

Frédéric Rousseau, *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Seuil, Paris, 2009, pp. 265.

La fotografia è una forma di linguaggio che supera ogni frontiera politica, sociale e religiosa, in quanto più persuasiva e immediata nella percezione emotiva del messaggio scritto. Vi sono tuttora popoli che rifuggono dal venire fotografati perché temono che le foto possano catturare, oltre alla loro apparenza fisica, anche la loro anima: un timore non incomprensibile poiché spesso l'immagine cattura sentimenti nascosti e inconfessati.

Le emozioni trasmesse, in realtà, derivano non solo dal soggetto ma anche dal fotografo che, tramite la sua opera, comunica un suo personale messaggio. Quest'aspetto soggettivo dell'immagine va sempre tenuto presente, anche quando la fotografia sembra rappresentare nel modo più neutro la realtà. La fotografia ha, infatti, il potere di offrire al lettore un effetto di obiettività incomparabile: effetto ingannevole, sia perché la realtà viene colta solo in minima parte dallo scatto, sia per via delle motivazioni che inducono il fotografo alla scelta del soggetto, e per come egli immagina che sia recepito il messaggio.

Inviare o pubblicare una fotografia implica, infatti, l'attesa di una reazione di gradimento o di critica, comunque una risposta. Nel mondo della comunicazione istantanea anche la risposta è immediata: già oltre quarant'anni fa, nel 1967, l'opinione pubblica americana fu scossa dalle immagini provenienti dal Vietnam, come quella dell'esecuzione sommaria di un sospetto ribelle Vietcong ucciso con un colpo alla testa da un generale sudvietnamita. Cinque anni dopo, la fotografia di Kim Phuc, la bimba vietnamita che fugge nuda urlando di dolore e di paura dopo un bombardamento al napalm, divenne l'icona dell'efferatezza non solo di quella guerra ma di ogni guerra e una delle immagini indelebili del XX secolo.

Altre foto ebbero però un percorso più travagliato: da quella del "miliziano morente" di Roberto Capa, che sollevò lunghe discussioni sulla sua autenticità, alla fotografia del bambino ebreo di Varsavia con le mani sollevate in atto di resa che, solo vent'anni dopo essere stata scattata, divenne la foto simbolo della tragedia ebraica.

Come è nata quella fotografia? Come è emersa dalla miriade di testimonianze sulle stragi e le deportazioni naziste? Perché la sua importanza è stata riconosciuta solo dopo tanti anni? Quale messaggio trasmetteva cinquant'anni fa e quale messaggio trasmette oggi la foto del bambino di Varsavia?

Frédéric Rousseau esamina le vicende storiche del documento e ne analizza il significato, inserendolo nei differenti contesti politici e psicologici del dopoguerra e degli anni più recenti, individuando un percorso che è stranamente (ma non troppo) parallelo a quello della ricerca dell'appellativo con cui nominare lo sterminio degli ebrei d'Europa.

La fotografia del bambino fa parte di un album allegato a un rapporto intitolato: "Il quartiere ebraico di Varsavia non esiste più". Questo rapporto fu inviato agli alti dignitari delle SS, per informarli della repressione della rivolta scoppiata nel ghetto e della completa distruzione del medesimo, nel maggio del 1943, dal generale Jürgen Stroop, capo delle SS e della polizia del distretto di Varsavia.

Il linguaggio adottato nei rapporti e nelle didascalie poste sotto le immagini è quello tipico della propaganda mistificatoria del III Reich: gli ebrei che avevano cercato di salvarsi nascondendosi nei bunker sono etichettati come “banditi”, “terroristi”, “traditori”, “sottouomini”; in un testo sono definiti “creature” che rimontano alla superficie, come fossero animali del sottosuolo. La didascalia che accompagna la fotografia di alcuni uomini con la barba li definisce “rabbini”, termine stereotipo usato sempre in senso dispregiativo; quella di due uomini nudi, uno dei quali affetto da una grave forma di scoliosi, li bolla come “rifiuti umani”.

Le 53 fotografie (conservate presso l'Istituto Nazionale della Memoria a Varsavia) avevano lo scopo, nell'intento del generale, di documentare ciò che oggi sappiamo essere una menzogna, ossia l'eroismo dei valorosi soldati tedeschi che, con sforzi e sacrifici personali, erano riusciti a domare i “banditi” del ghetto: in gran parte vecchi, donne e bambini, come dimostrano le immagini immortalate dai nazisti.

