

## 6

TIZIANA D'AMICO

*Quali immagini per l'Olocausto?  
Indagine sul codice visuale nei manuali scolastici  
di storia cechi*

Il lavoro indaga la rappresentazione visiva dell'Olocausto nei manuali di storia cechi (classe 9) pubblicati tra il 1954 e il 2022, focalizzandosi sulle eventuali differenze riscontrabili tra i codici visivi adoperati, al medesimo scopo, nel periodo comunista e in quello post-comunista. Una specifica attenzione è dedicata al problema dell'Olocausto nel contesto del Protettorato di Boemia e Moravia. La problematica provenienza della maggior parte di queste immagini, riconducibili allo "sguardo nazista" sullo sterminio, insieme con la frequente assenza dell'indicazione delle loro fonti, sollevano molteplici interrogativi circa la supposta funzione educativa delle fotografie dell'Olocausto nei manuali scolastici.

*Parole chiave:* Fotografia e Olocausto, Protettorato di Boemia e Moravia, Manuali scolastici di storia

This paper investigates the visual representation of the Holocaust in Czech history textbooks (Grade 9) published between 1947 and 2022, focusing on possible differences and resemblances between the visual codes employed, for the same purpose, in the communist and post-communist periods. Special attention is paid to the issue of the Holocaust in the context of the Protectorate of Bohemia and Moravia. The problematic provenance of most of these images, which can be traced back to the "Nazi gaze" on their crimes, along with the frequent lack of reference to their sources, raises numerous questions about the supposed educational function of Holocaust photographs in school textbooks.

*Keywords:* Holocaust Photographs, Protectorate of Bohemia and Moravia, History Textbooks

### 1. *Introduzione: quali immagini per l'Olocausto?*

Nel 2022 la casa editrice Fraus pubblica il manuale di storia *Soudobé dějiny – badatelská učebnice dějepisu pro 9. Ročník* (Storia contemporanea – manuale di ricerca<sup>1</sup> della storia per la classe 9). Il volume è il risultato del progetto Dejepis+

<sup>1</sup> L'aggettivo ceco *badatelská* (qui al femminile) viene dal sostantivo *Badatel*, solitamente tradotto come ricercatore. L'analisi delle diverse tipologie di manuali esula dagli obiettivi di questo lavoro; tuttavia, riteniamo utile riportare brevemente cosa si intende, nel contesto ceco, con

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

per la didattica del '900 e utilizza il metodo Inquiry Based Science Education (IBSE). Il progetto Dejepis+ (2021-2023), finanziato dal Ministero per la scuola, la gioventù e lo sport (Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy – MŠMT), aveva come obiettivo principale la modernizzazione della didattica della storia del '900. Il gruppo di lavoro era costituito dalla Sezione educazione dell'Istituto per lo studio dei regimi totalitari (Ústav pro studium totalitních režimů – di seguito ÚSTR) guidato da Jaroslav Pinkas, in collaborazione con un gruppo di 218 scuole (formazione del corpo docente, realizzazione di lezioni, valutazioni) e la casa editrice Fraus<sup>2</sup>.

Il manuale è stato al centro di diverse polemiche, anche riguardo alla scelta delle immagini<sup>3</sup>. Numerosi sono stati infatti gli articoli pubblicati, spesso più simili a commenti che a vere e proprie disamine argomentate, sulla supposta erroneità di alcune immagini. È interessante sottolineare come la gran parte di queste critiche valutino il manuale secondo parametri applicabili a un manuale di storia di tipo “classico”, senza tenere realmente in considerazione il metodo IBSE usato dagli autori. Ulteriore elemento curioso è che nessuna delle critiche prenda in considerazione, fosse solo per confutarle, le motivazioni avanzate dalla

*badatelská učebnice*. Il gruppo di lavoro guidato da J. Pinkas applica il metodo Inquiry Based Science Education (IBSE). Elemento chiave del metodo è quello di non fornire schede informative e parole chiave che anticipano la direzione dell'interpretazione, ma una serie di risorse su cui la classe, a livello individuale e/o di gruppo, debba lavorare. Il libro di testo è pertanto strettamente correlato al “quaderno di lavoro”. Sul metodo IBSE, la didattica della storia e il manuale in questione, cfr. V. Sixta, *Creating a Historical Textbook*. Sulle diverse tipologie di manuale di storia in Repubblica Ceca cfr. Z. Beneš, *České učebnice dějepisu po roce 1989*.

<sup>2</sup> Cfr. <https://dejepisplus.npi.cz/>

<sup>3</sup> Una seconda polemica, molto più aspra, consiste nello scontro tra l'ÚSTR, nelle persone del direttore L. Kudrna e del segretario J. Nedvědický, e Pinkas e gli altri membri del gruppo di lavoro. Dopo l'uscita del volume, l'ÚSTR pubblica una comunicazione ufficiale di presa di distanze dal manuale e di condanna verso il gruppo di lavoro (*Zpráva: ÚSTR se distancuje*). Le motivazioni riguardano supposti errori (viene riportato un elenco specifico di tali errori) e, soprattutto, l'approccio generale del manuale verso il periodo comunista. Gli autori sono stati definiti «socialisti», avanzando letture manipolatorie della storia che rasantano una teoria del complotto e utilizzando espressioni come «ricerca finanziata dall'estero» e «anticeca» (cfr. B. Tachecí, I. Cerman, *Je tady skupina historiků*). Le polemiche esulano dagli obiettivi di questo lavoro, ma ci preme sottolineare come la questione della memoria del comunismo sia ancora oggi fortemente legata a opposizioni binarie – comunista o anticomunista – nonché la complessità delle politiche della memoria messe in atto nel periodo della Transizione (tra cui la creazione di un istituto dedicato specificatamente allo studio del totalitarismo nel Novecento accanto all'Istituto di storia contemporanea presso l'Accademia delle scienze).

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

commissione del BELMA (Best European Learning Materials Awards) per l'assegnazione nel 2022 del secondo posto tra i manuali di storia al volume di Jaroslav Pinkas.

Il manuale utilizza in maniera estesa l'immagine: locandine, fotografie, fermoimmagine di film e documentari, disegni. Ampio spazio è inoltre riservato alle fonti testuali, che sono di varia natura (per es. un estratto dell'intervista della ricercatrice Milena Hubschmann a una sopravvissuta al *porrajmos*<sup>4</sup>; le memorie di persone internate, per diversi motivi, nei campi di concentramento). Tuttavia, la quantità di immagini d'archivio e d'epoca è ridotta. Ciò è dovuto alla modalità con cui il manuale lavora con l'apparato visuale: le immagini sono state selezionate per lavorare in classe su di esse e, a partire da queste, sul concetto di rappresentazione della storia. Le immagini d'epoca, che potremmo definire "storiche", costituiscono una minoranza, poiché esse solitamente svolgono in prevalenza una funzione di testimonianza del passato, mentre in questo manuale viene dato maggiore spazio alla discussione sui processi di interpretazione storica degli eventi e sulle modalità con cui vengono rappresentati. L'obiettivo, nelle parole degli autori, è quello di lavorare con gli/le studenti sul rapporto tra passato e spazio pubblico e sull'idea di rappresentazione del passato<sup>5</sup>. Le immagini nel libro di testo sono infatti collegate ai materiali, in larga parte di natura audiovisiva, ma anche fotografica, presenti in due portali *Dějepis ve 21. Století* (Storiografia nel XXI secolo) e *HistoryLab*.

Il capitolo dedicato all'Olocausto<sup>6</sup>, *Co pro nas znamena holokaust?* (Cosa significa per noi l'Olocausto?<sup>7</sup>, pp. 44-51; fig. 5) si apre con una fotografia dell'opera di Zbigniew Libera, il campo di concentramento realizzato con i mattoncini Lego. Il manuale lavora poi con le immagini provenienti dal film *Musíme se*

<sup>4</sup> In questa sede si utilizza il termine *porrajmos* (<https://www.porrajmos.it/it>). Sulla questione terminologica *Porrajmos/Samudaripan* cfr. I. Hancock, *On the Interpretation of a Word*, e E. Marushiakova, V. Popov, *Holocaust, Porrajmos, Samudaripen*.

<sup>5</sup> Nella comunicazione ufficiale del ÚSTR viene esplicitamente sottolineato questo elemento come diseducativo: «Non ci sono fotografie di importanti statisti e personaggi storici: perché agli studenti non vengono presentate fotografie di TGM, ma dell'attore Martin Huba? [...] Perché non fotografie di politici, ma di attori?» (*Zpráva: ÚSTR se distancuje*).

<sup>6</sup> Preferiamo utilizzare in questa sede il termine Olocausto, sebbene, per quanto riguarda gli studi sulla fotografia e la rappresentazione dell'Olocausto, il termine faccia riferimento in maniera quasi esclusiva all'esperienza del soggetto ebreo (quindi alla Shoah).

<sup>7</sup> Il ceco usa il termine *holokaust* con la minuscola. Le traduzioni dal ceco all'italiano nel presente lavoro sono a nostra cura.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

*pomáhat* (Hřejbek, 2000) e la fotografia dell'attivista Marek Hanis (fondatore di United to End Genocide) per il sottocapitolo *Olocausto. Come si comportavano le persone durante l'Olocausto*. Il sottocapitolo successivo, *Profilazione razziale nel Protettorato*, presenta le fotografie del ritrovamento (nel 2017) di resti umani nel campo di Lety u Písku (campo di concentramento per i soggetti rom), il ritratto fotografico di Josef Serinek in uniforme (uno dei partigiani cecoslovacchi di etnia rom più famosi) e un fermoimmagine dal film *Daleká cesta* (Radok, 1949). Il terzo e ultimo sottocapitolo, *Forme del ricordo dell'Olocausto*, riproduce le fotografie *Jumping on dead Jews @ Holocaust Memorial* e il tweet dell'Auschwitz Memorial sulle fotografie di adolescenti scattate mentre camminano in bilico sui binari del treno.

Il presidente della Fondazione vittime dell'olocausto, Michal Klíma, nella sua lettera di rimostranze indirizzata all'ÚSTR e pubblicata sul sito dell'Istituto scrive:

considero il modo con cui il manuale affronta il tema dell'olocausto nocivo e insensibile nei confronti delle vittime dell'Olocausto. [...] Tra le illustrazioni non c'è alcuna fotografia di un qualsiasi campo di concentramento. Evidentemente per il timore di "ripetere motivi noti". Solo per un confronto – una decina di pagine dopo ci sono subito due famose fotografie della guerra in Vietnam [...]. In questo caso il timore della ripetizione di motivi evidentemente non c'è.<sup>8</sup>

Il «timore della ripetizione» citato nella lettera rimanda a due domande presenti nel manuale: «Il ricordo dell'Olocausto nella nostra società è un kit di motivi ripetuti? Non c'è il rischio che l'onnipresenza dell'Olocausto possa portare allo svuotamento del ricordo delle sue vittime?» (*Soudobé dějiny*, p. 45). Se vengono sottratti al contesto del manuale, al suo metodo e al fatto che la didattica in aula è la finalità del manuale stesso – in altre parole, qualora se ne dia un'interpretazione superficiale –, questi quesiti diventano un facile bersaglio per le critiche (e per possibili strumentalizzazioni). Nella lettera di Klíma si legge ancora: «Davvero queste sono le domande di cui devono discutere gli studenti in relazione all'Olocausto? Non sono forse le cause e le conseguenze dell'Olocausto i temi

<sup>8</sup> Lettera di M. Klíma inviata in data 28 luglio 2023 alla direzione del ÚSTR pubblicata sul sito dell'Istituto (*Zpráva: Předseda Nadačního fondu obětem holocaustu*).

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

basilari che gli insegnanti e gli studenti dovrebbero spiegare?»<sup>9</sup>. Prova che quella di Klíma è una lettura quanto meno superficiale è proprio il rimando alle due fotografie della guerra del Vietnam: esse si trovano all'interno del capitoletto intitolato *Che influenza ha avuto la fotografia nella guerra in Vietnam?* (pp. 80-81), nel quale, utilizzando il caso del Vietnam, si affronta sia la manipolazione delle immagini da parte della propaganda politica sia l'impatto della fotografia, soprattutto di guerra, nella stampa e nell'opinione pubblica. Viene, infine, criticata anche la scelta di inserire la foto dell'opera di Libera, facendo riferimento a un generico rifiuto da parte della Biennale di Venezia di esporla, ma non al suo acquisto da parte del Museo d'Arte Contemporanea di Varsavia<sup>10</sup>.

La specifica discussione del manuale *Soudobé dějiny* esula dagli obiettivi di questo lavoro per la complessità della questione e per la specificità del metodo di lavoro della IBSE. Tuttavia, a nostro avviso, esso è un ottimo punto di partenza per la riflessione sulle immagini dell'Olocausto nei manuali scolastici cechi. La lettera di Klíma, al di là delle evidenti difficoltà nel comprendere gli obiettivi e le modalità di lavoro del manuale e l'apparente volontà di screditare gli autori anziché dialogare con loro, solleva due questioni interessanti. La prima è quella della memoria odierna dell'Olocausto, con le criticità della fruizione dei luoghi della memoria che si sviluppa attraverso i social media (in questo senso, il documentario *Austerlitz* di Loznica è esemplificativo); la seconda è quella delle immagini dell'Olocausto in un manuale scolastico del XXI secolo. Per quanto concerne la prima questione, ci limitiamo qui a osservare che il manuale del 2022 è stato il primo ad avere un capitolo dedicato alla memoria e alle pratiche della memoria dell'Olocausto.

La seconda questione, le immagini dell'Olocausto, è invece ciò di cui ci occuperemo in questa sede. Il presente lavoro intende indagare quali immagini dell'Olocausto si trovano proposte nei manuali di storia cechi. Le domande che guidano la nostra ricerca riguardano le tipologie di fotografie presenti, una loro eventuale riproduzione in più testi e, soprattutto, il rapporto con l'iconografia dell'Olocausto e il suo cosiddetto "canone visuale".

<sup>9</sup> M. Klíma, *Zpráva: Předseda Nadačního fondu obětem holocaustu*.

<sup>10</sup> Il curatore del padiglione polacco presso la Biennale di Venezia per la XLVII edizione (1997), Jan Stanisław Wojciechowski, chiese a Libera di non esporre quest'opera specifica. Libera decise come risposta e atto di protesta di ritirare completamente la sua partecipazione all'esposizione. Attualmente l'opera fa parte della collezione del Museo d'Arte Contemporanea di Varsavia.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

## 2. Alcune premesse: la questione delle fotografie dell'Olocausto

L'Olocausto è uno degli eventi più visivamente documentati, nel senso dell'esibizione di "prove" storiche, del secolo scorso. Sara Farmer, nella sua introduzione al Forum dedicato alla rappresentazione dell'Olocausto sulle pagine della «American Historical Review» (AHR), scrive: «the "Holocaust" has never not been "represented"»<sup>11</sup>. L'Olocausto è sempre stato rappresentato a livello visuale, anche durante il suo svolgimento. E la sua rappresentazione visiva ricopre un ruolo cruciale nel plasmarne la coscienza<sup>12</sup>.

Parliamo qui specificatamente del soggetto ebreo in quanto lo sterminio di altri gruppi e minoranze (rom e sinti, soggetti identificati dai nazisti come omosessuali, disabili e malati mentali) non è stato parimenti documentato, né dai nazisti né dagli Alleati. Quando parliamo di fotografie dell'Olocausto parliamo di una moltitudine di immagini scattate, di diverse motivazioni alla base della loro origine nonché di molteplici usi. All'interno della categoria *Holocaust photographs* rientrano le fotografie scattate dai perpetratori stessi, mentre i crimini venivano commessi sia da nazisti che dai loro collaboratori sul campo; quelle realizzate nei ghetti e nei quartieri ebraici o ancora per le strade, in cui si vedono uno o più soggetti con la Stella di David; quelle realizzate all'interno dei campi di concentramento (per uso interno, "scientifico" e burocratico), anche da parte delle vittime obbligate a fotografare; le fotografie scattate da giornalisti per uso pubblicitario all'interno del Terzo Reich e dei territori occupati; quelle scattate delle forze della Resistenza; e infine, le fotografie scattate dagli Alleati durante la liberazione dei campi<sup>13</sup>.

