

Raul Calzoni*

*Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg,
Gerhard Richter e W.G. Sebald*

ABSTRACT:

Il ruolo svolto dalla fotografia nell'opera narrativa e saggistica di W.G. Sebald è stato ampiamente indagato alla luce dei rimandi impliciti o espliciti alla Shoah, che le immagini in essa contenute offrono. Se è vero che la fotografia si pone nelle opere di Sebald l'obiettivo di dare voce – e persino un volto – alle persone che sono state perseguitate durante l'Olocausto e alla fine sono diventate vittime del passato, non si può dimenticare che gli iconotesti dell'autore mirano anche a rivelare quella che lo scrittore ha definito «la metafisica fodera interna della realtà». Perciò, le immagini agiscono nella scrittura di Sebald in modo duplice: da un lato, in prospettiva documentaria e, dall'altro, in maniera «letterariamente auto-cosciente», come Martin Swales ha definito le strategie estetiche dell'autore di alludere alla «metafisica fodera interna della realtà». Il contributo indaga questo duplice ruolo della fotografia nell'opera di W.G. Sebald, ponendola in dialogo con *Mnemosyne* (1924-1929) di Aby Warburg e con l'*Atlas* (1962-2013) di Gerhard Richter, per rivelare come i libri dell'autore possano essere considerati dei veri e propri atlanti di documenti e di ricordi che, organizzati attorno a specifiche «formule del *pathos*», simboleggiano sfide e paure metafisiche individuali e collettive.

The role of photography in W.G. Sebald's works has been widely analysed under the scope of the implicit or explicit reference to the Shoah made by the images contained in his essayistic and narrative books. If it is truth that photography aims in Sebald's works at giving voice – and even face – to the people who were persecuted during the Holocaust and eventually became victims of the past, one cannot forget that the author's iconotexts also aim at disclosing what the writer himself defined as the «metaphysical lining of reality». Thus the images operate in a dual register in Sebald's writing: on the one hand, the documentary and, on the other hand, the «self-consciously literary», as Martin Swales called Sebald's purpose to intimate in his books this sense of the «metaphysical lining of reality». Also with respect to Aby Warburg's *Mnemosyne* (1924-1929) and Gerhard Richter's *Atlas* (1962-2013) this paper aims at investigating this double meaning of photography in Sebald's works, by revealing how his books can be considered as iconic atlas of

* Professore associato di Letteratura tedesca, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi di Bergamo. E-mail: <raul.calzoni@unibg.it>.

documents and memories arranged by specific «pathetic formula», that represent individual and collective metaphysical challenges and fears.

Dans l'œuvre narrative et dans les essais de W.G. Sebald, le rôle de la photographie a été largement analysé à la lumière de références implicites ou explicites à la Shoah, contenues dans les images qu'offre son travail. S'il est vrai que, dans l'œuvre sebalienne, la photographie a pour but de donner une voix – et même un visage – aux personnes qui furent persécutées durant l'Holocauste et devinrent finalement victimes du passé, n'oublions pas que les iconotextes de l'auteur visent aussi à révéler ce que Sebald lui-même désigne comme la « doublure métaphysique interne de la réalité ». Ainsi, les images agissent sur deux registres dans son écriture : d'un côté en perspective documentaire et, de l'autre, à la manière d'une «auto-conscience littéraire», comme le définit Martin Swales à propos des allusions sebaldiennes à la « doublure métaphysique interne de la réalité ». En dialogue avec *Mnemosyne* (1924-1929) d'Aby Warburg et l'*Atlas* (1962-2013) de Gerhard Richter, cet article a pour but d'investiguer ce double rôle de la photographie dans l'œuvre de W. G. Sebald, afin de mettre au jour la manière dont ses livres peuvent être considérés comme des atlas iconiques des documents et souvenirs, organisés par des «formules pathétiques» spécifiques, symbolisant le défi et la peur métaphysique à la fois individuels et collectifs.

La fotografia, anche oggi nella sua versione digitale, è uno strumento privilegiato per custodire la memoria individuale, collettiva e culturale. Questo contributo punta, perciò, l'obiettivo sulle peculiarità di una costellazione iconotestuale, che è costituita da atlanti di immagini per lo più eterogenee, ma che costituiscono un *reservoir* del pensiero e della memoria occidentali: il progetto *Memnosyne* (1924-1929) di Aby Warburg, l'*Atlas* (1962-2013) di Gerhard Richter e le fotorealistiche opere narrative e saggistiche di W.G. Sebald¹.

Nel caso della cultura tedesca, una riflessione relativa al rapporto fra immagine e parola, ovvero all'utilizzo del linguaggio per *de*-scrivere e/o *in*-scrivere un'istantanea all'interno di un testo, richiede di richiamarsi alle opere letterarie e alle teorie sulla fotografia che, nel Novecento, hanno contribuito a sedimentare la convinzione che la riproduzione fotografica sia un «medium del ricordo» individuale, collettivo e/o culturale². Tutto sembra iniziare, per quanto concerne la Germania, durante gli anni della Repubblica di Weimar, quando nelle analisi condotte da Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, rispettivamente in *La fotografia* (1927) e nella *Piccola storia della fotografia* (1931), si affina la relazione fra fotografia e memoria già presente nel polemico articolo di Charles Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia* (1859). Nello stesso periodo e nella stessa Berlino in cui Benjamin e Kracauer riflettevano ammirati sulle possibilità espressive

¹ Nell'impossibilità di riprodurre in questo contributo i due atlanti di Warburg e Richter e le fotografie presenti nelle opere di Sebald, si rinvia il lettore, oltre che alle edizioni a stampa citate in coda a questa nota, anche ai tre siti web che offrono la possibilità di immergersi nella loro produzione: i pannelli di *Mnemnosyne* sono disponibili all'url <<http://warburg.library.cornell.edu>> (ultimo accesso 15.09.2015), l'*Atlas* di Richter è consultabile all'url <<https://www.gerhard-richter.com/it/art/atlas/>> (ultimo accesso 15.09.2015), le immagini che accompagnano l'opera narrativa, lirica e saggistica di Sebald sono, invece, riprodotte all'url <<http://www.wgsebald.de/textesichtbar.html>> (ultimo accesso 15.09.2015). Si rimanda, naturalmente, anche alle edizioni italiane delle maggiori opere di Warburg e Sebald: A. WARBURG, *Mnemnosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di R. Venuti e I. Spinelli, Artemide, Roma 1998 e *Introduzione a Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano 2002; W.G. Sebald, *Gli emigrati*, a cura di G. Rovaganti, Bompiani, Milano 2000, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2007; Id., *Gli anelli di saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, a cura di G. Rovaganti, Bompiani, Milano 1998 e trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2010; Id., *Austerlitz*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2002; Id., *Vertigini*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2003; Id., *Storia naturale della distruzione*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004, Id., *Soggiorno in una casa di campagna*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2012.

