

**“Nessun senso, nessuna pietà, nessuna simpatia”.
Un atlante per rimontare la storia naturale**

Angela Mengoni

Le prime tavole dell'atlante di immagini che Gerhard Richter assembla a partire dai primi anni Sessanta mostrano un singolare intreccio tra l'orizzonte di una temporalità storica evenemenziale propriamente umana e quello della temporalità iterativa, ineluttabile e cieca della natura. Tra i frammenti incongrui dell'*Atlas* scorgiamo gli occhi di grandi cervi che ci osservano, i loro combattimenti stagionali, uccellini che si imbeccano immagini di una *vita creaturale* regolata dai ritmi ineluttabili della *physis*¹. Questa temporalità ciclica occupa molto spazio nelle centinaia di foto dei paesaggi dell'atlante e la vediamo dispiegarsi lungo le tavole attraverso le lunghe sequenze fotografiche del sole che sorge e tramonta, dei ghiacci che si sciolgono, della vita dei fiori, come se ogni fotogramma, come se ogni fotogramma, ogni *frame* si sovrainponesse a un fluire temporale la cui scala è incommensurabile al punto di vista di un soggetto umano situato. Ma in queste prime tavole anche le icone della merce, della moda, del comfort domestico, del turismo e del tempo libero, reiterando le posture dei corpi e le risonanze formali tra gli oggetti, sembrano farsi "seconda natura" con ritmi e leggi naturali proprie².

In mezzo a queste costellazioni visive, dei singoli frammenti introducono talvolta una dimensione esplicitamente *storica*, come il piccolo ritaglio con i cacciabombardieri quasi nascosti tra la massa di immagini della tavola 5, ma al contempo al centro di essa, quasi la cultura visuale del consumo e dell'espansione dei primi anni Sessanta irradiasse dal nucleo traumatico degli eventi storici di vent'anni prima e conservasse quella temporalità nel cuore del moderno presente. Vi è un legame ancora attivo, sembrano dirci queste tavole, tra il presente espansivo della Germania del secondo dopoguerra e il suo recente passato, tra la sfera della domesticità e del comfort e quella, apparentemente distante e dimenticata, della violenza che invece si riattiva nel tempo e nello spazio del quotidiano, come mostrano le didascalie che pongono sotto il segno dell'assassinio, sia il ritratto di una giovane donna sorridente che l'ingresso di una casa con il suo giardinetto e la sua staccionata³. Cercheremo dunque di esplorare alcuni dei percorsi attraverso i quali questo oggetto cartografico mappa visivamente il



Gerhard Richter, *Atlas, tavola 5, Zeitungs- und Albumfotos*, 1963, ritagli di giornale su carta e fotografie su carta, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus.
 Copyright Gerhard Richter 2022 (02082022)

permanere, al cuore del presente, di un “passato che non può passare”, come lo chiama Paul Ricoeur, e di come lo spazio domestico e quello urbano portino le marche di questo passato che si ri-presenta e permane, *après-coup*.