Quando parliamo di canone visuale dell'Olocausto facciamo riferimento a quelle immagini – fotografie nello specifico – che nel loro essere riprodotte più e più volte hanno costituito e costituiscono l'immaginario collettivo dell'Olocausto. Alcune fotografie dell'Olocausto sono ampiamente note – pensiamo per esempio al Bambino del ghetto di Varsavia o alle fotografie delle rampe e della selezione del così detto *Album Auschwitz* – in quanto largamente riprodotte. Per quantità e varietà dei contesti della loro riproduzione, queste fotografie si sono trasformate in immagini simboliche, cioè in immagini che possono essere rimos-

<sup>11</sup> S. Farmer, *Going visual*, p. 115. Virgolette nel testo.

<sup>12</sup> B. Zelizer, *Introduction*, p. 1.

<sup>13</sup> Per le diverse tipologie e i diversi usi delle fotografie dell'Olocausto si rimanda in particolare ai lavori di J. Struk, *Photographing the Holocaust*; B. Zelizer, *Remembering to forget*; M. Sybil, *Images of the Holocaust*.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

se dal loro contesto specifico, e in questo modo giungere a significare concetti astratti, come “il male”. Eppure, se prendiamo gli esempi appena fatti, queste non sono immagini di annientamento in sé: la loro interpretazione come immagini dell'Olocausto deriva da un rinvio metonimico. Già nel 1986 Sybil Milton osservava la tendenza a riproporre sempre determinate immagini: «more than two million photos exist in the public archives of more than twenty nations, the quality, scope and content of the images reproduced in scholarly and popular literature has been very repetitive»<sup>14</sup>. Conseguenza di tale ripetizione è la costruzione di un immaginario comune dell'Olocausto composto solo da un numero ridotto di immagini, la cui funzione è, nel miglior caso, quella di riattivare dei ricordi di quanto già incontrato (a scuola e non, come in film, mostre, libri ecc.) e, nel peggior caso, solleticare il voyeurismo dell'orrore<sup>15</sup>. Vi sono una serie di immagini, specificatamente in bianco e nero, che vanno a costituire l'immagine (e la conoscenza) collettiva dell'Olocausto. Zita Amishai-Maisels parla di «simboli primari dell'Olocausto»<sup>16</sup>: volti scarni di essere umani affamati dietro il filo spinato, scheletrici corpi nudi in fosse comuni o accatastati uno sopra l'altro, i treni e i binari che arrivano ad Auschwitz, persone contrassegnate con la stella di David dentro un ghetto, la ciminiera del crematorio, gli oggetti rimasti, madre e figlio o bambino isolato con la stella di David.

### 3. *La questione dei manuali: alcune criticità*

Nei manuali scolastici di storia, le immagini hanno ricoperto principalmente una funzione secondaria e ambigua. Per lungo tempo, la fotografia è stata presente nel manuale perché considerata qualcosa di estremamente accessibile e la forma più immediata di rappresentazione. In generale, come osserva Sontag, la fotografia è comunemente considerata «uno strumento per conoscere cose»<sup>17</sup>, un medium che veicola delle informazioni. Le foto forniscono un'immagine “concreta” per gli studenti e le studentesse degli eventi elaborati nel testo e che devono studiare nella loro forma verbale: la loro funzione dominante è quella di

<sup>14</sup> S. Milton, *Photographs of the Warsaw Ghetto*, p. 307.

<sup>15</sup> B. Zelizer, *Gender and Atrocities*, p. 248.

<sup>16</sup> Z. Amishai-Maisels, *Depiction and interpretation*, p. XXXII.

<sup>17</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, p. 81.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

testimonianza, ovvero di provare l'affermazione "questo è successo": «textbooks use photographs [...] as translucent windows onto the past»<sup>18</sup>. La fotografia viene, pertanto, immessa nel discorso del manuale in virtù di un suo certo qual valore documentale<sup>19</sup> e molto meno dell'eventuale valore iconico riconosciuto ad alcune in particolare, sebbene, come osserva Francis Haskell, non si possa ignorare l'impatto dell'immagine sull'immaginazione storica<sup>20</sup>.

Tale rapporto complesso con l'immagine è dato anche dalla specifica natura del manuale: esso è infatti un costrutto sociale e industriale. Il manuale di storia, come tutti i manuali, è soggetto a un processo politico. I criteri adottati sono infatti il risultato di molteplici interessi in atto quali l'orientamento politico del governo, la struttura del potere politico e il suo controllo sulle istituzioni e la ricerca accademica, ma anche gli equilibri tra i diversi gruppi sociali e la loro importanza nella società e nella politica (si pensi per esempio ai gruppi religiosi).

I nomi presenti sul frontespizio del manuale sono di coloro che sono responsabili del testo scritto. Per lungo tempo, la selezione delle immagini è stata operata dalla casa editrice, a livello di editing. Per il caso dei manuali cechi qui in esame, possiamo parlare di un lavoro organico, in quanto basato metodicamente sulla profonda interazione di immagini e testo, e con pari attenzione alle fonti, solo nel caso di *Soudobé dějiny* del 2022. Questo manuale riporta non solo le informazioni sulle singole immagini pubblicate ma anche lo/la storico/a responsabile della loro selezione.

Importanti progressi a questo proposito si registrano già a partire dagli anni Dieci. I manuali di questo periodo mostrano una maggiore consapevolezza riguardo alle immagini, a livello sia di selezione (ovvero nel senso di un arricchimento della loro varietà) che di indicazione delle fonti. Numerosi manuali a partire da questo periodo presentano, sebbene a volte in maniera indistinta, le fonti delle fotografie e delle immagini pubblicate. Per esempio, le immagini del manuale *Dějepis 9* del 2011 (19) pubblicato dalla casa editrice Fraus sono state selezionate in larga parte da T. Mikeska, uno dei tre autori del testo ed editore responsabile. Il volume presenta l'elenco delle fonti, sebbene senza rimando alle

<sup>18</sup> L.P. Masur, *Pictures have now become a Necessity*, p. 1421.

<sup>19</sup> Per una disanima sulle immagini nei manuali di storia cfr. M. Gabowitsch, A. Topolska, *Visual literacy in history education*.

<sup>20</sup> F. Haskell, *History and its Images*, p. 4.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

singole immagini specifiche<sup>21</sup>. Si tratta, tuttavia, di una tendenza portata avanti da singole case editrici e gruppi di lavoro, come dimostra, per esempio, il fatto che l'apparato visuale del manuale *Dějepis 9 moderní dějiny* del 2008 (18) presso la casa editrice Prodos sia stato curato dalla casa editrice stessa e non dagli autori<sup>22</sup>.

Se per i manuali recenti vi è, pertanto, almeno in teoria, la possibilità di rintracciare il singolo individuo e ricostruire il percorso di selezione<sup>23</sup>, lavorare con le immagini dei manuali di storia meno recenti presenta un ipotetico svantaggio dovuto all'impossibilità, appunto, di identificare la persona specifica che ha effettuato la selezione. Tuttavia, proprio in virtù del fatto che la selezione viene realizzata in modo "anonimo", possiamo leggerla come manifestazione di quello che si ritiene essere "rappresentativo", "immagine chiave" del soggetto che deve essere raffigurato, all'interno di una banca-dati di immagini disponibili. Risulta però difficile parlare di un impatto omogeneo di queste immagini. Non possiamo infatti ignorare il peso che l'impaginazione comporta nella loro fruizione. Strettamente connessa all'impaginazione è la questione rilevante della dimensione dell'immagine. Nella maggior parte dei casi siamo di fronte a dimensioni medie, che occupano circa un terzo in altezza e metà o un terzo in larghezza della pagina. In questo contesto, l'immagine riesce ad attivare una certa comunicazione con chi guarda. Diversamente, alcuni manuali, pur essendone ricchi in termini di numerosità, presentano delle immagini di dimensioni estremamente ridotte (nell'ordine di un francobollo), portandoci a dubitare riguardo all'entità sia della loro efficacia nella fruizione della pagina dal punto di vista visuale sia dell'eventuale apporto che la fotografia dovrebbe dare nello studio del testo.

Un'ulteriore questione critica nel lavorare con i manuali è quella della loro incisività. Se i manuali sono un ottimo strumento per indagare il discorso storico-politico promosso dalle istituzioni (in quanto il manuale deve ottenere l'approvazione ministeriale) e più in generale dalla politica<sup>24</sup>, i cambiamenti nella

<sup>21</sup> Informazione ottenuta attraverso uno scambio di e-mail con la casa editrice Fraus e Tomáš Mikeska nel mese di maggio 2025. Questa modalità operativa è stata confermata via e-mail anche dalla casa editrice Taktik per il manuale *Hravý dějepis 9* del 2019.

<sup>22</sup> Da uno scambio di e-mail con J. Burešová, coordinatrice del gruppo di autori del manuale, nel maggio 2025.

<sup>23</sup> Parliamo di ipotesi in quanto questa situazione dipende dalla possibilità e disponibilità di tale persona non solo a ricordare e ricostruire il percorso selettivo, ma anche a rispondere.

<sup>24</sup> Le "storie" ufficiali selezionate per essere insegnate ai giovani all'interno della classe di storia sono spesso influenzate dalle disposizioni ideologiche di coloro che sono al potere, e quindi sono spesso intrinsecamente controverse. Con le parole di Schissler «in addition to transmitting

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

didattica della storia avvenuti negli ultimi decenni hanno visto una costante riduzione della centralità del libro di testo a vantaggio di una maggiore varietà di attività, in aula e nelle modalità di studio individuale. Un ulteriore elemento che contribuisce alla ridotta incisività del manuale è il fatto che il testo scritto tende ad avere una presenza più limitata nella memoria e nei processi di acquisizione della conoscenza del passato. Questo aspetto, a nostro avviso, incide meno sulle immagini, per le quali la “condanna all’oblio” appare forse meno ineluttabile<sup>25</sup>. Ciò è dovuto anche al loro essere rappresentative: le immagini dei manuali, specificatamente le fotografie, sono parte integrante della memoria collettiva degli eventi raffigurati, a livello globale (il fungo della bomba atomica, per esempio) o nazionale (l’automobile di Heydrich nell’attentato del 1942). La maggior parte delle fotografie di eventi o personalità rilevanti, infatti, sono riprodotte anche al di fuori dei manuali – un esempio sono le fotografie dell’*Album Auschwitz*, che vengono riproposte in concomitanza con la Giornata internazionale della memoria o, ancora, l’appena citata fotografia della automobile di Heydrich presente in ogni narrazione del Protettorato di Boemia e Moravia. Ciò fa sì che si possa parlare di una partecipazione dei manuali all’immaginario collettivo di un dato evento storico, soprattutto se quest’ultimo è ritenuto di rilevanza nazionale.

In quest’ottica, lo studio sulle fotografie nei manuali di storia permette di indagare ciò che possiamo chiamare immaginario collettivo di un dato evento o periodo da una prospettiva specifica: quella di uno strumento trasversale alla popolazione in termini di diffusione, in linea con la visione politica vigente nel momento della sua realizzazione e della sua fruizione, e frutto di una mediazione tra la complessità della ricerca storiografica e la necessaria semplificazione in rapporto alle conoscenze e capacità di comprensione delle singole classi scolari. David Perlmutter, uno dei precursori dello studio dell’apparato visuale nei manuali, afferma: «No set of images provides as encompassing or broadly distributed

knowledge, textbooks also seek to anchor the political and social norms of a society» (*Limitations and Priorities for International Social Studies Textbook Research*, p. 81).

<sup>25</sup> In generale, il lettore può ottenere risultati migliori e apprendere in modo più approfondito da un testo con immagini piuttosto che da un testo che ne è privo. Pensiamo qui soprattutto al *Picture-Superiority Effect*. Secondo alcune statistiche, il 65% della popolazione generale è composta da studenti visivi. Le ricerche sul *Picture-Superiority Effect* dimostrano che i concetti appresi guardando le immagini vengono ricordati più facilmente e frequentemente rispetto a quelli appresi leggendo le loro controparti scritte in forma di parole. Cfr. Zopf *et al.*, *Attentional Modulation*.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

visualization of society and history as that found in high-school social-science textbooks»<sup>26</sup>.

#### 4. *Il campione d'indagine*

Il presente lavoro si basa su di un corpus di 24 manuali pubblicati in lingua ceca dal 1954 al 2022 in Cecoslovacchia e Repubblica Ceca (si veda la tabella alla pagina seguente). L'Olocausto è attualmente affrontato nella classe 9 del ciclo scolastico obbligatorio (composto da due gradi: il primo va dalla classe 1 alla 5 e il secondo dalla 6 alla 9).

Durante il periodo comunista sono state apportate alcune modifiche nella durata complessiva della scuola dell'obbligo e dell'organizzazione in classi, che fino al 1948 era strutturata in 9 classi. Nel 1953 l'istruzione primaria viene suddivisa in due categorie, una della durata di sette anni, che immetteva poi nel mondo del lavoro, e una seconda di 11 anni che preparava al proseguimento degli studi. Nel 1960 viene cancellata tale suddivisione per un unico corso obbligatorio di nove anni. A partire dal 1976, fino al 1984, la scuola dell'obbligo viene ridotta a otto anni complessivi<sup>27</sup>.

Il principale criterio alla base della selezione, per il periodo comunista, è quello della presenza prolungata: si è scelto infatti di lavorare con quei testi che presentano molteplici ristampe e/o edizioni aggiornate. Per esempio, il volume curato da Karel Bartošek, *Dějepis: pro 9. ročník základní devítileté školy*, ha avuto 5 edizioni, dal 1963 al 1969 o ancora il testo *Dějepis: pro 9. ročník základní devítileté školy*, curato da Miloň Dohnal ha avuto 9 edizioni (dal 1970 al 1980). Per il periodo successivo al 1989, si è cercato di recuperare il numero maggiore di manuali in generale, vista l'apertura del mercato editoriale a più attori. Il criterio della presenza prolungata, sebbene incida diversamente nel nuovo sistema di economia di mercato, rimane presente; esso però è accompagnato anche dalla specializzazione della casa editrice nel mercato delle pubblicazioni per la scuola e la didattica (per esempio la casa editrice Scientia negli anni Novanta o Fraus per il periodo più recente). Ulteriore criterio di selezione è la concomitanza con riforme o implementazioni di misure legislative, come per esempio le leggi di riforma della scuola del 2004 e dei programmi scolastici del 2005.

<sup>26</sup> D. Perlmutter, *Manufacturing Visions*, p. 68.