² Sulla fotografia come «medium del ricordo», mi permetto di rimandare a R. CALZONI, *Fotografia e memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi e V. Fortunati, Meltemi, Roma 2007, pp. 323-340.

offerte dal mezzo fotografico, Kurt Tucholsky ordinava le immagini del primo atlante della memoria collettiva tedesca: *Deutschland, Deutschland, über alles* (1929), una feroce critica della Germania della Repubblica di Weimar e della sua società, ma pure dell'esercito e della corruzione della giustizia al suo interno, accompagnata da provocanti fotografie di John Heartfield³.

Fra i primi custodi e *bricoleur* della memoria visuale e culturale non si può dimenticare qui Aby Warburg che, dopo aver vissuto a Firenze, dove frequentò intensamente gli Uffizi e la Biblioteca Nazionale, realizzò il primo atlante moderno della memoria culturale occidentale, raccogliendo fotografie, stampe, disegni, francobolli e riproduzioni di sculture nelle circa sessanta tavole tematiche dell'incompiuto *Mnemosyne*. In un appunto del 2 luglio 1929 Warburg ha definito questo suo progetto «una storia di fantasmi per adulti»⁴, perché le tavole offrono una vera e propria galleria delle passioni umane, cioè «un atlante di immagini, che prende deliberatamente in prestito il modello di esibizione di 'documenti' tipico degli atlanti etnografici»⁵. *Mnemosyne* è, infatti, costituito da pannelli neri sui quali sono accostati, senza ordine cronologico e commento, documenti iconografici tratti dalla storia dell'arte, montati insieme a francobolli, monete, immagini mediche, illustrazioni di moderne *affiches* pubblicitarie o fotografie di eventi contemporanei. Con ciascuna tavola di *Mnemosyne*, Warburg cerca di individuare una «formula del *pathos*» (*Pathosformel*), ossia un *Denkraum*, uno «spazio del pensiero» e, al contempo, un «luogo artistico» in cui le passioni primigenie e archetipiche sono migrate e ad esse viene garantita una vita postuma, la quale si è sedimentata, mutando plasticamente di forma, fino a riemergere nel moderno⁶.

Negli stessi anni in cui Warburg lavorava al suo progetto, Walter

³ Sul valore critico e collettivo dell'atlante di Tucholsky, cfr. il capitolo dedicato a *Deutschland, Deutschland über alles*, in T. VON STEINAECKER, *Literarische Foto-Texte: zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Transcript Verlag, Bielefeld 2007, pp. 64-75.

⁴ Cfr. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. di P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003, p. 244.

⁵ A. VIOLI, *L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e i fantasmi della tradizione*, in «PubliF@rum», 2004, pp. 1-26 <http://www.publiforum.farum.it/violi_informe/violi_informe.htm#_ftn26> (ultimo accesso 15.09.2015).

⁶ Cfr. I. SCHIFFERMÜLLER, *Zur pathetischen Eloquenz der Sprache Aby Warburgs*, in *Ekstatische Kunst - besonnenes Wort: Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, a cura di P. Kofler, Sturzflüge/Studienverlag, Innsbruck-Bozen 2009, pp. 7-21. Specificatamente, sul concetto di «*Denkraum*» in Warburg cfr., inoltre, S. FLACH, M. TREML, P. SCHNEIDER, *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*, Fink, München 2014.

Benjamin inizia a stendere l'incompiuto torso dei «*Passages*» di Parigi, nei quali l'«immagine dialettica»⁷ abitata da fantasmi diventa un vero e proprio strumento di indagine antropologica, nella quale la letteratura e le altre scienze umane giocano un ruolo importante⁸. L'intento di questa impresa è riassunto nella citazione tratta da Rémy de Gourmont che Benjamin antepone allo scritto intitolato *Pittura, art nouveau, novità* dei «*Passages*». L'obiettivo dei «*Passages*» di Parigi è, cioè, quello di «fare della storia con i detriti stessi della storia»⁹. Altrove, l'autore parla dei suoi oggetti come fossero «stracci e rifiuti», allineati «non per descriverli, bensì per mostrarli», o ancora di uno «sfruttamento intensivo dei rifiuti»¹⁰. Si assiste, perciò, con Benjamin alla connotazione dello storico della cultura nei termini di un «cenciaiolo» che, «alle prime luci del giorno», raccoglie per la strada scarti, residui e lacerti di un passato apparentemente insignificante, ma in realtà carico di valore. In questo contesto, è interessante notare che, in una recensione del 1930 a *Gli impiegati* (1930) di Siegfried Kracauer, Benjamin ha definito l'autore di questo romanzo-inchiesta come «un cenciaiolo alle prime luci del giorno»¹¹. Facendo leva sul valore delle «immagini alimentate con ricordi e desideri borghesi», il recensore insiste, inoltre, nel suo articolo sul «lato inumano dell'ordine esistente»¹² e ascrive alla fotografia nell'opera di Kracauer il merito di svelare che il «particolare è l'universale, il concreto l'astratto, il fenomeno la realtà profonda»¹³.

Da un lato, si ritrova perciò già nell'opera di Kracauer, in particolare negli *Impiegati* e nel saggio *La fotografia*, una concezione dell'immagine

⁷ Sull'«immagine dialettica» in Benjamin, cfr. G. BOFFI, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in *Simbolo e consocenza*, a cura di V. Melchiorre, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 332-363, F. DESIDERI, *La porta della giustizia: saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna 1995, pp. 68 e seg., M. PEZZELLA, *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, ETS, Pisa 1982, M. PONZI, *L'Angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*, Lithos, Roma 2001, pp. 29 e seg.

