

Enunciazione malgrado tutto. Ancora su “problemi di enunciazione astratta”

Angela Mengoni

Abstract

The strategies of visual enunciation were the focus of one of the most significant debates on the testimonial power of photographic images in the twentieth century, although the question was not overtly defined in explicitly semiotic terms. I am referring to the discussion raised by the four well-known photographs taken in August 1944 by a member of the Sonderkommando inside the Auschwitz-Birkenau camp and published, edited, shown in exhibitions ever since. Georges Didi-Huberman emphasized the crucial importance of the framing devices in those photos, thus provoking very harsh reactions against the application of general analytical tools to those documents. After briefly retracing the terms of the debate the article takes into account the 2014 work by Gerhard Richter, *Birkenau*, where the four pictures were transposed on canvas and then covered with a thick layer of 'abstract' painting. This work of art will not be called into question only by virtue of its explicit link with those documents, but because it turns out to be a pictorial reflection on the enunciational marks at play in those photos. If read through the prism of a theory of visual enunciation in the terms defined by Louis Marin, as the work itself invites us to do, *Birkenau* will allow, on the one hand, to fully acknowledge the testimonial power of the enunciational marks present in the photographs and, on the other hand, to get out of those interpretations which, by ignoring the possibility of transmedial comparison between enunciative strategies, simply considered those abstract paintings as a far too literal gesture of effacement of the subject - in the double meaning of *sujet* of the painting and inscription of a point of view.

Le strategie di enunciazione visiva sono state al centro di uno dei dibattiti più significativi – e anche più veementi – sul potere testimoniale delle immagini fotografiche nel Novecento, sebbene tale dibattito non abbia sempre posto la questione in termini esplicitamente semiotici. Mi riferisco alle questioni sollevate dalle quattro ormai celebri fotografie scattate nell'agosto 1944 da un membro del Sonderkommando all'interno del campo di Auschwitz-Birkenau ed esposte nella mostra *Mémoire des camps* nel 2000; in quell'occasione Georges Didi-Huberman scrisse per il catalogo un testo che rilevava l'importanza cruciale dei dispositivi di incorniciatura presenti in quelle foto (Chéroux 2001: 219-42), suscitando durissime reazioni contro l'applicazione di strumenti analitici generali a quei documenti, attacchi cui l'autore rispose con le argomentazioni del suo *Images malgré tout* (2003). Vorrei tornare oggi su quegli argomenti ripercorrendo dapprima brevemente i termini del dibattito e integrando nella rete testuale il lavoro, questa volta pittorico, con cui Gerhard Richter nel 2014 torna a quelle quattro fotografie, trasponendole su tela per poi coprirle con uno spesso strato di pittura 'astratta'. Quest'opera non sarà chiamata in causa solo perché ha un esplicito legame con quei documenti, ma perché si configura, a sua volta, come una riflessione per via pittorica sulle marche enunciazionali che tanta parte giocano nella produzione di senso di quelle foto. Il lavoro di Richter, infatti, se letto attraverso il prisma di una teoria dell'enunciazione visiva, come l'opera stessa ci invita a fare, produce da una parte un effetto di leggibilità sul potere testimoniale delle marche enunciazionali presenti nelle fotografie e,

dall'altra, consente di uscire dalla lettura asfittica di alcuni storici dell'arte che, senza avere idea della possibilità di comparazione transmediale tra strategie enunciative, hanno semplicemente confinato quei quadri astratti in una apparente scomparsa del *soggetto* – nella doppia accezione di *sujet* come scena figurativa e di iscrizione di un punto di vista. Le cose cambiano invece ragionando sulle modalità di embrayage, su quella “ripresa asintotica” che “risale verso l'istanza generativa dell'enunciato” (Fabbri 2009: XXI) attraverso la quale sia il documento storico che l'opera d'arte cercano di onorare il proprio compito testimoniale.

1. Marche enunciazionali e statuto testimoniale: le foto del Sonderkommando

Quando Georges Didi-Huberman su invito dell'artista visita l'atelier di Richter a Colonia nel dicembre 2013 quattro grandi tele ancora bianche sono appese alle pareti; solo alla fine dell'incontro l'artista gli mostra, in relazione a quelle tele, le quattro fotografie in questione: una di esse era già stata inserita da Richter in una tavola del suo *Atlas* nel 1967¹ e conservata nel suo archivio visivo da quando era studente all'accademia di Dresda. Le altre le ha invece scoperte proprio nel libro di Didi-Huberman, come afferma l'artista in un'intervista, e in effetti egli inserisce in una tavola recente dell'atlante proprio le pagine del libro². Come vedremo, questo è un aspetto interessante perché, di fatto, egli scopre quelle foto a partire da un dibattito sul rapporto tra la loro natura documentale e le loro qualità formali, in primis l'evidenza delle loro marche enunciazionali.