Il rapporto Stroop fu presentato al processo di Norimberga, dove si poté assistere a un rovesciamento nella ricezione del documento che divenne un importante capo d'accusa e una palese dimostrazione della ferocia nazista. La foto del bambino (che porta il numero 14) non assunse, in quell'occasione, una particolare rilevanza: le impressionanti immagini degli edifici in fiamme, dei morti in mezzo alle macerie, delle file dei deportati, colpirono maggiormente i giudici e gli spettatori.

L'analisi di Rousseau dimostra che gli studiosi e i media si accorsero del valore della fotografia nello stesso tempo in cui acquisirono la consapevolezza della peculiarità dello sterminio degli ebrei. Nell'immediato dopoguerra il genocidio del popolo ebraico fu occultato, infatti, dall'immensità delle distruzioni e delle stragi che avevano accompagnato il conflitto, e rimosso dalle prime interpretazioni, fortemente politicizzate, tese ad esaltare l'apporto delle Resistenze nate nei paesi invasi dall'esercito del Reich.

Anche in Israele si cercò di mettere in particolare evidenza il ruolo di coloro che si erano opposti ai nazisti e di sottacere quello delle vittime che si erano lasciate catturare e deportare “come pecore al macello”. All'interno di questa visione “eroica” della guerra, che inneggiava alla rivolta del ghetto di Varsavia, non esisteva ancora un nome univoco per descrivere lo sterminio (all'inizio gli ebrei ashkenaziti lo chiamarono *hurban*, il termine con cui si definiva la distruzione del tempio di Gerusalemme, altri usarono nomi come *catastrofe*, *disastro*, *deportazione*, *lager*, *universo concentrazionario*) e non c'era posto per il bambino con le braccia sollevate, piccola vittima non combattente.

Fu il processo Eichmann, nel 1961, a far focalizzare l'attenzione del mondo sui racconti dei superstiti e sulla spaventosa tragedia che aveva coinvolto quasi sei milioni di ebrei in tutta Europa. Nei suoi resoconti del processo, Elie Wiesel adottò per primo il termine *holocaust* per descrivere lo sterminio e ne diffuse la conoscenza nel pubblico americano.

I tempi, intanto, stavano cambiando: alla fine degli anni '60 la guerra israeliana, detta “dei sei giorni”, offrì una nuova autoconsapevolezza agli ebrei americani; le immagini trasmesse dal Vietnam suscitarono in tutto il mondo una reazione di

orrore contro la guerra; le lotte per i diritti civili portarono in primo piano i problemi delle minoranze.

Nel '79, lo sceneggiato *Holocaust*, trasmesso prima negli Stati Uniti poi in numerosi paesi europei, diffuse, oltre al nome anche la coscienza della persecuzione e del genocidio in un pubblico che non aveva accesso ai dibattiti storiografici. Solo nel 1985 iniziò ad emergere il termine *shoah*, titolo del capolavoro del regista francese Claude Lanzmann e da lungo tempo adottato in Israele come nome ufficiale della tragedia ebraica.

Mentre, lungo l'arco di alcuni decenni, si acquisiva la consapevolezza delle caratteristiche e della specificità dello sterminio, anche l'ottica con cui lo si guardava veniva nuovamente rovesciata, cambiando il concetto di "resistenza": dopo l'esaltazione della "resistenza armata" contro i nazisti, emerse lentamente la nozione di una "resistenza disarmata" che riguardava tutti coloro che avevano cercato di sopravvivere ai soprusi e alle deportazioni nei ghetti e nei lager, che si erano adoperati con ogni mezzo per sfamare i propri cari, per aiutarli a sfuggire alla morte o per morire con loro.

Questo capovolgimento ideologico finì per esaltare quelle che, nei primi anni, erano guardate con sospetto e malcelato disprezzo: le vittime, tra le quali emerge il bambino con le mani alzate, icona perfetta del perseguitato, immagine che riassume metonimicamente l'intero sterminio.

Salvo alcune brevissime apparizioni all'interno del film di Alain Resnais, *Nuit et bruillard*, che suscitò molto clamore al festival di Cannes nel 1956, e nel documentario *Le Temps du ghetto* di Frédéric Rossif del 1961, la fotografia del bambino comparve per la prima volta in evidenza nel libro di Gerard Schoenberner, *Der gelbe Stern*, nel 1960, ma, soprattutto nelle sue traduzioni, quella inglese del 1969 e quella francese del 1982, che contribuirono in larga parte alla creazione del mito.

In uno sceneggiato televisivo prodotto dalla BBC nel 1976, *The Glittering Prize*, uno dei personaggi teneva in tasca la fotografia del bambino e, mostrandola a un'amica, confessava di sentirsi in colpa per essere vivo. Il bambino di Varsavia comparve anche in un altro film del '76, *Memory of Justice* di Marcel Ophuls e nel '78 sulla copertina del libro di Andre Buhler, *L'Adieu aux Enfants* che tratta della vicenda del medico J. Korczak morto assieme ai piccoli orfanelli affidati alle sue cure. La foto del bambino, che non era uno dei piccoli pazienti del medico, fu usata quindi fuori dal contesto, per fare appello ai sentimenti dei lettori. Nel 1979, la fotografia illustrò la prima pagina di un capitolo del *Dossier de l'Holocauste* pubblicato in Francia dallo Yad Vashem, un articolo su *L'extermination des Juifs* di Saul Friedlander e un paragrafo della *Brève Histoire du genocide nazi* di Leon Poliakov.

Nel 1982, una poetessa polacca emigrata negli Stati Uniti, dedicò al bambino un intero poema, intitolato: *The Little Boy with his Hands Up*; nel 1985 la scena rappresentata nella fotografia del bambino fu ricostruita da un giovane cineasta jugoslavo, Mitko Panov, nel cortometraggio *Avec les mains levées*.

Nel 1987 si compì un altro passo nel processo di mitizzazione dell'immagine: nella copertina dell'edizione francese del libro di Peter Sichrovsky, *Nâtre coupable, nâtre victime*, il bambino appare solo, senza la donna in primo piano che

lo guarda, quella in secondo piano con la bimba accanto, gli ebrei catturati e i soldati tedeschi nello sfondo; avulso dal contesto, quindi, e dalla sua storia personale. Lo stesso avvenne nel giornale "Liberation", nel numero del 17-19 aprile del 1993, dove il primo piano del bambino serve di complemento all'annuncio di un programma realizzato per il sessantesimo anniversario della rivolta del ghetto di Varsavia.

L'immagine decontestualizzata è ormai divenuta il simbolo della dell'infanzia violata, dell'orrore della guerra, come quella della bambina vietnamita, ma con una connotazione più specifica: il bambino di Varsavia rappresenta la deportazione e il massacro del popolo ebraico.

Questo processo di mitizzazione comporta numerosi pericoli: l'uso continuo della fotografia in migliaia di volantini, opuscoli, giornali, libri, può indurre un processo di banalizzazione e assuefazione che fa dimenticare la reale provenienza e il significato dell'immagine riprodotta. Lo stesso valore estetico del ritratto del bambino con il cappotto e i calzini troppo corti, i lineamenti infantili e l'espressione spaurita ma consapevole dell'adulto, può suscitare sentimenti ambivalenti di pietà e insieme di attrazione, può indebolire la denuncia contro il male di cui il piccolo è vittima.

La diffusione generalizzata dell'immagine, anche per via telematica ha creato, inoltre, un fenomeno di identificazione da parte di alcuni sopravvissuti che si sono riconosciuti nel bambino di Varsavia. Le loro asserzioni sono confutate dall'autore sulla base di alcuni particolari che non concordano con quelli riprodotti dalla fotografia. La possibilità che il bambino ebreo catturato dai nazisti sia scampato alle camere a gas e sia vivo ancora oggi ha avuto, comunque, ripercussioni nell'opinione pubblica, sia tra coloro che hanno gridato al miracolo, sia tra i negazionisti che hanno visto in questa sopravvivenza una prova delle loro aberranti teorie.

- È questo il prezzo che si deve pagare per voler trasmettere la conoscenza di ciò che furono il nazismo e il genocidio?- si domanda Rousseau. La decontestualizzazione ha finito per impedire che la fotografia del bambino sia un mezzo per raccontare la storia, ha trasformato la conoscenza in compassione, la realtà in un suo pallido riflesso. Il cerchio, secondo l'autore, si è chiuso: la fotografia, nata per testimoniare il falso, è ritornata a rappresentare una menzogna.

Come l'uso trivializzato e quello sacralizzato del termine *olocausto* conducono alla distorsione del suo significato e alla sua incapacità di trasmettere ciò che esso rappresenta, così l'immagine del bambino con le mani alzate, privata del suo contesto, svilita, ridotta a prodotto di consumo, serve ormai solo a suscitare una risposta emotiva, un sentimento privo di memoria che non aggiunge nulla al processo di conoscenza della Storia.

Anna Vera Sullam Calimani