⁸ Sulle contiguità metodologiche fra Benjamin e Warburg, cfr. A. CAMPO, *Sopravvivenza dialettica. Benjamin e la forma attuale del Nachleben warburghiano*, in *Costellazioni tempestive. Warburg – Benjamin – Adorno*, a cura di A. Barale e F. Desideri, numero monografico della rivista «Aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», III, n. 2, 2010 <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11012/10384>> (ultimo accesso 24.09.2015), pp. 99-108.

⁹ W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, trad. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, vol. I, p. 607.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 941-942.

¹¹ ID., *Un isolato si fa notare. A proposito degli Impiegati di Kracauer*, in ID., *Opere Complete*, vol. IV (*Scritti 1930-1931*), a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002, p. 144.

¹² *Ibid.*, p. 141.

¹³ G. PEDULLÀ, *IL cartografo e il cenciaiolo. Note su cinema e dialettica*, in F. JAMESON, *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, a cura di G. Pedullà, trad. di D. Turco, Donzelli, Roma 2003, p. 17.

in cui *in nuce* si scorge la distinzione barthesiana fra *punctum* – «puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio, [...] fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»¹⁴ –, e *studium*, il quale designa «il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente»¹⁵. Dall'altro lato, Kracauer pone, già con il suo scritto del 1927, un parametro di grande rilievo per distinguere le fotografie che possiedono un *punctum* – sia esso individuale, collettivo o culturale –, e quelle che invece sono una semplice riproduzione dello *studium*, ovvero un luogo di insignificante noncuranza. Per Kracauer, infatti, non tutte le fotografie sono immagini di memoria e sono dotate di un *punctum*, anzi la maggior parte di esse è soltanto parte dell'indifferente assalto di immagini che, attraverso i media «veloci» della Repubblica di Weimar¹⁶, rimuove, nega e travolge l'individuo e il collettivo nelle dinamiche di una società di consumo sempre più estroflessa e meno riflessiva, perché si sofferma sulla superficie – sullo *studium* delle immagini – definita dall'autore «*continuum*», come si legge in un celebre passo de *La Fotografia*:

«Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l'essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchi come una fotografia. Tuttavia, se la fotografia offrisse alla memoria la sua ragione settimanale, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di immagini fotografiche rompe gli argini della memoria e l'assalto delle immagini è di una violenza tale da annichilire la coscienza dei tratti essenziali del soggetto [...]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico percepisce un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. Il *continuum* spaziale della macchina fotografica e la sua prospettiva sfocano e confondono i contorni della storia [...]. Nessuna epoca come la nostra ha saputo così poco su se stessa. L'invenzione dei giornali illustrati è, nelle mani della società dominante, uno dei più potenti strumenti

¹⁴ R. BARTHES, *La Camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guideri, Einaudi, Torino 1980, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ Cfr. É. SCHÜTZ, *Beyond Glittering Reflections of Asphalt: Changing Images of Berlin in Weimar Journalism*, in *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*, a cura di T.W. Kniesche e S. Brockmann, Camden, Columbia 1994, p. 120: «la velocità, o *Tempo*, è il concetto chiave che Berlino ha di sé durante la Repubblica di Weimar. La velocità è un articolo di fede generato prevalentemente dai media «veloci»: i grandi giornali e le riviste, più tardi il cinema e la radio, dei quali Berlino costituiva il centro economico e istituzionale. In letteratura, il mito di Berlino fu creato dalla poesia e dalla musica, dai racconti brevi e dalla saggistica, dai resoconti e dalle cronache brevi, dagli aneddoti, dai pamphlet, dai programmi, dai compendi, dalle polemiche. Questi testi veloci e moderni aggiunsero smalto all'immagine di Berlino intesa come metropoli della velocità».

di sciopero contro la conoscenza. La variopinta disposizione delle immagini contribuisce in modo decisivo alla messa in opera di tale sciopero. La loro giustapposizione impedisce sistematicamente le correlazioni che si aprono alla coscienza»¹⁷.

Così, Kracauer offre i propri parametri per distinguere tra l'immagine fotografica e quella di memoria. Si tratta di principi dei quali è possibile avvalersi anche per un'analisi dell'opera di Warburg, Richter e Sebald. Già una prima distinzione operata da Kracauer è, infatti, fondamentale: l'autore sostiene che nell'immagine fotografica è assente la memoria della morte, caratteristica che sarà, invece, ontologica all'immagine di memoria secondo Barthes. Nella *Camera chiara*, questi ha ribadito che la fotografia, da un lato, certifica «ciò che è stato»¹⁸, ma, dall'altro, si riferisce costantemente alla morte e, perciò, la dialettica del ricordo che si espande da un'immagine fotografica istituisce una comunicazione con il mondo dei morti, perciò «si direbbe che la Fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa e funebre»¹⁹, scrive Barthes. Dato che la funzione dell'immagine fotografica nel primo Novecento pare essere quella di ingannare gli osservatori sulla realtà universale della morte, l'immagine di memoria, secondo Kracauer, ha origine in una «coscienza liberamente costituita, emancipata dalle pulsioni come dalla negazione della morte, e contiene tanto ciò che è stato ammesso alla coscienza, quanto ciò che ne è stato escluso»²⁰.

Alla luce di questa affermazione, l'*Atlas* di Richter, iniziato nel 1962, appare essere costituito da immagini di memoria, perché le condizioni dominanti di rimozione e negazione diventano la sua struttura profonda. Esso definisce, inoltre, quale compito dell'arte nella Germania dei primi anni Sessanta lo smantellamento della rimozione, ma non nei termini di un'anamnesi o di una rappresentazione mnemonica, bensì come l'inizio di una faticosa elaborazione che coinvolge la collettività e «si manifesta come entità emergente dalla profonda frattura e cesura della civiltà, ma non certo come promessa di futura rinascita e prosecuzione»²¹. A poco più di

¹⁷ S. KRACAUER, *Die Photographie*, in ID., *Das Ornament der Masse*, mit einem Nachwort von K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 33-34.

¹⁸ BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 86.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁰ B.H.D. BUCHLOCH, *Immagini di memoria e rinnegazione tedesca nel 1965*, in *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea 20.02.2010 – 25.04.2010*, Catalogo della mostra, a cura del Centro di Cultura contemporanea di Palazzo Strozzi (Strozzina), Alias, Firenze 2010, p. 48.

