

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

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

Sommario

6 | *100 ottobre 2012*

320 | *101 novembre 2012*

328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

5	Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
9	SARA AGNOLETTO Hermes <i>versus</i> Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
27	CRISTINA BALDACCI Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
33	ALICE BARALE Bere alla palude: l'anima e(') il viaggio
40	STEFANO BARTEZZAGHI Atlante e le Cariatidi. <i>Nomen, omen, omenon</i>
43	MARCO BERTOZZI "Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
51	GIULIA BORDIGNON "L'unità organica della <i>sophrosyne</i> e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del <i>Bilderatlas Mnemosyne</i>
72	MASSIMO CACCIARI 'Zum Logos das Wort'. La parola al <i>logos</i>
78	PAOLO CASTELLI <i>A foot's difference</i> . Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
91	FRANCESCO M. CATALUCCIO Diana e Atteone
99	FERNANDA DE MAIO Dentro il tempo: il Bilderatlas di Luis Moreno Mansilla
108	GEORGES DIDI-HUBERMAN <i>Mnemosyne</i> 42
113	KURT W. FORSTER Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
121	CLAUDIO FRANZONI Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
127	MARTA GRAZIOLI Il modello <i>Mnemosyne</i> : Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'engramma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

ANGELA MENGONI

Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter

1. La domanda sulla possibilità, per l'arte del ventesimo secolo, di testimoniare eventi traumatici assegna al 'pensare per immagini' un ruolo cruciale ed investe la definizione del rapporto tra forme artistiche e memoria. Ciò proprio in virtù di alcuni tratti tipici del traumatismo, come la costitutiva dimensione di latenza che lo caratterizza e la conseguente impossibilità di pensare il rapporto memoriale rispetto all'evento in termini puramente rappresentativi.

La questione del trauma, in effetti, lungi dall'esaurirsi in investimenti tematici legati alla violenza e all'esperienza della dismisura, indica anzitutto un tipo di dinamica memoriale che implica temporalità complesse e paradossali. Si tratta di quella "memoria ferita" – come la definisce Paul Ricoeur [RICOEUR 2000, pp. 83-97] esplicitando la radice etimologica del termine 'trauma' – per la quale è paradossalmente impossibile garantire la distanza temporale e la non-aderenza tra il presente e l'evento passato ed operare così la riappropriazione di quell'evento in quanto 'ricordo'. Nel caso del traumatismo è proprio il percorso di perlaborazione¹ di 'ciò che è stato' ad essere impossibile, poiché qualcosa nell'evento originario – la dismisura dell'evento traumatico rispetto ad un soggetto che non è in grado di gestirlo e comprenderlo – ne ha impedito la gestione da parte del soggetto e dunque anche la collocazione stabile nel passato ed ha, piuttosto, prodotto una latenza, il 'vuoto' di un'esperienza mancata. In virtù di questa non-assimilazione, la memoria traumatica è una memoria che non ricorda ma ri-agisce, paradossalmente, nel presente un passato ancora pienamente attivo, quell'esperienza mancata che non cessa di ri-presentarsi sotto varie forme. L'evocazione, seppure sommaria, di questo 'dispositivo traumatico' a due tempi – che articola, in un inscindibile legame, l'evento originario e il suo ritorno differito – suggerisce il legame con alcune dinamiche della memoria collettiva che hanno profonde implicazioni storiche [RICOEUR 2000, pp. 152-163]. La memoria-ripetizione è infatti – dice ancora Ricoeur – una memoria paradossale, dove l'elaborazione che attraversa e 'percorre' il materiale psichico (*Durcharbeitung*) è rimpiazzata da dei "passaggi all'atto" che ripetono – seguendo il saggio di Freud (1914) cui lo stesso Ricoeur fa riferimento² – "sotto qualche aspetto" l'evento originario non assimilato, registrandone l'incessante irruzione nel presente e richiudendo così lo spazio-tempo necessario a quella memoria-ricordo capace di elaborazione che tanto sta a cuore a Ricoeur: "L'aderenza del passato al presente, il 'passato che non vuole passare', evocato da molti storici della contemporaneità, è un passato che abita ancora il presente, o piuttosto che lo ossessiona come un fantasma senza distanza. In linguaggio freudiano è il tempo della ripetizione" [RICOEUR 2004, p. 83].

La questione del trauma – più come modello temporale e semiotico che come meccanismo psichico in senso stretto – ha così assunto un ruolo importante nel dibattito estetico e storico-artistico relativo soprattutto all'arte della tarda modernità, divenendo la lente per esaminare i modi in cui le opere d'arte possono dare forma – ossia mettere in forma attraverso articolate strategie testuali – all'esperienza storica di un passato che 'infesta' il presente, vi si ri-presenta in virtù della sua impossibile assimilazione in quanto passato e ne impedisce la protensione progettuale verso il futuro.

Questa dinamica temporale complessa, che caratterizza il paradosso di una 'ripetizione' che ha luogo nel presente ma, al contempo, rinvia ad un evento passato che la produce, costringe sia la riflessione storica che quella estetica a confrontarsi con l'inadeguatezza di un modello temporale orientato e lineare per cogliere le forme dell'esperienza storica. Ma la questione del

trauma – subendo un vistoso ampliamento rispetto alla sua definizione strettamente psicanalitica, com'è evidente – è divenuta talvolta un concetto strategico per ripensare, più che il rapporto con il passato, il rapporto delle immagini con il 'reale' tout court, con quella porzione di esperienza che esse non cessano di riconfigurare. L'idea di "realismo traumatico" (*traumatic realism*) proposta da Hal Foster (1996) permette, ad esempio, di dar conto delle serigrafie delle *Death & Disaster Series* di Andy Warhol (1962-63), costituite dalla ripetizione di una medesima immagine più o meno tematicamente legata alla violenza (come negli incidenti stradali, o nella nota immagine di una sedia elettrica), come 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.