Le fotografie furono scattate da un membro del Sonderkommando che operava al crematorio V del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau nell'agosto 1944, l'estate dell'afflusso straordinario dei deportati ebrei ungheresi quando verranno scavate cinque ulteriori fosse di incinerazione all'aperto, proprio dietro al crematorio³. Le prime due foto sono scattate da dentro il crematorio guardando verso le fosse, con un leggero avanzamento dell'inquadratura tra una e l'altra, e mostrano attraverso la cornice scura dello spazio interno la massa dei cadaveri, il fumo dei roghi e i membri del Sonderkommando; le seconde, scattate nel boschetto di betulle dietro all'edificio, presentano quasi esclusivamente le marche di estrema urgenza della loro produzione: l'inquadratura rovesciata che coglie nell'angolo in basso un gruppo di donne nude che camminano verso le camere a gas e, infine, la sola massa sfocata dei rami degli alberi. La pellicola sarà portata fuori dal campo, in un tubetto di dentifricio, da Helena Danton, un'impiegata della mensa delle SS.

¹ Nella tavola n. 19 Richter inserisce la foto del gruppo di donne, si veda: Friedel, a cura, 2006, tav. 19.

² Si tratta di un'intervista con Nicholas Serota inclusa nel catalogo della mostra *Gerhard Richter. Panorama* del 2012 e citata nell'articolo di Didi Huberman (2016, p. 85 e 93). Le tavole di *Atlas* invece sono le n. 807 e 808, del 2013.

³ Le quattro foto furono scattate clandestinamente da un prigioniero membro del Sonderkommando il cui nome è stato riportato da più testimoni come Alex (con ogni probabilità da identificarsi con il fotografo ebreo greco Alberto Errera). L'operazione richiese la complicità di diversi altri prigionieri. Di alcuni di essi si conoscono i nomi: Alter Fajnzylberg (conosciuto anche come Stanislaw Jankowski), i fratelli Shlomo and Josel Dragon, e David Szmulewski (Didi-Huberman 2003, pp. 24-31).



Fig. 1 – Anonimo (membro del *Sonderkommando* di Auschwitz), agosto 1944, Oswiecim, Museo di stato di Auschwitz-Birkenau (negativi n. 277, 278, 282, 283).

Images malgré tout rileva e critica i ritocchi e le sistematiche operazioni di re-inquadratura subite da queste immagini al momento della loro pubblicazione in alcuni volumi dedicati alla storia dei campi⁴. Questo avviene soprattutto con le due immagini scattate dall'interno del crematorio, da cui si elimina sistematicamente la zona di incorniciatura scura. Didi-Huberman sottolinea come questa elisione elimini proprio la marca che sola consente di cogliere come la 'scena' sia inquadrata dal situarsi di un corpo all'interno di uno spazio oscuro e angusto che sappiamo essere quello di una camera a gas:

Ma reinquadrando queste fotografie, si effettua una manipolazione al tempo stesso formale, storica, etica e ontologica. La *massa nera* che circonda la visione dei cadaveri e delle fosse, questa massa in cui *nulla è visibile* restituisce, in realtà, un *segno visivo* altrettanto prezioso della rimanente superficie impressionata. Questa massa in cui nulla è visibile è lo spazio della camera a gas: la camera oscura in cui è stato necessario ritirarsi per porre in luce il lavoro del Sonderkommando, fuori, al di sopra delle fosse di incenerizione. Questa massa nera ci restituisce dunque la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie. Sopprimere una zona d'ombra (la massa visiva) a beneficio di una luminosa "informazione" (l'attestazione visibile) equivale inoltre ad affermare che Alex aveva potuto tranquillamente scattare le sue foto all'aria aperta. Significa disprezzare il rischio da lui corso e la sua astuzia di resistente (Didi-Huberman 2003, p. 57).

Sebbene l'autore non parli di marche che creano un effetto di ritorno all'istanza dell'enunciazione all'interno dell'enunciato in termini greimasiani, sostenere che "la massa nera ci restituisce la situazione stessa, la condizione di esistenza delle fotografie" significa precisamente riconoscere che il soggetto storico che le ha scattate, non solo a rischio della propria vita ma a rischio di una più orribile morte rispetto a quella già certa per lui, è anche istanza generativa di un enunciato la cui traccia non può che essere iscritta "asintoticamente", come dicevamo, in esso. In altre parole, prestare attenzione alle specificità formali dell'immagine è il solo modo di riconoscere, mantenere e difendere le tracce di quella soggettività. Eppure, proprio la convocazione di paradigmi teorici generali – come i dispositivi di enunciazione, tra cui l'inquadratura – è valsa a Didi-Huberman l'accusa di cancellare l'eccezionalità e l'irriducibilità storica dell'evento che quelle fotografie documentano, per esercitare una "idolatria" delle immagini, come hanno sostenuto Gérard Wajcman e Claude Lanzmann e, più tardi, anche Hubert Damisch⁵. Secondo Didi-Huberman, al contrario, rifiutare di esplorare le

⁴ Ad esempio *Auschwitz. A History in Photographs*, a cura di T. Swiebocka, Oswiecim – Warsaw – Bloomington-Indianapolis, 1993; l'autore commenta lungamente la foto ritagliata inserita a p. 174.