Presente après-coup

Gerhard Richter ha iniziato ad assemblare i materiali molto eterogenei che compongono l'*Atlas* nel 1962, un anno dopo la sua fuga da Dresda verso la Germania ovest. Solo qualche anno più tardi inizia a incollare queste immagini su pannelli di cartone di dimensioni standard. Le primissime tavole erano costituite da foto di album familiari, a cui si aggiunsero presto ritagli tratti da settimanali e illustrazioni di libri, che l'artista inizia a usare anche come modelli per i suoi *Fotobilder* [fotopitture] degli anni Sessanta. Dopo le prime tavole, chiaramente vicine all'estetica pop americana, nell'*Atlas* prolifera una sorprendente eterogeneità: lunghe serie fotografiche amatoriali tratte dalla vita privata dell'artista, paesaggi e luoghi suburbani, accanto a modelli e bozzetti legati a diverse fasi del suo lavoro artistico, sino a tavole più esplicitamente legate a eventi storici come quelle dedicate alla Shoah, alla banda Baader-Meinhof o all'attentato al World Trade Center. L'*Atlas* è allora sì uno “sfondo sul quale emerge il mondo delle immagini di Richter”⁴, ma dall'inizio degli anni Settanta è anche un oggetto destinato a essere esposto nello spazio pubblico. È proprio in occasione della prima mostra del 1972 a Utrecht che questo oggetto allora composto da circa trecento tavole e intitolato *Materialien* (*materiali*) assume il nome di *Atlas*. Sebbene Richter minimizzi questo atto di denominazione attribuito al gallerista e amico Heiner Friedrich, questo assemblaggio assume il nome di *atlante* solo quando gli elementi mobili che lo compongono vengono *disposti* in griglie che Richter chiama *blocchi* in uno spazio esplorabile dallo sguardo – e dal corpo – degli spettatori. Questo display ha acquisito una forma definitiva alla fine degli anni Novanta, quando Richter fissa un allestimento che è riportato in chiusura del volume *Atlas*. Il dispiegamento spaziale consente l'emergere di connessioni sia tra i frammenti della singola tavola che tra le tavole, tanto più che il display non segue l'ordine cronologico di produzione, ma crea nuove associazioni: ogni criterio arbitrario di classificazione che sarebbe proprio di un archivio (cronologico, tematico, ecc.) è qui sostituito da una spazializzazione non organizzata

aprioristicamente, ma che fa emergere relazioni interagendo con uno sguardo esplorante. La *forma-atlante* è, del resto, un dispositivo che attiva gli interstizi, le lacune, gli attriti e le relazioni *tra* le immagini e che agisce come oggetto *metacartografico* mappando attraverso operazioni spaziali delle relazioni semantiche⁵.

Possiamo allora prendere sul serio il nome *atlante* e pensare a questo lavoro come un oggetto cartografico che non si limita a mostrare un universo visivo, ma vi traccia orientamenti e relazioni significanti?⁶

E possiamo pensare che lo sguardo esplorativo sia chiamato qui a elaborare il materiale opaco di un tratto traumatico della storia?

Sotto l'eterogeneità apparentemente incoerente e cumulativa delle immagini che popolano questo microcosmo, lo sguardo è chiamato a tessere una rete di echi e risonanze che sembrano qui attivare una costitutiva imbricazione tra la dimensione domestica, ordinaria e quella della violenza e della morte.

È quanto avviene ad esempio nella tavola 11, dove una strada ingombra dei corpi di una strage appare senza che venga fornita alcuna informazione contestuale⁷, come un'immagine di distruzione che sembra annunciare il blocco immediatamente successivo dedicato alla Shoah.

Ma questa immagine funziona anche, all'interno della tavola, come un attrattore per gli elementi che la circondano e che entrano in relazione con il suo universo mortifero: il corridoio di un interno, giusto accanto, mostra infatti la stessa prospettiva centrale, così come gli uccellini in basso che hanno in comune con gli avvoltoi l'atto della nutrizione, che si esercita però, nel caso dei rapaci, su dei cadaveri. È come se lo stesso fondo figurale potesse polarizzarsi sia sulla dimensione domestica, ordinaria e innocente della vita quotidiana, sia sulla dimensione della distruzione e della morte. Lo spettatore scorge progressivamente, passeggiando tra le tavole dei primi anni Sessanta, un seme di distruzione nel cuore dell'euforico universo visivo che Richter incontra arrivando a Düsseldorf, in una Germania Ovest in piena fase di ricostruzione e sviluppo economico. Questa distruzione non è generale, ma specificamente legata alla guerra di vent'anni prima e allo sterminio razziale che ne è stato l'elemento caratterizzante: molte sono le figure in divisa e le immagini di guerra che si affacciano in queste costellazioni, così come i riferimenti espliciti al contesto storico, come in tavola 12 dove il solarium di una crociera turistica in un ritaglio di giornale è avvicinato, anche spazialmente, ad un'immagine che si ri-



Gerhard Richter, *Atlas, tavola 11, Zeitungs- und Albumfotos*, 1963, ritagli di giornale su carta, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco.
Copyright Gerhard Richter 2022 (02082022)

ferisce agli imbarchi ben più tragici di vent'anni prima, come indica la didascalia "Prussia orientale 1945: un posto sulla nave può significare salvezza".

