

La Shoah a colori. Walter Genewein e il ghetto di Łódź

 officinadellastoria.eu/it/2013/03/30/la-shoah-a-colori-walter-genewein-e-il-ghetto-di-lodz/

Damiano Garofalo

marzo 30, 2013



Nel 1987 in un negozio viennese di antiquariato venne ritrovato un album contenente quattrocento fotografie a colori risalenti al periodo della Seconda guerra mondiale. Come si scoprì qualche tempo dopo, su quelle foto erano rappresentate alcune scene di vita del ghetto di Łódź[1]. Scattate da uno dei responsabili amministrativi del ghetto, l'austriaco Walter Genewein, erano da considerarsi tra le prime immagini a colori della Seconda guerra mondiale. Per gli storici, gli esperti e gli stessi sopravvissuti, la dimostrazione dell'esistenza e della conservazione di quelle foto a quasi cinquant'anni di distanza fu uno choc: nonostante fossero assolutamente autentiche, non sembravano rappresentare in alcun modo il ghetto ricordato dai testimoni.

Nel febbraio 1940 Walter Genewein riceve l'ordine da Berlino di trasferirsi immediatamente a Łódź. Assegnato all'Ufficio per l'approvvigionamento come responsabile dei registri viene spostato dopo pochi mesi all'Ufficio amministrativo del ghetto e promosso di livello[2]. A Łódź, infatti, beni su larga scala – soprattutto tessuti e merce di abbigliamento destinati alla Wehrmacht e alla società civile tedesca – erano prodotti dagli stessi ebrei, considerati unicamente come forza lavoro da sfruttare. Viene così istituito un ufficio speciale con a capo Hans Biebow, un imprenditore di Brema, con il compito di fare da tramite tra il mondo esterno e le necessità interne del ghetto, come l'approvvigionamento e la produzione industriale. Come ricompensa per l'aumento della stessa, Genewein viene ulteriormente promosso, iniziando così la sua personale scalata all'amministrazione nazista del ghetto di Łódź, dove erano da poco cominciate le prime deportazioni[3]. In quei giorni, Genewein arriva in possesso di una macchina fotografica all'avanguardia, modello Movex 12, confiscata dalle SS durante un'operazione nel ghetto. Così, decide di scrivere alla I.G. Farbenindustrie Agfa per ricevere un manuale di utilizzo della camera assieme ad alcuni rulli di pellicola a colori “per scopi ufficiali”. Comincia così, quasi per caso, la sua esperienza di fotografo nel ghetto di Łódź, la cui produzione dal 1940 al 1944 rimarrà segreta fino al ritrovamento di parte delle immagini nel 1987 e alla loro prima esposizione allo Jüdische Museum di Francoforte nel 1990[4].

Lo scopo delle centinaia di fotografie di Genewein sembra oggi quello di creare un'immagine del ghetto che rappresentasse al meglio il lavoro e la produzione di fabbrica. Al Genewein fotografo, infatti, non sembrano interessare particolarmente le sofferenze

legate alla quotidianità e alle condizioni di vita precarie degli ebrei del ghetto[5]. Non per questo, però, le immagini sono da considerarsi meno interessanti o meno valevoli di essere studiate in quanto documento storico. La distanza che si delinea tra l'oggetto fotografato e il soggetto fotografante e il risultato del processo autoriale di rappresentazione fotografica ci dicono, infatti, molto di più di quanto ci possano trasmettere i soli documenti cartacei o le testimonianze dirette dei sopravvissuti. Come ha suggerito la studiosa di cinema e arti visive Frances Guerin, le immagini di Genewein vizzate da tale parzialità offrono l'opportunità di immaginare l'orrore proprio attraverso l'assenza della rappresentazione dello stesso[6]. Per utilizzare la fortunata formula del filosofo e storico dell'arte Georges Didi-Huberman, ci troviamo quindi costretti a immaginare *malgrado tutto*, ovvero malgrado l'impossibilità di guardare quelle immagini scevri dal nostro mondo "rimpinzato, e quasi soffocato, da merce immaginaria", dal feticismo delle immagini[7]. Gli uomini, le donne e i bambini rappresentati appaiono sempre in secondo piano rispetto ai meccanismi produttivi e alle attività quotidiane di cui sono loro stessi protagonisti. Questa impostazione ideologica, seppur probabilmente inconscia, rispecchia fedelmente l'occhio di chi, catturando le immagini sulla pellicola, documenta una realtà dal proprio punto di osservazione. Nelle foto di Genewein vediamo giovani che lavorano nella fabbrica siderurgica del ghetto, venditori di libri al mercato, burocrati dell'amministrazione ebraica al lavoro. I soggetti sono spesso fotografati da una prospettiva frontale e asettica attraverso piani medi o campi lunghi, quasi sempre "sorpresi" e immobilizzati.