<sup>27</sup> Cfr. A. Vališová, H. Kasíková *et al.*, *Pedagogika pro učitele*; M. Somr, *Dějiny školství*.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

Tabella manuali

|    | Titolo   | Autori  | Casa editrice | Anno                 |
|----|--|---|---------------|----------------------|
| 1  | <i>Dějiny doby nové a nejnovější: učební text dějepisu pro osmý postupný ročník všeobecně vzdělávacích škol.</i> | M. Pravdová, J. Kopáč, M. Kropilák                                      | SNP           | 1954                 |
| 2  | <i>Dějepis pro 9. ročník : pokusná učebnice všeobecně vzdělávacích škol</i>                                      | J. Polišínský   | SNP           | 1957                 |
| 3  | <i>Dejepis pro desaty ročník pokusna ucebnice I vydani</i>   | J. Charvát, M. Pravdová, V. Soják                                       | SNP           | 1958                 |
| 4  | <i>Dějepis pro devátý ročník základní devítileté školy</i>   | M. Trapl, V. Čapek  | SNP           | 1960                 |
| 5  | <i>Dějepis: pro 9. ročník základní devítileté školy</i>  | K. Bartošek   | SNP           | 1963                 |
| 6  | <i>Dějepis: pro 9. ročník základní devítileté školy</i>  | M. Dohnal   | SNP           | 1970                 |
| 7  | <i>Učebnice dějepisu pro 9. ročník Základní devítileté školy. Přepřacované vydání</i>                            | M. Dohnal   | SNP           | 1972                 |
| 8  | <i>Dějepis: experimentální učebnice pro 8. ročník základní školy.r</i>   | M. Dohnal   | SNP           | 1979                 |
| 9  | <i>Dějepis pro 8. ročník základní školy. Díl 2.</i>  | M. Dohnal, R. Dobiášová, Š. Zelenák                                     | SPN           | 1983                 |
| 10 | <i>Dějepis pro 8. ročník základní školy : prozatímní text. II. díl, Druhá světová válka</i>                      | J. Jožák  | SNP           | 1991                 |
| 11 | <i>Dějepis Nová doba : učebnice pro základní školy</i>   | J. Jožák  | Práce         | 1993                 |
| 12 | <i>Dějiny nové doby 1850-1993</i>  | V. Olivová  | Scientia      | 1995                 |
| 13 | <i>Dějepis pro devátý ročník zvláštní školy období: 1918-1989</i>  | O. Valenta, O. Müller   | Parta         | 1999                 |
| 14 | <i>Dějepis pro 9. Ročník základní školy a 4. Ročník osmiletého gymnázia gymnázia</i>                             | J. Kuklík, J. Kocian  | SNP           | 1999                 |
| 15 | <i>Dějiny 20. století – učebnice pro střední školy</i>   | J. a J. Kuklíkovi   | Práce         | 1999                 |
| 16 | <i>Dějepis 9 – od roku 1918 do současnosti</i>   | František Čapka   | Scientia      | 2004                 |
| 17 | <i>Dějepis 4 pro gymnázia a střední školy:</i>   | J. a J. Kuklík  | SNP           | 2005<br>(1 ed. 2002) |
| 18 | <i>Dějepis 9 – Moderní dějiny – Člověk a společnost</i>  | J. Burešová, O. Hýsek   | Prodos        | 2008                 |
| 19 | <i>Dějepis 9 učebnice – pro základní školy a víceletá gymnázia</i>   | F. Parkan, T. Mikeska, M. Parkanová                                     | Fraus         | 2011                 |
| 20 | <i>Moderní dějiny pro střední školy učebnice</i>   | J. Dvořák, P. Tarábek   | Didaktis      | 2014                 |
| 21 | <i>Dějiny 20. století</i>  | H. Mandelova, E. Kunstová, H. Pařízková,                                | Dialog        | 2017                 |
| 22 | <i>Hravý dějepis 9 – Nejnovější dějiny</i>   | P. Ostap, L. Jedličková, K. Štrpková, P. Vokálová, F. Kolouch, P. Mácha | Taktik        | 2019                 |
| 23 | <i>Dějepis 9. Moderní doba hybridní pracovní sešit. (upravené vydání)</i>  | Kolektiv autorů   | Fraus         | 2021                 |
| 24 | <i>Soudobé dějiny</i>  | Kolektiv autorů   | Fraus         | 2022                 |

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

Dei 24 manuali complessivi, 4 si differenziano per target e livello. Per una visione più articolata dell'analisi, si è infatti scelto di inserire un manuale per *zvlášt ní školy*, ovvero le scuole mirate per soggetti con disabilità intellettive di media ed elevata gravità<sup>28</sup>, e tre manuali del grado superiore di formazione scolastica. La scelta di inserire i manuali per il grado superiore muove dal fatto che una suddivisione netta, per i testi di storia, avviene solo a partire dalla seconda metà degli anni Duemila. Per rendere il più fruibile possibile la lettura del presente lavoro senza appesantirlo con ulteriori rimandi bibliografici, i singoli manuali vengono indicati con il numero assegnato loro nella tabella riassuntiva allegata e la pagina specifica a cui facciamo riferimento (si tratti di immagini o di testo scritto).

Sul piano metodologico, l'analisi delle immagini viene svolta attraverso il dato quantitativo, ovvero ricercando nel corpus quali immagini sono presenti in più manuali, e soprattutto qualitativo. Delle immagini presenti viene analizzato il contenuto, la fonte e, dove possibile, la funzione e l'utilizzo originario. Viene successivamente indagato il loro rapporto con il testo verbale e il loro peso, in termini di dimensioni ed eventuale collocazione, nella composizione della pagina. Sebbene la grafica dei manuali sia un elemento visuale e ricopra un ruolo importante, nel presente lavoro il layout del singolo manuale viene escluso dall'analisi. Componente altrettanto importante per la ricerca sul codice visuale, e che nel presente lavoro non affrontiamo, se non di sfuggita, è l'effetto emotivo delle fotografie, la componente soggettiva dell'esperienza visuale.

Punto di riferimento per l'analisi delle fotografie del presente lavoro è la riflessione sulla costruzione del "messaggio" svolta da Barthes nel suo studio sulla fotografia nella stampa e nella pubblicità (*Il messaggio fotografico*). Per Barthes la fotografia agisce secondo il messaggio denotato e quello connotato, ovvero «il modo in cui una società fa leggere, in un certo modo, quello che ne pensa»<sup>29</sup>. Nel caso dei giornali, osserva, è il testo che indica i percorsi di lettura dell'immagine e crea l'illusione referenziale; non è l'immagine che, con la rappresentazione veridica della realtà, facilita l'immediata comprensione, ma avviene il contrario: è il testo, «destinato a connotare l'immagine, a "insufflarle" uno o più significati

<sup>28</sup> Nel sistema scolastico ceco è ancora in atto la separazione tra studenti con disabilità mentali e il resto degli studenti. La legge del 2004 indica infatti la possibilità di istituire classi e/o scuole indipendenti per studenti con disabilità intellettuali, visive, uditive, fisiche o con seri disordini dell'apprendimento o comportamentali (<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2004-561>).

<sup>29</sup> R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, p. 15.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

secondi»<sup>30</sup>. Le fotografie non si riferiscono esclusivamente a ciò che inquadrano, ma possiedono un plusvalore, rimandano ad altre immagini. Riteniamo che nel manuale scolastico si ripropongano dinamiche simili: la didascalia, gli eventuali collegamenti con il testo o l'assenza di questi, la posizione e la relazione con altre immagini, se presenti, nell'economia della pagina e della sezione (paragrafo e/o capitolo) di testo. Tutti questi elementi partecipano alla connotazione della fotografia.

La nostra indagine terrà costantemente presente quanto affermato da Lior Zylberman e Vicente Sánchez-Biosca sulla necessità di considerare, nello studio sulle immagini relative al genocidio e alla violenza di massa, sia il potere che i limiti delle immagini, la loro circolazione e le loro narrazioni e la storicità di ciò che le immagini mostrano e del contesto in cui sono state prodotte<sup>31</sup>. Riteniamo che, per quanto riguarda l'Olocausto, le immagini dei libri di testo siano regolate da una relazione dialettica tra quanto raffigurato al di fuori della scuola e quello che è presente nel manuale. Elemento chiave del lavoro sarà pertanto il confronto delle fotografie con il così detto canone visuale dell'Olocausto, finalizzato a verificare se e come anche quella del manuale riproduca dinamiche di fruizione e utilizzo dell'immagine riscontrabili altrove.

##### 5. *L'Olocausto nei manuali cechi*

Durante il periodo comunista, l'Olocausto è stato un argomento ignorato o minimizzato nei manuali scolastici. Sebbene infatti non sia mai stato negato, esso veniva però "assorbito" all'interno della narrazione della lotta all'occupazione nazista. Esempio è l'uso di indicare il numero complessivo delle vittime cecoslovacche, 360.000, senza indicare che al suo interno sono conteggiati anche gli ebrei morti in quanto ebrei (circa 260.000). A fronte di alcune modifiche nel tempo, legate in larga parte all'evoluzione del conflitto israelo-palestinese nel contesto della Guerra fredda, nel periodo comunista l'interpretazione scolastica e manualistica della Seconda guerra mondiale e dell'Olocausto si focalizza sull'importanza della resistenza comunista e antifascista<sup>32</sup>. L'antisemitismo, se presente,

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> V. Sánchez-Biosca, L. Zylberman, *Reflections on the Significance of Images*, pp. 12-13.

<sup>32</sup> M. Frankl, *Holocaust Education*, p. 178.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

viene “declinato” in base alle letture dominanti nel periodo. Per esempio, negli anni Cinquanta esso è ricondotto alla matrice imperialista, e capitalista, del regime nazista, («questa agitazione antiebraica (antisemita) ebbe un notevole successo tra le classi impoverite. I fascisti tedeschi cercavano così di distogliere l'attenzione dei lavoratori dalla lotta contro il capitalismo»; 1, p.127). Negli anni Sessanta si registra un cambiamento: l'antisemitismo viene identificato come una caratteristica chiave del nazismo, assieme all'odio per “gli slavi” («nella Germania fascista si predicava l'odio verso le altre nazioni, in particolare gli ebrei e gli slavi», 5, p. 64). La soluzione finale non è presente nei manuali, ma a partire dagli anni Settanta troviamo con più frequenza il termine *sterminio*. Nell'edizione del 1984 del manuale di Dohnal leggiamo: «parte integrante dei piani per garantire il dominio mondiale della Germania era la graduale eliminazione degli ebrei, degli slavi e di altre cosiddette razze inferiori» (p. 46).

L'Olocausto giunge a occupare un posto a sé stante nei manuali solo di recente. Negli anni Novanta, infatti, il cambiamento di approccio alla Seconda guerra mondiale si concentra prevalentemente sul riposizionamento della Cecoslovacchia a partire dal 1938 e gli accordi di Monaco, sul governo cecoslovacco in esilio e sulla resistenza “occidentale” non di matrice comunista. L'Olocausto è presente, non in virtù di una sua rivalutazione come parte integrante della storia cecoslovacca e ceca, ma come persecuzione degli ebrei da parte della Germania nazista sul territorio del Protettorato di Boemia e Moravia. Alla conquista di maggiore spazio nei manuali, per quanto riguarda ad esempio le deportazioni a Terezín, le restrizioni delle libertà della popolazione ebrea, l'obbligo della Stella di David, non corrisponde una maggiore integrazione dell'Olocausto nel discorso storico sul secondo conflitto mondiale. Nei manuali pubblicati nell'ultimo decennio viene prestata maggiore attenzione all'Olocausto, sebbene questo continui a essere associato quasi esclusivamente ai campi di concentramento e separato dall'esperienza specifica ceca, quest'ultima affrontata in capitoli dedicati al Protettorato di Boemia e Moravia.

Come osserva Michal Frankl, l'Olocausto continua a essere un'appendice che va nominata, ma che esula dai due pilastri su cui si sviluppa la narrazione della Seconda guerra mondiale ceca: l'occupazione nazista, con la creazione del Protettorato di Boemia e Moravia e la persecuzione della popolazione ceca, e la resistenza antinazista, al cui centro si colloca l'Operazione Anthropoid e la dura repressione nazista:

It is perhaps not an easy task to incorporate extensive Holocaust education into “mainstream” Czech history lessons or textbooks. Indeed, the genocide of the Jews and Roma

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

did not influence the outcome of the war, nor was their suffering important for the restoration of post-war Czechoslovakia. If importance is defined in such a way, then any minor resistance group, military action, diplomatic conference or Allied activity could be seen as having more “meaning” than the Holocaust perpetrated by the Nazis<sup>33</sup>.

Quanto affermato da Frankl per l'Olocausto degli ebrei vale anche, e in maniera più estesa, per il *Porrajmos*. Per il contesto ceco si parla di circa 6.000 persone rom morte nei campi. Sebbene i numeri siano relativamente ridotti si tratta del 90% circa della popolazione rom ceca dell'epoca. Come osserva Martyna Wasiuta, per il contesto ceco siamo davanti a uno dei casi di sterminio più efficaci realizzati durante la Seconda guerra mondiale<sup>34</sup>. Troviamo menzione dell'Olocausto della popolazione rom e sinti solo in manuali pubblicati a partire dagli anni Duemila e ciò è dovuto alla lunga assenza del suo riconoscimento. Il *Porrajmos* nella scuola ceca è un argomento che esula dagli obiettivi del presente lavoro. Ci limitiamo qui a riportare che la maggior parte dei manuali pubblicati a partire dagli anni Duemila e qui analizzati parlano dell'Olocausto dei rom e sinti, alcuni con un paragrafo a parte, altri trattando delle politiche razziste del nazismo. Allo stesso tempo va annotato che in alcuni manuali il *Porrajmos* è del tutto assente (12; 15; 21), e di questi uno solo (12) è uscito negli anni '90. Infine, due manuali presentano anche una fotografia del campo di Lety u Pisku (16, p. 77; 22, p. 51), mentre il più recente (24, p. 48) pubblica una fotografia degli scavi del 2017 nello stesso campo.

Altrettanto assente è la persecuzione dei membri della comunità LGBTQI+. Essa è presente in due soli manuali (19<sup>35</sup>, p. 64; 22, p. 52) e solo a livello grafico attraverso la riproduzione delle tipologie dei triangoli dei prigionieri dei campi di concentramento, mentre in un testo troviamo citato il soggetto omosessuale come categoria perseguitata (18, p. 64).

La presenza dell'Olocausto nei manuali di storia è stata regolata in maniera stabile a partire dalla legge del 2004. Il tema dell'Olocausto è incluso nel Programma Educativo Quadro per la Scuola Primaria nell'area educativa “Uomo e società” (Člověk a společnost), che raccoglie al suo interno gli insegnamenti di storia e di educazione civica. Tra gli obiettivi generali dell'area educativa “Uomo

<sup>33</sup> Ivi, p. 182

<sup>34</sup> M. Wasiuta, *The Epilogue of the Times of Porajmos*, p. 66. Sulla storia del *porrajmos* ceco cfr in particolare C. Nečas, *Holocaust českých Romů*.

<sup>35</sup> Le immagini di questo manuale sono le stesse anche nella nuova versione aggiornata pubblicata nel 2021 (23 nella tabella).

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

e società” vi è quello di fornire agli studenti le competenze e gli strumenti chiave per l'utilizzo attivo delle conoscenze sulla società e sulle relazioni interpersonali nella vita civile. L'Olocausto è menzionato all'interno dei contenuti dell'area formativa “Storia moderna”: «Seconda guerra mondiale, olocausto; situazione nel nostro paese, resistenza locale e all'estero; conseguenze politiche, economiche e di potere della guerra». Tra i risultati attesi viene indicata la capacità dello studente di spiegare argomenti quali «l'antisemitismo, il razzismo e la loro inaccettabilità dal punto di vista dei diritti umani»<sup>36</sup>.

#### 6. *Bergen-Belsen e le immagini delle atrocità*

Uno dei primi manuali di storia cechi a riprodurre un'immagine per l'Olocausto è del 1963 (5, p. 113; fig. 1). L'immagine mostra in primo piano il filo spinato e dietro di esso persone distese sotto delle coperte, vive e che guardano nella macchina fotografica. La fotografia riprodotta fa parte delle immagini scattate dal fotografo George Rodger per la rivista «Life» nell'aprile 1945, quando entra nel campo di Bergen-Belsen insieme all'esercito britannico.

Nel manuale, la fotografia è coperta in parte da una seconda fotografia proveniente dalla prigione di Pankrac, il carcere di Praga di cui la Gestapo prende il controllo dopo l'occupazione della Cecoslovacchia e la creazione del Protettorato di Boemia e Moravia. Nel carcere di Pankrac vengono detenuti i prigionieri politici e i membri della resistenza. A partire dal 1943, per facilitare e velocizzare le esecuzioni della pena capitale (fino a quel momento eseguite principalmente a Dresda per i condannati del Protettorato), viene installata una ghigliottina. Tra il 1943 e il 1945 sono giustiziate con questa modalità di esecuzione 1079 persone.