Questa imbricazione visiva, più *figurale* che figurativa, suggerisce che la posta in gioco è la permanenza di un passato storico recente nel cuore della società consumistica tedesca del dopoguerra. Il mondo del comfort domestico, protagonista del boom economico degli anni Sessanta, e i corpi che lo pubblicizzano, si aprono così alla risonanza con una violenza che attraversa al contempo la sfera della macrostoria e gli spazi domestici e intimi, poiché è proprio all'incrocio di queste dimensioni che si giocano le dinamiche di una memoria per la quale il lavoro di elaborazione si rivela problematico.

Proprio questo *lavoro* è in gioco davanti all'*Atlas*: lo spettatore che attraversa lo spazio visivo delle tavole e quello fisico della galleria è chiamato a un lavoro processuale, aperto, attivo. Il suo viaggio di esplorazione è, in un certo senso, analogo o, meglio, *omologo* all'elaborazione tipica del *fare memoria*, anch'essa lavoro processuale, attivo e temporalmente esteso, come suggerisce il termine freudiano *Durcharbeiten*, letteralmente "lavorare attraverso", perlaborare. Questo dispositivo chiamato atlante non sarebbe altro che il dispositivo di una riattivazione delle potenzialità di memoria e testimonianza del documento: se, infatti, lo stoccaggio dell'archivio è il luogo della conservazione, esso non garantisce automaticamente l'attivazione del potere testimoniale del documento ed è in questo senso che la forma atlante può diventare "il *divenir-vedere* e il *divenir-sapere* dell'archivio"⁸.

L'invito a uno sguardo esplorativo inscritto nella forma-atlante è allora un invito a mettersi al lavoro, nello spazio di mediazione dell'opera d'arte, per sottrarre i documenti visivi del nostro passato al rischio di usura memoriale e di ipostatizzazione cui sono costitutivamente esposti, per aprirli a una nuova *leggibilità* capace di dare spessore al presente e orientare il futuro⁹.

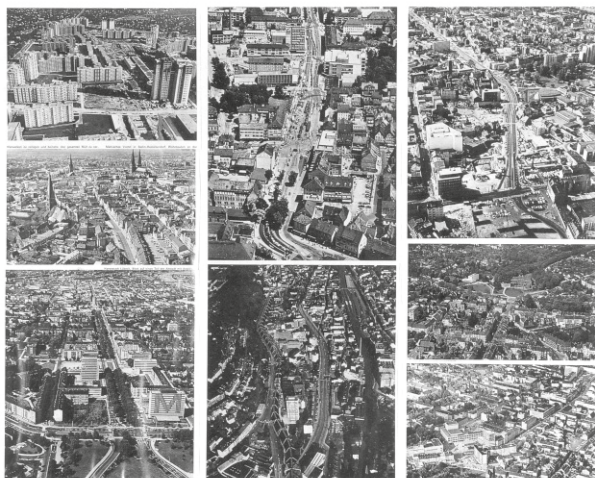
Dalla sua posizione di tedesco di seconda generazione, Richter ci mostra un presente fatalmente impregnato di passato, una violenza incorporata, sotto forma di affioramento figurale, nello spazio e nel tempo domestico dell'*ora*. In altre parole, le tavole dell'atlante sembrano articolare una riflessione in forma visiva su quel "passato che non vuole passare di cui si interessano molto oggi gli storici, un passato che abita il presente e lo ossessiona come un fantasma"¹⁰, la paradossale strut-