Grazie all'utilizzo di una macchina fotografica di ultima generazione e di una delle prime pellicole a colori, già sperimentate verso la fine degli anni trenta[8], l'apporto di Genewein all'evoluzione del medium fotografico non sembra da sottovalutare. Lo sviluppo dei negativi avviene direttamente presso gli stabilimenti svizzeri della Agfa, industria produttrice di pellicole fotografiche e cinematografiche collegata alla I.G. Farben, con cui Genewein tiene un lungo scambio epistolare a proposito di alcune foto sviluppate. Nell'aprile del 1942 Genewein invia un reclamo scritto all'azienda, rea di avergli inviato delle foto in cui le aree bianche tendevano al rosa, le aree blu al viola e quelle verdi al marrone, chiedendo spiegazioni in merito a tali alterazioni. L'azienda effettua un secondo sviluppo del materiale, rispondendo però che le alterazioni dei colori erano state causate da inconvenienti tecnici nel funzionamento della camera, quindi impossibili da risolvere[9]. I colori opachi e le sfumature non volute contribuiscono ad attribuire una patina amatoriale a tutta la serie di immagini: a differenza delle fotografie a colori ufficiali, ad esempio, non c'è enfasi cromatica sul rosso intorno alla svastica delle bandiere naziste o sul giallo delle stelle di David cucite sugli abiti degli ebrei come segno distintivo.

Se, da un lato, le foto di Genewein rivelano l'esigenza nazista standardizzata di catturare i dettagli della storia di cui i tedeschi stessi sono attori e protagonisti principali – sia a fini propagandistici che di documentazione – dall'altro dimostrano la pericolosità insita nel considerare le immagini come documenti assolutamente veritieri. Alla stregua di altre fonti storiche quelle visive nascondono spesso una realtà che non coincide necessariamente con quella rappresentata. In questo caso, il perfetto funzionamento produttivo e burocratico del ghetto restituito dalle foto di Genewein cela una vita fatta di condizioni precarie, povertà, morte quotidiana. Come è stato acutamente osservato, questa dicotomia è riscontrabile nella costitutiva contraddizione del sistema nazista stesso dove, nella pratica, gli imperativi razionalisti di ordine e contenimento entrano spesso in rotta di collisione con il

caos e la distruzione generati da tale politica[10]. A differenza delle fotografie scattate dagli ufficiali nazisti, Genewein non intende in alcun modo indugiare sui soggetti che immortalata: non sono presenti, infatti, né immagini di umiliazioni antisemite né primi piani tesi a dimostrare una presunta inferiorità razziale degli ebrei. L'obiettivo di Genewein, quindi, è prima di tutto quello di documentare meticolosamente l'ordinario dal suo punto di vista, con l'intento di presentare agli occhi dei suoi superiori l'efficienza produttiva del sistema da lui amministrato[11]. Siamo di fronte, quindi, a un fotografo "ibrido", che assume un punto di osservazione strettamente personale per rappresentare una realtà da veicolare attraverso canali semi-ufficiali[12].

In questa distanza emerge il problema dell'autorialità: bisogna chiedersi infatti se nelle fotografie in questione ci sia una presenza di Genewein in quanto autore oppure se siamo di fronte a immagini del tutto anonime scattate da un semplice amatore. La freddezza, la distanza e l'assenza di emozioni che emergono da tutta la serie di fotografie farebbero pensare a un interesse specifico dell'autore nel rimuovere la propria identità. D'altro canto, le immagini sembrano proporre un preciso punto di osservazione, necessariamente parziale, che sceglie con cura cosa narrare e cosa no. Il "realismo fotografico" che Genewein adotta ci costringe a considerarlo un autore vero e proprio, soprattutto se confrontiamo le sue foto con quelle degli ufficiali della Propagandakompanie o, ancor di più, con le immagini scattate dagli abitanti ebrei del ghetto[13]. Inoltre, considerata la maggioranza di documentazione fotografica sulla Shoah in bianco e nero, l'utilizzo del colore sembra una firma implicita dell'autore sulle sue foto. Come suggerisce Guerin, le immagini di Genewein sono da considerarsi uniche non soltanto per quello che mostrano, ma soprattutto perché sono le uniche fotografie a colori del ghetto di Łódź a essere scattate, sviluppate e conservate[14]. Il fatto stesso, cioè, di essere a colori trasforma una serie di fotografie apparentemente normali in immagini straordinarie: la possibilità di testimoniare per la prima volta un passato "colorato" collega finalmente la storia della Shoah – tradizionalmente in bianco e nero – al presente. Le stesse memorie e le testimonianze dei sopravvissuti si emancipano così dalla "prigione" dei ricordi sbiaditi, trovando riscontro in rappresentazioni a colori, verosimili e nuovamente immaginabili. Questa sinergia tra passato e presente si trasforma però in corto circuito nel momento stesso in cui i sopravvissuti tracciano un contatto visivo con delle immagini realizzate da un punto di osservazione difforme dal loro: la situazione e il contesto rappresentati sono sì verosimili, ma la sostanza di quello che si vede non può essere in alcun modo accettata dall'osservatore[15]. Molto più in là si è spinta l'interpretazione del film *Fotoamator* (*Photographer*, 1998) di Dariusz Jabłoński, che suggerisce come l'obiettivo di Genewein sia un'estensione metonimica di una vera e propria arma: il fotografo amatoriale, imbracciando la camera come fosse un fucile, si trasforma al momento dello scatto in una sorta di "assassino amatoriale". Nonostante non abbia mai ucciso fisicamente nessun ebreo, il fatto stesso di documentare fotograficamente lo sfruttamento umano pone Genewein tra le fila dei persecutori più che all'interno della "zona grigia" leviana[16].