⁵ Tutto il quinto capitolo di *Images malgré tout* è dedicato a confutare questo genere di accuse e argomentazioni e lì si possono trovare i riferimenti bibliografici del dibattito (2003, pp. 73-116); l'intervento di Hubert Damisch

strategie enunciativie di quelle immagini alimenta una retorica dell'“inimmaginabile” che, in certe sue manifestazioni, corrisponde a “uno *storicismo* che tende a misconoscere l'immagine nelle sue specificità formali” (*Ivi*, p. 43). Portare l'attenzione sul “gioco di ombre e luci” di quello scatto, allora, “non è una fantasia da storico dell'arte ‘formalista’” – accusa particolarmente grave, ignominiosa di fronte a *queste* immagini –, poiché quella cornice scura, indicando la soglia tra interno e esterno, “offre l'equivalente dell'enunciazione nella parola di un testimone: interruzioni, silenzi, tono affaticato” (*Ivi*, p. 57). E ciò vale ancor più per l'ultima fotografia, quella apparentemente sprovvista di contenuto figurativo documentale, ma la cui portata fenomenologica è essa stessa testimonianza che l'autore definisce di nuovo in termini di enunciazione indicandone, di fatto, lo statuto di puro embrayage, con la sua portata fenomenologica e somatica, allorché descrive la foto come “pura ‘enunciazione’, puro gesto, puro atto fotografico senza obiettivo (senza orientamento, senza alto né basso) che ci dà accesso alla condizione di urgenza nella quale furono strappati questi quattro lembi di reale all'inferno di Auschwitz” (*Ivi*, p. 58)⁶.

Queste considerazioni ci introducono a qualche osservazione sullo statuto di una immersività paradossale: pensando di preservare “il documento (il risultato visibile, l'informazione distinta)” e avendo senz'altro “volontà di *avvicinarsi* isolando ‘quanto c'è da vedere’”, dice Didi-Huberman, paradossalmente “se ne è soppressa la fenomenologia, tutto ciò che faceva di questa immagine un *evento* (un processo, un lavoro, un corpo a corpo)”. Le categorie sono qui fenomenologiche, ma la questione riguarda il ruolo delle marche enunciazionali in un programma ‘immersivo’ frainteso, poiché l'intento di “avvicinarsi” elimina la dimensione presentativa dell'immagine – l'incorniciatura scura – che ne costituisce, in questo caso, precisamente la cifra testimoniale⁷. L'immersività come strategia testuale, in questo caso, non può consistere nel rafforzamento della ‘decifrabilità’ dell'enunciato – cioè nel rafforzamento della sua densità e coerenza figurativa e nell'elisione, come sovente accade, dei dispositivi di incorniciatura - bensì nel mantenimento delle marche di “ritorno”, come dice Louis Marin, dell'istanza di enunciazione costitutivamente cancellata dall'instaurarsi dell'enunciato, poiché la connotazione veridittiva di quelle marche costituisce il carico testimoniale dell'immagine. È questo ruolo cruciale degli embrayage iscritti in quelle foto che Didi-Huberman ribadisce nel suo testo, ed è nel quadro di quelle argomentazioni che Gerhard Richter scopre le quattro fotografie. Ciò, da un punto di vista semiotico, non ha naturalmente valore in quanto ricostruzione filologica, non si tratta cioè di collegare direttamente la contingenza della scoperta delle foto da parte dell'artista con il suo successivo lavoro su quelle immagini, si tratta piuttosto di esporre il lavoro di Richter al prisma di quella centralità delle strategie enunciativie segnalata da Didi-Huberman. Il gesto di coprire con uno spesso strato di pittura la trasposizione di quelle foto su tela può così essere proficuamente collocato nella prospettiva di una più sofisticata idea di soggettività definita nei termini di strategia enunciativa, invece di essere letto, come è accaduto, nei vaghi termini di una “irrapresentabilità” o eclissi del “soggetto”, sin troppo letteralmente legata al gesto di cancellazione.

