

Auschwitz e i limiti della rappresentazione

CLEMENS-CARL HÄRLE*

ABSTRACT

Partendo da un'osservazione di Jean-Luc Nancy, "La rappresentazione è una presenza presentata, esposta ed esibita", vengono messe a confronto tre declinazioni della domanda intorno allo statuto della *mimesis* dopo Auschwitz: quella di Adorno che si può riassumere nella sua frase *Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie*, quella di Jean-Luc Godard che lamenta la mancanza di documenti fotografici e cinematografici dello sterminio degli ebrei d'Europa, quella di Gerhard Richter che in due cicli pittorici, *18. Oktober 1977* e *Birkenau*, mostra come, in dialogo critico con la fotografia, la pittura contemporanea possa cercare di 'rappresentare' eventi politici estremi.

A recent observation by Jean-Luc Nancy, "Representation is a presence that is presented, exposed and exhibited", serves as a starting point to confront three different ways to conceive the status of *mimesis* after Auschwitz: Adorno's affirmation that "to write poetry after Auschwitz is barbarian"; Jean-Luc Godard's claim that the gas chambers cannot be the only event in the history of the XXth century that lacks photographic and cinematographic documentation; Gerhard Richter's attempt to demonstrate in two of his major works, *18. Oktober 1977* and *Birkenau*, how contemporary painting, in critical dialogue with photography, is able to 'represent' extreme political events.

Forse ciò che chiamiamo "rappresentazione" non è tanto la ripetizione di una presenza, una presenza che ritorna, come sembrerebbe suggerire il prefis-

* Già professore aggregato di Letteratura tedesca ed Estetica presso l'Università degli Studi di Siena.

so *re-*, ma una sua intensificazione, “una presenza presentata, esposta o esibita”, come dice Jean-Luc Nancy¹. Un’intensificazione, quindi, che si dà laddove una presenza rischia di venir meno lasciando il posto a un’assenza e a un vuoto che ci privano di certezza. Intesa così, la rappresentazione sarebbe quasi una sorta di supplemento, qualcosa che, proprio perché viene al posto di qualcos’altro che ci sta sfuggendo, si afferma con una forza particolare e spesso priva di misura, priva cioè di un criterio della sua adeguatezza. Ogni rappresentazione rischia perciò di presentare troppo o troppo poco, di mostrare da troppo lontano o da troppo vicino, in una prospettiva per così dire “tendenziosa”.

Questa intensificazione e quest’aporia che caratterizzano la rappresentazione diventano, evidentemente, tanto più estreme e tanto più drammatiche quando essa ha a che fare con quell’evento che è stato chiamato Auschwitz. Le parole, le immagini e le forme vengono a mancare o abbondano di clichés, rischiano di cadere nella banalità o di peccare per enfasi ed eccesso. Se è vero che ogni rappresentazione comporta una sfida che ogni creazione artistica cerca esplicitamente o segretamente di segnalare, nel caso del nome Auschwitz è in gioco qualcosa di più, un disagio profondo che allude a un impossibile. La rappresentazione incontra qui un punto estremo, si scontra con un limite.

1.

Due famose affermazioni cercano di fare i conti, anche se in modi diversi e per certi versi opposti, con questo limite. La prima è di Adorno, che nel 1949 sosteneva che «la critica della cultura si trova davanti all’ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»². Da questa posizione lui stesso avrebbe preso in qualche modo le distanze nel 1966, quando nella *Dialettica negativa* ammetteva che «il dolore incessante ha tanto diritto ad esprimersi quanto il martirizzato di urlare»³. La

¹ J.-L. Nancy, *La rappresentazione interdotta*, in Id., *Tre saggi sull’immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p. 68.

² T. W. Adorno, *Critica della cultura e società* (1949) in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

³ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1980, p. 327.

seconda affermazione è, invece, del regista francese Jean-Luc Godard. Deplo-
rando il fatto che l'unico evento del Novecento – primo secolo della storia
umana integralmente documentato da fotografie e filmati – di cui non posse-
diamo immagini sia proprio lo sterminio degli ebrei nelle camere a gas e nei
forni crematori, Godard dichiara: «Sono certo che ciò che accadeva nei campi
è stato filmato dai tedeschi fin nell'ultimo dettaglio, gli archivi, dunque, de-
vono esistere da qualche parte»⁴.