Annoverando la serie di foto tra le immagini prodotte dai persecutori ci auto-releghiamo, però, in una condizione di empatia emozionale con le vittime rappresentate, dimenticando la dimensione totale del genocidio[17]. Come ha giustamente osservato lo germanista Ulrich Baer, non bisogna bandire e condannare delle documentazioni fotografiche solo perché prodotte da persecutori, utilizzandole unicamente al fine di giudicare chi le ha

prodotte. Secondo Baer, infatti, l'estetica fotografica di Genewein costringe i testimoni ad aprire una dialettica con il punto di vista dell'*altro*. Proprio per questo, le fotografie in questione devono essere utilizzate, come direbbe Walter Benjamin, per "spazzolare la storia contropelo" in senso strettamente indeterminista[18]. Di qui, chi si avvicina a documenti fotografici come questi non può che tenere presente la storia, il percorso e il panorama in cui queste immagini sono state prodotte, veicolate e fruite[19]. Ma il passaggio dai documenti particolari alla possibilità di una elaborazione teorica complessiva pare possibile soltanto attraverso la definizione di un *corpus* fotografico, in questo caso necessariamente limitato, ma che conferisce alle immagini in questione quella caratteristica documentaria data ormai per scontata nelle altre tipologie di fonti[20].



Fig.1

Giovedì 7 giugno 1941 il capo della polizia Heinrich Himmler visita il ghetto di Łódź. L'incontro tra il futuro ministro degli interni del Reich e il Presidente dello Consiglio ebraico Chaim Rumkowski è immortalato dalla camera di Genewein e rappresenta una delle foto più suggestive di tutta la serie (fig. 1). Rumkowski lo aspetta dalla mattina presto ma Himmler si fa vedere soltanto nel tardo pomeriggio, verso le cinque e mezza, dopo essere passato con tutto il suo entourage al mercato del ghetto. Rumkowski mantiene il capo quasi chino di fronte a Himmler, quasi in segno di rispetto. Da parte sua, il capo della polizia tedesca rimane seduto in un'automobile, con la targa con su scritto, ben visibile: "SS - 1". I due sono circondati da ufficiali nazisti, che osservano e ascoltano curiosi. Da una testimonianza emerge uno stralcio della conversazione avvenuta in quel momento tra i due:

Himmler: – Qual è il suo compito qui?

Rumkowski: – Lavoriamo per costruire "Città del lavoro".

Himmler: – E come procede il lavoro?

Rumkowski: – Non male, credo. Ma spero migliorerà. Faccio di tutto per far lavorare il ghetto sempre di più e meglio. Il mio motto è “Lavoro, pace, ordine”.

Himmler: – Continui a lavorare per il bene dei suoi fratelli. Le farà bene[21].

La composizione della foto sembra quasi un'inquadratura cinematografica. La collocazione degli ufficiali intorno all'automobile crea una specie di occhio di bue teatrale che illumina idealmente uno spazio fisico e teorico che si definisce tra i due corpi: Rumkowski, col capo semi-chinato, mantiene una distanza riverente e preoccupata da Himmler che, seduto tranquillamente in macchina, non sembra avere la minima intenzione di scendere dall'automobile. È inutile rilevare come questa distanza possa essere stata semplicemente fotografata durante la fase iniziale di un eventuale movimento di Rumkowski verso l'automobile; in alternativa, Genewein avrebbe semplicemente immortalato un momento statico, così come lo vediamo. Entrambe le ipotesi sono però impossibili da verificare: quello che più ci interessa è quindi rilevare come l'occhio del fotografo abbia percepito uno spazio tra i due e, in modo analogo, l'abbia definito, fotografato e sviluppato. In quello spazio si colloca e si vede lo stesso Genewein: non scegliendo né il punto di vista delle vittime né quello ufficialmente nazista, il fotografo sceglie il suo occhio, emancipandosi così dalla situazione.



