

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

Un'ingombrante presenza marginale

Il prigioniero sulla scala di Mauthausen

Elena Pirazzoli

Ne *La chambre claire* Roland Barthes indicava come ci siano due elementi attraverso cui una fotografia attrae il nostro sguardo. Uno è lo *studium*, ovvero l'aspetto razionale, culturale, un interessamento per un'immagine che solleva domande relative alle informazioni che l'analisi del soggetto ritratto ci può fornire. E uno è il *punctum*, che invece mette in movimento qualcosa di irrazionale, emotivo: un dettaglio catalizza la nostra attenzione, incrina lo schermo tra noi e l'immagine. "Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (Barthes [1990] 2003, 28).

Alcuni anni fa, cercando fotografie che mostrassero i prigionieri nei campi di concentramento di Mauthausen o Gusen al lavoro nelle cave di granito, trovai una sequenza di 104 immagini nel sito del Bundesarchiv: mostravano una visita ufficiale di Heinrich Himmler. Con una folta delegazione in divisa, il Reichsführer delle SS visitava sia le baracche che le cave. In particolare, il fotografo – di cui non viene indicata l'identità nella scheda dell'archivio federale – ha ripreso il passaggio dell'intero gruppo sulla scala che collegava la zona di scavo con la parte alta del campo. Una scala conosciuta con il nome di *Todesstiege*, "scala della morte": i prigionieri venivano costretti a salirne i 186 gradini con sulle spalle un blocco di pietra. Una procedura assolutamente antieconomica e antifunzionale, messa in atto come ulteriore forma di denigrazione e tortura dei detenuti, ben lontana dall'ottimizzazione della produzione. Probabilmente era un modo per ribadire che il loro status non era quello di lavoratori, di operai, ma di schiavi.

In rete circola una sola immagine della *Todesstiege* ripresa mentre una squadra di *Zwangsarbeiter* – "lavoratori coatti" – ne sale i gradini. La sua qualità digitale è bassa. La didascalia, sempre fornita dal Bundesarchiv, indica: "Österreich – Konzentrationslager Mauthausen, Häftlinge im Steinbruch (*Todesstiege*)", ovvero "Austria – Campo di concentramento di Mauthausen, prigionieri nella cava di pietra (scala della morte)". I prigionieri affrontano la scala in file di cinque, la larghezza di ogni gradino non permette che siano di più, anzi, appaiono fitti nella salita dei 186

gradini, in ranghi serrati. Considerando anche il gruppo in attesa al fondo della scala, con le spalle già cariche, indicativamente un migliaio di uomini, e il corrispettivo numero di pietre, sta salendo su per la scala. Essendo una fotografia, non possiamo stabilire il tempo necessario al compimento di quell'operazione.

Potrebbero esistere altre immagini di quella scala fitta di prigionieri al lavoro? Considerando quante volte quella procedura sarà stata eseguita, potrebbero esserne migliaia. Tuttavia, una fotografia come quella è anche la testimonianza di quanto avveniva nel campo, quindi, nel caso di una sconfitta tedesca non sarebbe dovuta mai uscire, non avrebbe dovuto circolare. Non doveva essere vista.

Il campo di Mauthausen venne aperto nel 1938, immediatamente dopo l'Anschluss, l'annessione dell'Austria alla Germania nazista. La località per la creazione di quel centro di detenzione e sfruttamento del lavoro coatto venne decisa in base alla presenza di cave di granito. Il Reich, infatti, aveva bisogno di molto materiale edilizio – oltre che di manodopera schiava – per realizzare gli imponenti progetti urbanistici e architettonici adeguati alla visione nazista. Cinque città, in particolare, avrebbero dovuto



1 | Campo di concentramento di Mauthausen (Austria), prigionieri nella cava di pietra salgono la Todesstiege, "scala della morte" (Bundesarchiv, Bild 192-269 / CC-BY-SA 3.0).

to subire sventramenti per poter ospitare nuovi edifici di rappresentanza, nuovi spazi per le adunate e le parate, nuovi musei e teatri che mostrassero i temi culturali e i valori propri del regime.