Le due affermazioni evidenziano due diversi aspetti del limite. Quello di
cui parla Adorno è di natura normativa ed esprime quasi un divieto. Godard
parla, invece, di un limite di fatto, di una lacuna, e difende il diritto – o, me-
glio, proclama l'obbligo – di filmare tutto. A suo avviso, l'immagine fotografi-
ca e ancor più quella cinematografica non solo testimoniano una realtà esi-
stente, ma fanno esistere l'oggetto di cui costituiscono l'immagine, fornendo
per così dire la prova che il Novecento ha avuto effettivamente luogo. Per
Godard l'immagine cinematografica ha lo statuto di un'"incarnazione", come
scrive Jacques Rancière: «Il cinema non è un'arte di finzione, l'immagine ci-
nematografica non è una copia, non è un simulacro. È l'impronta del vero,
come l'immagine di Cristo sul velo della Veronica. L'immagine attesta la veri-
tà perché è il marchio stesso di una presenza. Poiché ci sono stati dei campi,
ce ne sono le immagini. Il cinema è stato colpevole perché le ha mancate»⁵.
Adorno aveva in mente un problema ben diverso: il pericolo che la rappresen-
tazione – nella frase citata, il testo poetico – possa deviare o capovolgere il
senso dell'oggetto che nomina o mostra, producendo l'effetto contrario a quel-
lo desiderato. Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, per-
ché l'espressione poetica, così come qualunque altra espressione estetica, ri-
schia di tradire l'evento che vuole "salvare".

L'aporia evidenziata da Adorno nasce da un'ambiguità propria della
mimēsis che già Aristotele aveva evocato all'inizio del quarto capitolo della
Poetica (1448b 4-20). La *mimēsis*, sostiene Aristotele, non solo ci fa apprendere
molte cose, ma procura inoltre un piacere singolare. A differenza della con-

⁴ J.-L. Godard, in «L'Autre Journal», n° 12, janvier 1985.

⁵ J. Rancière, *La faute du cinéma?*, in Id., *Chroniques des temps consensuels*, Seuil, Paris 2005, p. 68.

cezione platonica, tutta concentrata sullo statuto ontologico del contenuto da imitare, cioè sulla differenza fra l'idea e l'impressione sensibile, la concezione aristotelica della "rappresentazione" insiste sul sentimento – l'oscillazione fra piacere e dispiacere – che accompagna sia la percezione sensibile, da cui l'attività mimetica prende le mosse, sia l'immagine o il discorso che quell'attività produce. Anzi, il tratto specifico della *mimēsis* risiede per Aristotele proprio nel fatto che, in certe condizioni, essa è addirittura capace di trasformare un'impressione sgradevole in una sensazione di piacere: "Quelle cose, infatti, le quali in natura non possiamo vedere senza disgusto (*lupērōs*), se invece le contempliamo nelle immagini (*eikonas*, riproduzioni, "rappresentazioni") più fedeli (*malista ēkribōmenas*), ci recano diletto, come per esempio le forme degli animali più spregevoli o dei cadaveri".

L'attività mimetica è, dunque, accompagnata da un piacere. Ma come spiegare la possibilità di questo piacere, cioè la trasformazione del disgusto provocato dalla vista di certe cose in una sensazione piacevole che avviene quando l'oggetto che suscita disgusto e pena viene riprodotto fedelmente? All'origine di questo piacere, sostiene Aristotele, c'è l'identificare, il riconoscere l'oggetto rappresentato. "Infatti il diletto che proviamo vedendo le immagini delle cose deriva appunto da ciò, che, attentamente guardando (*theōrountas*), ci interviene di apprendere (*manthanein*) e di dedurre (*syllogizesthai*) che cosa una certa cosa è, come quando si dice: *Si, è proprio lui!*". In altri termini, è attraverso un'operazione dell'intelletto – la ricognizione dell'identità, dell'essere-questo o dell'essere-così di qualcosa, cioè il riconoscimento di qualcosa come qualcosa – che la rappresentazione ben fatta procura un piacere. Questo piacere è così forte da cancellare anche la pena che certe cose ci possono provocare a prima vista.

Forse non è un caso che Aristotele prenda l'immagine come modello per spiegare il meccanismo della *mimēsis*. La *mimēsis*, tuttavia, non si limita all'immagine, ma opera anche sul piano del ritmo, della melodia e del linguaggio, dove il fattore della rassomiglianza è molto meno evidente e talvolta pressoché assente. Mi pare che Adorno, quando afferma che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie, prenda come modello il ragionamento di Aristotele, trasportandolo dal piano della rappresentazione attraverso le immagini a quello della rappresentazione per mezzo della lingua, del suo simbolismo e delle sue figure. Egli suggerisce in questo modo che quell'inversione

enigmatica del dispiacere in piacere e del dolore in gioia trova la sua espressione più autentica nella poesia lirica in quanto manifestazione massima dell'interiorità del soggetto. Se Auschwitz è lo stenogramma del fallimento della cultura occidentale, allora il suo emblema più "sublime", la poesia, non può che suscitare il sospetto del filosofo.