Fig. 2

Il tema che emerge dal resto del *corpus* sembra però un altro. Rappresentare la necessità della forza lavoro degli ebrei affinché la produzione del ghetto aumentasse – e potesse così lievitare il suo ruolo all'interno dell'amministrazione – sembra infatti tra i motivi principali che spinsero Genewein verso la nuova avventura di fotografo. Nella totalità delle immagini ritrovate, il numero di quelle che mostrano gli abitanti alle prese con le varie situazioni lavorative del ghetto è impressionante. Grazie alla macchina fotografica,

Genewein riesce a trasformare gli ebrei – solitamente fotografati in quanto tali attraverso l'occhio morboso della propaganda – in semplici lavoratori, il cui unico scopo è produrre. Come già anticipato, in quasi nessuna di queste foto – con pochissime eccezioni – c'è il solito punto di vista nazista, invasivo e tendenzioso, teso a dimostrare una presunta inferiorità razziale degli ebrei attraverso l'esaltazione di determinati tratti somatici o caratteristiche fisiche. Come ha osservato Giovanni Fiorentino, i soldati tedeschi sono soliti fotografare le proprie vittime prima di eliminarle, come se la macchina fotografica posizionata "tra l'occhio del soldato e la vittima lasci cadere qualsiasi inibizione morale", fino a cancellare il pudore della morte[22]. In effetti, se non fosse per le stelle di David cucite sui vestiti come segno distintivo, il contesto rappresentato da Genewein potrebbe anche non trattarsi di un ghetto per ebrei, quanto di una situazione di sfruttamento coatto di forza lavoro tipica di un contesto bellico. È questo il caso delle foto relative ad alcuni ragazzi, tutti molto giovani, al lavoro in un'acciaieria (fig. 2) e in una selleria (fig. 3) che producono materiale bellico per la Wehrmacht. Nella prima, ciò che salta subito agli occhi è come il fuoco della camera sia posto esclusivamente sui pezzi di ferro da forgiare tra i carboni ardenti, a scapito dei volti dei ragazzi, sfumati e non definiti. Questa immagine dimostra perfettamente le intenzioni e l'interesse specifico di chi, costruendo un'immagine, soggettivizza lo sguardo della camera. Nella seconda foto, il punto di osservazione dall'alto, atto a documentare l'ordine e le dimensioni della produzione di fabbrica, mette anche qui sullo sfondo le decine di ragazzi che compaiono nell'inquadratura: alcuni guardano incuriositi e altri continuano a lavorare, mentre degli adulti in fondo a sinistra si fermano in piedi per osservare la situazione. Tutti questi elementi umani sono formalmente parte della fotografia, ma nessuno vi è rappresentato realmente. Anche qui, come in altre decine di immagini, l'oggetto di interesse è il lavoro e la produzione in serie, a scapito sia delle caratterizzazioni emotive che di qualunque intento propagandistico.



Fig. 3

Lo stesso meccanismo, probabilmente inconscio, è utilizzato in un'altra foto (fig. 4) dove vengono mostrate decine di bambini, alcuni sorridenti, in fila con il tegame in mano in attesa dell'approvvigionamento. Siamo probabilmente nel cortile di una scuola, dove l'ordine e la disciplina nell'organizzazione della vita quotidiana sono ancora una volta presentati con orgoglio. Ma con un elemento di instabilità: stavolta, l'abbigliamento miserevole e la precaria costituzione fisica dei bambini ci costringono a riflettere sulle vacillanti condizioni di vita e sulla malnutrizione che presumibilmente furono costretti a patire. Questa fotografia è una delle poche in cui Genewein lascia l'opportunità al fruitore di intavolare altre considerazioni rispetto a ciò cui è interessato. È molto probabile, però, che lo faccia del tutto inconsapevolmente, col solo intento di documentare l'organizzazione accurata di una contingenza specifica, influenzato ormai da una situazione estrema che, per tutti, cominciava a rappresentare la normalità. Come ha osservato Franco Vaccari, la fotografia è sempre un segno, anche in assenza di una precisa determinazione del soggetto: la macchina fotografica, infatti, attraverso il proprio inconscio tecnologico mette in atto una "strutturazione dell'immagine secondo una serie di concetti che sono caratteristici dell'uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria"[23]. L'immagine fotografica sembra quindi avere sempre un senso in ciò che rappresenta. Questo senso, che prescinde da un soggetto fotografante cosciente, si delinea come direttamente dipendente dall'inconscio *tecnologico* della macchina, da quello *sociale* del contesto e da quello *personale* del fotografo, che definiscono a loro volta l'autorialità stessa della fotografia.