²¹ *Ivi.*

trent'anni dal progetto *Mnemosyne* si ritrova, perciò, la medesima volontà di costruire un archivio di «immagini di memoria» e un atlante fotografico di «enrammi» – le tracce mnestiche che, secondo il biologo tedesco noto a Warburg, Richard Semon, conserverebbero gli effetti dell'esperienza nel tempo²² – nell'*Atlas* di Richter, il cui obiettivo è stato quello di rappresentare l'insorgenza del *punctum* in una *Welt nach Auschwitz*, ovvero in un «mondo» da considerarsi cronologicamente «successivo ad Auschwitz» e, al contempo, da contemplare e problematizzare 'secondo' la frattura nella storia della civiltà umana causata dalla Shoah²³. In altri termini, rispetto al gesto archivistico di Kracauer, Benjamin e Warburg, la contingenza storica in cui è sorto il progetto dell'*Atlas* ha comportato per Richter la necessità di considerare le immagini del passato da una prospettiva duplice, ovvero non solamente come superstiti e successive alla catastrofe della Seconda guerra mondiale e agli orrori di Auschwitz, ma soprattutto 'secondo' la Shoah e il conflitto. La fotografia, così come la pittura dopo la cesura del nazismo, è stata quindi 'possibile' tenendo presente la concomitanza dei due traumi – la guerra e l'Olocausto – e svolgendo quel ruolo pedagogico che, secondo Th.W. Adorno, si imponeva all'arte «*nach Auschwitz*»²⁴. La duplicità semantica della preposizione *nach* in tedesco trasmette, in effetti, l'idea di un mondo postbellico doppiamente 'secondo': una realtà psicologico-sociale 'seconda', in senso numerale, rispetto a una precedente – il dodicennio nero – da indagare in virtù di una nuova *forma mentis*. Era d'altronde all'assunzione responsabile di questa posizione che Adorno già richiama la cultura tedesca nell'immediato dopoguerra con il suo celebre e altrettanto spesso frainteso precetto, secondo il quale «[l]a critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e

²² Cfr. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. di P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 210 e segg.

²³ Cfr. D. DINER, "Zivilisationsbruch": la frattura di civiltà come epistemologia della Shoah, in *Storia della Shoah: la crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX Secolo*, a cura di D. Diner, M. Cattaruzza et al., vol. I (*La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*), UTET, Torino 2005, pp. 16-46 e R. CALZONI, *Krieg und Zivilisationsbruch. Krieg und Zivilisationsbruch*, in *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945 – 1962)*, a cura di E. Agazzi e E. Schütz, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2013, pp. 141-196.

²⁴ Cfr. Th.W. ADORNO, *Erziehung nach Auschwitz*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedermann, vol. X, 2 (*Kulturkritik und Gesellschaft II*), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977; ID., *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, a cura di G. Kadelbach, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971. A tale proposito, cfr. E. BANCHELLI, «*Schreiben nach Auschwitz*»: letteratura come progetto pedagogico. Da Adorno a Grass, in «Cultura Tedesca», n. 18, 2001, pp. 173-187.

barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»²⁵.

Così, non appare certo casuale, pensando all'*Atlas* di Gerhard Richter, che il noto critico Dietmar Elger, autore della prima biografia dedicata all'artista, abbia definito le sue opere come «materiale che illustra una verità perduta»²⁶, perché sembrano rappresentare il reale, ma non enfatizzano il valore di un soggetto specifico, bensì il suo carattere archetipico. Tipico, peraltro, della pittura di Richter è il confronto diretto con modelli fotografici estrapolati dal flusso di immagini dei mezzi di comunicazione di massa, che gli permettono di impostare, fin dalla metà degli anni Sessanta, una riflessione sulle immagini dei media e sul nostro rapporto con esse. Richter sceglie immagini comuni e quasi banali, citando il repertorio visivo del suo tempo: illustrazioni da riviste, fotografie di famiglia, motivi della pittura di genere, usati come *objets trouvés*. Egli attinge sia da un lessico visivo collettivo, sia da mondi privati, colti a livello amatoriale. La riproduzione tramite la pittura non avviene tuttavia con chiarezza e precisione. Richter dissolve le immagini tramite il suo tipico effetto di sfocato: contorni e dettagli sembrano svanire, come testimoniano in modo emblematico *Betty* (1977), il ciclo di olii su tela intitolato *S. mit Kind* (1995) e *Selbstportrait* (1996)²⁷. L'artista è segnato dallo sforzo costante di sottrarre una leggibilità univoca alle immagini, che vengono non solo estrapolate, ma anche isolate dal loro contesto originario – come le fotografie private tratte da album personali o le immagini dei media da riviste e giornali – nella nuova dimensione del «quadro-oggetto». L'uso di banali modelli fotografici offre a Richter quella libertà d'azione di cui ha bisogno per potersi svincolare da ordini formali, da vincoli iconografici o da precisi connotati simbolici. Nasce così una «immagine dell'immagine», un'opera che esiste secondo leggi proprie, con caratteristiche, condizioni e significati

²⁵ Th.W. ADORNO, *Critica della cultura e società*, in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

²⁶ Cit. in F. NORI, *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte*, in *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea 20.02.2010 – 25-04.2010*, cit., p. 11.

²⁷ Sul sito web dell'*Atlas* è possibile ammirare sia queste opere, sia le fotografie delle tavole dell'atlante dalle quali sono state realizzate: per *Betty*, cfr. <<https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-6189/?p=1>> (ultimo accesso 25.09.2015); per il ciclo *S. mit Kind*, cfr. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/search/?sp=all&referer=search-main&search_main=s.+mit+kind&keyword=s.+mit+kind> (ultimo accesso 25.09.2015). *Selbstportrait* <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/portraits-people-20/self-portrait-8185/?&referer=search&title=selbstpo&keyword=selbstpo>> (ultimo accesso 25.09.2015).

diversi da quelli di partenza: «non desidero imitare una fotografia; voglio farne una. [...] Faccio fotografie con sistemi diversi e non quadri che somigliano a una fotografia»²⁸.