Il ragionamento di Adorno coglie il problema, ma in un certo senso sbaglia il bersaglio. Quella trasformazione del dispiacere in piacere, che sta al centro della concezione aristotelica, non avviene, infatti, nella poesia lirica quanto piuttosto nei prodotti dell'industria culturale che Adorno stesso aveva concettualizzato pochi anni prima nella *Dialettica dell'illuminismo*. Sono piuttosto film come *Schindler's List*, *La vita è bella* o, più recentemente, *Il figlio di Saul* che, attraverso l'invenzione di un racconto calzante, suggerito spesso da fatti reali e accompagnato da un *décor* più o meno "realistico", finiscono per colpire lo spettatore senza turbarlo troppo. Il monito di Adorno ha sottovalutato la singolare capacità della poesia di decostruire e disarticolare la lingua, mettendola in grado di *dire* l'orrore invece di ammutolire. Paul Celan aveva scritto quella che diventerà la sua poesia più famosa, *Todesfuge*, prima ancora che Adorno emettesse il suo verdetto⁶.

⁶ *Todesfuge* fu scritta tra la fine del 1944 e la primavera del 1945 a Bucarest, poco tempo dopo la liberazione di Celan dal campo di lavoro Tăbăraști. La poesia fu pubblicata in traduzione rumena nel 1947 e l'anno successivo nella raccolta *Der Sand aus den Urnen* (A. Sexl, Vienna 1948), ma rimase quasi sconosciuta fino alla sua ripubblicazione in *Mohn und Gedächtnis* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1952, trad. it. in Id., *Poesie*, Mondadori, Milano 1998). Il monito di Adorno resta incomprensibile se non si riflette sul fatto che il compito dei campi di concentramento tedeschi era quello di giungere letteralmente alla *Endlösung der Judenfrage*, alla "soluzione finale", o meglio alla "soluzione definitiva" della questione ebraica, come Jean-Claude Milner giustamente traduce la parola d'ordine del nazismo. Da questo punto di vista, nonostante le numerose affinità, lo statuto del gulag sovietico resta *essenzialmente* diverso da quello del Lager nazista. Il sistema carcerario dei campi sovietici si fondava sul lavoro forzato, imposto come punizione agli oppositori politici e spesso legittimato come misura educativa, e non aveva come finalità esplicita l'annientamento puro e semplice dei deportati. I lavori forzati, cui si attribuiva talvolta anche un valore propagandistico, dovevano contribuire allo sviluppo economico dello Stato socialista e non solo affiancare l'economia di guerra. La genealogia dei campi di concentramento nazisti è duplice. Mentre la struttura e la gestione dei primi campi aperti sul suolo tedesco nel 1933 erano finalizzate all'arresto e all'eliminazione degli oppositori politici, rinviando in ultima analisi all'istituzione classica della prigione, le camera a gas e il processo di sterminio nascono negli ospedali psichiatrici-

Il caso di Godard è di natura diversa. Godard lamenta l'assenza di documenti fotografici e filmati che testimoniano quanto è avvenuto nei Lager e afferma giustamente che le SS disponevano di un reparto speciale per archiviare tali documenti. È ben nota la mania nazista di registrare ogni atto amministrativo – e lo sterminio nei Lager era considerato un semplice atto amministrativo –, anche se pare che la maggior parte dei documenti raccolti fossero foto d'identità dei prigionieri. Ma le SS erano ben consapevoli del fatto che documentare lo sterminio era incompatibile con l'obiettivo che stava al fondo del progetto stesso di sterminio, cioè con la volontà di compiere un crimine perfetto che non lasciasse tracce. Fotografare nei dintorni e all'interno dei campi era severamente vietato, perché insieme con le vittime dovevano essere distrutte anche le prove della loro distruzione. Si sa con certezza che le camere a gas e i crematori di Auschwitz-Birkenau furono distrutti poco prima dell'arrivo dell'Armata Rossa, così come si sa con certezza della distruzione, avvenuta più o meno nello stesso momento, della maggior parte degli archivi fotografici custoditi nei Lager⁷.

2.