Foster, dunque, si serve della nozione di trauma e della relazione tra 'reale' (in quanto 'incontro mancato') e ripetizione – che 'scherma' e al contempo segnala quella latenza originaria – per elaborare la propria definizione di un realismo 'non mimetico'. Ed è nelle opere stesse che egli individua le strategie testuali capaci di significare il tratto di latenza che caratterizza la concezione del 'reale' in questa prospettiva. Si tratta di elementi che operano "meno attraverso il contenuto che attraverso la tecnica", dice Foster [FOSTER 1996, p. 134], che riguardano cioè non solo il livello figurativo e tematico dell'immagine, ma anche le strategie enunciative o, meglio, l'articolazione tra i due: dalla chiazza/strappo accidentale che nasconde il volto della vittima di un incidente d'auto (*Ambulance disaster* 1963), all'indifferenza del passante visibile sullo sfondo di un'altra scena di incidente in *White Burning Car III* (1963), una indifferenza la cui ripetizione nella serie di cinque immagini identiche diviene "esasperante". Questi elementi che talvolta consistono nella ripetizione di inquadrature identiche, talaltra pertengono, da un punto di vista semiotico, a marche che producono un effetto di ritorno alla situazione di enunciazione – come avviene con tracce accidentali o con effetti di sfocatura –, oppure ad una serie di altre operazioni che l'autore generalmente indica come "salti di registro", sarebbero altrettanti "equivalenti visivi dei nostri incontri mancati con il reale" [FOSTER 1996, p. 134]. Accanto ad uno shock che è suggerito tematicamente (un corpo inerte che fuoriesce da un finestrino d'auto, un uomo di colore attaccato dal cane di un poliziotto), la ripetizione dell'immagine – la principale tra queste operazioni – opera una schermatura di questo primo ordine tematico e segnala, più che un contenuto tematicamente determinato, lo statuto e la condizione stessa dello shock.

La proposta di Foster ha il merito, e lo scopo dichiarato, di sottrarre il lavoro di Warhol dei primi anni Sessanta alla sterile aporia tra una lettura che l'autore definisce "referenziale" – di ispirazione sociologica e fondata su una rivalutazione dei soggetti di quei lavori come elementi di esplicita critica politica – e una lettura "simulacrale", di matrice poststrutturalista, che vede in Warhol il campione dell'evacuazione di ogni significato da un'immagine che si farebbe mero simulacro³; la nozione di realismo traumatico così come l'abbiamo delineata consente, in effetti, di pensare quelle opere nei termini di un realismo che opera un rinvio al reale proprio attraverso un articolato lavoro formale che prescinde da ogni 'effetto di realtà' e da ogni vocazione mimetica. Le strategie visive individuate da Foster prenderebbero dunque in carico la latenza inerente ad ogni esperienza traumatica, un'esperienza per il cui luogo originario di accadimento si rivela impossibile ogni stoccaggio memoriale 'rappresentativo' ed ogni messa a distanza sotto forma di ricordo. Tuttavia, il "reale traumatico" di Foster va ben al di là dello scacco memoriale che è al centro della dinamica traumatica e che riguarda, comunque, un passato inelaborato che si ripresenta nel cuore stesso del presente, che sia inteso in senso individuale o su scala collettiva e macrostorica; gli elementi ripetitivi e "macchinici" tipici della pop art rinvierebbero, in effetti, piuttosto alla cifra traumatica (nel senso di 'esperienza mancata', è bene ripeterlo) che sarebbe costitutiva di ciò che Foster indica come "la società dello spettacolo, dei mass-media e dei segni-merce del dopoguerra".

Si pongono qui due ordini di problemi rispetto al rapporto tra l'evocazione del trauma – e della temporalità paradossale che lo alimenta – e il modo di pensarne i tratti 'per immagini', due nodi

che serviranno, qui, anche ad introdurre l'analisi di un lavoro che Gerhard Richter viene elaborando negli stessi anni delle *Death & Disaster Series*. La prima questione riguarda l'evidente ampliamento della nozione di 'trauma' nella prospettiva che abbiamo evocato: più che una specifica – e paradossale – forma della memoria e del rapporto con il passato, 'trauma' sembra qui indicare i modi in cui quei lavori si relazionano ad una condizione storica nella quale, in fin dei conti, sono immersi ed in cui – dice Foster – “lo spettacolo cede” per lasciare intravedere il rovescio della ‘società dei consumi’, non solo con la scelta tematica dei *sujets* – dai moti razziali all'assassinio Kennedy – ma attraverso le varie forme della loro schermatura. Il secondo punto riguarda invece lo statuto degli “equivalenti visivi” (*visual equivalents*) di quel reale con cui l'incontro, in una tale condizione storica, è costitutivamente mancato. La mera ripetizione di un medesimo fotogramma, così come le varie forme che opacizzano la dimensione transitiva e rappresentativa dell'immagine, rischiano in effetti di diventare dei “correlati simbolici” e piuttosto letterali della concezione lacaniana del trauma, elaborata nel seminario su *L'inconscient et la répétition* tenutosi proprio nel 1964 e fondata sull'idea che la ripetizione al contempo schermi e ‘indichi’ la latenza tipica del reale ‘mancato’. Non a caso, in quelle stesse pagine, Foster [FOSTER 1996, p. 134] menziona *Onkel Rudi* (1965), uno dei fotodipinti di Gerhard Richter realizzati a partire dalla proiezione di una fotografia sul supporto pittorico e nei quali è sempre presente un effetto di sfocatura tipico dell'enunciazione fotografica, sebbene realizzato con mezzi esclusivamente pittorici: vi è rappresentato lo zio materno di Richter che posa sorridente con l'uniforme della Wehrmacht, un soggetto che rinvia alla relazione intergenerazionale con quei padri che tanto massicciamente hanno aderito al progetto nazionalsocialista. Anche in questo caso, sebbene il dipinto rinvii anche figurativamente ad una dimensione storica la cui portata traumatica è innegabile, è di nuovo l'effetto *floû* a valere, di per sé, come equivalente della ‘schermatura traumatica’.