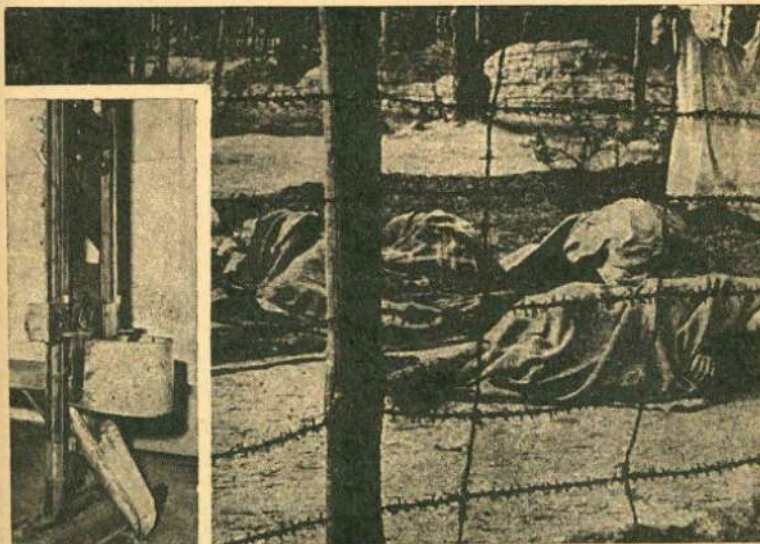
Il manuale del 1963 inserisce le informazioni sulle immagini nella parte finale del volume. In corrispondenza con questa immagine specifica leggiamo: «dalle prigionie e dai campi di concentramento nazisti (la ghigliottina a Praga nella prigione di Pankrac e il campo di concentramento di Bergen-Bersel)». (5, p. 232) Nel corpo del testo si legge

milioni di persone da tutti i paesi occupati hanno sofferto nei campi di concentramento, Tra loro, numerosi erano esponenti della cultura europea, artisti, scienziati politici,

<sup>36</sup> *Věstník* p.42. Obiettivi ripetuti anche nelle edizioni e aggiornamenti successivi.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

Velikým příkladem a posilou pro evropský národně osvobozenecý boj byl odpor sovětského lidu. V běloruských i ukrajinských lesích a městech vystupovaly proti nepříteli mohutné oddíly partyzánů a příslušníků ilegálních organizací. Řídili je členové Komunistické strany Sovětského svazu. V partyzánském hnutí bojovalo přes milión lidí. Nepolapitelné oddíly sovětských partyzánů, měnící často působiště, útočily na železnice a silnice. Vyhazovaly do povětří vlaky i mosty. Popravovaly hitlerovce i zrádce vlasti. Pomáhaly vojákům utíkajícím ze zajetí i pronásledovaným občanům. Ke jménům legendárních partyzánských velitelů z let občanské války přibyla další — Kovpak, Fjodorov, Naumov. Vznikly nové písně partyzánů.



70

*Všechny Vás pozdravuji a líbám, tisknu ruce a přeji štěstí. Budete-li šťastní v životě Vy, já se ho ráda zřeknu, bez závidi, bez stesku, s nadšením pro Vás. Poděkování a lásku Vám, kéž zněly by jak zvony!*

*Jsem s Vámi, byla jsem s Vámi, budu s Vámi. Vyprávěla bych Vám něco veselého, abyste pocítili, že jsem naprosto, naprosto klidná.*

*(Z dopisu mladé komunistky Marušky Kudeřikové napsaného před popravou)*

113

Fig. 1. *Dějepis: pro 9. ročník základní devítileté školy*, K. Bartošek, 1963.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

giornalisti. Anche i bambini erano incarcerati e uccisi. [...] Nei campi di concentramento scomparvero quotidianamente decine di migliaia di persone; i campi erano chiamati giustamente “fabbriche della morte”. Ad es. nel campo di concentramento di Auschwitz<sup>37</sup> (nell'odierna Polonia) i nazisti hanno eliminato circa cinque milioni di persone. Nel campo di concentramento più grande sul nostro territorio, a Terezín, sono stati eliminati cittadini di diciassette Stati (p. 113).

Il manuale utilizza in diversi punti l'unione di due fotografie: non si tratta di semplici accostamenti, intesi come due fotografie poste l'una accanto all'altra, modalità anch'essa presente, ma della creazione di uno spazio visivo unico il cui significato è creato dall'unione di due fotografie, di dimensioni diverse e con due soggetti diversi. Quando semplicemente accostate, infatti, le fotografie sono indicizzate separatamente nell'elenco al termine del volume. Riteniamo pertanto corretto utilizzare il termine collage, inteso qui come immagine unica risultante da un procedimento volontario di unione di due o più immagini atte a creare un significato nuovo.

Tali collage svolgono due funzioni nel manuale. La prima è di quella che definiremmo di identificazione. Per esempio, viene creato uno spazio visivo unico accostando le fotografie del ritratto di Bohumil Smeral e del congresso del Partito comunista cecoslovacco (KSC) del 1921. In questo modo, i volti dei partecipanti al congresso vengono in un certo qual modo collegati ai nomi presenti nel testo (p. 45). La seconda funzione è quella di creare una visualizzazione di concetti “astratti”. Per esempio, un sottoparagrafo del capitolo sulla Prima guerra mondiale è dedicato alla difficile situazione della popolazione e in particolare dell'infanzia. Il paragrafo inizia sottolineando che «la vita era difficile non solo per gli adulti, ma anche per i bambini. Molti bambini non potevano giocare perché dovevano lavorare per la guerra. [...] la fame e la miseria dei bambini sono tra le colpe più orribili della guerra scatenata dai capitalisti» (p. 30). Alla pagina precedente si trovano due fotografie, anche qui un collage. Una immagine si estende per l'intera larghezza della pagina e al suo interno, all'angolo in basso a destra, viene collocata una seconda fotografia. Entrambe le foto riproducono bambini. Nella prima un gruppo di bambini e ragazzi, da soli, è in fila con un contenitore in mano, per il cibo, mentre nella seconda si vedono due bambini lavorare alla

<sup>37</sup> Nel presente lavoro si utilizza il termine Auschwitz per indicare il campo di concentramento. Tuttavia, la totalità dei manuali cechi utilizza il nome ceco della cittadina polacca, Osvětim.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

produzione di munizioni. La didascalia a fondo libro riporta: «Così vivevano i bambini durante la Seconda guerra mondiale (la fila per una minestra e la produzione di munizioni)» (p. 29). Le due fotografie vanno a costruire un unicum visuale della situazione dell'infanzia durante il conflitto bellico atto a rafforzare il giudizio negativo espresso dal testo verbale. Non vi è alcuna informazione sulle singole realtà raffigurate, non è indicato né il luogo né la data, le fotografie sono allo stesso tempo “rappresentazione” e “dimostrazione” delle difficoltà vissute da ragazzi e ragazze.

Il collage “dell'Olocausto” qui in esame non ha alcuna connotazione geografica se non nell'elenco delle immagini posto a fine testo. Tuttavia, Bergen-Belsen è assente nel testo scritto: dei campi di concentramento vengono riportati solo quello di Auschwitz e quello di Terezín. La fotografia diviene quella di *un* campo di concentramento. A questo si aggiunge il suo confluire in uno dei simboli delle barbarie nazista, il fatto di utilizzare la ghigliottina. La scelta di collocare la fotografia della ghigliottina di Pankrac agisce quindi nel senso di rafforzare la lettura totalizzante della lotta antinazista sul territorio ceco durante l'occupazione nazista.

Il manuale del 1963 può essere preso come esempio dell'approccio che troviamo nei manuali del periodo comunista per quanto riguarda l'Olocausto. Il collage realizza in un'unica immagine due letture della storia sostenute durante il periodo comunista: da un lato, rappresenta a livello figurativo la narrazione della sofferenza ceca nella lotta antinazista, in quanto i prigionieri e i giustiziati nella prigione praghese erano oppositori politici del regime nazista. Dall'altro lato, “ascrive” alla lotta al nazismo l'intero numero dei morti nei campi di concentramento, e la stessa esistenza di questi ultimi come strumenti di repressione anticomunista e non della soluzione finale.

Le fotografie di Bergen-Belsen o, più in generale, quelle riferite alle atrocità commesse dai nazisti nei campi di concentramento, sono una minoranza nei manuali qui analizzati. Bergen-Belsen “riappare” come fonte per l'Olocausto nel manuale del 2008 (18). La fotografia è quella di una fossa comune, con corpi accatastati e soldati in piedi. La didascalia riporta «Campo di concentramento di Belsen 1945» e prosegue:

Nei campi di concentramento morirono quasi 20 milioni di persone considerate “meno importanti” dai nazisti. Il numero maggiore di vittime è stato quello prodotto dallo sterminio degli ebrei (il così detto Olocausto) – sono morte quasi 6 milioni di persone, circa i due terzi della popolazione ebraica europea. Nelle camere a gas o in conseguenza

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

di malattia, fame e tortura sono morti molti rom, slavi, omosessuali e prigionieri politici ... (p. 64 – i puntini di sospensione sono nella fonte citata).

La fotografia con una distesa di corpi indistinti all'interno di una fossa (distesa che prosegue oltre l'immagine, in quanto il suo margine ne taglia alcuni) e circondati da soldati "condenserebbe" in un'immagine la difficile visualizzazione di numeri così elevati. A differenza, tuttavia, di come si potrebbe dedurre dall'immagine, i soldati che si vedono sono sia Alleati sia membri delle SS. La figura in piedi, quasi al centro dell'inquadratura, è infatti Fritz Klein, membro delle SS e dottore prima ad Auschwitz-Birkenau, dove partecipava alla selezione dei prigionieri per le camere a gas, e successivamente a Bergen-Belsen. La fotografia acquista in questo modo una dimensione completamente diversa, poiché la distesa di corpi è la dimostrazione delle "gesta" dei nazisti, non più un'immagine evocativa della totalità dell'enorme numero di persone morte. Durante la liberazione dei campi, infatti, sono state scattate numerose fotografie non solo delle vittime ma anche dei soldati nazisti e della popolazione civile tedesca, quindi i carnefici e colpevoli, accanto o ai sopravvissuti o ai cadaveri.

Questa modalità di presentazione di carnefici e vittime è una caratteristica delle fotografie scattate durante la liberazione dei campi di concentramento e si collega alla funzione di documentazione che viene affidata alla fotografia – riassumibile nelle parole del Presidente USA Eisenhower «Let the world see». Le foto scattate diventano in questo modo la prova delle atrocità, dandone una rappresentazione visiva affinché non si potesse negare l'evidenza<sup>38</sup>. La scelta di collocare soldati e gerarchi nazisti non semplicemente vicino ai corpi ma in mezzo a loro, come vediamo nella fotografia di Klein riprodotta nel manuale, muove dalla volontà di mostrare il carnefice e il suo operato, non nella specificità delle sue azioni, ma come rappresentante simbolico delle atrocità. La foto di Klein, infatti, non è l'unica, come dimostra la fotografia di Eichelsdoerfer, comandante del campo Kaufering IV (che faceva parte del sistema di campi di Dachau), e che presenta la stessa composizione: egli è in piedi (in abiti civili) circondato da una distesa di cadaveri di prigionieri. Le immagini del campo di Berger Belsen sono state le prime a essere diffuse, circolando attraverso le pagine dei giornali. Realizzate sia da fotoreporter sia da soldati, queste fotografie diventano fin da subito "prove" autorevoli e testimonianza che quanto riportato sui campi di concentramento

<sup>38</sup> B. Zelizer, *Rememberign to forget*, p. 87

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

fosse vero<sup>39</sup>. Le fotografie scattate dagli Alleati svolgono da subito la funzione di testimonianza delle atrocità dei nazisti ed è in questa accezione “universale” che esse sono state diffuse: dimostrare l'Olocausto nella sua totalità, non il singolo evento rappresentato dalla singola fotografia. La referenzialità della fotografia – nel 1945 come oggi – non è pertanto al campo specifico, a un dato momento specifico e a un soggetto specifico, ma all'orrore del campo di concentramento in generale e delle vittime al suo interno.

Un secondo manuale, del 1999, presenta una fotografia delle “atrocità”. La foto mostra un insieme di corpi, poco distinguibili l'uno dall'altro e coperti a brandelli. La didascalia riporta «Milioni di persone sono state vittime della politica genocida nazista nei campi di concentramento» (14, p.80). L'elemento interessante per la nostra analisi è il fatto che un manuale del 2002 curato da uno dei due autori di quello del 1999, pubblicato dalla stessa casa editrice per il ciclo scolastico superiore e con lo stesso testo, compreso il titolo di paragrafo *Il genocidio nazista degli ebrei* (con solo un breve capoverso in aggiunta), al posto dei cadaveri mostri una fotografia proveniente dall'*Album Auschwitz*, con la didascalia «La selezione degli ebrei nel campo di concentramento di Auschwitz» (17, p.109).

Il numero ridotto di fotografie delle atrocità naziste è da ascrivere a più fattori, e *in primis* al generale cambio di sensibilità verso quel tipo di immagini. Tuttavia, riteniamo che la ragione di fondo attenga, più che alle implicazioni etiche generali dell'uso di tali immagini, alla ritrosia a mostrare cadaveri in un manuale per la scuola dell'obbligo, sebbene per le classi dell'ultimo anno. I manuali di storia tendono infatti a evitare immagini di cadaveri civili, ma, come sottolinea Perlmutter<sup>40</sup>, i corpi dell'Olocausto sono un'eccezione. La loro familiarità – esattamente come per l'immagine di un bambino malnutrito se marcato come “africano” –, il loro essere parte del “genere” della fotografia dell'Olocausto, ha permesso di inserirle in testi che, diversamente, presentano raramente immagini di soldati morti e mai di civili (oggi è più difficile trovarle riprodotte, non solo nei manuali ma in generale nella raffigurazione dell'Olocausto).

<sup>39</sup> Ivi, p. 86.

<sup>40</sup> D. Perlmutter, *Re-vision the Holocaust*, p.156.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

### 7. *Il bambino dell'Album Auschwitz*

Nei manuali dei decenni successivi al manuale del 1963 le fotografie dell'Olocausto sono rare. Ciò è dovuto alla correlazione tra l'Olocausto degli ebrei e le dinamiche politiche del periodo, fortemente influenzate dal posizionamento antisraeliano dei paesi del così detto "blocco orientale". Una fotografia "domina" il periodo della normalizzazione, in quanto presente in uno dei manuali più diffusi. Il manuale di M. Dohnal viene pubblicato nel 1972 (7), con numerose edizioni fino al 1979. La stessa fotografia è presente anche nella versione aggiornata del manuale nel 1983 (9), che ha avuto 5 edizioni successive fino al 1989. Si tratta dalla famosa fotografia di un bambino tenuto per mano da una donna, fotografati al loro arrivo a Birkenau<sup>41</sup>, proveniente dall'*Album Auschwitz*.

L'*Album* diviene particolarmente famoso perché utilizzato nel processo Eichmann e nel processo Francoforte-Auschwitz del 1963-1965. Molte delle fotografie in esso contenute sono state successivamente riprodotte numerose volte, in diverse mostre e libri, divenendo estremamente famose. Quanto affermato da Wollaston<sup>42</sup> per la fotografia *Woman and Children* all'interno dell'*Album* (immagine largamente nota di una donna di spalle che cammina con alcuni bambini accanto alle camere a gas) può applicarsi alla fotografia riprodotta nei manuali. La gravidanza e la forza di questa fotografia, sottolinea Isabel Wollaston, sono radicate nella consapevolezza da parte di chi guarda oggi del destino che attende la donna e i bambini alla fine della strada, nonostante nulla nell'immagine stessa indichi esplicitamente il loro essere destinati a morire<sup>43</sup>. Il fascino risiede nella plasticità dell'immagine: la sua indeterminatezza richiede allo spettatore di attingere alla propria conoscenza del contesto per dare un senso a ciò che vede, di usare la propria immaginazione per riempire i dettagli e creare la propria narrazione<sup>44</sup>. Per l'immagine nei manuali cechi, la presenza dei vagoni del treno e della stella di David proietta immediatamente chi guarda la fotografia nei campi di concentramento e nella Soluzione finale. Se l'anonimato dei volti, replicato dalla riproduzione nei manuali, produce una indeterminatezza della loro identità, il fatto che il bambino sia tenuto per mano da una donna conduce a

<sup>41</sup> L'immagine è visibile sul sito dello Yad Vashem dedicato all'*Album Auschwitz* ([https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/Album\\_auschwitz/arrival.asp](https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/Album_auschwitz/arrival.asp)).