Fig.4

La foto che conclude il nostro *corpus* è anche l'ultima dell'intero album di Genewein (fig. 5). In questa immagine, abbastanza diversa dalle altre, sono visibili decine di ebrei ammassati nelle docce dei bagni di Pabianice – piccola cittadina tessile nei pressi di Łódź, trasformata dai nazisti in campo di lavoro e zona di stoccaggio dei beni confiscati agli ebrei del

Wartheland. Molti dei volti dei soggetti fotografati non sono riconoscibili e la quasi totalità delle sagome dei corpi nudi non sono definibili. La presenza dell'ufficiale nazista che, spalle all'obiettivo, controlla i lavoratori mentre si lavano irrompe come elemento di discontinuità, sia estetica che sostanziale. Definendosi come l'unico soggetto statico e messo a fuoco, oltre a impedire la nitida definizione del movimentato contesto circostante, dimostra la scelta precisa di un punto di osservazione. Scattando questa fotografia, Genewein sembra perciò maggiormente interessato all'ordine dei corpi controllati dall'ufficiale più che alla promiscuità della situazione stessa. In particolare, la storica del cinema Gertrud Koch ha sottolineato il carattere razzista e antisemita della foto in questione, che secondo lei rispecchia esattamente il punto di vista delle classiche immagini della propaganda nazista[24].



Fig. 5

Come ha osservato anche la studiosa Nina Springer-Aharoni, le fotografie hanno una forza che nemmeno le immagini filmiche riescono a intaccare. È una forza legata alla fissazione del tempo sulla pellicola, che lascia un'impressione indelebile nella memoria del singolo e rimane come contributo collettivo per il futuro[25]. La familiarità che la storia acquisisce con le immagini e il loro progressivo utilizzo da parte degli storici tendono a sottrarre sempre più questi documenti ai "ruoli ancillari" cui erano confinati dalla storiografia tradizionale, instradandoli così, come sottolinea lo storico Giovanni De Luna, "in un percorso che va dalla complementarità alla necessarietà, dal valore illustrativo ed esplicativo al valore conoscitivo ed interpretativo"[26]. Peter Burke, da parte sua, ricorda il vero problema nel considerare la fotografia come fonte primaria per lo studio della storia: c'è il rischio infatti che il valore documentario dell'immagine si fermi di fronte al contrasto tra soggettività della narrazione – quindi lo sguardo del fotografo e le scelte che egli stesso compie – e la presunta oggettività della fotografia in quanto documento[27]. L'apparente veridicità delle fonti fotografiche rischia di mettere in secondo piano le infinite possibilità di manipolazione

delle stesse. Per lo storico ciò comporta la necessità di un'accurata conoscenza della natura culturale del mezzo, tanto da rendere un'immagine falsificata o ritoccata altrettanto – se non più – meritevole di essere assunta come oggetto dell'indagine storica. L'attenzione nei confronti dell'autorialità del processo fotografico deve quindi essere al centro di qualsiasi riflessione sul rapporto tra fotografia e storia, in particolare in un *corpus* di testi composto da immagini dell'ordinario prodotte da un soggetto fotografante al confine tra la figura del foto-amatore e quella del foto-autore.

Gli ebrei di Genewein pur non essendo mai in primo piano sembrano assumere un ruolo centrale nel progetto di rinnovamento della polacca Łódź nella città industriale di Litzmannstadt[28]. Allo stesso tempo, le foto potrebbero non rappresentare un ghetto per ebrei, ma un luogo produttivo efficiente e ben organizzato. Non siamo quindi di fronte a delle tradizionali immagini della Shoah che testimoniano un orrore estremo fino a risultare scandalose, immorali e quindi banali. La violenza nelle foto di Genewein c'è, ma non si vede. È una violenza che non viene rappresentata direttamente dall'*autore*, ma percepita dall'osservatore in quanto presenza sotto forma di sguardo. Ed è proprio all'interno di questa dialettica tra presenza e assenza, contro l'inimmaginabile come dogma, che si definisce l'autorialità del Genewein fotografo[29]. Più che da un occhio ideologicamente nazionalsocialista, le fotografie di Genewein sono viziate da un punto di vista amministrativo e burocratico, ma pur sempre di un persecutore. La funzione primaria delle sue foto oltre a documentare la storia del ghetto sembra quella di partecipare anche sul piano visivo a "un'azione di legittimazione" della ghettizzazione forzata degli ebrei di Łódź[30].

Le fotografie in bianco e nero scattate da Mendell Grossman, giovane ebreo rinchiuso nel ghetto, assumono una valenza diametralmente opposta: Grossman, infatti, immortalava di nascosto le sofferenze della sua gente attraverso l'utilizzo della macchina fotografica come *memento*, ricongiungendo così nel futuro storia e visione[31]. D'altro canto, Genewein ci lascia un diario fotografico di Łódź fedele al suo punto di osservazione: una sorta di memoria fotografica inconscia composta da centinaia di immagini a colori che, oltre a essere un ottimo esempio di come la visualità fotografica declinata in uno o più *corpora* possa servire da strumento di ricerca, dimostra la possibilità e la necessità di studiare la storia dalle diverse angolature da cui viene catturata e raccontata *malgrado tutto*.