Con queste parole, lo stesso Richter ha definito il proprio fotorealismo. Si tratta di una tecnica che si pone alla ricerca di una verità archetipica perduta, volendo del *punctum* per eccellenza di un'immagine che, *nach Auschwitz*, si può di fatto solo cogliere nella «zona grigia» dello sfumato dei dipinti dell'artista o di un'immagine di memoria. Oggigiorno, irrimediabilmente danneggiata e sfregiata dagli orrori della storia, un'ipotetica tavola della memoria collettiva e culturale dell'Occidente non potrebbe, infatti, al pari della pittura di Richter, che manifestare la presenza di fratture, interruzioni e «zone grigie» e appartenere con molta probabilità al cosiddetto *traumatic realism*, teorizzato da Hal Foster. Essa sarebbe, cioè, espressione di quelle «opere 'realistiche' non in senso mimetico-referenziale, bensì in quanto immagini-schermo capaci di rinviare a un reale che si dà paradossalmente come "incontro mancato", secondo la definizione lacaniana su cui Foster costruisce la sua argomentazione»²⁹.

Lo sfumato, le fratture e le interruzioni dei fotodipinti di Richter – come avviene nei casi davvero rappresentativi di *Zelle* (1988), *Kölner Dom* (1989) e *Wald* (2008)³⁰ – evidenziano, quindi, analogie con quella «zona grigia»

²⁸ Intervista a Gerhard Richter di Rolf Schön, in *Gerhard Richter*, 36. Biennale di Venezia, Museum Flokwang, Essen 1972, pp. 23-25. Per un'introduzione al fotorealismo di Richter, cfr. R. ROCHLITZ *et al.*, *Photography and painting in the work of Gerhard Richter: four essays on Atlas*, MACBA, Barcellona 2000. Per un approfondimento sul rapporto tra pittura e fotografia in Gerhard Richter, cfr. ROCHLITZ, *Photography and painting in the work of Gerhard Richter*, cit.; J. MEINHARDT, *Illusionism in Painting and the Punctum of Photography*, pp. 135-151, in B.H.D. BUCHLOH, *Gerhard Richter*, The MIT Press, London 2009; *Gerhard Richter. Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie. Acht Texte zu Gerhard Richters Medienstrategie*, a cura di D. Elger, K. Künster (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, vol. VIII), Walther König, Köln 2011.

²⁹ A. MENGONI, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, in «La rivista di Engramma online», n. 100, 2012 <http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=112> (ultimo accesso 05.09.2016). Sul realismo traumatico, cfr. H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, London 1996.

³⁰ *Zelle* fa parte del ciclo *18. Oktober 1977*, grazie al quale Richter si è confrontato con il gruppo terroristico tedesco della RAF. Il fotodipinto mostra la cella deserta di uno dei leader del gruppo, Andreas Baader, arrestato a Francoforte nel giugno del 1972 e trovato morto il 18 ottobre 1977, dopo essersi sparato – secondo la versione ufficiale – un colpo di rivoltella nella propria cella del carcere di Stammheim a Stoccarda, cfr. <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/cell-7693>> (ultimo accesso 24.09.2015). Per *Kölner Dom*, cfr. <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass-and-mirrors-105/cologne-cathedral-window-14890/?&referer=search&title=K%C3%B6ln>>

in cui Giorgio Agamben, argomentando in merito alla testimonianza di Primo Levi sulla propria reclusione ad Auschwitz, ha riconosciuto un luogo «in cui si sonda la ‘lunga catena di congiunzione fra vittima e carnefici’, dove l’oppresso diventa oppressore e il carnefice appare a sua volta come vittima»³¹. A fronte dell’esistenza di questa «zona di irresponsabilità»³², lo studio di Agamben approda a sancire l’impossibilità di testimoniare la Shoah sino in fondo, ovvero sino ai suoi esiti più tragici. Come ricorda il filosofo, la vera testimonianza sulla persecuzione degli ebrei sarebbe, infatti, custodita dai milioni di innocenti sterminati dai nazisti nelle camere a gas dei campi di concentramento, così che quello che oggi resta di Auschwitz non è che un archivio spurio della memoria della persecuzione. Se questo è vero, aveva ragione W.G. Sebald quando, in un’intervista del 2000, insisteva sull’importanza della cosiddetta «zona grigia» di una fotografia:

«Credo che le fotografie in bianco e nero, o meglio la “zona grigia” nelle fotografie in bianco e nero, rappresentino davvero quel territorio che si trova fra la vita e la morte. Nella fantasia arcaica si era soliti ritenere che non ci fosse prima la vita e poi la morte, ma che fra esse si trovasse quell’immensa terra di nessuno, dove le persone si aggiravano senza sapere quanto tempo avrebbero dovuto restarvi, che ora è il purgatorio nell’accezione cristiana del termine, una sorta di deserto, che si doveva attraversare, prima di arrivare dall’altra parte»³³.

La «zona grigia» di una fotografia è, quindi, per Sebald il luogo di transito fra due regni, quello della vita e quello della morte. Ciò corrobora la convinzione che ogni riproduzione fotografica sia, di fatto, un «*memento mori*», così come Susan Sontag, non a caso una delle prime ammiratrici

[er+Dom&keyword=K%C3%B6lner+Dom](#)> (ultimo accesso 25.09.2015); per *Wald*, cfr. <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19901994-31/forest-1-6866/?&referer=search&title=wald&keyword=wald>> (ultimo accesso 25.09.2015). Per un’analisi di *Zelle* alla luce del valore testimoniale della pittura di Richter e della fotonarrativa di Sebald, cfr. L. PATT, *Forward*, in *Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald*, a cura di L. Patt, ICI Press, Los Angeles 2007, pp. 81-82; D. RÜBEL, *Die Fotografie (un)erträglich machen. Gerhard Richter gesehen mit W.G. Sebald, Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, a cura di D. Elger e J. Müller (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, vol. 1), Walther König, Köln 2007, pp. 47-69.

³¹ G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati-Boringhieri, Torino 1998, p. 19.

³² *Ivi*.