<sup>42</sup> I. Wollaston, *The Absent, the Partial and the Iconic*, p. 453.

<sup>43</sup> Ivi, p. 454.

<sup>44</sup> Per l'interpretazione della loro identità si rimanda a *Album Auschtrz*, p.241.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

un'azione di "riempimento" dei dettagli, presupponendo una relazione familiare. Se le fotografie dell'aprile 1945 avevano codificato la rappresentazione del campo di concentramento<sup>45</sup>, l'*Album Auschwitz* allarga la definizione di *Holocaust photograph* inserendo da un lato le fasi precedenti allo sterminio (la deportazione, lo smistamento) e dall'altro l'acquisizione dello sguardo nazista nella raffigurazione dell'Olocausto in generale. Le fotografie furono infatti scattate da soldati nazisti per vari scopi, aprendo la questione della loro riproduzione incondizionata alla valutazione etica.

Nei manuali cechi la fotografia è riprodotta sempre con un commento, non con le informazioni sulla sua provenienza. Nel manuale del 1972, la didascalia riporta «Ingresso degli ebrei nel campo di concentramento» (7, p. 171), mentre il testo parla dei campi di concentramento facendo riferimento alla resistenza e ai prigionieri politici, deportati come gli ebrei. Leggiamo infatti nel testo: «Milioni di cittadini delle nazioni conquistate, soprattutto polacchi, russi, cechi, jugoslavi ed ebrei, furono portati nei campi di concentramento. [...] Solo nel campo di concentramento di Auschwitz, nella Polonia sud-occidentale, i nazisti hanno torturato quasi cinque milioni di prigionieri» (p. 170). Nella versione aggiornata del manuale del 1983, la didascalia riporta «Treni di ebrei verso il campo di concentramento» (p. 47), mentre nel testo viene indicato esplicitamente che «parte integrante dell'affermazione del controllo del mondo da parte dei nazisti era la graduale eliminazione degli ebrei, degli slavi e di altri così detti popoli inferiori a livello razziale» (p. 46).

Questa fotografia è presente anche in un terzo manuale, del 1999. Si tratta del manuale per le così dette *zvláštní školy*, ovvero le scuole mirate per soggetti con disabilità intellettive di media ed elevata gravità. Il manuale riporta anche in questo caso una didascalia generica e succinta «La deportazione degli ebrei al campo di concentramento» (p. 24). Ferme restando le semplificazioni apportate per quanto riguarda la terminologia e il numero di dettagli, il testo rispecchia sia il cambio di regime politico sia l'allargamento degli studi sull'Olocausto. Il testo cita sia ebrei che rom come vittime le cui condizioni erano particolarmente dure. Ricorda l'obbligo della stella di David per gli ebrei e alcuni dei divieti a cui erano soggetti e riporta la cifra di 270.000 ebrei provenienti dalla Cecoslovacchia morti nei campi di concentramento. Il testo crea un rimando, sebbene generico, alla

<sup>45</sup> Basterà qui citare il caso di *Maus* di Spiegelman e il suo uso delle fotografie del campo di concentramento. Cfr. M. Hirsch, *Surviving Images*, pp. 31-32.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

foto in questione quando si legge che «l'omicidio degli ebrei da parte dei fascisti ha ottenuto il nome di Olocausto e i fascisti lo hanno realizzato non solo nel proprio paese, ma anche in tutti i paesi occupati. Non hanno risparmiato nemmeno i bambini» (p. 24).

Se prendiamo in considerazione i manuali pubblicati dopo il 1989, osserviamo che il bambino come soggetto è presente in molti di questi, ma non è la stessa immagine a essere riprodotta. La fotografia proveniente dall'*Album Auschwitz* non compare in nessuno dei manuali qui analizzati dopo il 1999. Un solo manuale presenta l'immagine di bambini dietro il filo spinato (16, p. 76), la cui didascalia riporta «Bambini dietro il filo spinato ad Auschwitz» (p. 77). La fotografia si collega in maniera molto vaga con il testo, che affronta «Il tragico destino degli ebrei» nel capitolo dedicato alla *Vita nel protettorato* (p. 76-77). Il collegamento avviene per deduzione in base a due elementi presenti nel testo. Il primo è l'informazione sulla realizzazione di gruppi di scuola a Terezín, nonostante il divieto, e sulla realizzazione di giornali e spettacoli teatrali clandestini. Il secondo consiste nel fatto che Terezín è indicato quasi esclusivamente come campo di transito, «da lì poi la popolazione ebrea era deportata nei campi sul territorio polacco, soprattutto a Auschwitz» (p. 77).

Un solo manuale opta per il Bambino del ghetto di Varsavia (20<sup>46</sup>, p. 85), forse l'immagine più nota dell'Olocausto oggi. Perlmutter ritiene che questa immagine, diffusissima nei manuali americani, dimostri una «genrefication of the Holocaust»<sup>47</sup>. Scattata nel 1943 durante l'Insurrezione del ghetto di Varsavia, la foto fa parte dell'Album (composto da circa 54 foto in bianco e nero) del generale delle SS Jurgen Stroop intitolato *Il ghetto di Varsavia non esiste più*. L'immagine del bambino con le mani alzate è stata riprodotta in modo esteso e in un numero tale di contesti da essere divenuta l'immagine-sintesi del genocidio nazista<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Manuale per la scuola secondaria superiore.

<sup>47</sup> D. Perlmutter, *Re-visions of the Holocaust*, p.153.

<sup>48</sup> Per esempio, Nelly Furman cita l'assenza di questa fotografia come prova della riluttanza a usare materiale d'archivio da parte di Claude Lanzmann nel suo film *Shoah* del 1985: «il film non include "nessuna immagine di bambini con le mani alzate"» (N. Furman, *The Languages of Pain*, p. 299). Per una brevissima ricapitolazione delle numerose apparizioni di questa immagine in film, serie tv e libri cfr. S. Vice, *Yellowing Snapshot*, p. 312. Per un'analisi approfondita della fotografia si rimanda, oltre ai lavori già citati, a E Stanczyk, *The Absent Jewish Child*. Il manuale in questione è l'unico del corpus appartenente al ciclo superiore di formazione scolastica.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

Infine, un terzo manuale (18) pubblica una fotografia di un bambino accanto a un carretto, su cui vediamo delle valigie con dei numeri e dei fagotti, spinto da un adulto (fig. 3). L'immagine si trova nella sezione dedicata al Protettorato di Boemia e Moravia. Deduciamo che le valigie siano di persone deportate in quanto queste ricevevano un numero, riportato sul bagaglio e sul cartoncino che si doveva indossare. A oggi non si ha alcuna informazione sui soggetti raffigurati, solo la via in cui è scattata<sup>49</sup>. In modo simile non si ha alcuna informazione su chi l'abbia scattata e quali fossero le motivazioni e gli obiettivi. Le informazioni vengono inserite dal contesto. Come già per l'*Album Auschwitz*, anche in questo caso proiettiamo un rapporto di parentela tra il ragazzino e l'adulto che spinge il carretto: ciò che interpretiamo nel suo complesso è la fotografia di una delle numerose famiglie deportate.

Parlando delle fotografie dell'Olocausto, Marianne Hirsch osserva come il nostro sguardo contemporaneo sia mediato dalla post-memoria – quella forma di memoria di un evento di cui non abbiamo esperienza diretta ma che conosciamo perché “tramandato” a livello familiare e sociale<sup>50</sup>. La nostra conoscenza retrospettiva sull'Olocausto trasforma quelle immagini in un potente presagio di morte. I resoconti della Seconda guerra mondiale in generale, sottolinea Nicholas Stargardt, tendono a presentare i bambini come osservatori passivi e inconsapevoli della guerra, privi di *agency*<sup>51</sup>. L'assenza di nomi legati a questi bambini nell'immaginario collettivo trasforma il silenzio del loro anonimato in un evidente rimando, in chi guarda la fotografia, alla loro fine, alla modalità violenta nella quale la loro vita è terminata. La potenza dell'immagine fotografica rende inoltre evidente la distanza tra la conoscenza del soggetto, del bambino sul suo futuro, e quella di chi guarda, che sa cosa succederà da lì a poco al bambino, a tutte le persone presenti nell'immagine. La loro anonimità, la loro innocenza caratterizza tutte le fotografie non solo dell'*Album Auschwitz* ma delle comunità ebraiche dell'Europa centro-orientale, compresa quella del bambino deportato a Terezín.

Risulta interessante osservare che solo due manuali (19; 22), entrambi recenti, presentano una fotografia di Anne Frank. In uno troviamo la nota fotografia con Anne Frank seduta a un tavolo e nell'altro un ritratto del 1942. Se il bambi-

<sup>49</sup> Da una comunicazione via e-mail con la fototeca del Památník Terezín nel maggio 2025.

<sup>50</sup> M. Hirsch, *Surviving Images*, p. 9.

<sup>51</sup> N. Stargardt, *Witnesses of War*, p.10

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

no di Varsavia è il simbolo, l'archetipo dell'ebreo come vittima indifesa e senza nome<sup>52</sup>, Anne Frank è in assoluto la vittima più famosa<sup>53</sup>. Nei manuali qui analizzati l'immagine di Anne Frank è sempre di dimensioni ridotte, posta ai lati della pagina e legata ad approfondimenti in chiave di esercizi. Un manuale (22) fornisce una brevissima biografia e cita il *Diario di Anne Frank* richiedendone la lettura come esercizio. Il secondo manuale rimanda direttamente all'esercizio richiesto, legato anch'esso alla lettura del *Diario*. È interessante sottolineare come l'immagine di Anne Frank svolga qui una funzione puramente accessoria, eppure sia, allo stesso tempo, ineliminabile. Ciò è dovuto in parte al meccanismo di visualizzazione con cui sono strutturati i manuali recenti, ma in parte anche all'estrema familiarità dell'immagine – oltre agli esercizi dei due manuali specifici, in moltissime scuole, ceche e non, viene letto il *Diario*, spesso nell'adattamento a fumetti, che a sua volta è ricco di rimandi alle note foto<sup>54</sup>.

La scelta della fotografia con un bambino è alquanto comune per rappresentare l'Olocausto, e in generale la guerra – pensiamo per esempio al collage del manuale del 1963 sopra analizzato. La preferenza verso fotografie con bambini è data dalla complessa stratificazione di passato e presente della fotografia: essa è una realtà complessa e multistrato in cui l'evento non emerge in modo astratto e “intonso”, ma in dialogo con il medium della fotografia stessa, così come con la prospettiva e il contesto di chi l'ha scattata. Essa agisce in due sfere, quella del passato, le temporalità dell'evento e della foto stessa, e quella del presente, ovvero la temporalità creata nell'atto di essere guardata. Per Britta Hochkirchen è necessario parlare di pluritemporalità dell'immagine di un evento in quanto è la fotografia stessa a strutturarne la temporalità<sup>55</sup>, mentre Anna Topolska sottolinea come alla pluritemporalità della fotografia, si accompagni la pluritemporalità di chi guarda: ogni temporalità delle singole diverse persone nei singoli diversi con-

<sup>52</sup> Scrive Hirsch in merito a questa fotografia: «the pervasive role this photograph has come to play is indeed astounding: it is not exaggeration to say that, assuming an archetypal role of Jewish (and universal) victimization, the boy in the Warsaw ghetto has become the poster-child for the Holocaust» (*Nazi Photographs*, p. 101).

<sup>53</sup> Francine Prose, nel suo libro su Anne Frank scrive: «it's impossibile to overestimate the power that Anne Frank's image has had. She is instantly identifiable [...] It is an understatement to say that she is the single most commonly recognized and easily recognizable victim of the Nazi campaign against the Jews, or of any genocide before and after?» (*Anne Frank*, p. 85).

<sup>54</sup> Facciamo riferimento al *graphic novel Anne Frank. Diario*, di A. Folman e D. Polonsky, tradotto in numerose lingue.

<sup>55</sup> B. Hochkirchen, *Beyond Representation*.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

testi interagisce con l'evento raffigurato, e la fotografia stessa, andando a creare una nuova temporalità<sup>56</sup>. Da quanto osservato consegue che le fotografie dell'Olocausto di soggetti vivi nell'immagine scattata è sempre in relazione con la loro morte, virtualmente immediata nello scatto nazista e materialmente prossima, producendo una presenza-assenza, un fantasma nell'immagine stessa. Se il soggetto è un bambino, la presenza del fantasma della morte è ancora più pregnante.

8. *Auschwitz: il luogo delle vittime*

Se solo una minima parte dei manuali presenta un'immagine delle atrocità, la quasi totalità dei manuali pubblica una fotografia di un campo di concentramento. Tutte le immagini presenti sono largamente note: la famosa fotografia dei prigionieri di Buchenwald dell'aprile 1945 (17<sup>57</sup>, p. 107); i prigionieri di Wöbbelin (22, p. 52; fig. 4); l'interno delle baracche delle donne di Auschwitz (20, p. 70; 21, p. 62).

Le fotografie dei prigionieri di Buchenwald e di Wöbbelin mostrano uomini emaciati: la prima mostra il sovraffollamento e le panche di legno dove dormivano, mentre la seconda le loro condizioni di estrema sofferenza e malnutrizione. Le immagini delle baracche delle donne mostrano persone infreddolite, i volti emaciati. A livello compositivo, queste immagini sono accumulate dal contrasto tra la persona che guarda verso l'obiettivo e il resto dei prigionieri in secondo piano, prevalentemente distesi.

Gli individui in primo piano si trovano "in opposizione" con gli altri anche attraverso il rapporto uno/molti. La singola figura rompe l'uniformità delle persone distese nelle baracche di legno, si colloca sul piano verticale (il prigioniero di Buchenwald), mentre le altre sono distese, quindi in orizzontale. Nel caso delle fotografie delle donne nelle baracche di Auschwitz, la donna in primo piano e quella dietro di lei sono distese lungo una immaginaria linea diagonale opposta a quella delle donne dietro di loro. Se il prigioniero di Buchenwald si differenzia per l'estremo pallore del volto e del corpo, che compone un elemento di bianco sull'intero lato sinistro della foto, in opposizione ai grigi del legno e della luce, la foto dei prigionieri di Wöbbelin presenta una composizione tutta in verticale.

<sup>56</sup> A. Topolska, *Shaping Memory*, pp. 65-66.

<sup>57</sup> Manuale per il ciclo secondario superiore.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

L'immagine si compone di due parti. Sul lato sinistro di chi guarda, un uomo estremamente malnutrito seduto: parte delle gambe sono scoperte e mostrano le ossa prominenti sotto la pelle. Sul lato destro, un prigioniero – che guarda chi sta scattando la foto – porta sulle spalle un uomo inconscio e dietro altri uomini, anch'essi in piedi. La persona che guarda direttamente nell'obiettivo si trova nel centro, la sua divisa è più scura, separandola per contrasto con il pallore delle gambe, da un lato e dall'altro, dalla divisa dell'uomo che sta portando.