Non sorprende allora che gli unici documenti fotografici dello sterminio nazista che possediamo siano quattro immagini scattate nell'agosto del '44 da un membro del *Sonderkommando* del Crematorio V del campo Auschwitz-Birkenau⁸. Alcuni prigionieri politici che avevano contatti con la resistenza

ci nell'ambito di un progetto eugenetico. Considerata come un semplice atto d'igiene pubblica, l'eliminazione dei malati mentali, a partire dell'autunno 1939, cioè in concomitanza con l'inizio della guerra, fu coperta dal segreto di Stato. I campi di sterminio allestiti nella Polonia occupata dal 1940 in poi possono essere compresi come una generalizzazione e un perfezionamento dell'uso che era stato fatto del gas in ambito medico-psichiatrico. Auschwitz-Birkenau fu l'unico grande Lager concepito anche come campo di lavoro.

⁷ Sul divieto di fotografare nei Lager, sui laboratori e sugli archivi fotografici, sulla distruzione dei documenti e sul loro recupero parziale, cfr. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003, pp. 34-37.

⁸ Secondo la testimonianza di Alter Fajnzylberg, le fotografie sarebbero state fatte dal prigioniero greco Alberto Errera che, al suo arrivo ad Auschwitz nella primavera 1944, fu impiegato come

polacca di Cracovia riuscirono a portare i negativi fuori del campo, con l'intenzione di fornire al mondo esterno la prova delle uccisioni di massa. Due fotografie – riprese visibilmente dall'interno di un edificio, probabilmente il Crematorio V – mostrano la cremazione di corpi gasati in una fossa ai margini di una foresta (ill. 1 e 2). Le altre due – scattate all'aperto da qualcuno che corre per sottrarsi allo sguardo dei sorveglianti – mostrano un gruppo di donne nude che vengono spinte verso la camera a gas del crematorio (ill. 3 e 4). Le quattro fotografie testimoniano l'orrore quotidiano dei campi e fanno intendere il terribile rischio al quale si era esposti cercando di mostrare ciò che era vietato mostrare⁹.

Quando nel gennaio del 2001 a Parigi, in una mostra all'Hôtel de Sully sui documenti fotografici dei campi nazisti, le quattro immagini furono presentate per la prima volta a un ampio pubblico, esse suscitarono una veemente discussione sul ruolo della fotografia nella memoria della Shoah, riproponendo l'aporia che Adorno aveva evidenziato all'inizio degli anni '50¹⁰. Se, da un lato, le fotografie mostrano che lo sterminio nelle camere a gas è un evento anche solo minimamente documentabile indipendentemente dalla testimonianza dei sopravvissuti e che la scommessa nazista di cancellare le tracce del crimine è fallita, dall'altro lato, esse sollevano una domanda drammatica quanto alla natura della realtà che la fotografia è in grado di attestare. Che cosa diventa visibile, che cosa rimane invisibile in una fotografia d'archivio?

Chiarire la forma e i limiti della conoscenza che l'immagine fotografica rende possibile è un presupposto decisivo per valutare lo statuto e il significato dei quattro quadri del ciclo *Birkenau* che il pittore tedesco Gerhard Richter ha dipinto nel 2014, ispirato proprio dalle quattro immagini scattate dal

Heizer nel Crematorio V di Birkenau e fu ucciso dalle SS durante la sua fuga nell'agosto dello stesso anno. Cfr. *Les cahiers d'Alter Fajnzylberg: ce que j'ai vu à Auschwitz*, Éditions Rosiers, Paris 2014.

⁹ Una descrizione precisa delle fotografie, insieme a un'ipotesi sulla situazione nella quale esse furono scattate e i negativi poterono essere salvati, si trova in G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., pp. 11-28.

¹⁰ Cfr. C. Chéroux (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Marval, Paris 2001 e Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., pp. 67-187.