tura temporale analizzata da Paul Ricoeur sulla base degli scritti di Freud sul trauma. È una memoria per la quale ogni messa a distanza di *ciò che è stato* in forma di ricordo risulta impossibile, perché, a causa della sua dismisura, quel nucleo esperienziale originario resta inassimilabile, cioè mai sperimentato psichicamente e quindi ancora attivo nel presente. Invece di percorrere il lasso temporale che sancisce la distanza tra passato e presente attraverso la memoria, la memoria traumatica *agisce* costantemente un passato che non cessa di ripresentarsi nel presente. Ma, come Ricoeur non ha mancato di sottolineare, solo l'allontanamento di questo nucleo, cioè la sua progressiva elaborazione, permetterebbe di liberare il presente verso la tensione al futuro che gli è propria. Al contrario, un passato che non ha mai “avuto luogo” non ha liberato il campo del presente, restandovi incrostato: nella struttura traumatica il presente è un tempo differito che apparentemente viene dopo il passato, ma che ne resta tuttavia l'emanazione e dipende da esso, il tempo dell'*après-coup*. Ciò è perfettamente espresso dalla parola tedesca usata da Freud, poiché nell'aggettivo *nachträglich* e nel sostantivo *Nachträglichkeit* il *nach* condensa sia una relazione di posteriorità (in tedesco *nach* significa *dopo*) sia quella di dipendenza da qualcosa (*nach* significa anche *secondo, in funzione di*)¹¹.

Non si tratta di applicare, né tanto meno di proiettare, sull'opera d'arte e sull'immagine una delle strutture più complesse e dibattute della teoria e dell'epistemologia psicoanalitica, né di abbracciare un'espansione sconsiderata della nozione di trauma, si tratta piuttosto cogliere come l'articolazione temporale e quindi la *struttura* del dispositivo traumatico sia articolata nella forma visiva dell'*Atlas* e come ciò produca, questa la nostra ipotesi, una specifica leggibilità storica riguardo al contesto tedesco del secondo dopoguerra.

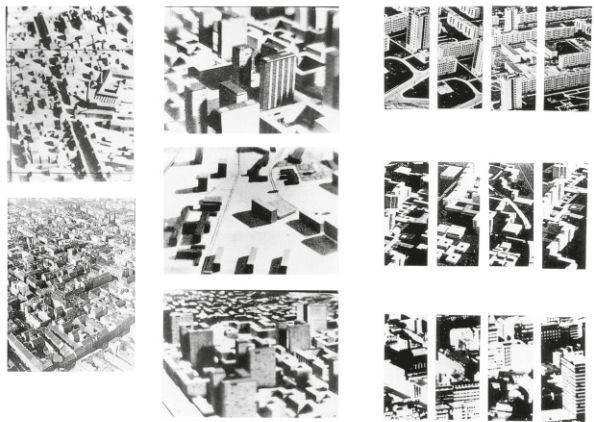
Città

Nelle tavole del 1968 intitolate *Städte* (Città) Richter combina alcune fotografie aeree delle città tedesche con le fotografie dei modelli progettuali delle nuove aree residenziali della ricostruzione. Questi due tipi di immagini possono trovarsi su tavole diverse, ma possono anche essere combinati assieme. Nel caso delle fotografie aeree – una tecnica di visualizzazione tipicamente militare¹² – la disposizione in serie esalta la trama astratta del tessuto urbano, che diventa così difficilmente distinguibile dai modellini delle tavole adiacenti, suggerendo visiva-



Gerhard Richter, *Atlas, tavole 108 e 112, Städte*, 1968, fotografie su carta, 51,7 x 66,7 cm ciascuna, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright Gerhard Richter 2022 (02082022)





Gerhard Richter, *Atlas, tavola 124, Städte*, 1968, fotografie su carta, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright Gerhard Richter 2022 (02082022)

mente la plasticità e la malleabilità idealmente infinite della rapida architettura della ricostruzione.

Quando queste immagini sono combinate sulla stessa tavola, ad esempio la 124, la differenza di scala è neutralizzata dalla similarità dei pattern astratti che accomuna gli edifici reali e la loro prefigurazione, il tempo attuale e l'espansiva proiezione virtuale dei progetti di ricostruzione, tanto che anche il tessuto urbano costruito sembra perdere ogni materialità e contingenza.