³³ C. SCHOLZ, “Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument”: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie, in «Neue Zürcher Zeitung», 26.02.2000, p. 77.

della prosa «sublime» dell'autore³⁴, ha definito l'immagine fotografica:

«La nostra è un'epoca nostalgica e i fotografi sono promotori attivi della nostalgia. La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, per il solo fatto di essere fotografati, sono tinti di pathos. Anche un soggetto brutto o ridicolo può diventare commovente, se nobilitato dall'attenzione del fotografo. E un bel soggetto può suscitare sentimenti melanconici, se è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più. Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvvente del tempo»³⁵.

D'altronde, il ruolo dell'album fotografico come spazio «crepuscolare», «melanconico» e transitorio verso un regno sconosciuto oltre la vita è stato affermato più volte dallo stesso Sebald, per esempio ne *Gli emigrati* (1992), in cui esso diventa per l'io narrante un tramite con l'aldilà: «infinite volte, una dopo l'altra, dall'inizio e dal fondo sfogliai l'album quel pomeriggio, e da allora ho continuato a sfogliarlo, perché osservando le immagini in esso contenute avevo e ho tuttora l'impressione che i morti ritornino o che siamo noi in procinto di recarci da loro»³⁶.

Così, negli *Emigrati* si coglie che gli album fotografici di famiglia, in modo del tutto simile ai fotodipinti di Richter come *Familie Schmidt* (1964) e *Tante Marianne* (1965)³⁷, consentono di condurre con i defunti «conversazioni sospese», come recita il titolo di uno studio che indaga il ruolo svolto dagli album fotografici nelle culture del ricordo³⁸. Eppure, nel secondo Novecento, le fotorealistiche «storie di fantasmi per adulti»

³⁴ Così la Sontag ha definito la prosa di Sebald, recensendo l'edizione inglese de *Gli emigrati*, cfr. S. SONTAG, *W.G. Sebalds Requiem*, in «Literarische Rundschau der Frankfurter Rundschau», 10.12.1996, p. 18. Il favore dell'intellettuale nei confronti della narrativa sebaldiana è ribadita in S. SONTAG, «*A Mind in Mourning*»: *W.G. Sebald's Travels in Search of Some Remnant of the Past*, in «Times Literary Supplement», 25.02. 2000, p. 4.

³⁵ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 15.

³⁶ SEBALD, *Gli emigrati*, a cura di G. Rovagnati, cit., p. 48.

³⁷ Cfr. *Famlie Schmidt* <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/the-schmidt-family-5512>> (ultimo accesso 25.09.2015); *Tante Marianne* <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/aunt-marianne-5597/>>(ultimo accesso 25.09.2015).

³⁸ Cfr., a tale proposito, M. LANGFORD, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill-Queens University Press, Montreal 2008.

di Sebald e Richter non si limitano a ricercare «archetipi» del sentire collettivo occidentale, oppure a evocare spettri e *revenants*³⁹, ma come scrisse Adorno sono espressione dell'impossibilità di un'arte serena dopo la Shoah: «dire che dopo Auschwitz non si possono scrivere più poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena»⁴⁰.

Nell'impossibilità di immaginare un'arte serena dopo la Shoah, Sebald utilizza il mezzo fotografico per mostrarci la *Storia naturale della distruzione*⁴¹, cui l'umanità si è condannata attraverso un impiego unilaterale della ragione e della tecnica. Di quest'ultima fanno parte le immagini di distruzione, che più volte riemergono dalle sue opere narrative e saggistiche, alternate alle fotografie di individui spesso dimenticati dalla Storia con la 's' maiuscola, i quali riemergono dal passato, come espressione del barthesiano «ritorno del morto»⁴², per esibire al lettore il proprio carico di sofferenza e di dolore.

È, infatti, noto che a tutte le opere di Sebald, ad eccezione del trittico lirico *Secondo natura* (1988), sono interpolate immagini, che possono essere di almeno quattro tipologie differenti: la copia di documenti, appunti appartenuti ai suoi pseudo-reali personaggi o allo stesso autore; la riproduzione di dipinti e affreschi, in particolare riconducibili a marine, battaglie e soggetti religiosi; fotografie di scrittori, filosofi e parenti dello scrittore; immagini di luoghi della memoria individuale, collettiva e culturale.

Accanto all'indagine del sostrato mnestico, latente in ciascuna di queste

³⁹ Cfr. D.C. WARD, *Ghost Worlds of the Ordinary: W.G. Sebald and Gerhard Richter*, in «PN Review», 152, vol. 29, n. 6, 2003, pp. 32-36.

⁴⁰ TH.W. ADORNO, *Note sulla letteratura 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, A. Frioli, Einaudi, Torino 1979, p. 277.

⁴¹ W.G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004.

⁴² Anche R. Barthes ha riconosciuto nella fotografia questa dicotomia quando, ponendo una distinzione fra «Operator», il fotografo, e «Spectator», colui che osserva il risultato del lavoro di quest'ultimo, ascrive all'immagine il compito di veicolare «il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidolón* emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo *spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo 'spettacolo' aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto», BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 11. La bibliografia critica sul rapporto fra parola e immagine nella prosa di Sebald è ormai sterminata, perciò ci si limita a ricordare qui gli studi italiani più recenti, cfr. M. VANGI, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W.G. Sebald*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2005; E. AGAZZI, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Artemide, Roma 2007, N. RIBATTI, *Allegorie della memoria. Testo e immagini nella prosa di W.G. Sebald*, Università degli Studi di Trento, Trento 2014.

immagini fotografiche, è sempre sottesa nell'opera dell'autore la ricerca della «metafisica fodera interna della realtà», per usare ancora un'espressione di Sebald⁴³, in un mondo sul quale Auschwitz ha impresso il segno di un'escatologia rovesciata. Questa metafora sartoriale appare non a caso in un saggio dedicato nel 1992 all'amico e pittore Jan Peter Tripp, che nel 2001 avrebbe prestato le sue tavole di occhi per accompagnare la raccolta poetica *Unerzählt* di Sebald. Mentre sottolinea la sua capacità di portare il realismo a un estremo tale da sconfinare nel parossismo e giungere quasi al punto in cui gli oggetti, gli animali e le persone dei suoi quadri paiono tradire la loro essenza più profonda, Sebald scrive nel suo saggio:

«Quanto più osservo i quadri di Jan Peter Tripp, tanto più mi rendo conto che, dietro l'illusionismo della superficie, si cela un abisso spaventoso. Esso è, per così dire, la [metafisica] fodera interna della realtà. In una serie di quadri floreali, che Tripp ha cominciato a dipingere solo di recente e che, nonostante il loro alto grado di realismo, vanno ben oltre l'illustrazione botanica, quella fodera viene rovesciata verso l'esterno. I fiori, che inizialmente dovevano essere dipinti in tutto lo sfarzo delle loro tinte pure, sono diventati mute grisaglie, nelle quali, del colore, non è rimasta che una fantomatica traccia»⁴⁴.

I quadri di Tripp sono, perciò, varchi fra due regni e come le fotografie ci mostrano la strada verso un mondo altro, ovvero verso quel «luogo remoto» in cui la realtà si manifesta nella sua completezza, di cui Sebald ci parla in *Austerlitz* (2001) con queste parole:

«Tutti noi, e anche persino quelli che ritengono di avere badato persino ai minimi dettagli, ci accontentiamo di elementi scenici mobili, che già altri hanno fatto girare a sufficienza in su e in giù sulle tavole del teatro. Cerchiamo di riprodurre la realtà, ma quanto maggiore è l'impegno in tal senso, tanto più si impone al nostro sguardo quel che da sempre si è visto sulla scena della storia. [...] Il nostro rapporto con la storia – questa era la tesi di Hilary – è un rapporto con immagini già definite e impresse nella nostra mente,

⁴³ L'espressione si trova in W.G. SEBALD, *Come giorno e notte. Sui quadri di Jan Peter Tripp*, in ID., *Soggiorno in una casa di campagna*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2012, p. 147; nella traduzione italiana è caduto l'aggettivo «metafisico», che invece Sebald utilizza esplicitamente per connotare in senso escatologico la metafora, cfr. ID., *Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps*, in ID., *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Hanser, München 1998, p. 181, dove si legge, appunto, «das metaphysische Unterfutter der Realität» («la metafisica fodera interna della realtà»).

⁴⁴ *Ivi*.

immagini che noi continuiamo a fissare mentre la verità è altrove, in un luogo remoto che nessun uomo ha ancora scoperto»⁴⁵.

Questo «luogo», che nessun uomo ha mai scoperto e a cui il professore di storia Hilary si riferisce nell'ultimo romanzo di Sebald, è il regno dei morti, in cui la verità affiora e il segreto della realtà viene svelato: da qui «qualcosa ritorna»⁴⁶, infatti l'osservatore attento del reale è in grado di attingere segnali che i defunti pongono sul suo percorso. Il processo di ricostruzione del proprio passato, che Austerlitz compie nel romanzo, è perciò condotto anche con l'intento di isolare dal flusso del tempo le immagini dell'atlante della memoria collettiva e culturale occidentale; si tratta di istantanee che condensano quelli che Sebald ha definito i «vortici della storia»⁴⁷, ovvero momenti che evocano un sentimento di assoluta assenza, in cui il tempo viene sospeso e non è dato sapere se ci si sta muovendo verso il passato oppure verso il futuro. La divaricazione fra immagine e parola assume così un ruolo centrale nella prassi narrativa di Sebald, in cui le fotografie svolgono un ruolo duplice: traducono a livello iconico momenti di illuminazione, capaci di indicare ad Austerlitz il percorso per giungere alla sorgente della sua memoria, ma veicolano anche il senso di costante distruzione che domina l'esistente⁴⁸. L'atlante fotografico della storia – con la 's' minuscola – di Austerlitz contenuto nell'atlante

⁴⁵ SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 82. Sul valore programmatico per la scrittura sebdaldiana delle tesi espresse in *Austerlitz* dal professor André Hilary, cfr. E. AGAZZI, *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 141-167.

⁴⁶ In un'intervista rilasciata poco prima di scomparire, Sebald ha sostenuto infatti che «in linea di massima raccontare ha a che fare con il fatto che si rievochi il passato. Qualcosa ritorna da lì. E se per paura dei morti si fa in modo che la porta di casa resti chiusa, così che nessuno possa tornare, si perde qualcosa», V. HAGE, *Hitlers pyromanische Phantasien: W.G. Sebald*, in ID., *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg*, Fischer, Frankfurt am Main 2003, p. 268.

⁴⁷ Ad esempio, Sebald ha chiarito che il sentimento che provò durante la visita descritta negli *Anelli di Saturno* alle vecchie piste inglesi di decollo degli aerei della RAF, che avrebbero bombardato le città tedesche, è paragonabile ad un «vortice della storia. [...] È un sentimento di assoluta assenza, un'immagine post-storica, e non si sa con precisione in quale direzione il vortice ti porti, indietro nel passato, oppure avanti nel futuro. Ma si sa che ciò che viene indicato come destino collettivo dell'umanità ha molto a che fare con queste cose, con questa follia organizzata della nostra specie», *ibid.*, p. 278.

⁴⁸ Sul ruolo ambiguo delle immagini in *Austerlitz* e nella prosa sebdaldiana, cfr. G. ROVAGNATI, *Approdi negati. Destini di ebrei nella Prosa di W.G. Sebald*, in «Cultura tedesca», 16, 2001, pp. 187-203; M.M. ANDERSON, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W.G. Sebald*, in *Le muse inquiete. Sinergie nel Novecento tedesco*, a cura di G. Pulvirenti, R. Gambino, V. Scuderi, Olschki, Firenze 2003, pp. 141-154.

fotografico della Storia – con la ‘s’ maiuscola – trasmette con ciò la minaccia di distruzione che avvolge l’esistente, anche negli istanti in cui Sebald cerca di arrestare la logica di annientamento che scandisce lo scorrere del tempo, salvando attraverso la fotografia un riflesso di permanenza dall’oscurità che avvolge il mondo. Responsabile della distruzione, il tempo viene, perciò, costantemente dilatato nella prosa di Sebald, al punto che in diversi passi del romanzo si ha la sensazione che questo sia congelato in un’istantanea⁴⁹. Sebald ribadisce, con ciò, l’importanza del processo di rimemorazione del passato attraverso le immagini, come un’opportunità offerta all’io contemporaneo di liberarsi dai ricordi di copertura, dalla rimozione del passato e dalla sua obliterazione. Dinanzi all’inesorabile processo di distruzione, a cui è votato l’esistente imprigionato nello scorrere naturale della Storia, Sebald isola istantanee, immagini e dipinti che sembrano sospendere il tempo e appartenere all’atlante della memoria collettiva e culturale tedesca dopo Auschwitz.