Le fotografie dei prigionieri agiscono come testimonianza delle atrocità attraverso la vittima sopravvissuta che diviene allo stesso tempo anche il testimone di tali orrori. Queste fotografie, governate dall'anonimità nella loro prima diffusione nel 1945, sono presenti come strumenti per marcare il discorso generale sulle atrocità del nazismo (e infatti figurano in capitoli e paragrafi spesso così intitolati) non per fornire informazioni su determinate azioni o sul funzionamento del campo (raramente nominato, con l'eccezione di Wöbbelin, 22, p. 52), e men che meno sulle vittime raffigurate. La pregnanza di queste fotografie risiede nello sguardo del singolo prigioniero, che guarda la persona che sta scattando la foto, quindi l'obiettivo e di conseguenza noi che guardiamo. I loro volti mostrano dolore, fisico ed emotivo, lo sguardo pur guardando dritto la macchina fotografica non si focalizza realmente: guardano senza guardare.

L'esperienza soggettiva del guardare (il *punctum* nell'interpretazione di Barthes della fotografia) esula dagli obiettivi del presente lavoro. Malgrado ciò, vogliamo qui avanzare un'ipotesi sulla spinta, o una delle spinte, a scegliere queste immagini al posto di altre. Riteniamo che la scelta possa risiedere proprio nel fatto di poter individuare, in maniera maggiore o minore data la loro dimensione nella pagina del manuale, non solo il volto, ma lo sguardo di una persona tra le persone raffigurate. La dimensione soggettiva del guardare è infatti sempre presente nell'immagine.

La seconda "fonte" fotografica per l'Olocausto è il più volte citato *Album Auschwitz*, usato come testimonianza storica. Oltre ai manuali sopra analizzati, troviamo riprodotte le fotografie dell'arrivo dei treni e della selezione, e tutti e i tre i casi riportano l'indicazione di Auschwitz. Le immagini dell'*Album* nei manuali recenti vengono associate ad Auschwitz, a sua volta simbolo dell'Olocausto e della Soluzione finale in particolare. Nessuno dei manuali riporta l'origine delle fotografie. Se guardiamo le didascalie troviamo indicazioni generiche – «selezione ad Auschwitz» (19, p. 65), «selezione degli ebrei nel campo di concentramento di Auschwitz» (17, p. 109), o (indicazione utilizzata nell'*Album* stesso) «arrivo degli ebrei ungheresi a Auschwitz 1944» (20, p. 85) – rinforzando la tendenza a

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

identificare le immagini dell'*Album* come raffigurazione dell'esperienza del soggetto ebreo in generale.

Un manuale risulta esemplificativo di tale approccio. Il capitolo dedicato al Protettorato (17, p. 83) presenta due fotografie dell'Olocausto. Una raffigura il cartello di divieto di ingresso agli ebrei, in tedesco e in ceco, a un parco giochi ed è marcata dalla didascalia come rappresentazione delle persecuzioni («le misure persecutorie riguardavano anche i bambini ebrei, ai quali era vietato ingresso nei parchi giochi»); la seconda fotografia a mezzo busto di una donna, vestita di nero con la stella di David che guarda in camera, è usata per “raffigurare” la deportazione. Nel manuale la fotografia è tagliata: ciò che vediamo è solo la donna, non il treno e le persone accanto e sullo sfondo. La didascalia riporta: «decine di migliaia di cittadini ebrei sono andati su treni destinati al ghetto di Terezín e da lì nei campi di sterminio». In modo simile al manuale con la foto dei bambini dietro il filo spinato, le immagini legate ad Auschwitz vengono utilizzate per “raffigurare” la fine degli ebrei cechi, sottolineando per contrasto la transitorietà di Terezín.

9. *Terezín: il luogo assente*

Nella breve rassegna sull'Olocausto nei manuali in apertura del presente lavoro abbiamo sottolineato come l'esperienza ceca sia da un lato separata dall'Olocausto e dall'altro ancorata alla realtà di Terezín, città-ghetto e campo di concentramento nazista. La separazione tra Olocausto e Terezín, intesa come parte integrante della storia “nazionale” ceca, si rinviene a livello sia di organizzazione degli argomenti che di immagini. Nella totalità dei manuali qui analizzati le immagini dell'Olocausto, in quanto tale, riguardano “il campo di concentramento”, che a livello simbolico condensa l'ideologia e politica razziale nazista. A livello testuale, Terezín è presente nella quasi totalità dei manuali su cui si basa la presente ricerca. Dalla sola citazione del nome nel periodo comunista passiamo, dopo il 1989 e, soprattutto, dopo la creazione del Programma Educativo Quadro, a paragrafi all'interno di capitoli dedicati al Protettorato di Boemia e Moravia. A livello visuale, Terezín si caratterizza per due elementi. Il primo è la deportazione della popolazione ebraica verso la città-ghetto, mentre il secondo è Terezín come luogo, guardato peraltro solo dall'esterno.

Nella storia ceca, Terezín contiene al suo interno due memorie, “ubicate” in due luoghi separati: la piccola fortezza, parte della memoria ceca della Seconda

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

guerra mondiale, e la Fortezza principale in cui viene realizzato il ghetto-campo di concentramento, parte della memoria ebraica e ceca dell'Olocausto. L'ingresso di Terezín, caratterizzato da una struttura a tre porte, una centrale maggiore e due laterali, con mattoni bianchi e neri alternati, è infatti estremamente riconoscibile e largamente noto al pubblico ceco. Tale familiarità è data dal fatto che Terezín è presente fin da subito nella narrazione ceca della resistenza antinazista in quanto è nella Piccola fortezza, gestita dalla Gestapo, che tra il 1940 e il 1945 veniva imprigionato chiunque fosse ritenuto oppositore del regime nazista. Accanto alla Piccola fortezza, nel 1941 la Fortezza principale viene adibita a ghetto ebraico, rigorosamente separato dal resto delle strutture della cittadella. Oltre al ghetto-campo di lavoro, Terezín funzionava anche come campo di transito.

Nei manuali qui analizzati, tuttavia, non troviamo fotografie che raffigurano l'interno del ghetto-campo, nonostante siano numerose le fotografie scattate dentro Terezín, nelle sue diverse strutture (le baracche, i bagni, i cortili e così via). Ciò che si trova nei manuali è l'ingresso alla Piccola fortezza. Ciò è dovuto al fatto che l'ingresso di Terezín è uno dei luoghi dove i nazisti hanno usato la scritta *Arbeit Macht Frei*. La scritta è uno dei simboli più iconici del nazismo e le sue fotografie mostrano bene quanto osservato da Hirsch su come determinate fotografie assumono un potere che va oltre quello evocativo e rappresentativo, diventando appunto simboli iconici<sup>58</sup>. Con le parole di Zelizer: «photos are markers of both truth-value and symbolism»<sup>59</sup>. La fotografia della scritta è un topos perché il suo valore informativo, denotativo e connotativo, sull'Olocausto è incorporato nel discorso visuale in maniera pervasiva<sup>60</sup>.

La scritta è presente in diversi luoghi, tra cui Dachau, Flossenbürg e Sachsenhausen, oltre a Terezín e Auschwitz. Tuttavia, come osservano Debórah Dwork e Robert Jan Pelt, *Arbeit Macht Frei* non ricopre una posizione centrale nella storia di Auschwitz, non essendo direttamente collegata alla soluzione fi-

<sup>58</sup> M. Hirsch, *The Generation*, p.113.

<sup>59</sup> B. Zelizer, *Remembering to Forget*, pp. 9-10.

<sup>60</sup> Esempio è la scelta di Spiegelman in *Maus* di raffigurare l'arrivo dei suoi genitori ad Auschwitz nel 1944 con la scritta posta all'ingresso del campo (p. 155). La scritta marca quindi l'ingresso nel campo come campo di sterminio (Il padre afferma «sapevamo [...] che ci uccidono con il gas e poi buttano in forni. Era il 1944 [...] sapevamo tutto»); come osserva Hirsch, si tratta anche dell'unica immagine che si estende per tutta la larghezza della tavola (in contrasto con una struttura generale altamente serrata) e l'ingresso con la scritta diviene una memoria visiva dell'Olocausto. Quest'ultimo elemento è dato dal fatto che nel 1944 la scritta si trovava all'ingresso di Auschwitz I, non all'ingresso generale (Hirsch, *Surviving Images*, pp. 19-20).

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

nale quanto piuttosto con i campi di lavoro forzato o, come nel caso ceco, con l'incarcerazione<sup>61</sup>. *Arbeit Macht Frei* sarebbe pertanto un simbolo del cinismo e dell'idea del campo di concentramento, ma è divenuto invece non solo un simbolo (nell'interpretazione di Pierce), ma un'icona<sup>62</sup> dell'iniziazione del soggetto ebreo all'esperienza dell'Olocausto tutto. La tendenza a ricorrere ad *Arbeit Macht Frei* come segno dell'esperienza dei campi dell'Olocausto rientra in una più ampia tendenza a sorvolare o a ignorare le differenze fondamentali tra i diversi tipi di campi e i diversi tipi di incarcerazione nazista. Come sottolineato da Dwork e Pel, l'interpretazione della scritta come ingresso, come la soglia che separa il regno dell'umano, l'ecumene, dall'universo di Auschwitz, appartiene a coloro che non hanno vissuto l'Olocausto<sup>63</sup>, perché, collocata sul limitare, la scritta diventa il segnale della soglia d'ingresso, nella prigione e nel campo, già a partire dal primo dopoguerra. L'elevata densità iconica di *Arbeit Macht Frei* fa sì che venga immediatamente collegata ad Auschwitz, a sua volta referente per il campo di concentramento, inteso come generico campo di sterminio. La fotografia dell'ingresso della Piccola fortezza con la scritta collega immediatamente, a livello visuale, Terezín con il campo di concentramento nazista. L'immagine dell'ingresso con la scritta diviene così una fotografia che definiremmo "geo-documentaria" della presenza nazista sul territorio ceco.

Vi è un altro elemento che la scritta nazista permette di "manifestare", ed è la lingua tedesca, ovvero la responsabilità tedesca e la non responsabilità da parte ceca per l'Olocausto. La presenza della lingua tedesca in luoghi pubblici è infatti un marcatore spesso utilizzato nelle raffigurazioni del Protettorato di Boemia e Moravia per ricordare che i nazisti erano una forza occupante che hanno imposto la propria lingua, il tedesco, sulla lingua nazionale, il ceco. La questione linguistica ricopre un ruolo cruciale in quanto i territori boemi e moravi sono soggetti a un'intensa politica di germanizzazione da parte del Terzo Reich. Tale

<sup>61</sup> D. Dwork, R. J. Pelt, *Auschwitz, 1270*, p. 321.

<sup>62</sup> Facciamo qui riferimento al lavoro di Oren Baruch Stier *Holocaust Icons*. Per lo studioso, icone sono simboli chiave dell'Olocausto che non solo ricorrono in forme e luoghi diversi, ma rappresentano anche la trasformazione culturale del passato dell'Olocausto in un presente dell'Olocausto. Queste icone sono pertanto usate come strumenti per pensare, immaginare e forse, in ultima analisi, commemorare il passato. Alcuni simboli sono infatti giunti a rappresentare l'Olocausto in forma incapsulata – quelli che riassumono le complesse narrazioni della Shoah, semplificando, condensando e distillando queste narrazioni e producendo significati per il consumo culturale (*Holocaust Icons*, p. 2).

<sup>63</sup> D. Dwork, R.J. Pelt, *Auschwitz, 1270*, p. 321.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

politica si innesta sull'idea di una predominanza dell'elemento germanico nella cultura ceca, argomento questo che giustifica il processo di assimilazione linguistica e cultura nel Protettorato. In questa visione, la regione era stata dominata dall'eccellenza tedesca fin dall'inizio e ogni successo, in qualsiasi ambito, era stato raggiunto da persone tedesche: anche i prodotti più ammirevoli del nazionalismo ceco erano di origine tedesca<sup>64</sup>. Le fotografie che presentano le due lingue permettono di condensare l'occupazione nazista, la repressione della lingua ceca (e dell'identità nazionale in essa "contenuta") e la responsabilità tedesca per le deportazioni a Terezín e in ultima istanza ad Auschwitz.

Esemplare di ciò è l'accostamento di due fotografie che troviamo in un manuale (18, p. 66). Poste una accanto all'altra, si trovano la fotografia sopra analizzata del bambino deportato a Terezín e quella dei cartelli con le indicazioni per diverse città ceche con il nome in tedesco e sotto in ceco. Anche in questo caso, la didascalia completa la dimensione connotativa della fotografia del bambino: «Cartelli bilingui di indicazioni stradali presso la stazione di Praha Bubny da cui gli ebrei praguesi venivano deportati a Terezín». Se la singola fotografia rimanda alla deportazione in modo astratto, la vicinanza delle due fotografie crea una lettura unica di un bambino e un padre ebreo deportati a Terezín, dove la deportazione è confermata dalla didascalia e rafforzata in termini di immaginario dalla caratterizzazione della fotografia accanto, sebbene in questa non si veda l'edificio della stazione. È interessante notare che la stessa immagine dei cartelli bilingui è presente anche in un altro manuale (17, p. 80) per indicare la germanizzazione, senza alcun riferimento al suo trovarsi nei pressi della stazione da cui partivano i treni per Terezín.

#### 10. *Materialità dell'Olocausto*

Vi è un ulteriore elemento visuale largamente presente nei manuali: si tratta della fotografia di una stella di David (14, p. 58; 16, p. 77; 18, p. 66; 21, p. 64). Essa è spesso riprodotta in concomitanza con l'esperienza del Protettorato e della deportazione degli ebrei. La stella che si trova nei manuali non è una semplice riproduzione "grafica", ma la fotografia di una originaria stella di David di tela, isolata e senza i contorni della fotografia (fig. 3), con i segni dei punti per cucirla

<sup>64</sup> A.E. Steinweis, *German Cultural Imperialism*, p. 472.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

su un capo di abbigliamento e i bordi frastagliati, e in un caso tenuta in mano per mostrarla (21, p. 64). Questa scelta immette un elemento di “materialità” nell’apparato visuale dei manuali. Se la fotografia svolge le funzioni di testimonianza e vivificazione del passato (guardo oggi quello che è avvenuto allora), la stella di David evoca la materialità di un simbolo iconico. Per Jeffrey Alexander, Dominik Bartmanski e Bernhard Giesen l’icona fornisce un contatto estetico con i significati codificati, in una modalità che oltrepassa la razionalità diretta. Si tratta dell’incontro tra la forza materiale (la sua presenza fisica) e il suo potere simbolico: «Iconicity consists in retrieving, activating, and articulating the depth of the signified by introducing it to the realm of immediate sensory experience, connecting discursive meaning with the perceptual and the palpable»<sup>65</sup>. Oseremmo affermare che la riproduzione della stella “originale” svolge una funzione simile a quella della reliquia.

Per meglio comprendere cosa intendiamo con materialità, prendiamo in considerazione una fotografia differente e presente in un solo manuale: l’immagini di valigie accatastate (20, p. 86). Le valigie, come le scarpe, sono un simbolo dell’Olocausto: entrambe agiscono nei termini dell’assenza della persona a cui appartengono (ovviamente per le scarpe questo legame è maggiore, in quanto queste sono strettamente legate ai piedi che le indossano e pertanto alla persona “fisica”). Tuttavia, a differenza della stella, questa immagine specifica agisce come una fotografia: non solo per il suo essere in bianco e nero, ma perché ha una cornice e una inquadratura. Questi elementi immettono la distanza specifica del medium della fotografia tra il momento passato, sia del soggetto fotografato che dell’atto del fotografare, e quello del presente che guarda.

Inseriamo in questa dimensione di materialità anche una fotografia che si differenzia da tutte le altre: quella del braccio tatuato di un sopravvissuto al campo di concentramento di Auschwitz (12, p. 148; fig. 2). Il numero tatuato è divenuto un simbolo dell’Olocausto e la concatenazione di fattori che ha portato a ciò è simile al procedimento per cui le fotografie dei campi sono divenute metonimie dell’Olocausto tutto. Eppure, la procedura di tatuare i prigionieri era praticata solo ad Auschwitz.