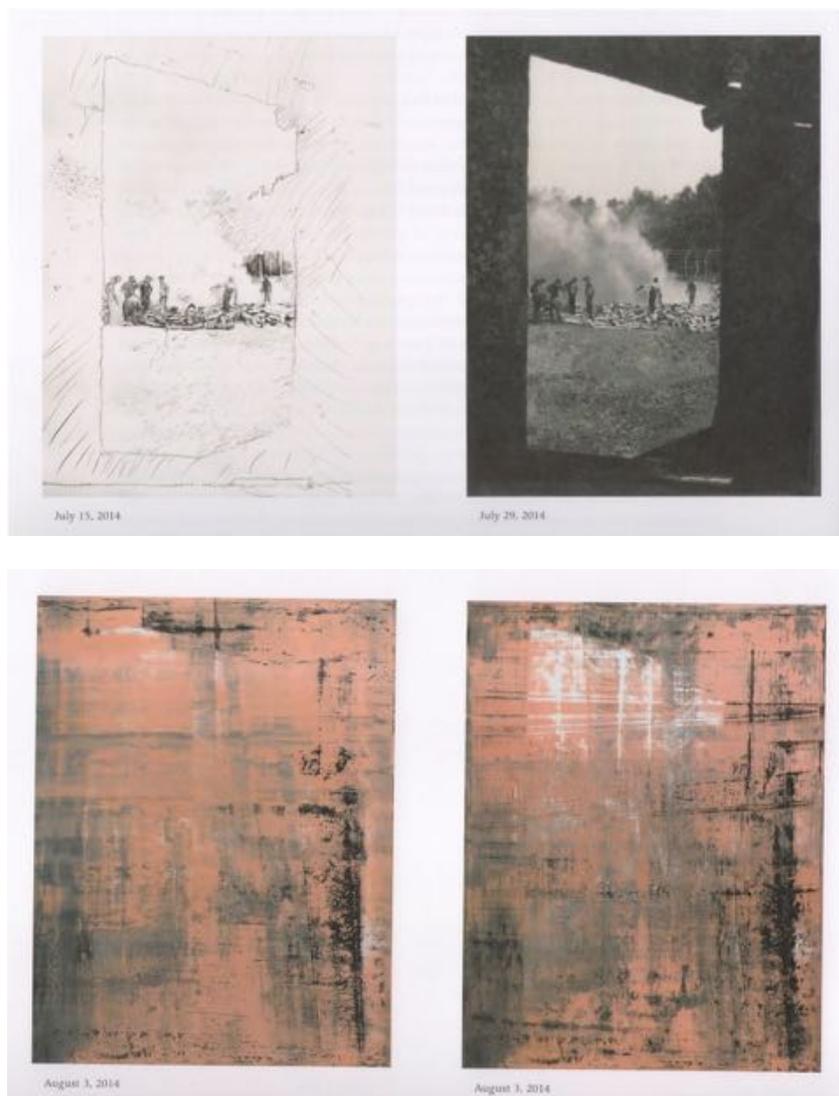
invece è posteriore ma interviene esplicitamente in quel dibattito per convergere su una critica contro l'autonomia delle immagini d'archivio separate dalla parola elaborante, l'esempio sono i fotogrammi d'archivio inseriti nel film *The Stranger* di Orson Welles del 1946 usati per convincere un personaggio della irrefutabilità dei crimini nazisti, tuttavia mai mostrati direttamente (se ne vede un riflesso proiettato sul volto) e accompagnati da una parola che esplicita lo statuto documentale di quelle immagini (Hubert Damisch, “Montage du désastre de welles à Lanzmann”, in “Cahiers du cinéma”, n. 599, mars 2005, p. 72-74).

⁶ Didi-Huberman non utilizza il termine greimasiano *embrayage*, ma descrive lo statuto di quelle marche che creano un effetto di ritorno all'enunciazione sottolineandone la portata fenomenologica; sul nesso tra la teoria dell'enunciazione di Benveniste e la fenomenologia si veda tra gli altri: Jean-Claude Coquet, “À propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage: Benveniste, Merleau-Ponty et quelques autres”, in I. Fenoglio *et al.*, a cura, 2016, pp. 59-96. Felix Thürlemann (1989) parla di “embrayage somatique” a proposito di un'opera di Bruce Nauman.

⁷ Ci riferiamo naturalmente alla dimensione presentativa della rappresentazione esplorata da Louis Marin di cui le “figure di cornice” sono una manifestazione cruciale, vi torneremo in modo più specifico tra poco.

2. Birkenau e il “colmo” della rappresentazione

Il fotografo Jon Hage ha documentato le fasi del lavoro di Richter dal febbraio 2014 al gennaio 2015; alcune foto sono state riportate nel libro di Benjamin Buchloh *Gerhard Richter's Birkenau Paintings* (Buchloh 2016) e sono quelle relative alle fasi di lavorazione di uno dei quattro quadri, quello con numero d'inventario 937-2 che rielabora proprio la foto presa dall'interno del crematorio, di cui abbiamo parlato. Esse mostrano anzitutto il disegno tracciato con l'usuale punta di grafite in ogni Fotobild a partire dalla proiezione della fotografia direttamente sulla tela di grande formato (260 x 200 cm)⁸.