Ed è per questo motivo che Sebald e Richter non possono essere considerati semplici «cenciaioli» o «collezionisti»⁵⁰ di immagini, così come fu Warburg, ma nei loro atlanti della memoria hanno assunto la prospettiva dell’«Angelo della Storia» di Walter Benjamin⁵¹. Grazie all’immagine

⁴⁹ Cfr. A. ESHEL, *Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald’s ‘Austerlitz’*, in «New German Critique», n. 88, 2003, pp. 71-96.

⁵⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *Il collezionista*, in ID., *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 217: «Basti ricordare quale importanza rivesta per qualsiasi collezionista non solo l’oggetto, ma anche tutto il suo passato, tanto ciò che concerne la sua origine e contribuisce a qualificarlo obiettivamente, quanto i dettagli di quella che a prima vista può sembrare la sua storia meramente esteriore: ex proprietari, prezzo d’acquisto, ecc. Tutto ciò, tanto i dati “obiettivi” quanto gli altri, si fonde insieme per il vero collezionista in ciascun singolo oggetto di sua proprietà, fino a formare un’intera enciclopedia magica, il cui abbozzo costituisce il *destino* del suo oggetto. Qui, dunque, si capisce finalmente come i grandi fisionomici (e i collezionisti sono fisionomici dell’universo delle cose) divengano divinatori del destino». A tale proposito, cfr. E. AGAZZI, *Il collezionista di ricordi. La lotta contro l’oblio nella scrittura di W.G. Sebald*, in ID., *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 59-78.

⁵¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus novus. Tesi di filosofia della storia*, Einaudi, Torino 1962, pp. 76-77: «C’è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi, egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l’infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte ch’egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta».

dell'angelo, ricorrente in *Mnemosyne* e nell'opera di Sebald⁵², si ritorna a un'icona religiosa, a una «forma del sacro» nella quale si concentrano le caratteristiche figurali e semiotiche proprie del mito, incarnate nell'antichità dai due geni del sonno e della morte, *Thanatos* e *Ipnos*, rispettivamente rappresentati con la fiaccola spenta e accesa, che sono infatti le matrici iconografiche dell'angelo della dannazione e della redenzione. Non a caso, a questa figura si è spesso richiamato Sebald nella sua opera narrativa e, perciò, si potrebbe parlare di un vero e proprio «engramma angelico» in cui si è coagulata nell'opera dell'autore una duplice e opposta valenza simbolica⁵³. Ciò non stupisce, se si ricorda che nella *Tavola 47* di *Mnemosyne* sono state raccolte da Warburg immagini che raccontano le reincarnazioni della Ninfa in opposte figure di protezione e di furia distruttiva: fra esse sono presenti l'angelo custode e la 'cacciatrice di teste' (Giuditta, Salomè, l'ancella che porta la testa mozzata)⁵⁴. Non è forse questa archetipica duplicità dell'indole umana che Richter e Sebald, alla ricerca impossibile della «[metafisica] fodera interna della realtà», ci raccontano per immagini con i loro atlanti fotografici della memoria?

La loro concezione dell'immagine trova, così, una convergenza nel *Denkbild*, quella «figura del pensiero» che rappresenta il punto di condensazione dell'immagine e della parola in un preciso *Jetzt*, ovvero in quell'«ora» che Walter Benjamin ricorda essere il luogo di cristallizzazione del tempo in linguaggio:

«L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità [...] Non è che il passato getti la sua luce sul presente

⁵² Cfr. D. KAUFMANN, *Angels Visit the Scene of Disgrace: Melancholy and Trauma from Sebald to Benjamin and Back*, in «Cultural Critique», n. 70, 2008, pp. 94-119 e R. CALZONI, *San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di W.G. Sebald*, in *Forme del sacro*, a cura di R. Calzoni, numero monografico della rivista «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», n. 2, 2010 <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/san-giorgio-e-gli-angeli-figure-della-redenzione-e-della-dannazione-nell-opera-di-w-g-sebald/31> (ultimo accesso 24.09.2015).

⁵³ Sulla molteplice valenza simbolica di questa figura nell'immaginario occidentale moderno, oltre al canonico M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986, si veda A. VIOLI, *Impronte dell'aria. Messaggeri e corpi angelici nella memoria della modernità*, Bergamo University Press, Sestante, Bergamo 2008.

⁵⁴ Cfr. <<http://warburg.library.cornell.edu>> (ultimo accesso 15.09.2015).

o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio»⁵⁵.

Il racconto di queste discontinuità della modernità, attraverso collezioni e costellazioni di lacerti dell'ora fulmineamente colti in istantanee – siano esse immagini o bozzetti narrativi – è stato, d'altronde, uno degli obiettivi che lo stesso Benjamin si è prefissato con i suoi «*Passages*» di Parigi, grazie ai quali è stato possibile (rac)cogliere i momenti in cui «il pensiero si arresta in una costellazione satura di tensioni», ovvero collezionare gli istanti fulminei in cui «appare l'immagine dialettica. Essa» – scrive, infatti, ancora Benjamin – «è la cesura del movimento del pensiero. Naturalmente il suo non è un luogo qualsiasi. In breve, essa va cercata là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo»⁵⁶. In questa tensione fra poli dialettici si collocano gli atlanti fotografici della memoria di Sebald e Richter, che costituiscono dei veri e propri *Naufragi con spettatore*⁵⁷, ovvero sono allegorie di una cultura occidentale che ha perso qualsiasi possibilità di redenzione, «il cui estremo referente [...] è l'Olocausto e il cui paradigma interpretativo continua ad essere determinato dal precetto di Adorno relativo alla poesia dopo Auschwitz»⁵⁸.

⁵⁵ BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit. vol. I, pp. 517-518.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 534.

⁵⁷ H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985.

⁵⁸ R.J.A. KILBOURN, 'Catastrophe with Spectator': Subjectivity, Intertextuality and the Representing of History in *Die Ringe des Saturn*, in *W.G. Sebald and the Writing of History*, a cura di A. Fuchs e J.J. Long, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, p. 141.