Le cinque *Führerstädte* – le “città del Führer” – erano Berlino, futura *Welthauptstadt Germania*, capitale del Reich (e, in prospettiva, del mondo), Norimberga, città del *Parteitag*, il raduno del partito, Monaco, *Hauptstadt der Bewegung*, “capitale del movimento” nazista, Amburgo, il porto principale, e infine Linz, *Jugendstadt des Führers*, la “città della giovinezza del Führer”, il cui nuovo splendore doveva essere tale da oscurare Vienna e Budapest. Diversi architetti furono coinvolti in questi progetti: Albert Speer è il più noto, ma i primi edifici per Monaco (il *Führerbau* e l'*Haus der Kunst*) vennero disegnati da Paul Ludwig Troost, mentre il piano per Linz venne affidato a Hermann Giesler.

Lo stile richiesto a questa nuova architettura era il *sehr gross*, il “grandissimo”: i progetti sono caratterizzati da un gigantismo esasperato e una prospettiva di durata di pari portata. “Questi edifici non devono essere pensati per l’anno 1940, e neppure per l’anno 2000, ma ergersi come le cattedrali del nostro passato per i millenni futuri”, con queste parole si espresse Hitler nel 1937 di fronte al polo per l’annuale raduno del partito, in via di costruzione a Norimberga.

I materiali dell’architettura moderna, funzionali al presente – e connotati da una necessità di manutenzione – erano troppo poveri e fragili per adempiere a questo scopo. Materiali duraturi e nobili, come granito e mattoni, dovevano allora essere prodotti in quantitativi smisurati per coprire la richiesta (Spotts [1969] 2012, 392). Nelle sue *Memorie*, Speer si arroga la paternità di questa idea, definita *Theorie von Ruinenwert*, “teoria del valore delle rovine”: il calcestruzzo armato deperiva in modo “brutto”, polveroso e rugginoso, ovvero in modo inadeguato a rendere il valore di un regime come quello nazista, che aspirava a un destino di rovine maestose, al pari dell’Impero romano (Speer [1969] 1997, 77-78). Per fare ciò venne creata la DEST – Deutsche Erd und Steinwerke GmbH – un’azienda di proprietà delle SS, fondata nel 1938 per gestire la produzione di materiali edilizi all’interno del sistema dei campi di concentramento. Mauthausen, Flossenbürg, Gross-Rosen, Natzweiler-Struthof: questi campi erano stati aperti in prossimità di cave di granito, in modo da utilizzare la manodopera schiava nella lavorazione della pietra, fino all’esaurimento delle forze degli *Zwangsarbeiter* (prigionieri di guerra, internati nei campi e civili reclutati forzatamente nei paesi occupati).



2 | Visita di Heinrich Himmler e August Eigruber alle cave del campo di concentramento di Mauthausen, aprile 1941 (©MHC-Fons Amical de Mauthausen).

Queste riflessioni costituiscono lo *studium* della sequenza di immagini della visita alle cave di Mauthausen da parte di Himmler, Ernst Kaltenbrunner, importante esponente delle SS austriache – dal 1943 capo del RSHA (Reichssicherheitshauptamt), la Direzione generale per la Sicurezza del Reich – e August Eigruber, Gauleiter dell’Oberdonau, l’Alta Austria. Nel 1941 Himmler effettuò due visite molto ravvicinate a quel campo (si veda la ricostruzione *Des photos de dignitaires nazis visitant Mauthausen détournées par des déportés espagnols*). Forse voleva sincerarsi che fosse pronto ad accogliere i prigionieri di guerra sovietici (l’operazione Barbarossa iniziò nel giugno 1941) che diventeranno il contingente più numeroso degli internati in quella struttura. Oppure voleva verificare l’efficienza della produzione di granito, anche se questa ipotesi è meno plausibile: nella delegazione ci sarebbe stato un architetto. Ci sarebbe stato Speer, che effettivamente visiterà Mauthausen e i suoi impianti, ma più avanti: esiste una fotografia che mostra Speer insieme a Eigruber mentre quest’ultimo si rivolge ad alcuni prigionieri, all’interno di uno spazio che sembra un’officina. Per l’archivio del KZ-Gedenkstätte Mauthausen, lo scatto risale al 25 giugno 1944 ed è stato effettuato da Hanns Hubmann, fotografo che negli anni del nazismo effettuò diversi servizi sui campi di concentramento e la produzione di armamenti per la rivista “Signal”, allineata al regime. In quella visita Speer, più che nei panni dell’architetto,



3 | August Eigruber e Albert Speer con prigionieri al lavoro nelle Hermann Göring Werke a Linz, 25 giugno 1944 (KZ-Gedenkstätte Mauthausen, Fotoarchiv P/13/14/1, fotografo: Hanns Hubmann).