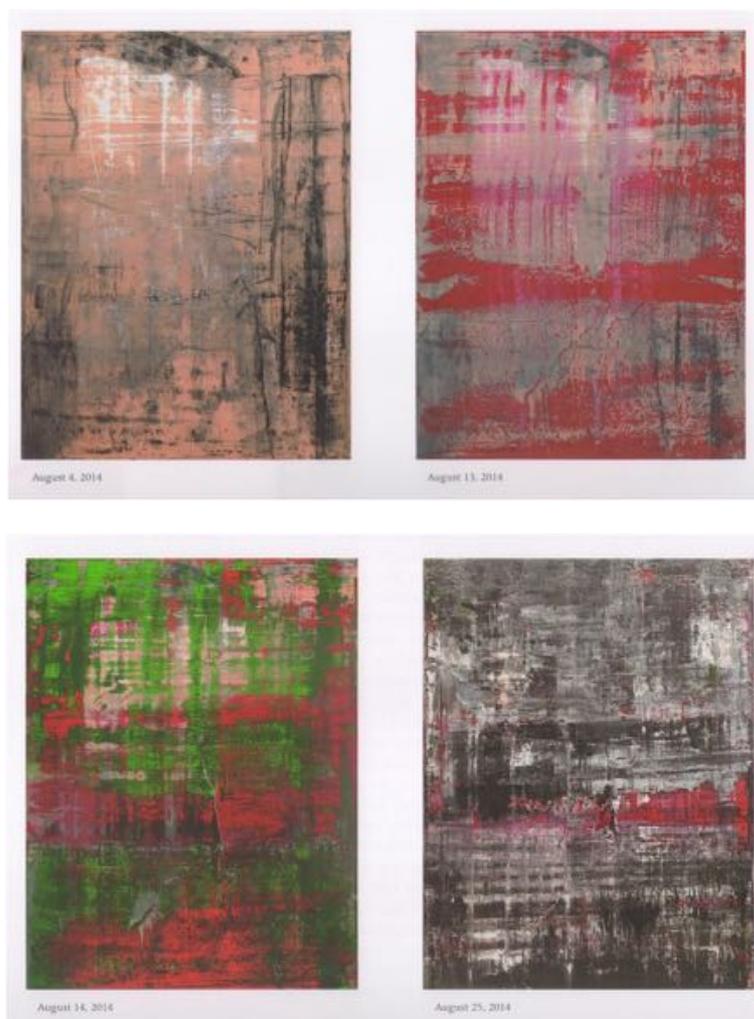


Figg. 2 e 3 – Eight states of *Birkenau*, tratte da: Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, Köln, Wlather König 2016, pp. 30-31

Si passa poi al primo uso di pigmenti e pittura a olio per iconizzare ulteriormente quell'ossatura figurativa, dopodiché, in sole tre settimane, Richter stende a più riprese un impasto di pittura che copre l'intera scena figurativa – un impasto rosa e grigio, poi verde e rosso e infine grigio e nero – a

⁸ L'usuale formato a grandezza naturale (*Lebensgross*) delle 'pitture di storia' di Richter; nel caso delle foto che documentano questa fase, le prime due qui riportate, il fotografo accreditato è Hubert Becker, Köln.

formare una molteplicità di strati via via trasformati e grattati con una grande spatola, sino al risultato finale. Ciascuna delle quattro fotografie dà origine a questo processo.



Figg. 4 e 5 – Eight states of *Birkenau*, tratte da: Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, Köln, Wlather König 2016, p. 32-33

Di fronte a questo lavoro, una parte della critica si è concentrata sul rifiuto di assumere l'orizzonte figurativo e la manifestazione discorsiva di quelle immagini; è il caso della lettura di Benjamin Buchloh che, in sintesi, vede nel gesto di Richter il corrispettivo del monito adorniano contro “l'estetizzazione (...) di una rappresentazione mimetica della sofferenza (...) la cui immagine, persino la più fedele, posiziona lo spettatore a una distanza di sicurezza quasi pornografica dall'evento, facendolo sentire ‘in controllo’ della scena raffigurata” (2016, p. 18)⁹. Buchloh trova in questa rappresentazione mancata l'ennesima conferma che per le cosiddette seconde avanguardie solo resti la possibilità di testimoniare il fallimento di ogni capacità di elaborazione memoriale, di attivazione mnemonica del documento e dell'archivio. Una tale prospettiva non prevede alcuna riflessione sui modi di generazione di senso in quei documenti visivi, tanto meno sulle strategie enunciative che pure sono cruciali, come rilevato nel

⁹ Traduzione mia. Il riferimento è a: Adorno, “*Engagement*”, in *Noten zur Literatur*, 1962.

libro da cui l'artista le ha tratte. Dunque Buchloh letteralmente non vede la possibilità di riflettere sulle strategie enunciative *tra* le foto e i quadri astratti e per lui l'unico confronto possibile è quello tra questa serie di quadri e le altre pitture astratte di Richter, alla ricerca di una diminuzione di "spettacolarizzazione" che si situerebbe in una gestualità meno esuberante e in questioni di ridotta scala cromatica. Assumendo come punto di partenza "l'impossibilità di quel progetto pittorico" – cioè l'impossibilità di mantenere la scena figurativa che è invece rimpiazzata dal "lungo, lento processo di dipingere quattro quadri astratti di grande taglia su quelle stesse tele" – anche il ruolo delle quattro foto risulta drasticamente ridotto, tanto da affermare che "la sola connessione con le immagini inizialmente pubblicate nello studio di Didi-Huberman consiste nella scelta finale del titolo, *Birkenau*" (Buchloh 2016, p. 22). Le quattro tele rinvierebbero allora a qualcosa come un paradosso memoriale: la mera esistenza della pittura nella sua tenuta materica sarebbe al contempo il riconoscimento della condizione di inibizione della memoria nella "società dello spettacolo" e il luogo di un "atto di recupero memoriale", le cui modalità tuttavia non vengono indagate.