membro del *Sonderkommando*. Partiremo da una considerazione generale. Se la fotografia viene percepita come l'immagine più perfetta della realtà e se, come dice Richter, «ci affidiamo più alla realtà riprodotta che alla realtà stessa»¹¹, ciò sembra derivare dal fatto che nell'immagine fotografica sono presenti entrambi gli aspetti semiotici che il filosofo americano Charles S. Peirce ha chiamato *icona* e *indice*. Un'icona è, secondo Peirce, un'immagine che rinvia al suo oggetto in virtù dei suoi caratteri interni, cioè che rassomiglia all'oggetto riprodotto. L'indice, invece, è un segno che rimanda all'oggetto attraverso un legame di fatto o di causalità (la cenere che indica il fuoco, anche quando il fuoco è spento)¹². Il prestigio della fotografia sembra derivare dal fatto che in essa questi due aspetti o questi due valori si sovrappongono diventando quasi indiscernibili: l'immagine fotografica corrisponde punto per punto all'oggetto fotografato, ma è il prodotto o l'effetto fisico dell'intensità luminosa sul supporto fotosensibile. Questa indiscernibilità è tutt'altro che ovvia: pur essendo l'indice della presenza di una talpa, il mucchio di terra sollevato dalla talpa non le rassomiglia in nessun modo. Un dipinto, invece, non è mai un indice. Tutt'al più, come succede in certi quadri di Van Gogh, la pennellata può essere intesa come un indice del gesto del pittore, che, invece di confermare l'esistenza dell'oggetto rappresentato come nel caso della fotografia, relativizza l'aspetto iconico dell'immagine alludendo alla febbrilità del movimento della mano. Se, come abbiamo visto, per Godard l'immagine cinematografica è una sorta di "incarnazione" e può essere paragonata all'immagine di Cristo sul velo della Veronica, ciò vuol dire che egli concepisce il cinema a partire dalla fotografia, astraendo da tutti quegli elementi che costituiscono la specificità cinematografica: il movimento, il tempo, il montaggio ecc.

Pochi sono i pittori contemporanei che si sono interrogati con l'intensità e la lucidità di Richter sul rapporto fra fotografia e pittura, nonché sullo statuto quasi "obsoleto" della pittura come procedimento squisitamente manuale in un mondo dominato dalla riproducibilità tecnica. *Come* si deve dipingere, *che*

¹¹ G. Richter, *Statement 1967*, in Id., *Text 1961 bis 2007*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2008, p. 47.

¹² Cfr. C. S. Peirce, *Semiotica*. Testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini *et al.*, Einaudi, Torino 1980, pp. 140, 170.

cosa si deve dipingere, *perché* si deve dipingere di fronte al fatto della fotografia? Fino a che punto la pittura può avvicinarsi o allontanarsi dalla fotografia, tenere conto dell'esistenza della fotografia o prescindere completamente? In che cosa consiste la verità della pittura, se essa per definizione deve distinguersi da quell'altra verità che l'immagine fotografica sembra rivendicare?

Per mettere a fuoco questa questione, conviene fare un passo indietro e confrontare i quadri del ciclo *Birkenau* con le opere di un ciclo precedente, *18. Oktober 1977* del 1988, che Richter ha creato a partire da alcune fotografie anonime in bianco e nero che ritraggono i cadaveri dei membri della Rote Armee Fraktion, suicidatisi nella prigione di Stuttgart-Stammheim. I quindici quadri di grandezza variabile sono stati realizzati con la tecnica della sfocatura (ill. 5, 6 e 7). Attraverso questo procedimento, i contorni dei corpi e gli oggetti rappresentati nelle fotografie diventano indecisi e confusi, fino al punto da diventare irriconoscibili. I diversi valori del grigio si confondono in un vago continuo, in zone più o meno chiare o oscure, nelle quali gli spazi perdono la profondità e le figure non riescono a staccarsi dal fondo. L'immagine complessiva – e con essa quel segmento del mondo che essa cerca di rendere percepibile – sembra perdersi in un gioco indistinto di ombre, senza tuttavia mai scomparire del tutto. Poiché, come dice Richter, noi continuiamo a credere nel valore informativo della fotografia «anche se gli oggetti rappresentati sono poco riconoscibili»¹³, il venir meno dell'aspetto iconico non sembra annullare il valore di indice o l'indicalità della fotografia. Qui, però, ci troviamo di fronte a un quadro e non a una fotografia. La differenza fra lo statuto ontologico della fotografia e quello del dipinto che nasce da una fotografia viene lucidamente evidenziata da Richter, quando scrive: «L'immagine dipinta, anche quando è completamente illusionistica, continua a mantenere una sua realtà in quanto immagine fatta a mano e definita in modo tradizionale come dipinto (= pittura). La fotografia, invece, perde la propria realtà quanto più, e quanto più precisamente, mostra l'altra [realtà]. Da questo punto di vista, l'unica 'realtà' della fotografia è la sua irrealtà, e il non-essere-là [*Nicht-da-sein*] della

¹³ G. Richter, *Intervista di Dieter Hülsmanns e Fridolin Reske 1966*, in Id., *La pratica quotidiana della pittura*, postmedia, Milano 2003, p. 39.

fotografia è la sua autentica qualità»¹⁴. Il dipinto sfocato, quindi, non solo smorza l'aspetto iconico della fotografia, ma ne sospende anche l'indicalità.