è in veste di ministro degli Armamenti e della Produzione bellica, ruolo che ricoprì dal 1942, dopo la morte di Fritz Todt. Il luogo sono le acciaierie della Hermann Göring Werke a Linz. La fotografia mostra un momento tutto sommato tranquillo: sembra registrare l'incontro di una delegazione governativa con un gruppo di operai, il clima sembra addirittura informale. I prigionieri sono sullo stesso piano del Gauleiter e del ministro. Alcuni sorridono. Non a caso, è uno scatto di un fotografo di propaganda che deve produrre immagini per una rivista. È un'immagine che può circolare, può o forse deve essere vista.

La natura della foto scattata da Hubmann è molto diversa dal gruppo di immagini raffiguranti la visita di Himmler. Dato che la destinazione è diversa, anche l'intenzione è diversa. È qualcosa nel soggetto delle immagini a indurmi a pensare che siano costitutivamente diverse.

Scorrendo tutte le riproduzioni digitali sul sito dell'archivio federale tedesco, a un certo punto mi è saltata agli occhi un'immagine in particolare. È una fotografia che contiene qualcosa in più, o sarebbe il caso di dire qualcosa in meno. In questo scatto la delegazione è sulla scala, in salita. Himmler guarda in camera, la sua mano è mossa come se stesse facendo un cenno al fotografo. Accanto a lui, una SS guarda qualcosa sul lato oppo-



4 | Himmler e la delegazione SS sulla "scala della morte", aprile 1941 (©MHC-Fons Amical de Mauthausen).

sto. Un'altra SS nel gruppo alle loro spalle rivolge ugualmente lo sguardo verso la parete di pietra. Quel *qualcosa* è un prigioniero, in piedi, appiattito contro la roccia. Ha il cappello nella mano destra, l'unica che è visibile. Lo scatto prende solo metà corpo nell'inquadratura. È come se quell'uomo non dovesse essere in quell'immagine. Infatti ne occupa un margine.

In tutto il corpus di fotografie di questa visita appaiono pochissimi prigionieri. Questo corpo a metà è stato a lungo l'unico a risaltare ai miei occhi. Solo guardando bene l'intera serie, ho notato che in altre due immagini, riguardanti sempre la salita della scala da parte della delegazione, ne appaiono alcuni. Hanno sulle spalle una sorta di portantina di legno che serve per caricarsi le pietre addosso. Stanno probabilmente erigendo i due muri ai lati della scala, che è possibile vedere ancora oggi. Possiamo solo supporre che i detenuti avessero avuto l'ordine di rimanere lontani dalla delegazione e possiamo ugualmente solo ipotizzare che il fotografo avesse ricevuto l'ordine di non includere nell'inquadratura i detenuti.

Ma chi aveva scattato le fotografie? Sul sito del Bundesarchiv si rimanda al Museu d'Història de Catalunya per averne una copia a risoluzione maggiore, quindi le stampe o i negativi devono essere fisicamente depositati in quella sede. Ma per quale motivo? Attraverso quali vie quelle fotografie sono arrivate a Barcellona? A partire dal 1940-1941 a Mauthausen erano

stati imprigionati più di 7.000 repubblicani spagnoli, ma questo non basta a spiegare come mai questo fondo fotografico sia arrivato a Barcellona.

Il *punctum* di quella fotografia mi ha innescato la domanda fondamentale sulla natura di quelle immagini: scatti evidentemente nazisti, scatti che non dovevano uscire dal campo, scatti necessariamente trafugati.

Le didascalie fornitemi dal Museu d'Història de Catalunya indicano che a scattare fu Fritz Kornatz, l'SS responsabile dell'*Erkennungsdienst*, il servizio preposto all'esecuzione delle foto segnaletiche all'ingresso nel campo e alla copertura delle visite ufficiali. Lavoravano nell'*Erkennungsdienst* non solo membri delle SS (con a capo Kornatz e Paul Ricken) ma anche alcuni prigionieri: un austriaco, alcuni polacchi e tre repubblicani spagnoli, i catalani Antoni Garcia Alonso, Francesc Boix Campo e il madrilenos José Cereceda Hijes (si veda la già citata ricostruzione *Des photos de dignitaires nazis visitant Mauthausen détournées par des déportés espagnols*; si veda inoltre la mostra on line *Més enllà de Mauthausen. Francesc Boix. Fotògraf*; il catalogo della mostra *Das Sichtbare Unfassbare – the Visible Part: Photographs of Mauthausen Concentration Camp*, Mandelbaum, Wien 2005; il volume di Benito Bermejo, Francesc Boix, *el fotògraf de Mauthausen. Fotografies de Francesc Boix i dels arxius capturats als Ss de Mauthausen*, Barcelona 2002).