Ma il lavoro dell'immagine, piuttosto che ‘simbolizzare’ il trauma, vale a dire limitarsi ad offrire degli equivalenti visivi della sua latenza costitutiva (ripetizione, marca/accidente, sfocatura), può precisamente dar forma a quelle operazioni di elaborazione memoriale – di *anamnesis* come dice Ricoeur – che con quella stessa latenza si confrontano in modo processuale ed attivo. Questo confronto assume necessariamente i tratti di un'esplorazione frammentaria che perlustra le scorie semiotiche di quell'evento originario mai esperito, ed è con questa perlustrazione che le forme artistiche si misurano, piuttosto che con una – impossibile – narrazione ‘completa’, orientata e lineare o con l'idea di un documento che possa restituire appieno la dismisura che è al cuore di quell'esperienza. La dismisura di cui stiamo parlando è, in effetti, precisamente quella di un evento che “non essendo stato pienamente integrato nel momento in cui si è prodotto” non può produrre “una memoria narrativa che sia integrata in una storia completa del passato” [CARUTH 1995, p. 153]. In altre parole, sono le condizioni di possibilità stesse della produzione narrativa e dell'archiviazione ad essere interrogate dallo statuto dell'evento traumatico, ancor prima che i problemi legati all'archivio come dispositivo epistemologico di organizzazione, fabbricazione di coerenza e di accessibilità dei documenti⁴. L'obliterato ‘luogo originario’ del trauma ha uno statuto paradossale anzitutto rispetto alla possibilità di produzione e stoccaggio di documenti e questo è stato messo in luce in particolar modo riguardo ai documenti fotografici: “Quale relazione esiste tra (foto)archivio, da una parte, e trauma dall'altra? Si può archiviare qualcosa che è definito proprio dal suo sottrarsi all'archivio (e a ogni altra possibile forma di collezione [*Sammlung*])?” [SPIEKER 2005, p. 72].

Di fronte all'impossibilità della registrazione archivistica, è piuttosto una cartografia necessariamente frammentaria che può valere come luogo di quel “rimaneggiamento” – Ricoeur sceglie proprio il termine *remaniement* per il tedesco *Durcharbeiten* – che caratterizza il faticoso processo di elaborazione opposto alla compulsione di ripetizione. Alcune opere d'arte possono dar forma a questo processo di elaborazione o, meglio, come abbiamo già suggerito, di perlaborazione, che attraversa e perlustra un insieme eterogeneo e frammentario di materiali, proprio come nella vita psichica del soggetto una dinamica di continua reinterpretazione – una dinamica “traduttiva” secondo Jean Laplanche [LAPLANCHE 2006, pp. 163-171] – si esercita a partire dall'irruzione dei “significanti enigmatici” [PONTALIS 2006, p. 141] che emanano da

un'esperienza non assimilata ed attiva *après-coup*. Piuttosto che un archivio impossibile, il lavoro dell'arte può articolare un invito all'esplorazione, tipico dei dispositivi cartografici. La forma-*atlas* può, allora, prefigurare il lavoro di perlustrazione e di messa in relazione di quei frammenti enigmatici di esperienza ed è in questa prospettiva che vale la pena riflettere su come uno dei più noti atlanti d'immagini dell'arte del dopoguerra metta quello sguardo 'perlustrativo' a confronto con alcuni nodi cruciali della memoria storica europea.

2. Se è vero che un atlante "dà forma a un viaggio visivo, regolato da ritmi peculiari" e che "ogni atlante sembra invitare al movimento, che sia di sguardo o di spirito"[CASTRO 2011, p. 43], non è un caso che l'arte contemporanea abbia sfruttato il principio esplorativo di questa 'tecnologia intellettuale' per dar forma ad un lavoro di messa in relazione non lineare, di messa in costellazione di immagini, documenti, frammenti testuali di natura eterogenea, affinché un senso nuovo possa sorgere tra di essi. Sebbene il titolo dell'opera sia stato suggerito – così afferma l'artista – in modo del tutto casuale da un gallerista, l'*Atlas* di immagini che Gerhard Richter raccoglie e dispone su tavole di cartone di formato regolare a partire dal 1962 sino ad oggi, attinge anche al tratto semioticamente produttivo tipico di ogni operazione di *montaggio*, sebbene la quantità e l'eterogeneità delle immagini sia tale da imporre parallelamente un evidente aspetto cumulativo. Se l'*Atlas* si apre, infatti, con quattro tavole su cui sono disposte unicamente fotografie in bianco e nero tratte da album di famiglia, a partire dalla quinta tavola vengono introdotti ritagli di giornali periodici e quotidiani, illustrazioni tratte da libri e, via via, schizzi progettuali dell'artista, foto rielaborate con la tecnica del collage o con tratti grafici, immagini tecniche relative a scale di colore o foto aeree. Anche tematicamente e per evocazione di generi artistici la raccolta è molto eterogenea: si va dai ritratti di famiglia alle riproduzioni di immagini della seconda guerra mondiale, dai documenti della fase progettuale del lavoro artistico a lunghe serie di foto di paesaggi. Inoltre, molte delle fotografie inserite nelle tavole degli anni Sessanta sono servite da modello per la realizzazione dei *Fotopainting* degli stessi anni, suggerendo l'idea che *Atlas* sia un laboratorio visivo da cui emergono gli elementi che saranno sottoposti ad un'ulteriore elaborazione – pittorica, di edizione o progettuale – ed i cui risultati potranno a loro volta essere inseriti, sotto un qualche aspetto, nelle tavole, cosicché *Atlas* si presenta come "lo sfondo contro il quale sorge il mondo delle immagini di Richter" [FRIEDEL 2006, p.6]. L'atlante, tuttavia, è anche un oggetto destinato ad essere esposto nello spazio pubblico in occasioni espositive che si succedono sin dal 1972; le tavole sono allora assemblate in *blocchi* di dimensione variabile che vengono dispiegati sulle pareti e che vengono di volta in volta adattati allo spazio espositivo, sebbene dal 1997 lo stesso artista abbia fissato un ordine di *display* per l'intero lavoro, ordine che prevede, significativamente, lo spostamento di singole tavole verso blocchi prodotti prima o dopo, turbando la successione diacronica per privilegiare relazioni di natura semantica.