Il ciclo *Birkenau* del 2014 ha uno statuto completamente diverso (ill. 8, 9, 10, 11). Anche qui è all'opera una sorta di negazione della fotografia. Qui, però, la negazione non riguarda più soltanto, come accadeva nel ciclo del 1988, la sua capacità di fornire un'immagine rassomigliante dell'oggetto, non riguarda cioè soltanto la *forma* della fotografia, bensì anche la sua stessa *esistenza*, la sua pretesa di essere un'"emanazione del referente", come dice Roland Barthes, di esistere perché un oggetto o un evento è stato registrato – o si è registrato – sulla pellicola fotosensibile. Come abbiamo visto, anche nel ciclo *Birkenau* Richter parte dall'immagine fotografica: le fotografie vengono ingrandite, talvolta leggermente modificate, tagliate e capovolte e poi trasferite sulla tela in una sequenza omogenea di quattro tavole di grandezza uguale (200 x 260 cm). Richter non ripete il procedimento scelto per il ciclo *18 Ottobre 1977*. Ciò che le fotografie mostrano non ammette nessun procedimento mimetico, nessun procedimento pittorico che permetta di riconoscere anche solo vagamente ciò che l'immagine fotografica rappresenta. Il contenuto dell'immagine fotografica *esige* che la pittura neghi e cancelli l'essere stesso dell'immagine fotografica della quale non rimane più traccia. La tecnica scelta qui da Richter è un procedimento abbastanza complesso, sperimentato a partire dagli anni '90, per comporre quelli che egli chiama "quadri astratti". Il pigmento viene spalmato sulla tela e poi parzialmente raschiato o grattato con una grande spatola e con una sorta di coltello o raschietto. Il dipinto mostra così solo le tracce che il gesto del raschiare ha lasciato sulla tela. In altre parole, il dipinto non è "nient'altro" che l'insieme di queste tracce, la cui forma più o meno arbitraria dipende dal grado di densità del pigmento e dal gesto dell'artista. Questo procedimento viene ripetuto varie volte usando colori diversi. Il quadro che così nasce è una sorta di palinsesto cromatico di una densità materiale e tattile estrema, un rilievo microscopico che, attraverso il disegno delle tracce aleatorie, mostra e nasconde la sovrapposizione dei diversi strati di pittura. In *Birkenau* gli strati di colore passano dal grigio-nero dell'immagine fotografica al beige-marrone delle fasi intermedie

¹⁴ G. Richter, *Brief an Benjamin H. D. Buchloh vom 30.8.1979*, in Id., *Text 1961 bis 2007*, cit., p. 114.

dell'elaborazione pittorica, per finire con i “non-colori”, nero, grigio e bianco, con occasionali interferenze del rosso e del verde, che appaiono nella forma definitiva dei quadri. Nasce così un cromatismo opaco e scuro e soprattutto profondamente equivoco, poiché nessun colore riesce a imporsi sugli altri, così come rimane profondamente equivoco il tracciato del gesto, prodotto dall'innervazione della mano e dall'anonima linearità del raschietto. Richter ha sempre negato che ai colori utilizzati nei suoi quadri astratti competeva un qualche significato simbolico. E ha anche sostenuto che la stratificazione debba coprire integralmente ciò che sta sotto: «In questo processo, di fatto, non rivelo mai cosa si trova uno strato più sotto. Se volessi farlo, dovrei decidere cosa scoprire (un'immagine figurativa, dei segni, dei modelli), ossia immagini che potrebbero essere prodotte direttamente. Ma potrebbe anche fungere da espediente simbolico: portare alla luce il sommerso, o qualcosa del genere. Applicare, distruggere e stratificare serve solo a ottenere un repertorio più vario di tecniche pittoriche»¹⁵.