Diversa prospettiva si apre pensando la relazione tra questi testi secondo l'ingiunzione di una semiotica e teoria dell'arte di matrice strutturalista per la quale, come sintetizza Hubert Damisch nel suo *Le jugement de Paris* (1997), "conta meno ciò che un'opera d'arte rappresenta di ciò che trasforma". La relazione con quelle quattro foto non è solo questione di rappresentazione, ma di presentazione e, del resto, Richter espone addirittura assieme le fotografie e le tele nella prima mostra all'Albertinum di Dresda nel 2015, poi a Baden Baden e altrove: "I quadri sono astratti; e ho disposto, di fronte, le fotografie", commenta l'artista. Lo stesso dispositivo di mostrazione, dunque (più che ulteriori indicazioni – assenti – dell'artista), riafferma la relazione tra quelle immagini fotografiche e le pitture.

Come pensare allora questa relazione e l'apparente cancellazione del soggetto, nella doppia accezione di contenuto figurativo e di istanza di messa in discorso?

Le sfocature, il disorientamento figurativo rispetto al frame nell'ultima foto, il mantenimento dell'incorniciatura scura sono secondo Didi-Huberman, lo abbiamo visto, "l'equivalente dell'enunciazione nella parola di un testimone: interruzioni, silenzi, tono affaticato": si tratta di marche che iscrivono in quei testi lo scarto costitutivo dell'enunciazione enunciata. Nei termini di Marin si tratta della tensione costitutiva tra presentazione e rappresentazione: esibendo le proprie marche presentative l'immagine manifesta le condizioni di possibilità del proprio aver luogo, ciò che Didi-Huberman rileva, come abbiamo visto, nella cornice scura attraverso cui l'immagine enuncia la propria enunciazione e, così facendo, "ci restituisce la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie". Piuttosto che essere una cancellazione della scena figurativa della fotografia e una mera assunzione di impossibilità della rappresentazione, le quattro pitture astratte possono essere una manifestazione del fondo che rende possibile ogni rappresentazione, quello che Louis Marin definisce il "*Grund*" che permette l'articolazione di ogni rappresentazione figurativa, che ne costituisce la condizione di possibilità e che dunque vi permane, pronto a riaffermarsi: "Le Grund sur lequel la représentation s'enlève en l'articulant" (Marin 1997, p. 70). Tale *fondo* non è 'prima' della rappresentazione, ma condizione immanente ad ogni rappresentazione, riserva di figurabilità che *si presenta* rinviando alle condizioni di enunciazione della pittura e, più in generale dell'immagine. Marin conia per questa origine non genetica ma generativa sempre pronta a riaffermarsi nell'immagine la definizione di "*inachevé de l'œuvre* qui – paradoxalement – est 'toujours là'" e che, nel riaffermarsi, esibisce precisamente *tracce* dell'enunciazione: "Il y a toujours dans ce que chercherait une science de l'art comme science des indices et des traces, les incohérences ou les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée" (Marin 1990, p. 55). Il modo di affermazione presentativa di questa dimensione è stato descritto da Marin anche come un "colmo" (*comble*) della rappresentazione, un eccesso (di materia, di sporgenza delle figure etc.) che occupa e manifesta i limiti della trasparenza figurativa e che può "operare i suoi effetti per spinte orizzontali e verticali" (Marin 1984, 13), cioè per espansione e moltiplicazione dei limiti laterali del *cadre*, ma anche per lavoro di affermazione e di avanzamento rispetto al *piano* di quel fondo che è usualmente necessario dimenticare per far esistere la figura, pur essendone, come si è detto, condizione di possibilità, origine non genetica. Questa dimensione – che è in fondo il *neutro* mariniano – è però anzitutto quella che riaffiorando manifesta il luogo della possibilità stessa di articolare la significazione.

Come Marin dice a proposito del 'bianco' della pagina, esso è "supporto necessario all'iscrizione dei segni" ma anche e sempre manifestazione della possibilità di tale articolazione, luogo ove "io lettore posso a mia volta iscrivere segni o marche" (*Ibidem*). Ed è qui che Marin rileva qualcosa di centrale anche per l'operazione di Richter: se può sembrare, infatti, che quel fondo, "minacci di invadere col suo biancore neutro il tessuto nero dei segni e di distruggere le contiguità significanti con ciò che non porta né fa senso", allorché questa invasione "raggiunge, a suo modo, il suo colmo" ecco che lì "si indica – senza significare – la scrittura a venire o al contrario la sua cancellazione", cioè si indica precisamente l'enunciazione con la sua dimensione potenziale. La serie di *Birkenau* mi pare andare precisamente in questa direzione: essa non è mera distruzione delle "contiguità significanti" della scena figurativa, ma anche mostrazione di quel *Grund* che rinvia alla possibilità stessa di enunciazione, proprio come gli embrayage nelle quattro fotografie rubate all'annientamento di ogni produzione segnica, *in primis* testimoniale, enunciano l'enunciazione nell'immagine e così facendo iscrivono le marche di un soggetto che l'universo concentrazionario intendeva programmaticamente annientare. Resta naturalmente aperta la questione posta dalla differenza di sostanza di questi testi, poiché nel testo fotografico figurativo lo scarto dell'embrayage spaziale è leggibile a partire dalla costruzione prospettica e dalla sua opacizzazione, mentre la questione dell'embrayage nella pittura astratta richiede di ripensare quello scarto tra enunciazione e enunciato in termini non figurativi e non legati a punti di vista antropomorfi.