La proliferazione di questo lavoro costituito, ad oggi, da 783 tavole, il suo carattere radicalmente eterogeneo ed il suo principio di accumulazione non gerarchico di immagini tecnicamente riproducibili – soprattutto fotografie, ma anche immagini tratte dalla stampa periodica o immagini 'tecniche' come le visioni aeree – sono stati messi in relazione con un tema centrale nella teoria dei media di inizio secolo: la riflessione sul rapporto tra la diffusione delle immagini tecnicamente riproducibili e le condizioni di possibilità e di salvaguardia delle facoltà e delle operazioni selettive della memoria. Per Benjamin Buchloh (1997) la proliferazione visiva dell'*Atlas* e la sua indifferenza ad ogni criterio gerarchico nella selezione dei soggetti fanno di questo oggetto un "archivio anomico". È possibile comprendere il senso di questa definizione solo a partire dal riconoscimento, fondamentale e strategico per Buchloh, di una "dialettizzazione" – esplicitamente adorniana – che attraversa le pratiche artistiche delle avanguardie storiche: se, da una parte, le estetiche del collage e del fotomontaggio, con la collisione tra diversi media, la frammentazione e un radicale "antisoggettivismo" rispetto all'istanza autoriale, hanno perseguito la forza emancipatoria e critica dello *Schockeffekt*, a partire dalla metà degli anni Venti gli artisti scorgono in queste stesse pratiche il rischio di un'incoerenza compiacente che ne compromette le potenzialità critiche e comunicative. Alla "episteme del collage/fotomontaggio" si affianca allora quella che Buchloh definisce l'"episteme

dell'ordine dell'archivio" (*Episteme der archivalischen Ordnung*) in cui, come negli album di August Sander, la fotografia ritrova la sua capacità di esplorare le molteplici sfaccettature dell'identità sociale. Questa fiducia nella fecondità conoscitiva e critica del medium fotografico viene ribadita soprattutto nel dibattito teorico sulla fotografia in Unione Sovietica negli anni Venti, tra gli altri da Ossip Brik.

La definizione di archivio è, allora, per Buchloh, espressione di questa dialettica interna ed indica una "forma di organizzazione e di distribuzione di questa nuova tipologia di immagini [le istantanee più economiche e ed efficienti]". Da qui la definizione di archivio come di "una collezione di singole fotografie ordinata più o meno sistematicamente, che nel suo insieme permette uno sguardo cumulativo più o meno coerente sulla complessità di un dato soggetto" [BUCHLOH 1997, p. 55]. Nella prospettiva di Buchloh questa analisi storica solleva una domanda cruciale e che potremmo così riassumere: in che misura il potenziale critico e conoscitivo dell'ordine-archivio delle prime avanguardie è ancora disponibile per gli artisti del dopoguerra? Quanto della possibilità di "riconoscere fotograficamente la pluralità reale dei soggetti sociali e l'individuo nell'insieme delle sue molteplici sfaccettature", possibilità che era ancora attiva per Sander, è disponibile per Richter mezzo secolo dopo? Secondo Buchloh l'uso di foto amatoriali nell'*Atlas* di Richter nega radicalmente il potenziale utopico delle pratiche dell'avanguardia storica e anche l'ottimismo delle teorie del fotografico degli anni Venti: "Laddove l'avanguardia riconosceva ancora la promessa di nuove possibilità di autorappresentazione collettiva, il lavoro di Richter è confrontato ad una produzione fotografica collettiva la cui unica funzione è quella di espandere il consumo delle immagini ad un'inedita scala industriale [*auf ungeahnte industrielle Ausmasse*]" [BUCHLOH 1997, p. 56].

Senza approfondire le implicazioni teorico-estetiche di questa posizione, è chiaro come siano proprio la proliferazione quantitativa e la natura delle immagini tecnicamente riprodotte a fondare un'analogia con le sfere del consumo e della produzione industriale. Le centinaia di tavole di Richter, invase da una massa di immagini che non prevede alcuna distinzione tra la sfera privata (la nascita dei figli, i viaggi), quella dell'attività artistica e quella, per così dire, macrostorica, costituirebbe allora un "archivio anomico", un'opera in cui la vocazione archivistica – nel senso cui abbiamo appena accennato – non è più retta da alcun *nomos*, da alcun principio di organizzazione, né dalla vocazione all'elaborazione di nuove esplorazioni dell'identità storica e sociale. In altre parole, l'antisoggettivismo di cui parla Adorno, che era ancora potenzialmente emancipatorio nelle pratiche di frammentazione e collage delle avanguardie storiche, assumerebbe tratti ben più ambivalenti nelle pratiche artistiche del dopoguerra, nelle quali – e il critico tedesco cita proprio le serie di tavole di Richter – la forma-archivio ostenta ormai una "infinita litania della riproduzione" disposta in un formato-griglia di tipo burocratico che si limita a 'mimare', per così dire, alcuni aspetti delle moderne strutture di potere. Ma quel che più mi interessa qui è che a più riprese i tratti che abbiamo evocato – la proliferazione incontrollata e anomica delle immagini fotografiche – sono messi in relazione con quella impossibilità di esercizio della memoria che era stata a suo tempo segnalata con forza dal filone di riflessione più 'scettico' sul medium fotografico, in particolare da Siegfried Kracauer nel suo saggio del 1927 sulla fotografia in cui si legge un celebre passaggio sovente citato dallo stesso Buchloh:

Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l'essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchia come una fotografia [...]. Tuttavia, se [la ragione settimanale di fotografie] si offrisse come sostegno alla memoria, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di fotografie rompe gli argini della memoria [...]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico vede un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. 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 di sciopero contro la conoscenza. La variopinta disposizione [*Arrangement*] delle immagini contribuisce in modo significativo alla messa in opera di tale sciopero. La loro giustapposizione [*ihr Nebeneinander*] impedisce sistematicamente le correlazioni [*den Zusammenhang*] che si aprono alla coscienza [KRACAUER 1977, pp. 33-34].

L'ultima parte di questo brano – raramente riportata nelle citazioni – è importante perché specifica l'aporia che è in gioco nel rapporto tra fotografia e crisi delle capacità selettive della memoria e conoscitive dell'elaborazione: è la "disposizione variopinta" e la "giustapposizione"

della massa di immagini tecnicamente riproducibili nelle riviste illustrate a produrre l'effetto amnesico che tanto inquietava Kracauer, è cioè il mero affiancarsi – come indica la parola *Nebeneinander* qui tradotta con “giustapposizione” – in un accumulo proliferante ad impedire la selezione operata dalla coscienza. A questo tipo di accumulo di immagini – che, è bene ribadirlo, è proprio di un certo trattamento mediale della fotografia, quello della stampa periodica – si oppone la possibilità di uno *Zusammenhang* una correlazione o “messa in relazione” che si apre alla coscienza, che cioè si offre ad un'attività conoscitiva. Questa dialettica è significativa nella nostra prospettiva poiché, piuttosto che estendere lo scetticismo di Kracauer sul trattamento fotografico nei processi di comunicazione di massa ad un oggetto artistico, mi sembra necessario riconoscere che proprio la forma-atlas è il dispositivo che permette al lavoro di Richter di operare delle “correlazioni” tra le immagini cariche di valore conoscitivo e capaci di conferire a quei documenti nuova *leggibilità* [DIDI-HUBERMAN 2011, pp. 15-16].

In scritti più recenti Buchloh è tornato sul rapporto tra immagine fotografica, pittura e memoria nella Germania del dopoguerra a partire dal lavoro di Richter per sottolineare – anche sulla scorta della riflessione di Hal Foster che abbiamo citato – come i foto-dipinti della metà degli anni Sessanta siano il luogo di una “dialettica tra rimozione e memoria” nella quale la “funzione della fotografia come immagine di memoria” è esposta al gesto pittorico che parzialmente la scherma: “Sembra allora che in questa sospensione il processo del ricordo e dell'oblio diventi esso stesso il tema della pittura, la simultaneità della violenza dell'oblio e della rimozione e il desiderio del ricordo: il desiderio anamnetico. Oggi questi dipinti sembrano incarnare una coazione a ripetere e a dimenticare tanto quanto il desiderio di rompere quell'automatismo dell'oblio favorito dalla fotografia [...]. E tuttavia essi sono realizzati con immagini che dichiarano palesemente l'impossibilità della fotografia stessa di divenire immagine di memoria, dal momento che si tratta sempre di un'immagine che rimane dopo l'oblio” [BUCHLOH 2010, p. 47].

Come emerge da queste affermazioni, se i foto-dipinti possono incarnare questa dialettica memoriale, l'oggetto fotografico in sé resta saldamente posto sotto il segno di una memoria impedita. Il grande deposito anomico di *Atlas*, considerato nel suo insieme, rinvierebbe allora alla progressiva atrofia della funzione memoriale delineata nelle pagine di Kracauer, una crisi memoriale che, per Buchloh, sembra aver raggiunto, quarant'anni dopo, il suo acme. Non è un caso, del resto, che questo testo recente del critico tedesco si chiuda con la medesima citazione di Kracauer a partire dalla quale l'autore invita a distinguere tra “la funzione di oblio e cancellazione assolta dalla fotografia” e quelle “immagini di memoria” che sarebbero i foto-dipinti. Ancora una volta dunque la proliferazione di immagini tecnicamente riproducibili (e in parte anche immagini mediali, tratte da quella medesima stampa illustrata di cui parla Kracauer) varrebbe *di per sé* come correlato, più che del trauma in generale, di quella crisi di memoria che caratterizza la storia tedesca del secondo dopoguerra rispetto al suo passato recente.