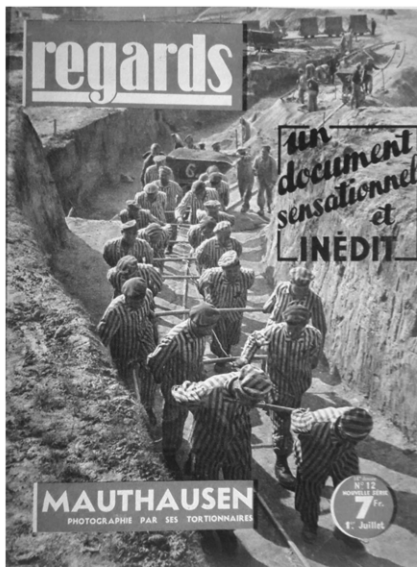
Era molto alto il numero di prigionieri spagnoli e catalani: dopo la *Retirada* attraverso i Pirenei nel 1939, erano passati in territorio francese, dove però furono in buona parte radunati in campi di internamento per stranieri, in condizioni miserabili. Altri vennero successivamente arruolati nell'esercito francese. Nel 1940, dopo l'occupazione della Francia, i *Rotspanier* – definiti gli “spagnoli rossi” per via del loro comunismo – vennero deportati nei campi di concentramento del Reich: Mauthausen fu una delle destinazioni principali, prima dell'arrivo dei russi, gli spagnoli vi costituivano il gruppo nazionale più numeroso. Molti di loro, data anche la lunga permanenza nel campo, pian piano ricoprirono ruoli di servizio, molti diventarono *kapos*, rimanendo tuttavia coesi e attivi politicamente nel campo.

Antoni Garcia, in particolare, era addetto al laboratorio di sviluppo insieme a Grabowski, un polacco che aveva combattuto nelle Brigate internazionali in Spagna. Assumendosi un grosso rischio, Grabowski, Garcia e dal 1942 anche Boix, stampavano di alcune fotografie una copia in più, nascondendola. Crearono così un fondo fotografico segreto su quanto avveniva nel campo.

Dopo il suicidio di Hitler il 30 aprile 1945, il comandante di Mauthausen, Franz Ziereis, ordinò a Hermann Schinlauer, allora responsabile dell'*Erkennungsdienst*, di distruggere tutti i negativi e le stampe in archivio. Era necessario cancellare qualsiasi testimonianza di quanto era avvenuto nel campo: violenze quotidiane, prassi di denigrazione, istigazioni al suicidio, esperimenti crudeli e inutili, tutto era stato fotografato. E i nazisti erano ben consapevoli di quegli eccessi, di quel *surplus* di violenza. Accettabile in caso della propria vittoria, costituiva invece un'aggravante in caso di sconfitta. E quelle immagini ne erano la prova.

In quel momento di confusione, Garcia e Boix riuscirono a sottrarre alcuni negativi e altre stampe, che confluirono nello stesso fondo di immagini strappate al campo. Intanto, l'organizzazione clandestina spagnola era riuscita a fare uscire quel corpus di fotografie grazie ad alcuni prigionieri, Jacinto Cortés e Jesús Grau, destinati a una squadra al lavoro nel limitrofo paese di Mauthausen. Una donna che abitava nei pressi del cantiere, Anna Pointner, accettò di nascondere la scatola con le immagini trafugate in una fessura nel muro del suo giardino. Qui rimasero fino alla liberazione del campo, il 5 maggio 1945.

Fu Boix a recuperare le immagini, circa 20.000, e a iniziare a pubblicarle in alcune riviste e giornali francesi: tra luglio e agosto, il settimanale *Regards* e il quotidiano *Ce soir* vi dedicarono ampio spazio.



5 | La copertina della rivista francese "Regards", n. 12, 1 luglio 1945.