Inizialmente solo i soggetti identificati come idonei al lavoro venivano tatuati, ma successivamente la pratica venne allargata anche ad altri prigionieri. Esistevano però anche categorie esenti, come per esempio i prigionieri tedeschi,

<sup>65</sup> J. Alexander, D. Bartmanski, B. Giesen, *Iconic Power*, p. 2

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*



*Transport židovského obyvatelstva ze Slovenska*



*Číslo - 170.652 - vytetované v Osvětimi v roce 1943 na předloktí jednoho z dosud žijících českých židovských vězňů*

## Osvobození

V druhé polovině roku 1944 vstupovala válka do své závěrečné fáze. Sovětská vojska se přiblížila k hranicím Československa.

**Povstání na Slovensku – srpen–říjen 1944**

Na Slovensku docházelo od léta roku 1944 k dramatickému vývoji. Sovětská armáda vysílala do země parašutisty, kteří podněcovali činnost slovenských partyzánů proti vládě slovenského státu. Ve středním a východním Slovensku kontrolovali partyzáni celé oblasti. Slovenští komunisté navázali přímé spojení se sovětskými vojenskými kruhy v Moskvě. Londýnská vláda vy-

slala na Slovensko generála Viesta, aby řídil vojenské akce protiněmeckého odporu.

Množící se konflikty s představiteli tisoovského režimu hrozily přerůst do povstání. Slovenská vláda nebyla s to krizové situaci čelit. Proto souhlasila s německým rozhodnutím na vojenské obsazení slovenského území. 29. srpna 1944 začala německá vojska Slovensko okupovat. Proti okupaci se postavily všechny složky slovenského odporu. Na Slovensku vypuklo povstání, jehož centrem se stala Banská Bystrica.

Na pomoc slovenskému povstání byla

Fig. 2. *Dějiny nové doby 1850-1993*, V. Olivová, 1995.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

66

Dějepis 9



Dvojazyčné dopravní značky u nádraží Praha-Bubny, odkud byli pražští Židé deportováni do Terezína.



Odhod na dlouhou cestu bez naděje na návrat. Holocaust těžce postihl české a moravské Židy. Terezín nebyl pro většinu z nich konečnou stanicí. Už od ledna 1942 je odtud odvážely transporty do vyhlazovacích táborů.

pouhých 3 000 osob. Mnoho z nich zahynulo v koncentračním táboře v Osvětimi, nacházejícím se na území Polska. Výsledkem genocidního plánu, tzv. konečného řešení židovské otázky (o jehož nelidské podobě bylo definitivně rozhodnuto nacisty v roce 1942 na konferenci ve Wannsee), byla smrt přibližně 80 000 českých a moravských Židů v táborech ležících mimo Protektorát. Celkem byly vyvražděny dvě třetiny evropské židovské populace – na šest milionů osob.

Za druhé světové války bylo nacisty vyvražděno téměř 90 % předválečné romské populace Čech a Moravy. Po válce se domů vrátilo pouze 583 deportovaných českých Romů. Romská populace v Čechách a na Moravě se následkem nacistického „řešení cikánské otázky“ snížila na přibližně 800 osob. Genocida znamenala smrt pro 250–500 000 evropských Romů, kteří byli zavražděni hlavně ve vyhlazovacím táboře Osvětim-Březinka (Birkenau).



Dekret z 1. 9. 1941 nařizoval Židům nosit na oděvu Davidovu (židovskou) hvězdu.

Německé koncentrační a vyhlazovací tábory.



Fig. 3. *Dějepis 9 – Moderní dějiny – Člověk a společnost*, J. Burešová, O. Hýsek, 2008.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*



političní vězni    zločinci    romové    Židé    emigranti

homo-  
sexuálové    svědci  
Jehovovi

**Obr. 10** Označení vězňů v koncentračních táborech

V ghettu byli většinou rozdělení, **ženy zvlášť, muži zvlášť, děti zvlášť**. Pak už jen pracovali a přežívali. Z ghatt byly od roku 1942 vypravovány **další transporty na východ do vyhlazovacích táborů**. Na mapě jste viděli, že vyhlazovací tábory jsou poměrně vzdálené, cesta do nich trvala nejméně 2 dny. Zesláblí lidé často umírali již po cestě přímo ve vlaku. Po příjezdu do některého z táborů (například z Terezína byly vlaky vypravovány nejčastěji do Osvětimi) proběhla tzv. selekce – lidé byli z vlaku vyhnáni ven a roztrženi: zdraví a silní byli odvedeni na práci, nemocní, slabí, příliš starší nebo příliš mladí (dětí do 15 let, dospělí nad 45 let) byli ihned posíláni do plynových komor. Těm, kteří nebyli zabiti hned, bylo na předloktí vytetováno číslo, pod kterým byli dále **evidováni**. Byly jim ostříhány vlasy, dostali táborovou uniformu a místo bot nejčastěji dřeváky. S minimálními přiděly jídla a při nedostatečné hygieně museli pracovat každý den, kdo už nemohl, byl zabit. Každý den se všichni shromažďovali na tzv. apel, kdy byli počítáni živí i mrtví (→ Obr. 10, 11). Během posledních fází války byli vězňové táborů přemísťováni do dosud neosvobozených oblastí. Během těchto **pochodů smrti** přišly o život další tisíce lidí (tzv. likvidace svědků).



**Obr. 11** – Osvobození vězňů z tábora Wöbbelin (4. května 1945)  
Poměry v táborech byly otřesné. Vězňi žili namačkání po třech na dřevěných palandách, trpěli podvýživou a nemocemi. Běžné byly vši, štěnice a blechy.

**Spravedlivý mezi národy**    Vlády okupovaných zemí většinou vyhověly nacistickým požadavkům a umožnily vyvražďení svých židovských občanů. Z **Itálie, Bulharska a Řecka ale Židé transportováni nebyli**. Je třeba zdůraznit, že ne všichni byli k utrpení Židů lhostejní. Zatímco někteří lidé se na pronásledování Židů aktivně podíleli, mnozí **naopak Židům pomáhali**, zajišťovali jim potraviny, léky a často je také ukrývali (→ Obr. 12). Stát Izrael uděluje všem nežidovským hrdinům, kteří pomohli zachránit alespoň jeden židovský život, ocenění **Spravedlivý mezi národy**.

**Obr. 12** – *Nicholas Winton (nikolas wintn)*  
Tento britský makléř v roce 1939 zachránil 669 židovských dětí z Československa – zajistil jim cestu do Velké Británie, kde se těchto dětí ujaly tamější rodiny. Tím jim zcela jistě zachránil život.  
• Zjistí další informace o N. Wintonovi a s jejich pomocí vysvětlí, co symbolizuje pomník umístěný na pražském Hlavním nádraží.



Holocaust patří k temným částem moderních lidských dějin. Proces od diskriminace až k hromadnému vraždění probíhal po celou dobu války. Židé, Romové a některé další skupiny obyvatel byli zbaveni občanských práv, majetku, důstojnosti a nakonec i života. Do konce války zahynulo 6 milionů evropských Židů a téměř všichni Romové. V protektorátu Čechy a Morava přežilo z evidovaných 92 tisíc Židů pouze 14 tisíc osob. Přesný počet romských obětí není dosud vyčíslen.

 Zjistí, kteří čeští autoři psali o holocaustu a jmenují jejich nejvýznamnější díla spojená s touto tematikou.

 Zjistí, kdy byl v našem prostředí (v Československu nebo v České republice) uzákoněn zákaz podpory a propagace hnutí směřujících k potlačení lidských práv a svobod člověka.

 Zjistí, z kterého díla pochází tato ukázka:  
„Kdo má právo rdd / a při něm obstojí / a nic se nebojí, / je náš kamarád / a smí si s námi hrát!“

V. Válková – *Terezínské ghetto: Tajemný vlak do neznáma*

H. Weissová – *Deník 1938–1945*

1. Vysvětlí pojmy genocida a holocaust.
2. Popíše proces, během kterého byli Židé nejprve zbavováni svých práv a později života.
3. Jmenují nacisty, kteří měli přímou zodpovědnost za „konečné řešení židovské otázky“.
4. Jmenují nejméně tři koncentrační tábory.
5. Čím byl významný N. Winton?

Fig. 4. *Hravý dějepis 9 – Nejnovější dějiny*, P. Ostap, L. Jedličková, K. Štrpková, P. Vokálová, F. Kolouch, P. Mácha, 2019.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*



Fig. 5. *Soudobé dějiny*, Kolektiv autorů, 2022.

mentre le persone destinate alle camere a gas al momento della loro registrazione nel campo non venivano tatuate. Il numero tatuato è divenuto il simbolo significativo del processo di disumanizzazione: il trasferimento del numero dalla casacca, come strumento di registrazione, alla pelle riduce la persona nella sua totalità a un numero seriale. Sebbene la procedura avvenisse solo ad Auschwitz, la disumanizzazione alla sua base era generalizzata: il tatuaggio diviene così manifestazione dell'ideologia nazista in una modalità molto più incisiva, perché non rimovibile.

Allo stesso tempo, poiché Auschwitz è divenuto il luogo per eccellenza dell'Olocausto (luogo dell'assoluto orrore), ciò che vi avveniva è, nella comprensione generale, il modello, il prototipo, non solo di tutti gli altri campi di concentramento ma dell'Olocausto. Il numero tatuato non è percepito come specificità di Auschwitz, ma pratica nazista generale. Le immagini del tatuaggio sono sempre di persone sopravvissute, in grado di testimoniare la loro esperienza (basterà qui citare il caso di Primo Levi). Il tatuaggio è pertanto divenuto un simbolo, ma la forza del suo impatto visuale è data anche da un altro fattore. Il gesto di rivelare il numero tatuato in moltissime fotografie ricalca il gesto della presentazione delle

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

stigmati di Cristo codificato nella storia dell'arte: il soggetto sopravvissuto che mostra il tatuaggio si iscrive così nell'iconografia del martirio<sup>66</sup>.

La dimensione della materialità della fotografia in questione non è data dalla semplice scelta di pubblicare la foto di un tatuaggio nazista, ma dal fatto che viene selezionata una fotografia a colori di un soggetto anziano. La fotografia mostra solo la porzione di braccio con il tatuaggio: il fatto di essere scattata a distanza relativamente ravvicinata e il contrasto tra luce e ombra (rafforzato dalla curvatura del muscolo dell'avambraccio) permettono di evidenziare la tridimensionalità del braccio, mentre la gradazione di colori della pelle raggrinzita e della peluria immette la materialità della "superficie", su cui si vedono i bordi dei numeri scoloriti dal tempo. Isolando solo la porzione dell'avambraccio, il manuale mette in atto una comunicazione simile a quella della riproduzione della Stella di David "originale". Entrambe le immagini agiscono come "manufatti" storici che troviamo in un museo o in un archivio. La didascalia accanto rafforza la valenza simbolica del sopravvissuto: «numero 170.652 – tatuato a Auschwitz su un prigioniero ebreo ceco ancora oggi in vita» (12, p. 148).

Come già osservato in altra sede<sup>67</sup>, questo manuale si distingue dagli altri per l'attenzione all'apparato visuale, fotografico e pittorico, e alla sua potenzialità iconica, rafforzata dall'impaginazione. La fotografia del tatuaggio si trova al di sotto della fotografia in bianco e nero di una fila di adulti in abiti civili, alcuni con fagotti, mentre in secondo piano compare un membro della Guardia di Hlinka<sup>68</sup>. La didascalia riporta: «deportazione della cittadinanza ebraica dalla Slovacchia» (p. 148). La fotografia si distingue dalle altre immagini di deportazione presenti nei manuali proprio per questo ultimo elemento. Se per la deportazione degli ebrei del Protettorato le fotografie pubblicate mostrano solo il soggetto ebreo, con la stella di David, in questa immagine le persone hanno un cartoncino appeso al collo e la presenza della Guardia di Hlinka rende chiara non solo la loro deportazione, ma anche chi l'ha "eseguita". La questione della Slovacchia durante la Seconda guerra mondiale nei manuali richiede un'analisi a sé stante. Ci limitiamo qui a ricordare che nel 1938 la Slovacchia dichiara l'autonomia all'interno della Cecoslovacchia dopo gli accordi Monaco e nel 1939 l'indipendenza. Lo Stato

<sup>66</sup> Sul processo di cristianizzazione della raffigurazione dell'Olocausto cfr. T. Lawson, *Shaping the Holocaust*.

<sup>67</sup> T. D'Amico, *L'immagine della Seconda guerra mondiale*.

<sup>68</sup> Si tratta di una struttura paramilitare del Partito popolare di Hlinka (*Hlinkova slovenská ľudová strana* – HSLŠ), unico partito dello Stato slovacco (1939-1945).

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

slovacco, con a capo monsignor Tiso, diviene uno Stato fantoccio del Terzo reich. Le leggi razziali vengono applicate da subito, l'arianizzazione dei beni degli ebrei nel 1940 e le deportazioni verso i campi di concentramento iniziano nel 1942<sup>69</sup>.

Il manuale non affronta l'Olocausto nella modalità binaria sopra evidenziata. La persecuzione nazista degli ebrei viene elaborata all'interno del capitolo sul Protettorato di Boemia, ma non sono presenti immagini di alcun tipo. L'Olocausto è "raffigurato" nel capitolo dedicato alla Slovacchia. La scelta di collocare le immagini dell'Olocausto nella sezione slovacca a nostro parere non è del tutto casuale e non può non essere messa in relazione con il periodo in cui il manuale esce, ovvero subito dopo la separazione della Cecoslovacchia. La presenza delle fotografie mira a sottolineare le responsabilità dello Stato slovacco, in aperto contrasto con la narrazione slovacca vigente negli anni Novanta. Il testo riporta che, secondo il modello della Germania nazista, la Slovacchia ha realizzato di propria volontà e con le proprie forze il trasferimento e la deportazione della maggioranza della cittadinanza ebrea (p. 147), mentre per il Protettorato la formulazione è informale: «La cittadinanza ebrea venne esclusa non solo dalla società economica, ma anche culturale e nazionale. [...] gradualmente venne attuato l'insediamento nel campo di concentramento di Terezín» (p. 139).

## 11. Conclusioni

Il punto di partenza della nostra analisi è la duplice domanda: quale raffigurazione dell'Olocausto è presente a livello visuale nei manuali cechi e quale relazione vi è tra tale raffigurazione e l'iconografia dell'Olocausto e il suo canone visuale?

Nei manuali a partire dal 1989 incontriamo una certa varietà di immagini rispetto all'argomento dell'Olocausto. L'analisi effettuata ha evidenziato la presenza costante di due soggetti dominanti: il campo di concentramento e Terezín, inteso come destinazione della deportazione degli ebrei del Protettorato di Boemia e Moravia (le persone raffigurate nelle fotografie) e come luogo "nazista" marcato dalla scritta *Arbeit Macht Frei*. Questi due soggetti sono declinati in maniera opposta, rispondendo a due narrazioni separate atte a stabilire le respon-

<sup>69</sup> Sull'Olocausto in Slovacchia si vedano in particolare i lavori di M. Vrzgulová, *Memories of the Holocaust*, ed E. Nižňanský, K. Bohová, *Perceptions of the Holocaust*.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

sabilità dei nazisti tedeschi e le non-responsabilità dei cechi in quanto sottoposti all'occupazione nel Protettorato di Boemia.

In uno dei rari lavori dedicati alla rappresentazione visuale dell'Olocausto nei manuali scolastici, Permuteris individua, nei manuali pubblicati negli USA tra il 1942 e il 1990, 6 tendenze. Oltre alla predominanza del bianco e nero (1) e alla scelta di riprodurre solo fotografie (2) e non, per esempio, opere d'arte realizzate durante l'Olocausto, lo studioso sottolinea la predominanza di fotografie di campi di concentramento o di persone ebrei che si presume siano in procinto di essere deportate (3). Qualora sia presente una persona identificabile come non ebrea e/o non vittima, questa è o un soldato nazista (e quindi con valenza "negativa"), oppure un soldato americano o britannico (e quindi con valenza "positiva" perché nell'atto di liberare i campi (4). Inoltre, la presenza di immagini di cadaveri è estremamente ridotta (5) e sono assenti i collaborazionisti (6). I manuali, conclude Permuteris, presentano un'immagine dell'Olocausto che esclude numerosi suoi aspetti e che riproduce una visione binaria, semplificata della realtà, una suddivisione in buoni e cattivi.