Ma le cose cambiano se si considera il dispositivo spaziale di *Atlas* come parte essenziale della sua produttività semiotica, laddove, a differenza di un catalogo o di un archivio, la *disposizione* degli elementi è il fondamento della produzione di senso che lo caratterizza. Questo tratto è stato abbondantemente sottolineato a proposito di quell'atlante, *Mnemosyne*, che Warburg ha “concepito in termini topografici [...] come sembra suggerire l'enigmatica formula di ‘iconologia degli intervalli’ usata dallo storico dell'arte nel suo diario nel 1929, cioè un'iconologia che riguarderebbe non la significazione delle figure [...] ma le relazioni complesse che queste figure intrattengono tra loro in un dispositivo visivo complesso, autonomo ed irriducibile all'ordine del discorso” [MICHAUD 2000, p. 43]. Nel caso di Richter è proprio questo *Zwischenraum* tra le immagini, questo intervallo a divenire il luogo di una produzione attiva di senso, a giocare un ruolo cruciale nella questione del rapporto tra immagine e memoria traumatica che abbiamo brevemente delineato. Se, infatti, la cartografia frammentaria delle prime tavole di *Atlas* non ha certo lo scopo di ‘rappresentare’ un nodo memoriale la cui caratteristica è precisamente quella di essere presente ed attivo come latenza, essa può tuttavia

far segno alle forme di quella latenza in una specifica situazione storica: quella della Germania del secondo dopoguerra alle prese con l'elaborazione del suo recente passato. Ciò avviene soprattutto nelle tavole degli anni Sessanta, dove le figure di giovani in uniforme o i ritagli con i bombardieri in formazione sono disseminate tra decine di foto di famiglia e ritagli di annunci pubblicitari dei periodici. È qui che lo spazio tra le immagini, lungi dal ridursi ad essere fondo neutro di accumulazione, acquisisce uno statuto ben più complesso, divenendo il supporto necessario a relazioni di tipo non lineare e il luogo di risonanze figurali e di relazioni sintattiche che solo la giustapposizione attiva.



Gerhard Richter, *Atlas*, tavola 5, 1962 – 66, ritagli di giornale e fotografie, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.



Gerhard Richter, *Atlas*, tavola 9, 1962 – 66, ritagli di giornale e fotografie, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

Diversi autori hanno sottolineato l'impatto, su Richter, dell'arrivo nella Germania dell'ovest all'inizio degli anni Sessanta dopo la sua fuga dalla Germania orientale. Le prime tavole di *Atlas* registrano le tracce ed il senso di quell'impatto, non solo incamerando l'iconografia

pubblicitaria di una società dei consumi in pieno *boom*, ma anche dando forma visiva ai modi dell'incistamento, in quella proliferazione euforica di immagini che sono tematicamente legate alla guerra o che attingono all'universo semantico della distruzione e della morte. Ciò è evidente nelle tavole degli anni immediatamente successivi al suo arrivo 'all'ovest', nelle quali questa imbricazione si nutre di diverse strategie: nelle prime dodici tavole, disposte in un singolo blocco, alcune eco figurali accomunano elementi della dimensione ordinaria del quotidiano con oggetti e configurazioni che sembrano indicarne il rovescio mortifero, oppure sono delle 'figure di cornice' ad operare un collegamento tra singole immagini o tavole. Così per la tavola 9, dove il trasporto della bara bianca montato a fianco del gruppo delle "autorità cattoliche" attiva lo sguardo di quegli astanti, ma anche quello della madre col bambino in braccio che assiste alla scena da un angolo della tavola 5 – disposta di fianco alla 9 – circondata da una piccola costellazione di immagini della vita domestica: una coppia per mano con una casetta, il mobile di un interno borghese, ma anche una staccionata accompagnata da una didascalia che, di nuovo, connota quello spazio privato e chiuso come mortifero, riferendo dell'assassinio passionale che vi ha avuto luogo. Accanto a questa costellazione semantica, anche il lavoro plastico delle immagini del blocco lavora su questa imbricazione, laddove un medesimo schema figurale sembra accomunare l'orizzontalità della bara, le figure dei corpi femminili della pubblicità lascivamente allungati su sdraio e divani e lo stesso divanetto bianco ornato di trine nella tavola 9: come se un medesimo 'fondo' figurale potesse polarizzarsi ora sulla dimensione domestica dell'Heim, ora sulla dimensione della dissoluzione e della morte o di una violenza potenziale.

Lo stesso avviene – ma come costellazione figurativa – con l'area semantica del viaggio e della partenza, ad esempio nella tavola 12 in cui, in un ritaglio di giornale, un gruppo di vacanzieri si abbronzano sul pontile di una nave da crociera, mentre subito sotto un altro ritaglio con un gruppo di passeggeri che si imbarca è storicamente ricollocato dalla didascalia in un preciso contesto storico: "Prussia orientale 1945: un posto su una nave può significare la salvezza"; la costellazione si allarga poi alle illustrazioni di giornale dedicate ai fuggitivi della Germania dell'est creando una rete che attiva temporalità complesse sulla base di risonanze visive. Queste costellazioni non hanno lo scopo di costruire una 'analogia' – e del resto la maggior parte delle immagini mantiene la più grande indeterminatezza contestuale – bensì di 'caricare' l'universo euforico degli anni Sessanta di uno spessore temporale nel quale le risonanze del passato recente della storia tedesca vengono riattivate in modo frammentario e casuale, nel percorso di uno sguardo esplorante che – come è stato giustamente notato a proposito di un altro celebre *atlas*, *Mnemosyne* – non è messo di fronte ad alcuna promessa di sintesi, bensì ad una disposizione visiva in cui "tutto ciò che è riunito, raccolto, libera una molteplicità di relazioni che è impossibile ridurre ad una sintesi [...] un insieme di tavole per raccogliere la frammentazione del mondo delle immagini, al di là di ogni speranza – idealista o positivista – di sintesi" [DIDI-HUBERMAN 2011, p. 262], carattere che è del resto confermato dalla costitutiva apertura di questi dispositivi, cui possono essere sempre aggiunte nuove occorrenze.

E tuttavia, seppure nessuna sintesi e nessuna chiave di lettura univoca è perseguita, lo "sguardo d'insieme" (*Übersicht* è la parola che Georges Didi-Huberman seleziona dal diario di Warburg) è uno sguardo votato alla *critica* nel senso della disamina, uno sguardo comparativo ed esplorante capace di cogliere relazioni che hanno valore conoscitivo. Questa *Übersicht* ha un carattere particolarmente performativo nel caso dell'atlante richteriano richiedendo un'esplorazione che si dispiega nello spazio e nel tempo, cosicché la dimensione memoriale è implicata ad un doppio livello: nell'effettivo processo di fruizione che continuamente attiva la memoria di ciò che è stato visto nelle tavole precedenti e nel lavoro ermeneutico che da quella fruizione risulta e che riguarda, in parte, il problema dell'elaborazione memoriale nel contesto tedesco postbellico. Un esempio di questo doppio livello è costituito da alcune tavole realizzate tra il 1990 e il 1994 sulle quali sono disposte le foto a colori di alcuni vagoni-merci, fotografati talvolta attraverso un fogliame che ne nasconde parzialmente la vista. Sebbene nessun riferimento storico sia qui esplicitamente convocato, è stato notato come queste immagini suscitino "una messa in relazione retroattiva di due o più significanti fotografici" [SPIEKER

2005] e convochino, oltre ad elementi della memoria collettiva, anche quelle immagini dei campi di concentramento nazisti che Richter ha disposto su alcune tavole del 1967 e che lo spettatore ha visto all'inizio del proprio percorso, riattivando così nella figura di quei treni merci – anche attraverso le modalità enunciative del parziale ostacolo all'inquadratura fotografica – il fantasma della rete di trasporto dell'universo concentrazionario. Questo tipo di *montaggio* rispecchia dunque la struttura stessa del differimento traumatico (*Nachträglichkeit*), la dinamica temporale paradossale di ogni memoria traumatica nella quale, come detto, solo il ritorno, in seconda battuta, di alcuni aspetti dell'evento originario non assimilato rendono quella prima scena 'traumatica' e ne segnalano in modo sintomale la presenza e la natura, cosicché non solo il presente viene dopo (letteralmente: *nach*) quel primo evento, ma è anche regolato *secondo* esso, ne è dipendente, concetto che si esprime in tedesco con la medesima preposizione, *nach*, come acutamente ricorda ancora Pontalis [PONTALIS 2006, p. 75].

3. *Atlas* – ed in particolar modo le prime tavole – è dunque attraversato da diverse strategie di messa in forma visiva del paradosso temporale tipico della memoria traumatica. Quelle tavole mappano un presente che sembra fatalmente permeato da un passato che irrompe, riaffiora e si dissemina continuamente nella cultura visiva di una società – quella tedesca degli anni Sessanta – in piena espansione e in piena accelerazione consumistica, un'espansione di cui proprio le tavole raccolgono i segni. Il ragionamento visivo che queste strategie articolano riguarda dunque non il trauma in generale, ma uno scacco memoriale relativo ad contesto storico specifico, quello della Germania degli anni Sessanta in cui una seconda generazione si confronta alla generazione dei padri che ha aderito massicciamente al progetto del nazionalsocialismo. Eric Santner ha descritto questo contesto – sulla scorta dello studio di Margarete e Alexander Mitscherlich, *The inability to Mourn* (1967) – nei termini di un impossibile lavoro di lutto che ha messo la nuova generazione di fronte all'eredità di una denegazione piuttosto che di un passato faticosamente elaborato. Si tratta di un contesto storico complesso che non può essere ridotto alla facile formula di una 'rimozione collettiva' e che è stato esplorato, proprio in studi come quelli citati, attraverso un'analisi accurata delle dinamiche culturali e sociali, nonché attraverso un approccio microstorico capillare; tuttavia, già i termini con cui Santner descrive la faticosa conquista di questa elaborazione da parte delle nuove generazioni sono molto interessanti, tenendo a mente quanto abbiamo detto a proposito del montaggio visivo in *Atlas*: "solo con il dolore e l'indignazione della terza generazione circa la cancellazione delle tracce della sofferenza storica attraverso i comforts dell'*Heimat* – di un concreto e storico *Unheimlich* nell'*Heimisch* – è divenuto possibile per la seconda generazione iniziare il proprio tardivo lavoro di lutto" [SANTNER 1990, p. 45]. Proprio questa cancellazione, nel senso dell'imbricazione di un passato ancora attivo nel presente, è messa in forma, nel caso di *Atlas*, da un artista della seconda generazione.



Illustrazione tratta da: Winfried G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, München, Carl Hanser Verlag, 1999.

Quel che però mi pare ancor più rilevante, nella mia prospettiva, è un tratto specifico di quel contesto storico di denegazione già sottolineato dai Mitscherlichs e cioè che quella mancata elaborazione nella Germania del dopoguerra si è accompagnata, in un atto di autoprotezione e di attiva repressione dicono gli autori, ad un “eroico sforzo di ricostruzione”. Questa interdipendenza tra elaborazione mancata e ‘furia ricostruttiva’ mi pare aprire una possibile consonanza con il pensiero per immagini articolato da *Atlas*. Winfried Sebald ne ha cercato traccia nella cultura – anche visiva – della Germania del dopoguerra in un saggio tradotto in italiano come *Storia naturale della distruzione* ove sono raccolte e rielaborate due conferenze tenute a Zurigo nel 1997. Di fronte alla sorprendente assenza di elaborazioni letterarie che tentassero di dar conto della distruzione radicale delle città tedesche alla fine della guerra e dell’esperienza profondamente ambivalente e drammatica ad essa legata, Sebald constata come la ricostruzione dei centri tedeschi, intrapresa in modo compulsivo immediatamente dopo la fine della guerra, avesse contribuito anche a liquidare ogni tentativo di elaborazione memoriale: “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” [SEBALD 2004, p. 22]. Tra le illustrazioni inserite nel saggio si possono vedere alcune cartoline postali il cui oggetto è proprio, persino a distanza di decenni, la celebrazione di questo sforzo ricostruttivo, come quella che affianca le macerie di Francoforte fotografate nel 1947 ed il suo nuovo modernissimo centro in un’immagine del 1997 con la scritta: “Francoforte: ieri + oggi”. Il rovesciamento temporale centrato sul futuro, di cui parla Sebald, ha delle implicazioni valoriali e identitarie importanti poiché “la distruzione totale non si presenta come il terrificante esito di un processo di pervertimento collettivo, ma – per così dire – come il primo stadio di una ricostruzione pienamente riuscita” [SEBALD 2004, p.20].

La proliferazione euforica delle immagini di un nuovo comfort che attraversa le prime tavole di *Atlas*, così come la ricostruzione performante e “anonima” delle città tedesche sono dunque legate a doppio filo alla liquidazione del lavoro memoriale in quel contesto storico e mi pare che Richter segnali, attraverso un lavoro di montaggio visivo, come le tracce di quel passato, talvolta sotto forma di riferimento figurativo diretto, talaltra sotto le spoglie di più generici segni di morte, scomparsa, violenza latente, si annidino nel cuore di quel mondo in piena espansione. Il lavoro dell’arte può dunque cogliere e restituire, attraverso strategie visive che siano supporto ad un pensiero per immagini, la struttura paradossale della memoria traumatica, non nel senso generico di un confronto fuorviante con l’‘irrappresentabile’, ma laddove essa si cala nelle forme di un contesto storico specifico. Nel caso di *Atlas* è attraverso un montaggio sempre aperto e non prescrittivo, attraverso l’invito ad uno sguardo esplorante, che si chiede a ciascuno di mettersi ‘al lavoro’, nello spazio di mediazione dell’opera d’arte, al fine di cogliere quelle correlazioni capaci di strappare i documenti al diluvio delle immagini mediali e di aprirli ad una nuova leggibilità.

Note

1. Questo termine traduce il concetto freudiano di *Durcharbeitung*; rispetto alla parola “elaborazione” esso mantiene il tratto di processualità del lavoro psichico legato al prefisso *durch* (traducibile con “attraverso”); anche il francese sceglie “*perlaboration*” (Laplanche – Pontalis 1967, pp. 305-306). Le traduzioni in lingua italiana nel testo sono sempre dell’autrice. Si tratta di *Erinnern, wiederholen, durcharbeiten*. Il pensiero di Freud sul trauma ha attraversato varie fasi, anche con revisioni profonde, per una visione d’insieme si possono consultare le voci: *Après-coup*, *Compulsion de répétition*, *Névrose traumatique*, *Trauma ou traumatisme*, in Laplanche – Pontalis 1967. Il riferimento è qui soprattutto al testo di Barthes sulla pop-art, *That old thing art* del 1980 (ripubblicato in *L’obvie et l’obtus* nel 1982).
2. Per una ricognizione di alcuni tra i principali contributi all’ormai ricco dibattito sull’archivio mi limito a segnalare la raccolta di Ebeling e Günzel (2009), oltre all’introduzione ad Amad (2010).

English abstract

The article discusses issues of traumatic memory and their relationship to contemporary art, focusing in particular on the work of Gerhard Richter. His Atlas - the heterogeneous collection of photos and other visual documents gathered by the artist since the early Sixties and organized in hundreds of boards – articulates a form of visual montage that outlines important implications related to the question of historical memory in post-war Germany. Through the analyses of some of the first boards of the Atlas, the article aims at reassessing some aspects of the photography/memory debate often evoked in relation to Richter's photographic work.

Riferimenti bibliografici

AMAD 2010

P. Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York 2010

BUCHLOH 1997

B. Buchloh, *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa*, in I. Schaffner e M. Winzen (a cura di), *Deep Storage. Arsene der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Prestel, München – New York 1997

CASTRO 2011

T. Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon 2011

CARUTH 1995

C. Caruth (a cura di), *Trauma. Explorations in Memory*, London 1995

DIDI-HUBERMAN 2011

G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, Paris 2011

EBELING - GÜNZEL 2009

K. Ebeling e S. Günzel (a cura di), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009

FOSTER 1996

H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, London 1996

FREUD [1914] 1977

S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* [1914], in *Opere*, Torino 1977, vol. VII, pp. 353-361

FRIEDEL 2006

H. Friedel (a cura di), *Gerhard Richter. Atlas*, London 2006

KRACAUER [1963] 1977

S. Kracauer [1963], *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977

LAPLANCHE – PONTALIS 1967

J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1967

LAPLANCHE 2006

J. Laplanche, *Problématiques VI. L'après-coup*, Paris 2006

MICHAUD 2000

Ph.-A. Michaud, *Zwischereich. Mnemosyne ou l'expressivité sans sujet*, in «Cahiers du Musée national d'art moderne», 70, pp. 43-61

RICHTER 2010

Gerhard Richter: *immagini di memoria e rinneazione tedesca nel 1965*, in: *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (20 febbraio – 25 aprile 2010), Firenze 2010

RICOUER 2000

P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000

RICOUER 2004

P. Ricoeur [1998], *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna 2004

SANTNER 1990

E. Santner, *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, New York 1990.

SEBALD 2004

W. G. Sebald [1999], *Storia naturale della distruzione*, Milano 2004

SPIEKER 2005

S. Spieker, 'Hidden in Plain View': Fotoatlas und Trauma, am Beispiel von Boris Michailov, in S. Flach, I. Münz-Koenen e M. Streisand (a cura di), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005, pp. 71-96



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it