Nonostante la scomparsa di ogni riferimento all'immagine fotografica e, dunque, di ogni rapporto mimetico o iconico, le quattro tavole conservano tuttavia un rapporto indiretto con le quattro fotografie che stanno all'origine del ciclo, un rapporto per così dire “formale” che non si dischiude, però, immediatamente allo spettatore. La preponderanza delle sfumature del grigio potrebbe, ad esempio, essere interpretata, al di là di ogni simbolismo, come un ricordo del chiaroscuro delle fotografie in bianco e nero, e il fatto che il ciclo consista di quattro opere può essere inteso come un riferimento al fatto che le quattro tavole del ciclo cancellano le quattro immagini delle fotografie. Più importante, però, è un altro aspetto del ciclo, cioè il suo titolo. Il toponimo “Birkenau”, infatti, designa la località in cui ha avuto luogo l'evento rappresentato nelle foto da cui le opere di Richter hanno preso le mosse. Attraverso il titolo, il dipinto, che in un primo momento è una realtà puramente visiva, entra nella sfera della lingua, ricevendo un nome che fa parte dell'opera e allo stesso tempo se ne distingue. Le quattro fotografie scattate dal membro anonimo del *Sonderkommando* del Crematorio V non hanno alcun titolo e la denominazione che è stata loro attribuita a posteriori non è tanto un titolo quanto una descrizione più o meno accreditata che riassume il lavoro

¹⁵ G. Richter, *Note 1992*, in Id., *La pratica quotidiana della pittura*, trad. it. cit., p. 175.

degli storici che hanno cercato di identificare il luogo in cui le fotografie sono state scattate. Il titolo *Birkenau*, che Richter ha voluto dare all'intero ciclo e non ai singoli quadri che lo compongono, è il nome di quella parte dell'universo carcerario di Auschwitz dove si trovavano ammassati i corpi femminili nudi spinti dalle SS e dove ha avuto luogo la cremazione dei cadaveri. Birkenau significa letteralmente "piano di betulle" – quel bosco di betulle che appare sullo sfondo delle fotografie. È di natura metonimica, così come è metonimica l'espressione "Auschwitz", coniata da Adorno per designare la distruzione degli ebrei d'Europa.

Con un termine di Gilles Deleuze si potrebbe dire che ciò che i dipinti del ciclo *Birkenau* presentano è un'immagine-affetto¹⁶. L'affetto è puro, libero, ed "eccede ogni vissuto". Non è riferibile ad alcun oggetto determinato né a una figura riconoscibile. In questo senso l'opera di Richter cancella ogni rapporto con la percezione e con la rappresentazione e, in ultima istanza, anche con il gioco tra piacere e disgusto, almeno nella forma in cui tale gioco viene interpretato da Aristotele. "Affetto" è il nome dell'intensità o dell'"essere di sensazione" che si annuncia e insiste in questo intervallo, in questa ellissi del mondo oggettivo. Ciò che i quadri fanno vedere, ciò che si presenta in questa sospensione non è altro che un tessuto infinito di singolarità, di macchie e tracce informi di colore, una distribuzione aleatoria di punti d'intensità, una spazialità senza confini, poli o centri che evoca qualcosa come un'immanenza assoluta. Come dice Richter stesso: «L'arte è un modo di pensare alle cose in modo diverso, e di apprendere l'intrinseca inaccessibilità della realtà fenomenica, l'arte è uno strumento, un metodo, per raggiungere ciò che è chiuso e inaccessibile»¹⁷. Giacché il compito della pittura consiste nella «creazione di un'analogia di qualcosa d'incomprensibile e invisibile [...] di qualcosa che, per definizione, eccede la nostra comprensione ma che quest'ultima ci permette di postulare»¹⁸.

Tuttavia l'opera ha un titolo, il toponimo di un campo nazista, del più grande campo di sterminio nazista. Essa espone l'osservatore alla compresenza di quel nome e di un affetto puro: compresenza immediata perché priva di

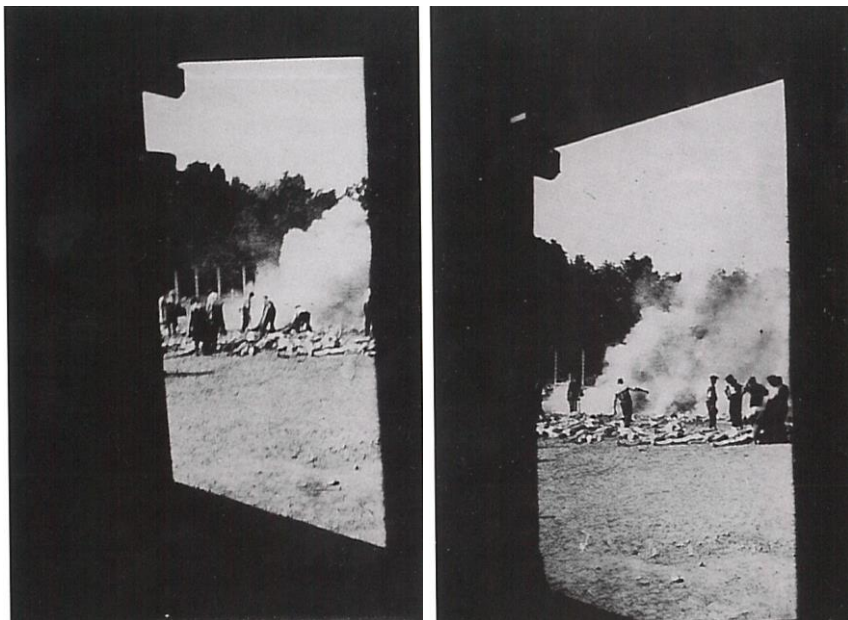
¹⁶ G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2007, p. 162.

¹⁷ G. Richter, *Note 1986*, in Id., *La pratica quotidiana della pittura*, trad. it. cit., p. 99.

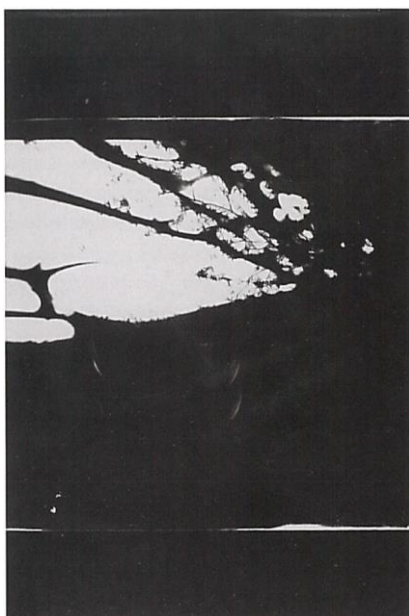
¹⁸ Ivi, p. 70.

ogni termine medio che potrebbe aprire un passaggio, un varco fra quella realtà determinata che il toponimo denomina e l'affetto puro ma indeterminato che l'immagine evoca. Mancando di ogni mediazione, si tratta di una compresenza paradossale, nella quale l'osservatore soggiorna senza protezione alcuna e rimane come imprigionato, esposto a quel rapporto senza rapporto che è il centro nascosto e illocalizzabile del pensiero.

Elenco delle illustrazioni



1 e 2 *Cremazione di corpi gasati all'aria aperta davanti alla camera a gas del crematorio V di Auschwitz-Birkenau. Oswiecim, Museo di Auschwitz-Birkenau.*



3 e 4 *Donne spinte verso la camera a gas del crematorio V di Auschwitz-Birkenau*. Oswiecim, Museo di Auschwitz-Birkenau.



5 GERHARD RICHTER, *Uomo ucciso a colpi di pistola* (669-1), olio su tela, 100 x 140 cm.



6 GERHARD RICHTER, *Impiccata* (668), olio su tela, 200 x 140 cm.



7 GERHARD RICHTER, *Arresto* (674-1), olio su tela, 92 x 126 cm.



8 GERHARD RICHTER, *Birkenau* (937-1),
olio su tela, 200 x 260 cm.



9 GERHARD RICHTER, *Birkenau* (937-2),
olio su tela, 200 x 260 cm.



10 GERHARD RICHTER, *Birkenau* (937-3),
olio su tela, 200 x 260 cm.



11 GERHARD RICHTER, *Birkenau* (937-4),
olio su tela, 200 x 260 cm.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W., *Critica della cultura e società* (1949) in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- , *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1980.
- CHÉROUX C., (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Marval, Paris 2001.
- DELEUZE G.-GUATTARI F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2007.
- DIDI-HUBERMAN G., *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003.
- FAJNZYLBERG A. *Les cahiers d'Alter Fajnzylberg: ce que j'ai vu à Auschwitz*, Éditions Rosiers, Paris 2014.
- GODARD J.-L., in «L'Autre Journal», n° 12, janvier 1985.
- NANCY J.-N., *La rappresentazione interdetta*, in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.
- PEIRCE C. S., *Semiotica*. Testi scelti e introdotti da M.A. Bonfatti *et al.*, Einaudi, Torino 1980.
- RANCIÈRE J., *La faute du cinéma?*, in *Chroniques des temps consensuels*, Seuil, Paris 2005.
- RICHTER G., *Intervista di Dieter Hülsmanns e Fridolin Reske 1966*, in *La pratica quotidiana della pittura, postmedia*, Milano 2003.
- , *Statement 1967*, in *Text 1961 bis 2007*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2008.
- , *Brief an Benjamin H. D. Buchloh vom 30.8.1979*, in *Text 1961 bis 2007*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2008.