[1] Il ghetto di Łódź – Litzmannstadt, per gli occupanti tedeschi – è da considerarsi un piccolo centro ebraico chiuso ermeticamente dentro la città di Łódź, situata all'interno del Wartheland, territorio polacco da germanizzare annesso direttamente al Reich dall'ottobre 1939. L'obiettivo dei nazisti fu infatti quello di concentrare gli ebrei sparsi nelle province dei territori annessi all'interno delle grandi città, per poterli momentaneamente isolare dalla società in attesa della loro espulsione verso Est. Il 10 dicembre 1939 il governatore del Wartheland Friedrich Übelhoer amana una circolare che stabilisce l'istituzione di un ghetto per ebrei all'interno della città di Łódź. In attesa di trovare una soluzione al "problema ebraico" e con l'obiettivo di rendere i territori annessi *judenfrei* (liberi da ebrei), i 160.000 ebrei di Łódź vengono rinchiusi temporaneamente nel ghetto, istituito nella primavera del 1940. Sull'istituzione del ghetto cfr. Guy Miron (a cura di), *The Yad Vashem Encyclopedia of The Ghettos During The Holocaust*, Volume I (A-M), Yad Vashem, Jerusalem, 2009, pp. 403-412. Per i dati cfr. Andrea Löw, *Juden im Getto Litzmannstadt. Lebensbedingungen*,

Selbstwahrnehmung, Verhalten, Wallstein Verlag, Göttingen, 2006, p. 7.

[2] Per un'accurata ricostruzione dell'apparato amministrativo nazista nel ghetto di Łódź cfr. Peter Klein, *Die Gettoverwaltung Litzmannstadt 1940-1944*, Hamburger Edition, Hamburg, 2009. Parallelamente alla gestione tedesca vengono create istituzioni interne ebraiche composte da diversi dipartimenti, ognuno con un compito specifico – organizzazione dell'ordine pubblico, tutela della salute, educazione scolastica, approvvigionamento, servizio postale – e una milizia ebraica. Mordechai Chaim Rumkowski viene nominato Presidente dello *Judenrat* (il Consiglio ebraico composto dai capi dei vari dipartimenti), con la responsabilità di coordinare i lavori e di gestire la vita all'interno del ghetto. Per approfondire il ruolo delle istituzioni ebraiche all'interno dei ghetti nazisti dell'Europa orientale cfr. Isaiah Trunk, *Judenrat. The Jewish Councils in Eastern Europe Under Nazi Occupation*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1996 e *Les Conseils Juifs dans l'Europa Allemande*, Revue d'histoire de la Shoah, n° 185, Juillet-Décembre 2006.

[3] Nel 1942 ha inizio la deportazione degli ebrei inabili al lavoro, compresi tutti i bambini sotto i sette anni. Da gennaio a settembre sono deportati circa 55.000 ebrei, tutti uccisi nei *Gaswagen* (camion a gas) di Kulmhof (Chelmno). Sempre nello stesso anno sono liquidati gli altri ghetti del Wartheland: vengono risparmiati soltanto 15.000 ebrei trasferiti a Łódź, che dal settembre 1942 rimane l'unico ghetto attivo di tutta la provincia. La presenza di una grossa industria e di un'elevata produttività rende infatti indispensabile la massa di ebrei lavoratori per l'economia di guerra. Soltanto nel 1944 il ghetto sarà liquidato definitivamente: 7.000 ebrei saranno uccisi a Kulmhof e i rimanenti 72.000 saranno deportati ad Auschwitz-Birkenau (estate 1944), dove moriranno praticamente tutti. Per le cifre cfr. Andrea Löw, *op. cit.*, p. 265.

[4] In realtà esiste un'altra serie di fotografie scattate da Genewein e conservate a Washington presso lo United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). Le foto furono scattate insieme a quelle che ora si trovano a Francoforte e risultano pertanto simili, con delle piccole differenze di colore legate alla diversa tipologia di conservazione. In questa sede, però, faremo esclusivo riferimento alle seconde.

[5] Le foto in bianco e nero scattate clandestinamente nel ghetto di Łódź da fotografi ebrei sono molto diverse rispetto alla maggioranza delle immagini che testimoniano le atrocità compiute dai nazisti all'interno degli altri ghetti. In particolare, se messe in relazione con quelle scattate nel ghetto di Varsavia possiamo accorgerci di quanto quelle che rappresentano scene di crudeltà, sofferenza e morte siano numericamente inferiori. Questo non vuol dire che nel ghetto di Łódź si vivesse bene: i dati relativi alla mortalità sono infatti simili a quelli degli altri ghetti (dal 1940 al 1944 muoiono tra i 43.000 e i 45.000 ebrei, cfr. Isaiah Trunk, *Łódź Ghetto. A History*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2008, pp. 198-223). Una motivazione dell'assenza di foto più "crude" è probabilmente da ricercare nella possibile distruzione di alcune immagini trovate dai persecutori prima della loro disfatta, al fine di nascondere eventuali prove. O ancora, a una diversa distribuzione delle scene di morte e sofferenza tra gli interni – molto poco fotografati a Łódź – e gli esterni del ghetto – tristemente celebri sono le foto dei bambini moribondi sul ciglio della strada del ghetto di Varsavia, scattate però tutte dai nazisti. Allo stesso modo, mancano però anche foto dei carnefici: l'assenza potrebbe dipendere da differenti politiche di propaganda da parte dei persecutori, che agivano sì a partire da

disposizioni centrali, ma che, in pratica, operavano nelle contingenze peculiari delle località.