La circolazione di queste immagini attirò l'attenzione della corte del tribunale militare di Norimberga: Boix venne chiamato a testimoniare nel gennaio 1946. Pur essendo sempre stato nel laboratorio di sviluppo, e non presente fisicamente ai fatti, Boix viene considerato testimone oculare. Vede le immagini nell'istante dello sviluppo, nel momento in cui l'impressione emerge dall'emulsione, prima che qualsiasi contraffazione possa essere effettuata. Inoltre sa quando le immagini vengono scattate, conosce e ricorda le date. Anche se tra i due momenti, lo scatto e lo sviluppo, può intercorrere un lasso di tempo, Boix è testimone oculare del fatto, benché in differita.

Sulla base di questo, durante la sua deposizione dà testimonianze delle visite a Mauthausen di Himmler (suicidatosi dopo essere stato catturato dagli inglesi), Kaltenbrunner e Speer, di cui ricorda la presenza nel marzo 1943 (il momento della deposizione in cui Boix riconosce Speer è disponibile sul sito del United States Holocaust Memorial Museum). I due imputati avevano negato di conoscere il campo, ma Boix, basandosi sui negativi e le stampe o sulla sua memoria visiva del momento dello sviluppo, possono asserire il contrario. Kaltenbrunner venne riconosciuto colpevole di crimini di guerra e crimini contro l'umanità e giustiziato il 16 ottobre 1946. Speer venne condannato a venti anni di detenzione per lo sfruttamento della manodopera coatta nelle industrie belliche del Reich; aveva invece negato di sapere dello sterminio, assumendosene tuttavia la "responsabilità morale" per non aver voluto vedere.



6 | La scala della morte di Mauthausen, maggio 1945 (fotografo: Francesc Boix, ©MHC-Fons Amical de Mauthausen).

Nel maggio 1946, Boix e le fotografie salvate testimoniarono anche al processo tenutosi a Dachau contro il comandante, il personale di guardia e i medici di Mauthausen. August Eigruber venne giudicato colpevole in questa occasione e la sua condanna a morte venne eseguita l'anno successivo.

Boix, il cui fisico era molto indebolito dalle privazioni della vita nel campo, morì precocemente nel 1951. Il partito comunista spagnolo (clandestino per via del franchismo) e l'analogo francese si fecero carico della sua memoria, costruendovi attorno forse una sorta di agiografia. Mentre Garcia, invece, ne ridimensionava il ruolo, accusandolo anzi di collaborazionismo e opportunismo. La terza voce, ovvero quella di Cereceda, conferma la versione di Boix (lo storico David Wingeate Pike nel volume *Spaniards in the Holocaust. Mauthausen, the horror on the Danube*, London/New York 2000, riporta la versione di Garcia).

L'archivio di Mauthausen non è un atlante, anzi, potrebbe essere considerato il suo contrario: le strisce di negativi salvati non ci mostrano un montaggio, ma le sequenze con cui avvenivano gli scatti. Una fotografia di lavori di costruzione del campo, seguita dal ritratto di una SS, seguita dal corpo di un prigioniero morto tra erba e rami secchi. Questa era la routine del campo, che esce dagli scatti rubati dal laboratorio dell'*Erkennungsdienst*. Una quotidianità da "stato di eccezione" che emerge da un archivio salvato. Immagini che ci guardano e chiedono di essere interpretate.

L'autrice ringrazia per la disponibilità Amical de Mauthausen, Museu d'Història de Catalunya e KZ-Gedenkstätte Mauthausen

BIBLIOGRAFIA

- Barthes [1980] 2003
 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], Torino 2003.
 Speer [1969] 1971
 A. Speer, *Memorie del Terzo Reich* [1969], Milano 1997, 77-78.
 Spotts [1969] 2012
 F. Spotts, *Hitler e il potere dell'estetica* [1969], Monza 2012.

ENGLISH ABSTRACT

The *punctum* of a photograph triggers research into a series of pictures of the Mauthausen concentration camp. Beginning with the discovery of one hundred photographs describing (Heinrich?) Himmler's visit to the camp and its related quarries, closer study of the subject raises questions about what it means to have and see these images now. This series of photographs taken by Nazis, were not meant to leave the camp, thus, they had to be stolen to be seen. In this way, the story of Francesc? Boix comes to light, Boix was a Spanish inmate of the camp who worked in the *Erkennungsdienst* (the photographic section), and in this function, was able to save thousands of negatives and prints. After the war, he was called to the Nuremberg trial as a particular kind of eyewitness who did not 'see' facts, but who saw the images of facts developing from photographic emulsion.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra