



**Citation:** R. Boccali (2018) Lo scarto visuale e il supplemento dell'immagine: le «scritture di luce» del campo di concentramento di Mauthausen. *Aisthesis* 11(2): 165-177. doi: 10.13128/Aisthesis-23408

**Copyright:** © 2018 R. Boccali. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Lo scarto visuale e il supplemento dell'immagine: le «scritture di luce» del campo di concentramento di Mauthausen

RENATO BOCCALI  
(Università IULM, Milano)  
[renato.boccali@iulm.it](mailto:renato.boccali@iulm.it)

**Abstract.** The aims of the present paper is to analyse the specific visual regime of some never-before-exhibited photographs displayed at the photographic exhibition organised for the 60th anniversary of the Liberation of Mauthausen camp in 2005. I will proceed accordingly to a three steps process. First of all, I will try to show how photographs can be considered as a form of writing, namely a “light writing”. I will then provide a general overview of the catalogue of the exhibition but through a decomposition and reassembly of the photographic images, trying to work for a decentralization of the gaze beyond the documentary value of these photographs. Finally, I will draw some conclusions, proposing further reflections on photography as “trace” and “supplement” of the visible.

**Keywords.** Mauthausen camp, photography, trace, Derrida, Barthes.

Il 6 maggio 2005 è stata realizzata una mostra fotografica in occasione del sessantesimo anniversario della liberazione del campo di concentramento e sterminio di Mauthausen. Da questo «omaggio ai martiri di Mauthausen» è nato un catalogo bilingue, francese e spagnolo, dal titolo: *La part visible des camps. Les photographies du camp de concentration de Mauthausen/Imágenes y memoria de Mauthausen. Fotografías del campo de concentración de Mauthausen* che permette di seguire il percorso espositivo organizzato in tre macrosezioni dedicate rispettivamente: alla struttura materiale e architettonica del campo, alla rappresentazione del campo da parte delle SS, alla liberazione.

Con un apparato critico e commenti molto articolati, il catalogo offre l'opportunità di ricostruire il lavoro di allestimento della mostra e di rintracciarne il *concept* che ha determinato il progetto espositivo e supportato l'articolazione dei contenuti. Il volume consente, quindi, di esaminare il tipo di montaggio che è stato realizzato e la struttura interpretativa che lo presiede.

L'eccezionalità di questo testo-catalogo sembra imporre, quindi, un lavoro di riflessione sulla questione della fotografia come forma di «scrittura» messa alla prova dalla deportazione. Ma di che tipo di scrittura si tratta e perché parlare proprio di scrittura per la fotografia? Questa produzione fotografica può essere considerata come una modalità di scrittura della storia? L'immagine visiva apporta un sapere supplementare rispetto ad altre forme di testimonianza? Si tratta, forse, di una testimonianza più veritiera di quella espressa dai testimoni con la loro voce? E, inoltre, che tipo di utilizzo delle fotografie viene fatto nell'esposizione? Un uso puramente documentale o estetico?

Siamo al cuore di un dibattito estremamente articolato intorno alla questione dell'irrappresentabile che solleva interrogativi etici e discussioni, come attesta in modo esemplare il libro di Georges Didi-Huberman *Immagini malgrado tutto*, pubblicato ormai nel 2003, i cui temi vengono da lui ripresi in *Remontage, du temps subi*, secondo volume del seminario *L'œil de l'histoire*<sup>1</sup>. Si tratta, in fondo, di stabilire se abbiamo il diritto di mostrare immagini che hanno una pretesa di verità su un evento che per sua natura sembra essere inimmaginabile e indicibile, ponendosi quindi al di fuori di qualsiasi ricostruzione storica<sup>2</sup>. In questo senso, a essere convocate sono una serie di questioni di natura strettamente filosofica: lo statuto della verità, della testimonianza e dell'attestazione, della traccia, del rapporto tra immagine e scrittura, tra rappresentazione e voce.

Se, come sostiene Godard, «l'oblio dello sterminio fa parte dello sterminio» (Godard [1998]:

109), allora queste fotografie, in quanto documentazione visiva, sono ancora in attesa di un lavoro interpretativo che richiede pazienza e tenacia perché, «fare storia significa passare ore a guardare queste immagini e poi ad accostarle, facendo sprigionare all'improvviso una scintilla. Tutto ciò produce delle costellazioni, con stelle che si accostano e discostano, come diceva Walter Benjamin» (Godard [2002]: 45). Per questo motivo, è opportuno prendere sul serio tali immagini, mettendole al lavoro nella loro specifica modalità di funzionamento, nel loro regime visuale, «quando le immagini prendono posizione», per usare le parole di Didi-Huberman (2009). Ma per farlo sono necessarie una serie di operazioni volte a destrutturare il montaggio, spezzare il *concept* della mostra, analizzare le fotografie come frammenti isolati per poi osservare il tipo di costellazioni che producono, considerando l'immagine come cifra della storia o come rottura (Rancière [2003]: 57) La metodologia applicata si avvicina a quella di Walter Benjamin, in particolare all'elaborazione micrologica a cui fa seguito l'ordito di una forma globale, così come viene praticata già a partire da *L'origine del dramma barocco tedesco*<sup>3</sup>.

Il percorso si articolerà, pertanto, secondo tre tappe ben definite. In primo luogo si cercherà di mostrare in che senso le fotografie, e in modo particolare questo tipo di fotografie, possano essere considerate come una forma di scrittura, mobilitando una specifica interpretazione del concetto di «scrittura». In seguito si fornirà una panoramica generale del catalogo e quindi

<sup>1</sup> I testi di Didi-Huberman lottano proprio contro l'«*inimmaginabile come dogma*» e la retorica dell'indicibile cfr. (Didi-Huberman [2003]; Didi-Huberman [2010]). Ma contro «l'iperbole speculativa dell'irrappresentabile» cfr. (Rancière [2003]).

<sup>2</sup> Ma come fa notare A. Wieviorka «in storia, la nozione di indicibile sembra più che altro denunciare una pigrizia. Essa ha esonerato lo storico dal suo compito, che è appunto quello di leggere le testimonianze dei deportati, di interrogarsi su questa fonte primaria della storia della deportazione, importante anche per i suoi silenzi» (Wieviorka [1995]: 165).

<sup>3</sup> Scrive, infatti, W. Benjamin: «Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. [...] Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso. Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto» (Benjamin [1974]: 4-5).

dell'esposizione, estrapolandone le linee interpretative essenziali e l'organizzazione concettuale ma attraverso la scomposizione e il rimontaggio delle immagini, cercando di operare un decentramento dello sguardo rispetto al valore documentale di tali immagini fotografiche. Infine, verranno tratte alcune conclusioni, proponendo un'ulteriore riflessione alla luce del percorso svolto.

## LE FOTOGRAFIE: SCRITTURE DI LUCE

Veniamo quindi al primo punto, cercando di mostrare come le fotografie possano essere considerate una forma di scrittura. Partendo dall'analisi del termine «fotografia», coniato da John Herschel nel 1839, è già possibile comprendere la natura di questa tecnica. La parola è composta dal prefisso «foto-» e dal suffisso «-grafia», che si riferiscono alle radici greche: *φῶς*, *φωτός*, *phos*, foto cioè luce, e *γραφία*, *graphia*, grafia, scrittura, disegno, pittura. Letteralmente il termine fotografia indica una scrittura o un disegno di luce. E, infatti, una fotografia è un'immagine ottenuta attraverso un processo di registrazione permanente e statica di impressioni luminose di oggetti del mondo fisico, selezionati e proiettati su una superficie fotosensibile da un sistema ottico. Si tratta quindi di immagini create dall'azione della luce che «inscrive» la presenza di oggetti in un supporto. Non è questo il luogo per analizzare la differenza tra immagini analogiche e digitali, né per prendere in considerazione le innovazioni tecniche che hanno profondamente modificato la natura e l'utilizzo dell'apparecchio fotografico e il risultato finale che ne deriva (Zúñiga, [2013]; Ritchin, [2009]; Fontcuberta [2016]). La cosa essenziale da sottolineare è che la fotografia, al suo inizio, si presenta come una forma di scrittura costituita da parole di luce che, per apparire, hanno bisogno di passare attraverso una camera oscura per poter diventare visibili. Basta sfogliare le pagine del primo testo fotografico del 1884, *The Pencil of Nature* di William Henry Fox Talbot, per rendersi conto dell'idea di fotografia che lo presiede: l'obiettivo, aprendosi alla luce, consente alle cose di iscriversi «da sole» sul sup-

porto, seguendo il «disegno» che la natura tratteggia con incomparabile maestria. Questa convinzione entusiastica e ingenua di Fox Talbot ha lasciato spazio a un'idea di fotografia ben più complessa, che mantiene, però, un certo legame con l'ipotesi iniziale. La fotografia può, infatti, essere considerata come un disegno-scrittura, che comporta una tecnica di iscrizione su un supporto e una dimensione linguistica, un codice e una grammatica propri, che costituiscono, in senso stretto, il discorso fotografico. Un discorso, va subito notato, la cui specificità risiede proprio nello stretto rapporto tra disegno e scrittura, tra immagine e testo, come ben indicato dal termine greco *graphé*.

La grafia, infatti, è una traccia istituita che implica una struttura di rinvio, e si potrebbe dire, seguendo Derrida, che in fondo la scrittura è tutto ciò che può dar luogo a un'iscrizione: traccia, gramma, grafema. Procedendo in questa direzione, appare utile ricorrere proprio al pensiero di Derrida per poter cogliere in profondità il nesso tra fotografia e scrittura, senza però rimanere ingabbiati all'interno della sua speculazione sulla fotografia (Vitale [2008]). Recuperando la riflessione seminale del filosofo francese intorno alla scrittura a partire dall'elaborazione di una grammatologia decostruzionista, è possibile svincolarsi dal logocentrismo implicito nella metafisica della scrittura fonetica per accedere ad una nozione di scrittura libera da qualsiasi fonocentrismo, e quindi dall'idea di una metafisica della presenza che suppone la vicinanza della voce e dell'essere. In questo senso, la scrittura non può essere considerata come una funzione seconda, come mediazione tra un originario e l'esteriorità del significato. «La fenditura, dice Derrida, indica l'impossibilità per un segno, per l'unità di un significante e di un significato, di prodursi nella pienezza di un presente e di una presenza assoluta» (Derrida [1967]: 102-103). Ciò significa che oltre la vicinanza, l'immediatezza, la presenza, proprie del fonocentrismo logocentrico, bisogna considerare la scrittura come traccia, gramma, grafema, in altre parole come spaziatura, che «è il divenire-assente e il divenire-incoscio del soggetto» (Derrida [1967]: 101).

In questo senso, si può considerare l'impronta luminosa della scrittura fotografica come una traccia, come spaziatrice che emerge dalla rete differenziale di tracce a cui rinvia. La traccia non è il segno empirico di una presenza originaria assoluta, il testimone della scomparsa dell'origine, poiché Derrida ci ricorda che «l'origine non è affatto scomparsa, che essa non è mai stata costituita che, come effetto retroattivo, da una non-origine, la traccia, che diviene così l'origine dall'origine» (Derrida [1967]: 92). Si tratta di un'archi-traccia in stato di spaziatrice, in quanto apertura della prima exteriorità. La traccia, pertanto, è prima dell'ente che può essere pensato come tale solo a partire dal movimento di dissimulazione della traccia.

Fin dalla sua nascita la fotografia è sempre stata considerata come un dispositivo di registrazione della realtà in grado di produrre un vestigio del passato e quindi di indurre una memoria. Secondo una lettura riduzionista, questo sarebbe possibile grazie al carattere iper-realistico della fotografia che catturerebbe un momento della realtà dandole una possibilità di sopravvivenza grazie a un supporto sensibile di materializzazione. In altre parole, la fotografia ci mostrerebbe un momento di piena presenza strappato al flusso del tempo e trasformato in visibilità. È evidente che questo tipo di lettura della fotografia si riferisce a una presenza metafisica, facendo della fotografia stessa una scrittura «seconda» di un evento originario ormai perduto per sempre, il cui vestigio, però, sarebbe ancora presente benché in forma indebolita e depotenziata.

In una tale argomentazione è possibile notare quell'effetto di dissimulazione e occultamento della traccia fotografica a cui si è fatto cenno grazie a Derrida. È allora necessario pensare alla fotografia come traccia di un'archi-scrittura, come un movimento di disoccultamento dell'ente (l'*Entbergung* per usare la parola di Heidegger) e il suo divenire assente.

Lo stesso effetto di occultamento della traccia emerge, in realtà, anche da una prospettiva strettamente semiologica. Per questo motivo, è utile arricchire la lettura proposta grazie a Derrida con la prospettiva semiologica di Roland Barthes

per poter avanzare nell'ipotesi interpretativa della fotografia come disseminazione di tracce differenziali di un'archi-scrittura<sup>4</sup>.

Il livello semiologico d'analisi permette, dunque, di prendere debitamente in considerazione la polisemia dell'immagine fotografica, favorendo così una riflessione sulla modalità con la quale il senso giunge all'immagine, in considerazione del fatto che al di sotto dei significanti c'è una vera e propria catena di significati in fluttuazione. Il processo di denotazione comporta, infatti, un ancoraggio del messaggio letterale, limitando così la libertà dei significati dell'immagine al punto tale da poter coincidere, idealmente e direi utopicamente, con uno «stato adamico dell'immagine» (Barthes [1982]: 32), completamente libero da connotazioni e in grado di rendere l'immagine oggettiva e innocente. Questo è possibile grazie alla natura analogica dell'immagine fotografica, che sembra costituire un messaggio iconico senza codice. Occorre ricordare che un messaggio denotato è l'*analogon* della realtà, mentre un messaggio connotato è il modo in cui una società «legge» la realtà sulla base di un simbolismo condiviso, di una retorica d'epoca e di stereotipi. Apparentemente, la fotografia si propone come un analogo meccanico della realtà, in grado di trasmettere «la scena stessa, il reale preso alla lettera» (Barthes [1982]: 6-7). Anche se sembra esserci una riduzione dall'oggetto all'immagine, non si tratterebbe di una trasformazione, di una scomposizione della realtà in segmenti, poi convertiti in segni e quindi ricomposti in un'unità di natura diversa rispetto all'oggetto, perché l'immagine fotografica ha la pretesa di essere un *analogon* perfetto, senza biso-

<sup>4</sup> Non lavorando sull'idea di fotografia in Derrida ma su un'ipotesi di fotografia come scrittura di luce di un'archi-scrittura, non verrà preso in considerazione il testo che il filosofo francese dedica a Barthes (Derrida [2003]: 53-86). Allo stesso modo, non verranno analizzati i vari luoghi testuali in cui Barthes discute della fotografia, ma solo quella lettura strettamente semiologica dell'immagine fotografica utile per l'argomentazione. Per un ulteriore approfondimento in questa direzione, si segnala il testo ormai classico di Schaeffer sul dispositivo fotografico concepito in prospettiva semiologica (Schaeffer [1987]).

gno di un relais, di un elemento connettivo o cerchiera, e quindi di un codice. La pienezza analogica produrrebbe nella fotografia un messaggio totalmente denotato al punto tale da renderla miticamente oggettiva.

In realtà si è di fronte a un paradosso che, secondo Barthes, è dovuto alla «coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con un codice (vale a dire l'«arte», o il trattamento, o la «scrittura», o la retorica della fotografia)» (Barthes [1982]: 9). Occorre, dunque, rilevare l'impossibilità di una denotazione pura e della necessità di una connotazione che intervenga sotto forma di messa in codice dell'analogo fotografico a diversi livelli della produzione fotografica: scelta, elaborazione tecnica, inquadratura, impaginazione (nel caso in cui venga pubblicata), ma anche lettura della fotografia da parte dello spettatore attraverso una simbologia condivisa, una retorica d'epoca e un repertorio di stereotipi, cioè da parte di una cultura. Il codice di connotazione è infatti totalmente culturale e storico, pertanto si dovrebbe articolare ulteriormente la discussione parlando, oltre che di connotazione percettiva, «ipotetica, ma possibile» sottolinea Barthes ([1982]: 19), anche di connotazione cognitiva, strettamente connessa alla cultura personale, e di connotazione ideologica o etica, «che introduce ragioni o valori nella lettura dell'immagine» (Barthes [1982]: 19).

A questo punto è evidente che la dissimulazione della traccia fotografica crea l'utopia di un punto di partenza originario, di una fotografia grezza, di un esserci della cosa. Si dovrebbe parlare, invece, di «esserci-stato», secondo una congiunzione spazio-temporale inedita e apparentemente illogica tra «il qui e un tempo» («l'ici et l'autrefois») (Barthes [1982]: 34), l'immediatezza spaziale e l'anteriorità temporale. Insomma, dice Barthes,

*è dunque a livello di questo messaggio denotato o messaggio senza codice che si può comprendere pienamente l'irrealtà reale della fotografia; la sua irrealtà è quella del qui, perché la fotografia non è mai vissuta come un'illusione, non è assolutamente una presenza, e occorre ribadire il carattere magico dell'immagine*

*fotografica; e la sua realtà è quella dell'esserci-stato, perché in ogni fotografia vi è l'evidenza sempre sorprendente del: è accaduto così: noi possediamo allora, in prezioso miracolo, una realtà di cui siamo sicuri* (Barthes [1982]: 34). Appare chiaro, ormai, che è il messaggio denotato a produrre l'effetto di naturalezza e il velo d'innocenza del messaggio connotato, il quale, pertanto, non risulta affatto innocente poiché implica una coscienza spettatoriale e una vera retorica dell'immagine<sup>5</sup>. È proprio questa retorica che occorre mettere in discussione a livello di connotazione percettiva, cognitiva, ideologica e etica, percorrendo alcune fotografie del campo di concentramento di Mauthausen.

#### LA SCRITTURA DEL VISIBILE: IL CAMPO DI CONCENTRAMENTO

Per fare questo, il catalogo della mostra verrà utilizzato in modo non lineare sulla base di una sua scomposizione e rimontaggio<sup>6</sup>. Pur rispettando la scansione proposta, verrà offerta una riarticolazione seguendo alcune linee precipue in grado di mostrare gli effetti retorici delle immagini. In primo luogo, però, occorre fornire qualche precisazione sul *corpus* raccolto in occasione dell'esposizione, frutto di un lungo lavoro di ricerca e di reperimento di fotografie sparse in tutto il mondo dopo la liberazione del campo di Mauthausen. Le 500 fotografie riunite coprono l'arco temporale che va dalla costruzione del campo di concentramento alla liberazione dopo il 1945. Prima di procedere oltre, è importante fornire alcuni dati storici

<sup>5</sup> In questa direzione di riflessione si è orientata la semiotica visiva contemporanea (Gruppo  $\mu$  [1992]).

<sup>6</sup> I dati storici e il materiale fotografico sono tratti dal catalogo (Amical de Mauthausen [2005]). In particolare, le fotografie provengono da positivi digitalizzati o da negativi originali conservati in istituzioni pubbliche o private in Francia, Austria, Spagna, Repubblica Ceca, Stati Uniti. Il progetto espositivo è stato realizzato dal Ministero federale degli interni austriaco con la collaborazione dell'*Amical de Mauthausen y otros campos* di Barcellona e l'*Amicale de Mauthausen, déportés, familles, amis* di Parigi.

per poter capire la natura del sistema concentratorio del sito austriaco. Il campo fu costruito dopo l'*Anschluss* nel 1938 come luogo di lavoro per detenuti nelle cave di un'azienda delle SS, dove furono deportate 200.000 persone e 5.000 vi trovarono la morte. Nel 1942 il campo venne dotato di una camera a gas dove furono uccisi 3.500 prigionieri. Ma tra il 1942 e il 1943 si aggiunsero altre modalità di sterminio perché arrivarono dei particolari camion a gas progettati per uccidere tramite asfissia mentre, negli stessi anni e fino alla fine della guerra, alcuni prigionieri venivano inviati all'Istituto di Eutanasia di Hartheim per essere gassificati.

Fino al 1942 la funzione principale del campo era la repressione e l'eliminazione, soprattutto di polacchi, ebrei olandesi, zingari, repubblicani spagnoli, prigionieri di guerra sovietici. In seguito, i prigionieri vennero impiegati nell'edilizia e nell'industria degli armamenti per imprese private e pubbliche. Il lavoro forzato per l'economia di guerra fece sì che alla fine del 1944 10.000 prigionieri si trovassero a Mauthausen e 60.000 a Gusen e nei campi annessi. Va rilevato, infatti, che Mauthausen era «solo» il centro organizzativo di un complesso di più di 40 campi.

Alla luce di questi dati storici basilari, è ora possibile procedere con l'analisi delle fotografie. Prima di farlo, però, è fondamentale interrogarsi sulla loro natura. Di che tipo di fotografie si tratta? Si può effettuare una prima distinzione sulla base di un criterio temporale, prendendo come evento cardine la liberazione: avremo quindi un «prima» e un «dopo». L'altro elemento fondamentale da prendere in considerazione è la questione relativa a «chi» ha scattato le fotografie: da un lato le SS e dall'altro i liberatori del *US Signal Corps* (il servizio d'informazione militare americano). Ma a moltiplicare e complicare i punti di vista vi sono inoltre le vittime: i detenuti addetti al servizio di identificazione – servizio fotografico ufficiale dipendente dall'ufficio politico, diretto da 2 funzionari delle SS che impiegavano diversi prigionieri incaricati di sviluppare e archiviare le fotografie – che dopo la liberazione, animati dal desiderio di documentare le atrocità del campo, hanno seque-

strato le macchine fotografiche abbandonate dalle SS e scattato fotografie dei sopravvissuti, del campo, dei resti dei prigionieri. Si può quindi affermare che questo *corpus* fotografico propone tre diversi punti di vista: quello dei carnefici – le SS –, quello dei liberatori e quello delle vittime – i deportati.

Va inoltre aggiunto che le fotografie delle SS sono state salvate dalla distruzione dai detenuti spagnoli che, con un atto di resistenza interna al campo, le hanno nascoste e conservate, rubando documenti, occultandoli e talvolta arrivando a farli uscire di contrabbando. Come ricordano due degli autori del catalogo, Stephan Matyus e Gabriele Pflug, è grazie ai sei detenuti che lavoravano nel laboratorio del servizio fotografico ufficiale che

*dal 1942 fino alla liberazione, alcuni negativi avvolti in carta da giornale furono prelevati dal laboratorio e trasferiti in altri laboratori dove questi uomini lavoravano, come la falegnameria, la zona per la disinfezione o nel luogo di riparazione delle finestre (nascoste in cassette degli attrezzi, sotto il pavimento delle baracche, negli stipiti delle porte, nelle tasche cucite sulle spalline di molte uniformi dei detenuti) (Amical de Mauthausen [2005]: 33-35).*

Fatta questa premessa, ora è possibile iniziare ad analizzare i tre punti di vista.

In primo luogo, quello dei carnefici che, paradossalmente, ci permette di creare una sorta di contromemoria, giacché «le immagini fotografiche mostrano più di quanto e come il fotografo vede, offrono una posizione privilegiata grazie alla quale smascherare la prospettiva del colpevole o scorgere il nesso tra il punto di vista ideologico e quello tecnico» (Baer [2002]: 177). Come già segnalato, fin dal 1940 nel campo era attivo un servizio fotografico ufficiale, direttamente dipendente dall'ufficio politico e con diverse funzioni di documentazione. Tra queste, lo stato di avanzamento dei lavori di costruzione, in particolare tra il 1941-1942. Era fondamentale, infatti, mostrare alla gerarchia amministrativa e politica una buona «gestione» del lavoro, il rispetto dei tempi previsti e lo stato complessivo di progressione dei lavori.

Le fotografie presentano lunghe prospettive, luoghi vuoti o, al massimo, con i detenuti al lavoro in modo da rispecchiare l'idea di disciplina, ordine e produttività che presiedeva alle attività del campo. L'attenzione era inizialmente focalizzata sulla dimensione architettonica del complesso, sul carattere massiccio degli edifici, dei bastioni, delle alte torri in pietra che fornivano un'immagine della monumentalità del campo. Mauthausen veniva così presentata come una fortezza, un castello, con un impianto geometrico tale da consentire alle SS di sorvegliare e coprire visivamente l'intero campo, che si estendeva su una superficie di oltre 15 ettari e comprendeva circa un centinaio di edifici, con una netta divisione tra le baracche e gli spazi riservati alla SS, mostrando da un punto di vista architettonico le vere relazioni di potere tra dominanti e dominati.

Oltre alla costruzione monumentale del campo, doveva essere documentata anche la produttività del lavoro. È dunque possibile vedere prigionieri in un terreno agricolo che raccolgono patate o coltivano orti, o altri che partecipano a scavi archeologici con spirito di tranquilla laboriosità. Ma a Mauthausen il vero cuore del lavoro era la cava di granito che la ditta SS DEST (*Deutsche Erd- und Stein- werke GmbH*) acquistò nel 1938. I detenuti venivano impiegati nella cava per una media di 54-60 ore settimanali. Nel 1939 erano 400, nel 1942 il numero salì a 4.500. L'importanza del *Wiener Graben*, il nome ufficiale della cava, e del suo sfruttamento è segnalata dal gran numero di fotografie che mostrano sia la cava in primo piano (come nel caso di una serie dedicata ai brillamenti), sia i prigionieri al lavoro, a volte accanto a dei civili, sia un elemento architettonico sinistramente ricorrente, la scala di pietra grezza formata da 186 gradini irregolari che permetteva di raggiungere la cava, designata anche come «scala della morte». Tuttavia, in queste fotografie non vi è alcun indice dell'atrocità delle tremende condizioni di lavoro, della debilitazione fisica dei prigionieri e della violenza spesso gratuita delle SS e dei *kapo* che sembrano appena guardare i prigionieri. Ci troviamo di fronte a una costruzione visuale accuratamente organizzata, con un'attenta preparazione dello sce-

nario e un'orchestrazione delle mansioni e dei ruoli svolti dai soggetti che ne fanno parte.

Nell'autunno del 1943 l'estrazione del granito venne ridotta e la manodopera fu impiegata nell'industria degli armamenti o «affittata» dall'amministrazione del campo a imprese private che, a loro volta, realizzarono fotografie – le quali, a dire il vero, non possono essere catalogate sotto la rubrica dei carnefici, pur essendone una sorta di estensione – per documentare varie fasi di avanzamento dei lavori industriali, come la costruzione della centrale di Ternberg o il tunnel del Loiblpass.

Il secondo compito del servizio fotografico ufficiale era quello di realizzare ritratti. In primo luogo, foto segnaletiche all'ingresso di ogni nuovo detenuto. All'arrivo, infatti, il prigioniero veniva fotografato, poi riceveva un numero di detenzione e così scompariva come soggetto, senza più un nome, ridotto ad essere solo un numero. I ritratti segnaletici venivano realizzati su base etnografica secondo i principi della scienza razziale del nazionalsocialismo e accompagnavano i dossier individuali per la classificazione con un numero di registro. Esistono, però, anche dei ritratti collettivi realizzati per testimoniare l'arrivo di nuovi detenuti, come ad esempio dei prigionieri di guerra sovietici, oppure per mostrare la vita irreggimentata del campo: gli esercizi di ginnastica o il saluto hitleriano sulla piazza dell'appello. In altre occasioni le fotografie collettive documentavano umiliazioni pubbliche, parate prima di esecuzioni esemplari, momenti di igiene, disinfezione e disinfestazione del campo.

Ma venivano realizzati anche altri ritratti ufficiali. Le macchine fotografiche del servizio di identificazione avevano, ugualmente, il compito di riprendere gli ufficiali SS del campo. Si trattava di ritratti in uniforme o in borghese. In queste immagini le SS vengono fissate nella vita pubblica, nella pienezza del loro ruolo manifestato dall'uniforme e dalla posa, ma anche nel privato, nei momenti di vita quotidiana, seduti in una panchina tra le baracche, giocando a carte, scrivendo o rilassandosi al sole. Ciò che tali immagini comunicano è la normalità della vita nel campo, caratterizzata da ordine e rispetto, spirito di camerata,

organizzazione militare, condivisione di valori e ideologia, deferenza e venerazione per il Führer, la cui immagine appare ripetutamente assieme agli emblemi nazisti.

Allo stesso tempo venivano realizzati dei ritratti collettivi in occasione di cerimonie ufficiali atti a testimoniare la disciplina delle forze armate secondo uno schema ripetitivo che metteva in scena il rispetto e la sottomissione delle SS alle funzioni amministrative del campo: la rappresentazione della gerarchia, la consegna di premi, i severi allineamenti dei soldati. Accanto alle cerimonie militari il laboratorio fotografico del campo lavorava accuratamente al reportage delle visite alti funzionari nazisti, come ad esempio quella di Himmler nel 1941, in cui il gerarca nazista appare nell'atto di ispezionare scrupolosamente il campo di Mauthausen, accompagnato dai capi delle SS, da altri soldati e da civili. Tutto è perfetto, numerose guardie sono disposte lungo il campo e l'intera guarnigione viene dettagliatamente presa in esame. Ciò consente un contatto diretto tra il gerarca e i soldati che così vengono confermati e incoraggiati nel loro ruolo. Himmler visita anche il resto del campo per verificare il corretto funzionamento della macchina economica di sfruttamento dei prigionieri, soprattutto nella cava.

Esistono, però, anche delle fotografie che mostrano i detenuti assassinati in apparente contraddizione con quella che potrebbe essere definita la «politica del regime visuale» del servizio di identificazione. Come già rilevato, le fotografie mostrano l'ordine e la disciplina senza presentare alcun segno di violenza e atrocità perpetrati contro le vittime. Tuttavia, l'apparato burocratico del campo prevedeva una scrupolosa registrazione dei decessi che comportava dei rilievi esatti indicanti il numero e il nome del detenuto, il motivo della morte con uno schizzo o una fotografia del luogo del delitto. Queste morti erano rubricate come decessi per incidente e malattia (la menzione faceva riferimento a «polmonite», «debolezza generalizzata», «infarto»), «suicidio» o «tentata fuga». La necessità di un rapporto preciso nel caso di decessi non naturali spingeva le SS a organizzare lo scenario di morte per la rappresentazione fotografica,

spesso tradita da piccoli dettagli incoerenti che mostrano la costruzione artificiale dell'evento o la disposizione del «decoro» con spostamenti e posizionamenti dei corpi *ad hoc* per lo scatto.

Come ha giustamente osservato Jean-Marie Winkler in uno dei testi in catalogo, «la fotografia delle SS non mira a rappresentare gli esseri che fissa sulla pellicola: mostra cose, volti e corpi, come le SS volevano che fossero visti» (Amical de Mauthausen [2005]: 19). Non è visibile alcuna atrocità, nessuna violenza, ovunque ordine e disciplina, rigore e buon funzionamento, in altre parole normalità. La messa in scena elude deliberatamente la realtà del campo per proporre, a scopo propagandistico, un'apologia della vita nazionalsocialista e le sue modalità di gestione. Si trattava, in sostanza, di una costruzione visuale che mirava a mettere lo spettatore proprio nella posizione delle SS, facendogli adottare lo stesso punto di vista e la stessa distanza rispetto all'oggetto della rappresentazione, cioè il campo come eterotopia. Siamo di fronte a un'auto-immagine, a un'autorappresentazione proposta dall'occhio fotografico che produceva un regime scopico auto-diretto. Come si è visto queste immagini mostrano una realtà edulcorata eludendo il reale. Tuttavia, tali scatti sono preziosi perché traducono lo sguardo delle SS sul campo e la loro visione dei prigionieri. I detenuti assumono uno statuto spettrale, sono entità che appaiono come semplici epifenomeni della vita di un regime concentrazionario basato sull'ordine, la disciplina e lo sfruttamento. Ma, a volte, alcuni dettagli marginali aprono prospettive inedite, rivelando allo sguardo spettatoriale incongruenze, interruzioni nel *continuum* visivo, *black out* dall'immagine, facendone esplodere la vera forza, il potere destabilizzante, la funzione di traccia.

Non è ancora il momento di trarre conclusioni. Passiamo quindi alle fotografie della liberazione che presentano una prospettiva opposta a quella dei carnefici. In primo luogo, occorre esaminare le immagini prodotte dai liberatori che, ovviamente, non coincidono con il punto di vista delle vittime, benché abbiano la pretesa di documentare la situazione del campo nella sua atroce verità. Seguendo Rancière, si potrebbe parlare



di un particolare regime di imagismo (*imageité*), quello dell'*immagine nuda* che svela come «proprio là dove l'immagine fotografica era esposta come testimonianza nuda dell'orrore nudo di un processo di disumanizzazione, lo sguardo che vi si posava era informato dalla tradizione pittorica, dal modo in cui le rappresentazioni pittoriche hanno giocato sui rapporti tra l'umanità, l'animalità e la mineralità dei corpi» (Rancière [2016]: 117). Queste fotografie mostrano quindi lo «sguardo» dei liberatori secondo un'intenzionalità specifica che lega il potere di mostrare con una ben definita volontà di significare, esibendo lo shock per la scoperta di cadaveri ammassati, delle fosse comuni, dei sopravvissuti scheletrici. Le immagini avevano lo scopo di fornire delle prove visive dell'orrore concentrazionario mostrando «senza restrizioni» le condizioni in cui versava il campo di Mauthausen e i suoi annessi al momento dell'ingresso dell'esercito statunitense. Queste fotografie vennero scattate dal servizio di informazione militare americano *Signal Corps*, ma esistono anche fotografie di giornalisti che hanno accompagnato l'ingresso o sono stati convocati espressamente dall'esercito statunitense. La brutalità delle immagini che si moltiplicano intorno a uno stesso soggetto, soprattutto i cadaveri ammucchiati e i corpi delle vittime, mirano a esporre la mostruosità della riduzione all'inumano come conseguenza dell'ideologia nazista, legittimando, *ipso facto*, l'intervento americano in Europa.

Guardando con attenzione questo materiale fotografico, ci si rende conto che, oltre allo scopo documentario, esso rivela uno scopo che oseri definire di propaganda. Le immagini mostrano l'ingresso vittorioso dei liberatori e la calorosa accoglienza dei prigionieri. In realtà non si tratta di una menzogna, ma piuttosto di un montaggio della verità che è testimoniato dall'organizzazione del reportage volto a esibire ai futuri spettatori il ruolo svolto dai soldati americani nella liberazione del campo.

Il 5 maggio il III esercito americano che entrava nel campo era composto da appena 23 uomini. Le SS avevano abbandonato il campo nella notte tra il 2 e il 3 maggio, affidandolo a un'unità dei

vigili del fuoco di Vienna e ad alcuni esponenti della polizia locale che si arresero senza resistenza all'arrivo degli americani. Da quel momento disponiamo di documenti fotografici grazie ai prigionieri che utilizzarono le fotocamere abbandonate delle SS e ai membri dell'organizzazione clandestina e resistente denominata *Comitato Internazionale* che assunse la gestione della sicurezza del campo in attesa dell'arrivo dei rinforzi americani. Dal 6 maggio il campo venne posto sotto l'autorità del tenente colonnello Richard R. Seibel, che decise, il 7 maggio, quindi due giorni dopo l'effettiva liberazione, di *ricostituire* l'arrivo delle truppe americane per realizzare un reportage fotografico ufficiale. Venne, infatti, messo in scena un ingresso trionfale con il carro armato e i mezzi blindati utilizzati il 5 maggio, ma soprattutto con la folla di sopravvissuti che accolgono l'esercito con un'esplosione di giubilo sotto lo sguardo di giornalisti e operatori presenti appositamente per l'occasione.

Sembra legittimo interrogarsi sul valore storico documentale di queste fotografie, sull'intenzione manipolatoria dei vincitori, ma soprattutto sul rispetto verso le vittime che ancora con molta difficoltà riacquistano la loro condizione di individui e non di marionette manipolate da autorità, benché occorra sottolineare con forza le dovute differenze. Si vedono, allora, fotografie trionfali, soldati che guardano a favore della macchina fotografica per invitare gli spettatori a entrare in scena, la lenta riorganizzazione della vita del campo sotto un nuovo regime di libertà con la disposizione di misure d'urgenza necessarie per affrontare le emergenze. Si può osservare, inoltre, la costruzione di un ospedale temporaneo e l'adozione di misure igieniche con l'installazione di docce mobili o l'applicazione di disinfettanti sui corpi dei sopravvissuti. Le fotografie catturano ancora una volta la nudità di questi corpi, esponendoli senza pudore allo sguardo spettatoriale. Se, probabilmente, era legittimo mostrare le condizioni fisiche dei detenuti, i loro corpi scheletrici come espressione immediatamente visibile delle condizioni di vita nel campo, ci si può chiedere se fosse davvero necessario soffermarsi a riprendere questi corpi sotto le docce o in coda in attesa di lavarsi.

Nel primo caso, i detenuti con la loro nudità riaffermano il ruolo di testimoni davanti alle macchine fotografiche mostrando gli effetti e i segni della vita concentrazionaria. Nel secondo non c'è intenzionalità da parte delle vittime che vengono sorprese in quello che dovrebbe essere un momento di estrema intimità.

In aggiunta, occorre segnalare una serie di fotografie di detenuti liberati ma ancora dietro il filo spinato che si consegnano allo sguardo del fotografo o che discutono tra loro separati dalla recinzione metallica. Infine, altre immagini testimoniano la vita nel campo liberato e il graduale ritorno alla normalità, con l'attesa del momento di partenza per il viaggio di ritorno.

Ma il catalogo include anche fotografie scattate da ex-detenuti dopo la liberazione. Si trattava principalmente di prigionieri che avevano lavorato nel laboratorio di identificazione fotografica delle SS. Una volta che il campo fu abbandonato dalle SS, si impadronirono delle fotocamere e iniziarono a documentare la situazione molto prima dell'arrivo dei fotografi ufficiali dell'esercito statunitense e dei giornalisti. In particolare, fu un detenuto spagnolo, Francisco Boix (Bermejo [2002]), a occuparsi della documentazione fotografica anche dopo l'arrivo del servizio d'informazione americano e dei giornalisti. È interessante osservare con attenzione le sue fotografie che offrono un punto di vista opposto a quello dei carnefici e complementare a quello dei liberatori, anche alla luce della sua appartenenza al fronte comunista spagnolo che determina un preciso posizionamento politico del suo sguardo. Paradossalmente, Francisco Boix si occupò di realizzare ritratti segnaletici allo stesso modo delle SS ma con un intento completamente diverso: restituire il nome facendo coincidere nell'immagine il corpo e il numero del prigioniero, operando così un'inversione di tragitto figurativo rispetto a quello messo in atto dalle SS. Si potrebbe dire dalla disumanizzazione attraverso l'immagine alla riumanizzazione grazie all'immagine, perché la riconquista dell'identità passa per il volto, in quanto espressione emblematica dell'alterità radicale che scuote e traumatizza, come ha insegnato Lévinas.

Oltre ai ritratti individuali, il detenuto-fotografo realizzò anche ritratti collettivi di gruppi più o meno numerosi di prigionieri, soprattutto spagnoli. Con la sua macchina fotografica testimoniò la ripresa della libertà con l'organizzazione di manifestazioni e attività politiche, incontri di diversi gruppi nazionali del Partito Comunista. Nello stesso tempo fotografava le partenze dei prigionieri, le manifestazioni ufficiali nel campo con oratori, orchestre e alla presenza delle autorità di liberazione: un colonnello americano e un maggiore sovietico davanti a un pulpito con un rilievo che simboleggia un prigioniero morto tra le maglie del filo spinato che rappresenta la prima opera d'arte dedicata a Mauthausen.

Parimenti, il suo apparecchio fotografico attesta la ricerca di prove e testimonianze da parte degli investigatori americani destinate ai processi contro i criminali di guerra. Particolarmente intensa è la serie di fotografie dell'interrogatorio del comandante del campo Franz Ziereis, catturato dopo la fuga. Ferito, venne portato all'ospedale del campo e interrogato prima di morire. Lo sguardo del comandante colpisce singolarmente per la sua sofferenza. È al centro di un cerchio con persone che lo interrogano e prendono appunti come se dovesse confidare tutti i suoi crimini prima di morire a dei confessori attenti alla sua flebile voce.

Le fotografie di Boix e, più in generale, dei prigionieri presentano pertanto il punto di vista delle vittime sulla liberazione, con la graduale riconquista dell'individualità perduta e la forza della vita contro la morte. Seguendo l'ottica di Rancière, potrebbero essere definite *immagini ostensive* (Rancière [2003]: 54-55), capaci cioè di esibire la realtà, affermando la sua potenza ma al contempo trasfigurandola.

Se, dunque, è necessario utilizzare la visione dei carnefici per avvicinarsi all'esperienza vissuta delle vittime perché, in fondo, essi sono parzialmente riusciti a dettare i termini in cui le vittime vengono ricordate o dimenticate, si deve tuttavia fare tesoro delle immagini prodotte dai sopravvissuti che, con il loro sguardo fotografico, rifiutano la reificazione e l'annientamento realizzando in questo modo una modalità di opposizione ai car-

nefici. La prospettiva del fotografo-detenuto offre allora all'occhio dello spettatore la trasformazione dei sopravvissuti in testimoni.

#### IL SUPPLEMENTO O LA SPETTRALITÀ FOTOGRAFICA

Giunti a questo punto del percorso, è opportuno avanzare delle riflessioni e suggerire delle domande, partendo dal *corpus* fotografico. Come si è cercato di mostrare, il carattere eccezionale di tali fotografie fa sì che questo «album» non sia una semplice collezione di immagini per ricordare e fare memoria. Piuttosto, ci mette di fronte al paradosso stesso dell'atto fotografico: si tratta di una forma di reificazione o di espressione dell'«essenza» del reale? Il doppio movimento di perdita dell'identità per mezzo delle foto segnaletiche dei carnefici e la riconquista del nome attraverso altre foto segnaletiche, scattate questa volta da un detenuto, è illustrativo di tale paradosso, giacché alla reificazione del soggetto risponde la riumanizzazione volta a cogliere l'essenza stessa della singolarità esistenziale del soggetto posto di fronte all'apparecchio fotografico.

Se, infatti, la «fotograficità» (Soulages [2005]: 112-118), ossia ciò che vi è di specifico nella fotografia, consiste nel suo carattere di incompiutezza, vale a dire nell'aspetto di apertura di illimitate, anche se non infinite, potenzialità fotografiche derivate dal rapporto tra la matrice e il prodotto, allora la fotografia è l'articolazione dell'arco tensionale tra «perdita» e «resto», tra ciò che è stato ed è ormai irrimediabilmente perduto e ciò che invece è sopravvissuto e resta. Si potrebbe anche dire tra l'irrappresentabile e la traccia, nel cui arco congiunturale si snodano le possibilità dell'immagine fotografica rispetto al reale come matrice, anche alla luce delle condizioni di produzione e ricezione.

L'immagine fotografica rivela la sua polisemia e molteplicità di funzionamento a seconda della dimensione documentaria, illustrativa o simbolica. Per questo motivo, occorre rispettare le fotografie di Mauthausen e non trasformarle in icone sovravviluppandone il potenziale simbolico a sca-

pito del valore documentale. Allo stesso tempo, bisogna fare attenzione a non limitarsi alla sola dimensione illustrativa, che farebbe perno su una retorica delle immagini affidandosi unicamente al loro potere evocativo. Infatti, i processi di mediatizzazione hanno spesso l'effetto di far slittare le immagini fotografiche verso la funzione illustrativa, cedendo alla narratività e comportando una perdita della funzione documentale.

È necessario, però, stare in guardia anche contro un altro tipo di retorica dell'immagine fotografica, quella che considera la fotografia come la registrazione di un fatto, un «momento di verità» e quindi un documento. Il valore documentale di una fotografia dipende dal momento in cui l'immagine è documentata, cioè dalle condizioni di produzione, dal luogo dello scatto, dal tipo di macchina fotografica, dalle circostanze, dal periodo, dall'autore e dalle sue scelte tecniche – inquadrature, punti di vista, calcolo della luce, aggiustamento dell'esposizione, sovraesposizione, sottoesposizione, tempo di esposizione, sensibilità del supporto, ecc. –, in sostanza dalle informazioni contestuali che danno la possibilità di accedere al passato, anche se solo in modo frammentario.

Si spiega così l'acribia del detenuto Francisco Boix non solo nel realizzare lui stesso delle fotografie, ma nel lavorare attivamente per repertoriare le foto delle SS con indicazioni manoscritte sul retro in cui fornisce informazioni sul soggetto, il luogo, la data, come ad esempio nel caso di un prigioniero impiccato nelle latrine di una baracca: «Ebreo olandese impiccato nel W.C. secondo [...] le indicazioni delle SS». Per interrompere il balbettio visuale della storia e per fare in modo che le fotografie non siano mute, Boix capisce il valore dell'alleanza tra immagine e testo e cerca di fare in modo che questo materiale iconografico possa avere un futuro e giocare un ruolo decisivo nella scrittura della storia.

Ecco perché per queste fotografie si può parlare di scrittura visiva. Esse svolgono un ruolo fondamentale nella comprensione di quel catastrofico evento storico che fu la Shoah. Tuttavia, non si tratta di considerare tali fotografie come immagini-spettacolo, né come la semplice suc-

cessione seriale di immagini di violenza. Ancora meno vi si può vedere il valore illustrativo di un concetto inesprimibile o il valore documentale di eventi indicibili, oppure l'icona dell'innominabile. Sottraendole alla mediatizzazione che le renderebbe un serbatoio di immagini e motivi visivi *prêt-à-porter* della Shoah, è necessario avvicinarsi a queste fotografie seguendo l'operazione di decentramento dello sguardo dello spettatore che esse propongo. Qui risiede la forza di tali immagini, capaci di realizzare un vero e proprio «atto iconico» (Bredenkamp [2010]), ossia agire sullo sguardo spettatoriale attraverso la slatentizzazione di alcuni aspetti dell'immagine che, grazie all'attivazione fruitiva, operano sul piano percettivo, cognitivo e comportamentale.

Tali fotografie sono dunque delle vere e proprie tracce in cui il differire permane come effetto spettrale nell'archivio prodotto all'atto di separazione dal tracciamento. La traccia implica, infatti, la possibilità di creazione di un archivio che altro non è se non una forma di organizzazione e di controllo, di selezione che crea le condizioni di sopravvivenza di alcune tracce e di cancellazione di altre. L'archiviazione selettiva comporta quindi una perdita inevitabile, ma anche un resto.

In questo senso, le fotografie del campo di Mauthausen costituiscono un archivio che, forse, potrà avere sulla gente lo stesso effetto che le fotografie di Bergen-Belsen e Dachau hanno avuto su Susan Sontag quando le ha viste per la prima volta. Come racconta nel famoso testo *Sulla fotografia*, esse hanno prodotto in lei una vera «epifania negativa»<sup>7</sup>, la quale, «grazie alla mediazione del vedere» ha dato luogo all'«inizio di un sapere» (Didi-Huberman [2003]: 111). Allo stesso modo è possibile dare nuova vita alle fotografie prese

in esame, disarticolandole e riarticolandole per differirne l'elaborazione significativa, garantendone così la sopravvivenza e un'apertura del sapere. Sfruttando, infatti, lo scarto visuale prodotto da una serie di operazioni «decostruttive» di decentramento dello sguardo, il «supplemento» che queste tracce fotografiche comportano viene liberato, lasciando che la spettralità del visibile si manifesti. Infatti, «L'immagine fotografica giusta non è soltanto quella che dis-identifica i corpi sottraendoli a una visibilità predeterminata. È quella, anche, che lascia vedere ciò che non può dire, appellandosi così a un supplemento» (Rancière [2016]: 124) e, in questo modo, dando giustizia a coloro che rappresenta.

#### BIBLIOGRAFIA

- Amical de Mauthausen, 2005: *La part visible des camps. Les photographies du camp de concentration Mauthausen/Fotografías del campo de concentración de Mauthausen. Imágenes y memoria de Mauthausen*, Tirésias, Paris.
- Baer, U., 2002: *Spectral Evidence. The Photography of trauma*, MIT Press, Cambridge (MA)-London.
- Barthes, R., 1982: *L'écriture du visible. L'image*, in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris; tr. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G.P. Capretti, D. de Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *La scrittura del visibile. L'immagine*, in *L'obvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 2001.
- Benjamin, W., 1974: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, B. I, Frankfurt am main; tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999.
- Bermejo, B., 2002: *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen*, RBA Libros, Barcelona.
- Bredenkamp, H., 2010: *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin; tr. it. di F. Joly, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Cortina, Milano, 2015.
- Derrida, J., 1967: *De la grammatologie*, Minuit, Paris; tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G.

<sup>7</sup> Queste sono le parole dell'autrice: «Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. Per me sono state le foto di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente» (Sontag [1973]: 18).

- Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1998.
- Derrida, J., 2003: *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris; tr. it. M. Zannini, *Ogni volta unica, la fine del mondo*, Jaca Book, Milano, 2005.
- Didi-Huberman, G., 2003: *Images malgré tout*, Minuit, Paris; tr. it. di D. Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano, 2005.
- Didi-Huberman, G., 2009: *Quand les images prennent position. L'œil de l'historie 1*, Minuit, Paris.
- Didi-Huberman, G., 2010: *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit; tr. it. di F. Agnellini, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia 1*, Mimesis, Milano-Udine, 2018
- Facioni, S., Regazzoni, S., Vitale, F., 2012: *Deridario. Dizionario della decostruzione*, Il Melangolo, Genova.
- Fontcuberta, J., 2016: *La furias de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona; tr. it. di S. Giusti, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino, 2018.
- Godard, J.-L., 1998: *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Paris.
- Godard, J.-L., 2002: *Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire (entretien avec Antoine de Baecque)*, "Libération", 6-7 aprile 2002, p. 45.
- Gruppo µ, 1992: *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris; tr. it. di T. Migliore e I. Vitali, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Mondadori, Milano, 2007.
- Rancière, J., 2003: *Le destin des images*, La Fabrique, Paris; tr. it. di D. Chiricò, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza, 2007.
- Rancière, J., 2016: *Fotografia e politica. Intervista a Jacques Rancière*, "Rivista di studi di fotografia" 3, pp. 116-131.
- Ritchin, F., 2009: *After Photography*, W.W. Norton & Company, Inc., New York; tr. it. di C. Veltri, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino, 2012.
- Schaeffer, J.-M., 1987: *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Seuil, Paris; tr. it. di M. Andreani e R. Signorini, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, CLUEB, Bologna, 2006.
- Sontag, S., 1973: *On Photography*, Penguin, London; tr. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004.
- Soulages, F., 2002: *Esthétique de la photographie*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Vitale, F., 2008: «Tra le foto e le grafie». *Fotografia e scrittura tra Barthes e Derrida*, in P. De Luca, *Intorno all'immagine*, Mimesis, Milano.
- Wieviorka, A., 1995: *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, Paris.
- Zúñiga, R., 2013: *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*, Metales Pesados. Santiago de Chile.