[6] È questa la tesi proposta da Frances Guerin in id., “Reframing the Photographer and His Photographs” in *Film and History* 32, no. 1 (2002), pp. 43-54.

[7] Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaele Cortina, Milano, 2005, p. 15.

[8] Uno dei primissimi esperimenti di negativo sviluppato a colori è datato 1935 e raffigura due lavoratrici tedesche di fronte a un muro del laboratorio fotografico Agfa a Wolfen-Bitterfeld, in Sassonia, su cui è appesa una bandiera rossa con la svastica nazista al centro. Per approfondire cfr. Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, I.B. Tauris, London-New York, 2004, p. 23.

[9] Per la ricostruzione dello scambio epistolare tra Walter Genewein e la I.G. Farben cfr. Harno Loewy e Gerhard Schoenberner, “*Unser einziger Weg ist Arbeit*”: *Das Getto in Łódź. Eine Ausstellung des Jüdischen Museums, Frankfurt am Main*, Löcker, Wien, 1990, pp. 50-58.

[10] La suggestione è figlia delle riflessioni di Frances Guerin in id., *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2012, p. 99-100.

[11] Come ha osservato Jan Ceuppens, nel racconto *Gli emigrati (Die Ausgewanderten*, 1992) Winfried Georg Sebald pone il lettore nella stessa condizione di Genewein: quella di un contabile, più interessato a rappresentare un’organizzazione esemplare del lavoro che a descrivere delle persone. Cfr. Jan Ceuppens, “Transcripts: An Ethics of Representation in The Emigrants” in Scott Denham e Mark McCulloh (a cura di), *W. G. Sebald : history, memory, trauma*, De Gruyter, Berlin, 2006, p. 263..

[12] Come è stato ipotizzato dal giornalista e scrittore svedese Steve Sem-Sandberg, le foto di Genewein potrebbero essere un lavoro su commissione. Genewein sarebbe quindi stato incaricato da qualcuno dell’amministrazione nazista del ghetto, forse Hans Biebow stesso, di documentare la realtà del ghetto (cfr. Steve Sem-Sandberg, *Gli spodestati*, Marsilio, Padova, 2012, pp. 661-662). In realtà, oltre alla già citata lettera inviata alla I.G. Farben in cui si fa riferimento a “scopi ufficiali” non esistono documenti che attestino un collegamento tra l’attività fotografica di Genewein e il suo ruolo di contabile all’interno della burocrazia nazista.

[13] Per un paragone tra le varie tipologie fotografiche cfr. Janina Struk, op. cit., pp. 83-98. Per approfondire, invece, la produzione fotografica clandestina degli abitanti ebrei del ghetto di Łódź cfr. Ingo Loose e Thomas Lutz (a cura di), *Das Gesicht des Gettos. Bilder jüdischer Photographen aus dem Getto Litzmannstadt, 1940-1944 / The Face of the Ghetto. Pictures taken by Jewish Photographers in the Litzmannstadt Ghetto, 1940-1944*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin, 2010.

[14] Frances Guerin, *Through Amateur Eyes*, cit., pp. 130-131.

[15] “Non riesco a ricollocare me stesso in quella realtà”. Questa è la sensazione provata

dal dottore del ghetto Arnold Motowicz di fronte alle foto di Genewein. La sua testimonianza appare nel film *Fotoamator (Photographer, 1998)* di Dariusz Jabłoński.

[16] La tesi del documentario è criticamente riportata in Brad Prager, "On the Liberation of Perpetrator Photographs in Holocaust Narratives" in David Bathrick, Brad Prager e Michael D. Richardson (a cura di), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, Camden House, Rochester, 2008, p. 22. Per una critica del film più concentrata sull'aspetto cinematografico cfr. Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, New York, 1989, pp. 309-312.

[17] Per un'analisi approfondita della fruizione contemporanea dei documenti fotografici prodotti dai persecutori e dai testimoni cfr. Marianne Hirsch, "Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization" in Alex Hughes e Andrea Nobile (a cura di), *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2003, pp. 19-40.

[18] L'esortazione di Benjamin alla lettura "contropelo" dei documenti e delle testimonianze oltre le intenzioni di chi le ha prodotte è proposta in Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 31. La stessa metafora contro lo storicismo positivista ed empatico è ripresa e applicata alle foto di Genewein in Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Ma), 2002, pp. 136-138.

[19] Alla stregua del "contropelo" di Benjamin, il critico d'arte John Ruskin ha parlato della necessità di sottoporre la testimonianza storica della fotografia a una sorta di "contro-interrogatorio" attraverso altri documenti storici (John Ruskin, "The Cestus of Aglaia" in *Works*, vol. XIX, G. Allen, London, 1905, p. 150).