I segni di distruzione della città reale, così devastante per le città tedesche, non sono più visibili: indistinguibili nella visione dall'alto, ma anche programmaticamente rimpiazzati dalla rapida ricostruzione che colma i vuoti urbani. Si è parlato, a questo proposito, di una *interrelazione* o *co-dipendenza* tra l'intenso sforzo di ricostruzione del dopoguerra e il "lutto bloccato o aggirato [*circumnavigated*]" che mette in tensione diverse generazioni. Eric Santner indica questo intreccio, sottolineando come la mancata elaborazione della prima generazione sia stata "in un certo senso colmata dai frenetici exploit del miracolo economico"¹³. Per descrivere la forma dell'esperienza storica delle seconde e terze generazioni, Santner delinea una dinamica molto vicina all'imbricazione visiva all'opera nelle tavole dell'*Atlas*: la sovrabbondanza delle merci e del comfort che convivono sulle tavole, con i blocchi o i singoli frammenti dedicati alla guerra o addirittura all'universo concentrazionario potrebbero visualizzare il processo di cui parla l'autore, ovvero "la cancellazione delle tracce della sofferenza storica attraverso il conforto dell'*Heimat* – un concreto *Unheimlich* storico all'interno dell'*Heimisch* [il domestico]"¹⁴. Questo "attraverso" introduce un legame di co-dipendenza che significa, per la generazione di Richter, la presenza non riconosciuta, ma costante e attiva, della violenza storica nel cuore delle "comodità dell'*Heimisch*", una frase che potrebbe essere una descrizione del tutto appropriata delle prime tavole dell'*Atlas*, ma anche delle successive, che estendono l'esplorazione di questo intreccio in altre forme.

È proprio questo tipo di dinamica che trasforma la storia in *storia naturale*. Quando Winfried Sebald, nel suo libro *Luftkrieg und Literatur* – appropriatamente tradotto in italiano col bel titolo *Storia naturale della distruzione* – affronta questo nodo di mancata elaborazione, notando la sorprendente assenza di resoconti letterari sulla distruzione radicale delle città tedesche, lo scrittore rivolge la sua attenzione pro-

prio al titanico sforzo di ricostruzione e sviluppo compiuto in Germania quasi compulsivamente nell'immediato dopoguerra:

La ricostruzione tedesca, divenuta ormai leggendaria e da un certo punto di vista davvero ammirevole, equivale per la Germania – dopo le devastazioni operate dai nemici durante la guerra – a una seconda liquidazione, per tappe successive, della sua storia precedente: infatti, con il grande lavoro che essa richiese e con la nuova anonima realtà che riuscì a creare, impedì fin da principio che si volgesse lo sguardo al passato e orientando la popolazione esclusivamente verso il futuro la costrinse a tacere su quanto aveva vissuto.¹⁵

Dal punto di vista delle dinamiche di elaborazione temporale che qui ci interessa, ciò corrisponde a sostituire l'assunzione della *discontinuità* della storia umana e delle responsabilità che essa comporta, con una nuova *continuità* il cui orientamento appare “naturale” – o, per meglio dire, *naturalizzato* e quindi mitico –, cosicché l'orientamento verso il futuro implica una rilettura strategica del passato. La “distruzione totale” delle città tedesche, con l'umiliazione e i sentimenti di ambivalenza che comporta, può essere improvvisamente riletta – con le parole di Sebald – come “il primo stadio di una ricostruzione pienamente riuscita”, invece di essere “il terrificante esito di un processo di perversimento collettivo”¹⁶, cioè il tragico risultato di una responsabilità storica. Una strategica rilettura temporale ben rappresentata dalle cartoline che Sebald continua a trovare in vendita ad Amburgo.