Nei manuali cechi qui analizzati ritroviamo, sebbene con alcune differenze, le stesse tendenze. L'Olocausto si traduce, nei testi analizzati, in fotografie dei campi di concentramento o nella deportazione di soggetti ebrei fotografati in quanto tali, con la stella di David. Le immagini sono in bianco e nero – con una sola eccezione – e i soldati presenti nelle fotografie sono quasi esclusivamente nazisti, presenti nelle immagini della Selezione dell'*Album Auschwitz* e nella foto della fosse comune di Bergen-Belsen del 1945. Risulta interessante sottolineare come per il contesto ceco la scelta di riprodurre solo fotografie non sarebbe così obbligata in quanto potrebbero riprodurre disegni e/o dipinti realizzati a Terezín. Infine, sono del tutto assenti esponenti della Gendarmeria ceca, presenti a Terezín, e che governavano il così detto "campo rom" di Lety u Pisku. Tale strutturazione della raffigurazione dell'Olocausto è presente anche nei manuali per il ciclo superiore, usati qui come semplice termine di confronto, e che hanno mostrato una selezione delle immagini dell'Olocausto estremamente simile ai testi per la classe 9.

Se prendiamo in considerazione la funzione principale dell'immagine nei manuali, ovvero quella di dare una certa "manifestazione visuale" di quanto detto nel testo scritto, le immagini dell'Olocausto vanno a rafforzarne la narrazione generale, riproposta anche nei manuali, di evento tragico, la cui totale responsabilità è da ascrivere al nazismo. Le fotografie agiscono come "prova" non della veridicità dei singoli eventi, in quanto le fotografie sono scollegate dal singolo

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

fatto storico specifico, ma dell'“Olocausto” nella sua totalità. Il testo può affrontare in maniera più o meno dettagliata le tipologie di prigionieri, il numero dei morti e la liberazione dei campi, mentre le fotografie “raccontano” la storia delle atrocità dei nazisti senza alcuna reale distinzione. Per le fotografie nei manuali risulta valido quanto osservato da Zelizer sull'uso delle immagini dell'Olocausto in rapporto al loro referente: «visualization works best when it plays to the schematic, iconic, and simplistic features of a representation»<sup>70</sup>. Hirsch sottolinea come la ripetizione delle stesse immagini le abbia trasformate in topoi della memoria dell'Olocausto in sé. Le immagini vengono così incorporate nell'immaginario collettivo della memoria, prescindendo dal valore informativo sull'Olocausto, sia a livello denotativo che connotativo.

In quest'ottica, i manuali cechi confermano quanto osservato dalla Hirsch. In essi sono riprodotte immagini note e che fanno parte del così detto canone dell'Olocausto e sono veicolate secondo topoi della narrazione della Seconda guerra mondiale e dell'Olocausto. In generale, i manuali cechi qui analizzati riproducono la tendenza generale ad universalizzare le immagini dell'Olocausto, a prescindere dal soggetto raffigurato e dalla loro specifica finalità. Il soggetto ebreo, con la stella di David, diviene simbolo di quanto messo in atto nei suoi confronti, si tratti della deportazione o della prigionia in un campo di concentramento. Lo si è visto anche per la scritta *Arbeit Macht Frei*, che viene utilizzata per condensare in una sola immagine Terezín come campo di concentramento nazista, tedesco e “universale”, al di là della realtà specifica – la sua unicità, nella fattispecie, in quanto Terezín costituisce un unicum nell'intero universo concentrazionario nazista.

Non è nostra intenzione sostenere che tutte le fotografie presenti nei manuali esaminati siano state selezionate in maniera volontaria e consapevole in base agli elementi comunicativi qui evidenziati. Riteniamo però che, anche laddove ciò non accadesse intenzionalmente, il risultato complessivo tenda comunque in quella direzione. Il nostro obiettivo è quello di indagare quale immagine dell'Olocausto presentino i manuali cechi e come questa venga composta nelle sue parti. La struttura binaria – Olocausto/crimini di guerra/ideologia nazista, da un lato, e Terezín/ Protettorato, dall'altro –, riprodotta anche a livello visuale, mette in atto una suddivisione tra “loro” e “noi”. Allo stesso tempo, conferma un'impostazione narrativa centrata su “ciò che loro hanno fatto a noi”, dando “forma” all'occupazione nazista e sottraendo la partecipazione ceca all'Olocausto.

<sup>70</sup> B. Zelizer, *Introduction*, p. 1.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

Infine, accanto alla questione etica relativa all' utilizzazione delle fotografie realizzate dai nazisti, ma più in generale delle immagini dell'Olocausto, a nostro parere vi è un ulteriore elemento problematico, che ci preme sottolineare in quanto direttamente collegato alla natura di testo "storico" del manuale. Esso riguarda la funzione di "finestra sulla realtà" ascritta alla fotografia nei manuali scolastici: numerose fotografie dell'*Album Auschwitz* sono state realizzate ad hoc dai nazisti. Le immagini spesso usate per raffigurare la selezione sono state messe in scena dalle SS e non scattate nel mentre del processo selettivo. Quello che si vede è come i soldati delle SS volevano presentare il proprio lavoro ai loro superiori. Come osservano Tal Bruttmann, Christoph Kreutmüller e Stefan Hördler, le foto dell'*Album* «do not show *the* reality of how transports were processed when they arrived at Auschwitz, but *a* reality, one staged by the SS for internal propaganda purposes»<sup>71</sup>. La criticità delle immagini e di una loro lettura alterata, ci preme ricordarlo, non si applica solo all'*Album Auschwitz*, come dimostra il caso della fotografia di Klein del 1945. Questa, inserita senza alcuna connotazione sulla sua funzione originaria, prende un significato di "raffigurazione" del tutto diverso da quello che essa raffigura.

In chiusura di questa esplorazione sull'apparato visuale dei manuali cechi, non possiamo non ritornare alla questione sollevata dal manuale *Soudobé dějiny* chiedendoci se, alla luce dei risultati della nostra indagine, la scelta di non pubblicare al suo interno una fotografia dell'Olocausto e di Terezín infici realmente la possibilità che una o uno studente comprendano l'Olocausto e la sua motivazione storica. A nostro parere la questione è un'altra e risiede nella complessa stratificazione simbolica delle fotografie dell'Olocausto. Se si decide di utilizzarle, è necessario tenere sempre presente, come scrive Struk, che ogni singola fotografia smette di illustrare un evento specifico per agire come referente di una più vasta totalità:

Photographs which may have been part of a Nazi Album or a personal Album, are now recontextualised, their original meaning redefined under loose and often misleading headings; "Jews", "camps", "deportations". Anonymous people in often anonymous places; labelled only universal symbols of the Holocaust<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> T. Bruttmann, C. Kreutmüller, S. Hördler, *The "Auschwitz Album"*, p. XIII. Corsivo nel testo.

<sup>72</sup> J. Struk, *Photographs from the Holocaust Archive*, p. 107.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

*Bibliografia*

- Album Auschwitz*, a cura di I. Gutman, B. Gutterman, M. Pezzetti, Torino, 2008.
- Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: the Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford-New York, 1993.
- R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, 1985.
- Z. Beneš, *České učebnice dějepisu po roce 1989*, in *Česko-slovenská historická ročenka 2003*, Brno, 2004, pp. 281-288.
- T. Bruttman, C. Kreutzmüller, S. Hördler, *The "Auschwitz Album": Between object and historical document*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», 3, 2018, pp. 22-44.
- D. Dwork, P.R.J., *Auschwitz, 1270 to the Present*, New Haven-London, 1996.
- S. Farmer, *Going Visual: Holocaust Representation and Historical Method*, in «The American Historical Review», 115, 1, 2010, pp. 115-122.
- M. Frankl, *Holocaust Education in the Czech Republic, 1989-2002*, in «Intercultural Education», 14, 2, 2003, pp. 177-189.
- N. Furman, *The Languages of Pain in Shoah, in Auschwitz and After. Race, Culture, and "the Jewish Question" in France*, a cura di L.D. Kritzman, New York, 2014, pp. 299-312.
- M. Gabowitsch, A. Topolska, *Visual literacy in history education: Textbooks and beyond*, in «Journal of Educational Media, Memory, and Society», 15, 1, 2023, pp. 1-19.
- I. Hancock, *On the Interpretation of a Word: "Porrajmos" as Holocaust*, in *Travellers, Gypsies, Roma: The Demonisation of Difference*, a cura di M. Hayes e T. Acton, Newcastle, 2007, pp. 53-57.
- M. Hirsch, *Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization*, in *Crimes of War: Guilt and Denial in the Twentieth Century*, a cura di O. Bartov, A. Grossmann e M. Noble, New York, 2002, pp. 100-121.
- M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», 14, 1, 2001, pp. 5-37.
- M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, 2012.
- B. Hochkirchen, *Beyond Representation: Pictorial Temporality and the Relational Time of the Event*, in «History and Theory», 1, 2021, pp. 102-116.
- Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, a cura di D. Bartmanski e J.C. Alexander, New York, 2012.
- T. Lawson, *Shaping the Holocaust: The influence of Christian Discourse on Perceptions of the European Jewish Tragedy*, in «Holocaust and Genocide Studies», 21, 3, 2007, pp. 404-420.
- E. Marushiakova, V. Popov, *Holocaust, Porrajmos, Samudaripen. Tworzenienowej mitologii narodowej*, in «Studia Romologica», 3, 2010, pp. 75-94.
- L.P. Masur, «*Pictures have now become a Necessity*»: *The Use of Images in American History Textbooks*, in «Journal of American History», 84, 4, 1998, pp. 1409-1424.
- S. Milton, *Images of the Holocaust – Part I*, in «Holocaust and Genocide Studies», 1, 1, 1986, pp. 27-61.
- S. Milton, *Images of the Holocaust – Part II*, in «Holocaust and Genocide Studies», 1, 2, 1986, pp. 193-216.
- S. Milton, *Photographs of the Warsaw Ghetto*, Simon Wiesenthal Center Annual 3 1986, <https://www.museumoftolerance.com/education/archives-and-reference-library/online-resources/simon-wiesenthal-center-annual-volume-3/>
- C. Nečas, *Holocaust českých Romů*, Praha, 1999.

Tiziana D'Amico, *Quali immagini per l'Olocausto*

- E. Nižňanský, K. Bohová, *Perceptions of the Holocaust in Slovak Historiography and Among the General Public after the Establishment of the Slovak Republic in 1993*, in *United in Diversity. Contemporary European Jewry in an Interdisciplinary Perspective*, a cura di M. Menachem Zoufalá e O. Glöckner, Munich, 2023, pp. 7-49.
- D.D. Perlmutter, *Manufacturing Visions of Society and History in Textbooks*, in «Journal of Communication», 47, 3, 1997, pp. 68-81.
- D.D. Perlmutter, *Re-visions of the Holocaust: Textbook Images and Historical Myth-making*, in «Journal of Communications», 8, 2, 1997, pp. 151-159.
- F. Prose, *Anne Frank: The Book, the Life, the Afterlife*, New York, 2009.
- Rememberign to forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, a cura di B. Zelizer, Chicago-London, 1998.
- V. Sánchez-Biosca, L. Zylberman, *Reflections on the Significance of Images in Genocide Studies: Some Methodological Considerations*, in «Genocide Studies and Prevention: An International Journal», 12, 2, 2018, pp. 1-17.
- H. Schissler, *Limitations and Priorities for International Social Studies Textbook Research*, in «The International Journal of Social Education», 4, 3, 1989-90, pp. 81-89.
- V. Sixta, *Creating a Historical Textbook, in Why History Education?*, a cura di N. Fink, M. Furrer, P. Gautschi, Frankfurt, 2023, pp. 117 -137.
- T. Sniegon, *Vanished History. The Holocaust in Czech and Slovak Historical Culture*, New York, Oxford, 2014.
- M. Somr, *Dějiny školství a pedagogiky*, Praha, 1987.
- S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, 2004
- E. Stanczyk, *The Absent Jewish Child: Photography and Holocaust Representation in Poland*, in «Journal of Modern Jewish Studies», 13, 3, 2014, pp. 60-380.
- N. Stargardt, *Witnesses of War: Children's lives under the Nazis*, London, 2010.
- A.E. Steinweis, *German Cultural Imperialism in Czechoslovakia and Poland, 1938-1945*, in «The International History Review», 13, 3, 1991, pp. 466-480.
- O.B. Stier, *Holocaust Icons: Symbolizing the Shoah in History and Memory*, London, 2015.
- J. Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London-New York, 2004.
- J. Struk, *Photographs from the Holocaust Archive*, in «The Journal of Holocaust Education», 7, 3, 1998, pp. 87-112.
- B. Tachecí, I. Cerman, *Je tady skupina historiků, která obývá dějiny. Jsou jako magma a vše zaplavují, varuje historik z opačného proudu Cerman*, 17 maggio 2023, <https://www.mujrozhlaz.cz/osobnost-plus/je-tady-skupina-historiku-ktera-ohyba-dejiny-jsou-jako-magma-vse-zaplavuji-varuje>
- A. Topolska, *Shaping Memory through Visuality: War Photography in Polish Secondary School History Textbooks after 1989*, in «Journal of Educational Media, Memory, and Society», 15, 1, 2023, pp. 62-79.
- A. Vališová, H. Kasíková, *et al.*, *Pedagogika pro učitele – Školský systém v českých zemích*, Praha, 2007.
- Věstník Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy české republiky, sešit 10, Praha, 2005.
- S. Vice, «Yellowing Snapshots»: *Photography and Memory in Holocaust Literature*, in «Journal for Cultural Research», 8, 3, 2004, pp. 293-315.
- M. Vrzgulová, *Memories of the Holocaust: Slovak Bystanders, in Jews and Gentiles in Central and Eastern Europe during the Holocaust*, a cura di H. Kubátová e J. Láníček, London, 2017, pp. 99-111.

*Memoria, identità, politica della storia nei contesti europeo e (post)-sovietico*

- M. Wasiuta, *The Epilogue of the Times of Porajmos: the Memorial to the Forgotten Holocaust of the Roma and Sinti in Bohemia*, in *Marginalised Narratives: the Challenge of Representing National Minorities in Central European Museums*, a cura di A. Tatarenko, Lublin, 2024, pp. 65-86.
- I. Wollaston, *The absent, the Partial and the Iconic in Archival Photographs of the Holocaust*, in «Jewish Culture and History», 12, 3, 2015, pp. 439-462.
- B. Zelizer, *Gender and Atrocities: Women in Holocaust Photographs*, in *Visual Culture and the Holocaust*, a cura di B. Zelizer, New Brunswick, 2001, pp. 247-271.
- B. Zelizer, *Introduction: On visualizing the Holocaust*, in *Visual Culture and the Holocaust*, a cura di B. Zelizer, New Brunswick, 2001, pp. 1-10.
- R. Zopf, C.M. Giabbiconi, T. Gruber, M. M. Müller, *Attentional modulation of the human somatosensory evoked potential in a trial-by-trial spatial cueing and sustained spatial attention task measured with high density 128 channels EEG*, in «Brain Res. Cogn. Brain Res», 20, 2004, pp. 491-509.
- ZPRÁVA: Předseda Nadačního fondu obětem holocaustu se ohrazuje vůči učebnici Soudobé dějiny (<https://www.ustrcr.cz/zprava-predseda-nadacniho-fondu-obetem-holocaustu-se-ohrazuje-vuci-ucebnici-soudobe-dejiny/>)
- ZPRÁVA: ÚSTR se distancuje od učebnice Soudobé dějiny (<https://www.ustrcr.cz/zprava-ustr-se-distancuje-od-ucebnice-soudobe-dejiny/>)