[20] Il carattere indispensabile della definizione di un *corpus* per ogni ricerca storica basata sulle immagini è ben definito in tutti i saggi del numero monografico della rivista Memoria e Ricerca sulla rappresentazione della violenza storica nelle immagini fotografiche. Per approfondire cfr. soprattutto i saggi di Dzovinar Kevonian sul genocidio degli armeni, di Vincent Lowy sulle fotografie di Abu Ghraib e di Serge Noiret, dove diversi *corpora* si intrecciano nella ricostruzione di un episodio controverso nel conflitto arabo-israeliano in *Fotografia e violenza. Visioni della brutalità dalla Grande Guerra a oggi*, "Memoria e Ricerca" n. 20, Franco Angeli, Milano, 2005. Sull'obbligo che ha lo storico di creare epistemologicamente da sé le proprie fonti cfr. Giovanni De Luna, *L'occhio e l'orecchio dello storico. Le fonti audiovisive nella ricerca e nella didattica della storia*, La Nuova Italia, Scandicci, 1993, pp. 24-30.

[21] Il dialogo è riportato in AŻIH (Archivio Żydowski Instytut Historyczny, Varsavia), 302/115, fogli 67-68. (cit. in Sascha Feuchert, Erwin Leibfried, Jörg Riecke (a cura di), *Die Chronik des Gettos Łódź / Litzmannstadt*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2007, p. 160.)

[22] Giovanni Fiorentino, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Meltemi, Roma, 2004, p. 66.

[23] Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Agorà, Torino, 1994, pp. 24-25.

[24] Cfr. Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Suhrkamp, Frankfurt, 1992, p. 179.

[25] Nina Springer-Aharoni, "La fotografia come documento storico" in Israel Gutman, Bella Gutterman, Marcello Pezzetti (a cura di), *Album Auschwitz*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 104-105.

[26] Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Mondadori, Milano, 2004, p. 163.

[27] Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma, 2002, pp. 26-27.

[28] Gordon J. Horwitz, *Ghettostadt. Łódź and The Making of A Nazi City*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Ma) and London, 2008, pp. 320-321.

[29] Nella *Fenomenologia dello spirito* Hegel contrappone la "presentazione" (*Darstellung*) alla "rappresentazione" (*Vorstellung*). La prima è la coscienza che penetra nella profondità della cosa (coscienza filosofica) e coincide con il "pensiero universale" e con l'intuizione della cosa stessa. La seconda è invece una rappresentazione esteriore, superficiale, che resta di fronte alla cosa senza identificarsi con essa. Per approfondire cfr. la prefazione di Maurizio Pagano a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia della spirito*, Sei, Torino, 1980, p. 64 nota. Secondo Erich Auerbach la "presentazione" hegeliana si serve della *Literatur*, intesa non come letteratura ma come universo delle parole (Cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956). Per un'ottima sintesi del dibattito tra presentazione e rappresentazione in Auerbach cfr. Massimo Mastrogregori, *Breve storia dell'ideologia occidentale*, Marietti, Genova-Milano, 2011, pp. 181-197, 259-261. A proposito della polemica tra Gérard Wajcman, Élisabeth Pagnoux e Georges Didi-Huberman sull'irrepresentabilità di Auschwitz cfr. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 73-116.

[30] Ilsen About ne parla come una caratteristica comune a tutte le fotografie prodotte dai nazisti, attraverso cui la violenza diventa cosa ordinaria. Cfr. Ilsen About, "Distruzione dell'individuo e massificazione dei corpi nel campo di Mauthausen: uno studio degli archivi fotografici delle SS" in *Fotografia e violenza. Visioni della brutalità dalla Grande Guerra a oggi*, "Memoria e Ricerca" n. 20, Franco Angeli, Milano, 2005, pp. 91-92.

[31] Cfr. Giovanni Fiorentino, *op. cit.*, p. 41.

- [_Bio](#)
- [_Social](#)
- [_Latest Posts](#)

- By: Damiano Garofalo

è dottore di ricerca in Studi storici presso l'Università di Padova, con una tesi sui consumi televisivi nell'Italia del «miracolo». È caporedattore di «Storiografia» e collabora con alcune riviste scientifiche, tra cui «Zapruder» e «Cinema e storia».

Attualmente è cultore della materia alla Sapienza Università di Roma e svolge attività di ricerca presso la Fondazione Museo della Shoah, dove si occupa di memoria della Shoah e cultura visuale

-
- [La televisione del «miracolo». Consumi culturali e cultura popolare in Italia \(1954-1969\)](#)
[La memorializzazione delle Foibe e il paradigma della Shoah](#)
[La televisione del «miracolo». Consumi culturali e cultura popolare in Italia \(1954-1969\)](#)

[See all this author's posts](#)