Tuttavia, anche laddove la ricostruzione non è esplicitamente tematizzata, l'atlante rileva, a tratti, come un sismografo, questa memoria incompiuta e questo passato negato che persiste e insiste nel presente. All'inizio degli anni Novanta, Richter dedica diverse tavole a Colonia – una delle città tedesche bombardate più pesantemente, dove egli vive e lavora – fotografando i suoi parchi e i suoi luoghi periferici, luoghi minori e le figure emblematiche che li popolano, come quella di un grande albero sradicato. Ciò che è interessante in questo blocco è che anche immagini non esplicitamente e tematicamente legate al passato storico sembrano contenere i germi di una potenziale distruzione. Nella tavola 520, che porta proprio il titolo *Köln [Colonia]*, sono riunite tre foto di paesaggio: un parco con alberi e sentieri, della

Frankfurt am Main

Blick zum Römer 1949



FRANKFURT - GESTERN + HEUTE

Blick zum Römer 1997





Gerhard Richter, *Atlas, tavola 520, Köln*, 1993, fotografie su carta, 51,7 x 36,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco. Copyright Gerhard Richter 2022 (02082022).

terra di scavo e una veduta della vegetazione. Questa costellazione attiva relazioni che non sono solo iconografiche ma pertengono anche, e soprattutto, ad una *logica del sensibile*¹⁷.

I due paesaggi nelle foto in alto hanno una struttura cromatica ed eideetica simile, quella di una forma triangolare verde orientata verso il basso con il suo complemento giallo/marrone; questa rima plastica mostra una sorta di rovescio del paesaggio campestre, la potenzialità di una spoliazione radicale, uno scavo, un ritorno all'informe. Lontano da qualsiasi riferimento letterale a specifici eventi storici, questo montaggio segnala comunque una condizione storica. Guardando le tavole di Colonia, è come se a subire una destabilizzazione fosse la figuratività stessa – cioè l'operazione che ci permette di identificare e nominare gli oggetti nell'immagine, collegando forme a significati. I paesaggi urbani fotografati da Richter in queste tavole, inoltre, sono spesso luoghi in cui una sostanza informe emerge come se venisse da altrove: cumuli di terra, polvere o sabbia, bruciature come nelle foto delle case incendiate. In un certo senso, è come se l'immagine inscrivesse in sé, attraverso questa potenziale sfigurazione, proprio la soglia lungo la quale, secondo Sebald, la storia umana può rovesciarsi nel tempo indifferente e ineluttabile della natura, “il momento in cui noi, da quella che per tanto tempo abbiamo creduto la nostra storia di soggetti autonomi, ricadiamo nella storia della natura”¹⁸. Proprio parlando di Colonia Sebald descrive il modo in cui le tracce della distruzione, cioè le rovine, vengono a naturalizzarsi al punto che sulle macerie si tracciano presto percorsi simili a “tranquilli sentieri di campagna”, sovrapponendosi al sostrato di una distruzione mai davvero percorsa e appropriata da un lavoro di elaborazione:

A Colonia, verso la fine della guerra, la distesa di macerie ha già conosciuto una parziale metamorfosi proprio grazie al verde che vi ha attecchito rigoglioso e, simili a ‘tranquilli sentieri di campagna incassati tra due sponde’ le strade attraversano il nuovo paesaggio.¹⁹

Sebald mette in evidenza come i segni di una distruzione non metabolizzata permangano “sotto” a questa ricolonizzazione da parte della natura o di un'azione umana che assume l'ineluttabilità di una forza naturale, come se “la disgrazia di cui siamo noi stessi causa non potes-

se insegnarci nulla: ecco perché continuiamo ad avanzare, incorreggibili, su piste battute che si ricollegano – appena accennate – all’antica rete di comunicazione”²⁰.