3. Enunciazione astratta e "ritorno dell'escluso"

Nel suo articolo su "Problemi di enunciazione astratta" Omar Calabrese (1987) affronta la questione in modo diretto esplorando le strategie attraverso le quali anche la pittura astratta può enunciare l'enunciazione. Nel suo testo egli mette però in guardia da ogni automatismo che porterebbe a leggere ogni evidenza della "mano", ossia le tracce e gli accidenti materici che coprono l'intero quadro astratto, come embrayage attoriale o spaziale, dal momento che non si ha qui scarto tra le spazialità materica o topologica del dipinto e la spazialità illusoria della scena figurativa, l'"al di là" del piano (*Ivi*, p. 162). Se nel testo figurativo il *là* dello spazio prospettico sfondato può essere turbato da effetti di ritorno al *qui* dell'istanza d'enunciazione, sia nell'opacizzarsi del piano topologico 'trasparente' (quello reso improvvisamente percepibile dall'ombra nera nelle foto di Birkenau che ha tanto disturbato editori e curatori da provocarne la rimozione), sia nell'aggrumarsi di elementi sul piano materico, nella pittura astratta "un quadrato disegnato sullo spazio topologico può essere benissimo una figura che si parla da sola senza coinvolgere lo spazio dell'enunciazione e così un insieme materico accidentato", nonostante esso sia letteralmente composto da tracce della 'mano' (*Ivi*, p. 163). Perché l'enunciazione sia enunciata devono esservi, secondo Calabrese, condizioni aggiuntive, per esempio "la traccia di una velocità di esecuzione" o comunque l'evidenza dell'articolazione *qui/là*. È solo a partire da queste precisazioni che ci si può chiedere se, come a me pare, queste quattro grandi tele colgano e, per così dire, rilancino quell'embrayage che il reframing o il ritocco delle quattro fotografie epurava. Da una parte, sebbene la scena figurativa della fotografia non sia più visibile nei quadri, questi "insiemi materici accidentati" esibiscono in modo evidente l'avvicinarsi di strati che, per così dire, embrayano temporalmente e spazialmente rispetto a quelli precedenti: ogni strato materico e cromatico diventa l'allora e il là della stesura successiva e così via nei lunghi mesi della loro lavorazione. L'intervento di Richter con spatolature abrasive e, talvolta, direttamente con lame di coltello, rendono questa stratificazione materica un avvicinarsi di *débrayages* e re-*embrayages* spaziali (lo strato sopra esibisce le marche della mano rispetto a quello inferiore), ma anche temporali (l'*ora* del nuovo strato steso sul precedente, seccatosi nel frattempo, si manifesta con differenze cromatiche e di spessore¹⁰) e attoriali laddove un chiaro intervento gestuale si staglia sull'ammasso materico.

¹⁰ E la texture, come si sa, è anch'essa elemento cromatico poiché 'individuante' in prospettiva greimasiana: Greimas (1986), "Cromatique (catégorie -) *ad vocem*"; Floch (1982, p. 202). In un'intervista sulla mostra di Baden-Baden reperibile sul sito di Gerhard Richter, Helmut Friedel propende invece per una lettura in chiave figurativa (e passionale) di quei colori (il sangue, il grigiore, la pesantezza).



Fig. 6 – *Birkenau*, Gerhard Richter, 2014, olio su tela, cm. 260 x 200, dettaglio (foto dell'autrice)

Le quattro fotografie, inoltre, sono quasi sempre mostrate assieme alle tele e chiamate ad esibire in quello spazio condiviso la struttura enunciativa di cui Didi-Huberman ha rilevato la carica testimoniale: esse enunciano la loro enunciazione dal luogo – il campo – dell'annientamento programmatico dell'aver luogo del linguaggio. Tutto il linguaggio dell'universo concentrazionario, del resto, è retto da una semiotica figurativa diminuita e astratta – in nessun caso, rileva ad esempio Giorgio Agamben, il linguaggio sminuente delle SS usava la parola corpi o cadaveri, si parlava solo di *Figuren*¹¹.

Naturalmente quelle foto enunciano la loro enunciazione con un embrayage attoriale che opera nella scena figurativa attraverso la costruzione di un punto di vista soggettivo. Richter cerca invece una via alternativa, quasi a voler marcare in modo radicale l'asimmetria tra il punto di vista del soggetto storico ed enunciatore Alex e quello dell'enunciataro, ad evitare quel diffuso mimetismo enunciazionale con le vittime mostrato dal magnifico film di Sergej Loznitsza *Austerlitz* (2016) in cui il regista si limita a situare delle camere fisse nel campo di Sachsenhausen e a registrare l'estrema facilità con cui i visitatori tendono ad iscriverne, immersivamente appunto, la propria presenza nella scena concentrazionaria o ad occupare il punto di vista della vittima, cosicché la possibilità e la marcatura di una posizione inoccupabile sembra definitivamente tramontata.

¹¹ Si vedano: G. Agamben (1998, p. 45 e sgg); D. Bertrand (2007 p. 103 e sgg.).



Fig. 7 – *Austerlitz*, Sergei Loznitsa, 2016, fotogramma estratto dal documentario, 93', fotografia Sergei Loznitsa, Jesse Mazuch; montaggio Danielius Kokanauskis

L'enunciazione astratta di Richter non è certo un testo 'immersivo' nel senso corrente del termine, piuttosto *Birkenau* pensa o rilancia pittoricamente – come sempre accade nel suo lavoro di reciproca leggibilità tra fotografia e pittura – ciò che nelle fotografie di Birkenau è iscritto dall'ombra scura, dal flou o dal disassamento figurativo dell'inquadratura: marche che rinviano asintoticamente all'atto di enunciazione che lì, in quelle condizioni, si è dato malgrado tutto.

Quel "ritorno di un escluso" di cui parla Marin, il ritorno, nelle marche enunciazionali, dell'istanza cancellata dal "gesto di taglio (*coupure*)" che produce l'enunciato, assume qui una doppia valenza teorica e storica: la prima – ed è qui il cuore del dibattito rispetto a *Immagini malgrado tutto* e al suo sguardo, sì, semiotico – non esclude la seconda e, anzi, esse sono qui costitutivamente intrecciate. Marin definisce le marche presentative, dunque anche la cornice scura nella foto presa ad Auschwitz, come "la possibilità di una presenza di ciò che era stato dapprima escluso dalla sfera dell'enunciazione: la presenza di colui che era stato da essa « soppresso » [*supprimé*] si declina qui, nel testo o nell'immagine, sul modo di un ritorno" (1994, p. 169). Di fronte a quelle fotografie cogliamo tutto il carico di ciò che accade quando il ritorno testuale da quella "soppressione" è anche il documento di un'estrema opposizione alla soppressione esercitata a tutti i livelli nell'universo concentrazionario. Dal canto suo Richter, espande e intensifica parossisticamente quelle marche, ma senza declinarle secondo le modalità dell'iscrizione antropomorfa e a grandezza naturale di un punto di vista che non è e non può e non deve essere il suo, quello di un tedesco di seconda generazione. Egli trova così la via per la costruzione di una soggettività che esibisce, lontano da ogni declinazione figurativa, l'esercizio delle marche della propria enunciazione, conservando tuttavia negli strati genealogici della propria emergenza testuale la scena di quella enunciazione enunciata "malgrado tutto".



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Agamben, G., 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bertrand, D., 2007, *La scrittura dell'esperienza estrema*, in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo, a cura, *Narrazione ed esperienza. Intorno ad una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi.
- Buchloh, B. H. D., 2016, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, Köln, Walther König.
- Calabrese, O., 1987, "Problèmes d'énonciation abstraite", in "Acte Sémiotique-Bulletin", X, 44, pp. 35-40; trad. it., "Problemi di enunciazione astratta" in: L. Corrain, M. Valenti, a cura, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio 1991, pp. 161-164.
- Chéroux, C., a cura, 2001, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval.
- Damisch, H., 1997, *Le jugement de Paris: iconologie analytique I*, Paris, Flammarion
- Didi-Huberman, G., 2003, *Images malgré tout*, Paris, Minuit; trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina 2005.
- Didi-Huberman, G., 2016, "Sortir du plan. Deux lettres à Gerhard Richter", in "Les Cahiers du Mnam", n. 135, pp. 74-105.
- Didi-Huberman, G., 2017, "Sortir du plan 2. L'écorchement", in "Les Cahiers du Mnam", n. 137, pp. 17-59.
- Fabbri, P., 2009, "Introduzione" in: É. Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Fenoglio, I., Coquet, J.-C., Kristeva, J., et al., a cura, 2016, *Autour d'Émile Benveniste*, Paris, Seuil.
- Floch, J. M., 1982, "Les langages planaires", in Coquet, J.-C. et al., a cura, *L'École de Paris*, Paris, Hachette.
- Friedel, H., a cura, 2006, *Gerhard Richter. Atlas*, Köln, Walther König.
- Greimas, A. J., Courtès, J., a cura, 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, Paris, Hachette.
- Marin, L., 1984, "Les combles et les marges de la représentation", in "Rivista di estetica", vol. 25, n. 17, pp. 11-33.
- Marin, L., 1990, "Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Entretien avec L. Marin par O. Asselineau et M.-J. Guedj", in "Nervure. Journal de Psychiatrie", vol. 3, n. 1.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard ; trad. it. *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano, Mimesis, 2014.
- Marin, L., 1997, *De l'entretien*, Paris, Minuit.
- Thürlemann, F., 1989, "Dream passage de Bruce Nauman. Un espace d'énonciation paradoxale", in "La part de l'oeil. Dossier: topologies de l'énonciation", n. 5, pp. 188-193.