In relazione all’idea di *Naturgeschichte*, Susan Buck-Morss sottolinea come per Benjamin proprio il montaggio renda visibile la linea di articolazione lungo la quale il *significato* dell’azione umana emerge e si staglia sullo sfondo dei dati della *physis* e della temporalità iterativa retta dalla necessità, rendendo visibile “la linea frastagliata tra natura fisica e significato”²¹. Anche l’atlante rende leggibile, attraverso un’operazione di montaggio visivo, una storia che si fa natura, la specifica forma di esperienza storica che ha investito il paesaggio, la città, la memoria nella Germania dell’immediato dopoguerra. Attraverso il montaggio tra immagini e tempi, lo spettatore non è chiamato tanto a *decifrare* segni, quanto a *esplorare* e percorrere uno spazio di elaborazione che permette di cogliere ciò che di specificamente storico c’è in quel *divenire-natura*, il modo in cui la distruzione delle città tedesche, il senso di colpevolezza e ambivalenza che l’accompagna e la rapida ricostruzione materiale e simbolica sulle rovine del paese sono diventati il momento di una naturalizzazione della storia. Così, un passato di distruzione, invece di essere appropriato da un *lavoro* di elaborazione, viene riassorbito senza discontinuità nell’orizzonte di una necessità che non conosce cause, rotture e responsabilità, ma solo l’ineluttabilità di una ricostruzione che cancelli al più presto ogni marca della catastrofe: “Per Benjamin la storia naturale indica, in ultima analisi, la ripetizione incessante di quei cicli di emersione e decadenza dei sistemi umani di significazione [*human orders of meaning*] cicli che, per lui, sono sempre connessi alla violenza”²². La storia che si fa natura si nutre dunque dell’impossibilità di un vero avanzamento, di una vera discontinuità e novità, se ciò che è apparentemente nuovo rimane, in realtà, l’emanazione di un rimosso che rende impossibile ogni assunzione e ogni scelta, proprio come i grandi cervi che ci fissano dalle prime tavole dell’*Atlas* non scelgono di combattere, ma seguono, attraverso i loro combattimenti stagionali, il ciclo di una *physis* cieca e ineluttabile.

1. È questa *vita creaturale* [*creaturally life*] che Eric Santner rintraccia nell'opera di Walter Benjamin, non nel senso di una concezione sostanzialista della *vita*, ma come produzione di una *forma di vita* che fa coincidere la vita con il suo contenuto biologico: "La vita creaturale che Benjamin trova ovunque negli scritti di Kafka è, in una parola, non una parte della natura, da assumere o meno, ma della storia naturale". E. Santner, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago University Press, Chicago-London 2006, p. 24, tr. mia.

2. L'idea di *zweite Natur* viene utilizzata da Theodor Adorno nel suo testo su *L'idea di storia naturale* (*Die Idee der Naturgeschichte*) a partire dall'espressione del giovane Lukacs in *Teoria del romanzo*; ma è rivolgendosi al Benjamin del *Dramma barocco tedesco* che il concetto di storia naturale consente di superare l'opposizione tra natura e storia per pensare il loro intreccio in una storia che si fa natura (il mito). T. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, *Philosophische Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt Am Main 1973, pp. 345-365.

3. Si legge nelle didascalie: "Prostituta assassinata: Helga Matura"; "Davanti alla porta della sua casa Anni Langel è stata vittima del suo ex-fidanzato Hermann-Josef Vogt!".

4. Così sintetizza Helmut Friedel, curatore dell'*Atlas* in forma di libro;

G. Richter, *Atlas*, a cura di H. Friedel, Walther König, Köln 2006.

5. La distanza costitutiva tra il dispositivo e il "referente" che esso modella è, secondo James Ackerman, un tratto *metacartografico*. L'atlante traccia così una sorta di isomorfismo tra relazioni spaziali manifeste e relazioni e configurazioni di natura semantica, si veda: J. Ackerman, *From Books with Maps to Books as Maps: the Editor and the Creation of the Atlas Idea* in J. Winearls (a cura di), *Editing Early and Historical Atlases*, University of Toronto Press, Toronto 1995, pp. 3-48. Sulla forma-atlante come strumento di "un approccio *epistemo-critico* [che] si prefigge di mettere in luce procedure e paradigmi al di là dei semplici processi" si veda il fondamentale: G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, vol. 3, Éditions de Minuit, Paris 2011, citazione a p. 285, tr. mia.

6. Tocchiamo qui un tratto fondamentale della forma cartografica, la mappa è infatti definita non tanto dalla *natura spaziale* del suo oggetto – dell'oggetto che rappresenta in senso referenziale – quanto, come sintetizza Teresa Castro, dal "processo fondamentale che presiede alla realizzazione di qualsiasi mappa: la spazializzazione dell'informazione". T. Castro, *La pensée cartographique des images*, Aléas, Lyon 2011, p. 19, tr. mia.

7. Questo tipo di informazioni è, del resto, quasi assente nell'*Atlas*, il che impedisce una lettura immediatamente transitiva o trasparente dell'immagine in relazione a un determinato contesto e attiva piuttosto relazioni ed eco di natura visuale.

8. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 290, tr. mia.

9. Mi riferisco qui liberamente al concetto di *Lesbarkeit* di Walter Benjamin, che indica il processo attraverso il quale una forma di esperienza storica è portata a leggibilità attraverso la costellazione con un'altra temporalità in una *immagine dialettica*. Sebbene questa nozione sia legata in primo luogo alla concezione benjaminiana della storia, e sebbene l'immagine dialettica, luogo di questa produzione di conoscenza, non sia un'"immagine" nel senso strettamente visivo del termine, l'idea di leggibilità investe gli oggetti della cultura visuale (le vetrine dei passages, il sandwichman, ecc.) che, attraverso le loro qualità materiali, rendono "leggibili" i processi storici. Si veda: W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Le Livre des Passages*, [N 3, 1].

10. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, intr. di Remo Bodei, Il Mulino, Bologna 2004, p. 83. Il riferimento per Ricoeur è il saggio di Sigmund Freud del 1914 "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten".

11. Jean Laplanche sottolinea la specificità della parola tedesca che combina il movimento del verbo *prendere* (*tragen*) con la preposizione *nach*, implicando al contempo posteriorità e anteriorità come abbiamo visto, cosicché "la freccia del tempo va indissociabilmente in entrambe le direzioni", J. Laplanche, *L'après-coup*, Payot, Paris 2006, pp. 22-24.

12. G. Avezù, *Un fallimento dell'immaginazione. La ragione aerea e il*

cinema bellico contemporaneo, in M. Guerri (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano 2017, pp. 249-270.

13. E. Santner, *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Stanford University Press, Ithaca NY 1990, p. 18 tr. mia. Santner, che ha esplorato questo doppio legame, sottolinea come l'obiettivo non sia certo quello di "ridurre un fenomeno storico complesso a una serie di eventi psicologici", ma di esplorare il "livello profondo" della memoria storica del dopoguerra, riconoscendo il ruolo cruciale dei "fantasmi" e dell'immaginario (Ivi, pp. 33-34).

14. Come noto *Unheimlich* è l'espressione freudiana per *perturbante*. Questa dinamica abbraccia due generazioni secondo Santner, compresa quella di Richter: "Solo con il dolore e l'indignazione della terza generazione per la cancellazione delle tracce delle sofferenze storiche attraverso il confort dell'*Heimat* [...] è diventato possibile per la seconda generazione avviare il proprio tardivo lavoro di lutto", in Ivi, p. 45, tr. mia.

15. W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, pp. 21-22. Anche Eric Santner parla di questo processo citando le parole di Michael Schneider: "In una sorta di spostamento inconscio, la generazione del dopoguerra si è appropriata di quei sentimenti di malinconia, rassegnazione e depressione che la vecchia generazione, in un atto di autoconservazione, aveva negato a se stessa, reprimendoli attraverso l'eroico sforzo di ricostruzione". E. Santner, *Stranded Objects*, cit., p. 37, tr. mia.

16. Ivi, p. 21.

17. Diverse tradizioni di studi hanno esplorato la capacità di generazione di senso di questa *logica del sensibile*, io qui mi riferirò soprattutto ai modi di esplorazione di una *semiotica plastica* proposti da Greimas: A.J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in “Actes Sémiotiques. Documents”, vol. VI, n. 60, 1984.

18. W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, cit, p. 71.

19. Ivi, p. 49.

20. Ivi, p. 72.

21. S. Buck-Morss, *The dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge MA-London 1989, p. 164, tr. mia.

22. E. Santner, *On Creaturely Life*, cit., p. 17, tr. mia.