

Università degli Studi di Catania - Facoltà di Architettura di Siracusa - Dipartimento ASTRA
Dottorato di Ricerca in *Teoria e Storia della Rappresentazione* - Settore disciplinare ICAR 17

Tesi di Dottorato di Ricerca D.P.R. 11/7/1980 - Ciclo XXIII - Dicembre 2010

Dott. Emanuele Garbin

Il bordo dell'Essere. L'ontologia per immagini della pittura di Gerhard Richter



Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo

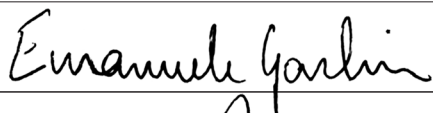
Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo
III ciclo - 2008/2010

Sede centrale di coordinamento
Università degli Studi di Firenze
Direttore
Emma Mandelli

Sedi consorziate
Politecnico di Bari
Università di Catania - Siracusa
Università degli studi "G. D'Annunzio" Chieti - Pescara
Università degli Studi di Firenze
Università degli Studi di Palermo
Università Mediterranea di Reggio Calabria
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Università degli Studi di Catania - Facoltà di Architettura di Siracusa
Dottorato di Ricerca in Teoria e Storia della Rappresentazione
XXIII Ciclo - Settore disciplinare ICAR 17

Coordinatore
Giuseppe Pagnano
Collegio del Dottorato
Giuseppe Pagnano, Edoardo Dotto, Eugenio Magnano di San Lio, Giacinto Taibi, Rita Valenti, Maria Rosaria Vitale, Paola Barbera, Pietro Militello

<i>Dottorando</i> Emanuele Garbin	
<i>Coordinatore del Dottorato</i> Giuseppe Pagnano	
<i>Tutor</i> Edoardo Dotto	

Presentazione

La ricerca che qui si presenta ha come oggetto evidente l'opera di un pittore contemporaneo, Gerhard Richter, ma è meno un saggio di storia delle arti visive che il capitolo di una più ampia fenomenologia della visione. Dei Visual Studies di matrice anglosassone condivide l'approccio multidisciplinare ai meccanismi di formazione dello sguardo e della consapevolezza visiva, da questi stessi studi si distingue per un'implicita intenzione teorica e fondativa e per la fiducia ambiziosa nella possibilità di porre questioni preliminari a nuove teorie della rappresentazione. A fondamento di questa intenzione è il riconoscimento maturato nell'ambito dei saperi del disegno e dell'immagine della necessità di una nuova riflessione sullo statuto di realtà e sul contenuto di verità degli oggetti di questi saperi. Da più parti si riconosce un nuovo interesse per gli studi ontologici generali e settoriali, per l'essere e per l'essere delle cose particolari, per la rigidità di una realtà irriducibile a mera interpretazione, a testo e discorso sul testo. E in questa nuova geografia delle regioni dell'essere un territorio ampio è quello occupato dai simulacri, dai riflessi, dai disegni e i modelli.

L'opera di Richter è stata scelta come oggetto esemplare di indagine. La tesi fondamentale e originale proposta e verificata da questa ricerca è che l'intera opera del pittore tedesco sia una continua interrogazione sull'essere delle cose e sull'Essere più generale. I temi ricorrenti nella sua arte – la dispersione dei contorni, la confusione dei riflessi, l'agnosia visiva, la stratificazione delle immagini, la sospensione delle identità degli oggetti e del soggetto, l'intervento del caso – sono tutte declinazioni dello stesso stupore per la consistenza del reale riscoperta sotto il velo di una consunta soggettività e gli stereotipi visivi del 'Si' vede.

Alla luce di questa ipotesi di indagine gli strumenti adottati sono stati trovati in due ambiti in apparenza lontani. La pittura di Richter è stata incrociata per la prima volta con il pensiero sull'Essere di filosofi come Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, scoprendo sorprendenti corrispondenze, e allo stesso tempo è stata interpretata internamente ad una fenomenologia del visibile, con l'implicito riferimento all'intera storia delle forme proiettive. Per rinnovare la scoperta delle 'cose stesse' Richter propone un continuo addestramento dello sguardo nella forma di veri e propri esercizi di consapevolezza - o di inconsapevolezza - visiva. L'elaborazione e la presentazione del tema si articola quindi in capitoli che segmentano il corpus della sua opera non più sulla base di criteri figurativi o cronologici, ma piuttosto secondo le diverse forme di sguardo implicite nelle sue opere.

L'intera opera di Richter è stata presa in esame: in primo luogo il catalogo dei dipinti (finora più di 2500 opere), poi quello dei disegni, degli acquerelli, delle foto dipinte (in tutto non meno di altri 2000 pezzi catalogati), poi ancora quello delle edizioni a stampa e infine la raccolta delle migliaia di foto dell'Atlas, documentazione e 'opera totale' al tempo stesso. Per quanto riguarda la letteratura specifica si sono considerati innanzitutto gli scritti dello stesso Richter e i testi delle interviste, poi la sterminata bibliografia sulla sua opera (in cui si rileva con rammarico la quasi completa assenza di contributi italiani).

'Non ho nulla da dire e lo sto dicendo' è un aforisma di John Cage, ed è la citazione preferita da Richter. Richter rappresenta la forma del nulla, del bordo dell'essere, e lo fa con un'opera vasta e complessa che nel fondo e nei contorni del nulla vede quel che Heidegger dice come 'l'essenziale vibrare dell'Essere stesso'.

Per il collegio del Dottorato

Il coordinatore

Giuseppe Pagnano

Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>Betty (1988). Lo sguardo svuotato</i>	10
<i>Gegenüberstellung II (1988). Lo sguardo sfuocato</i>	18
<i>Seestück (See-see) (1970). Lo sguardo diviso</i>	32
<i>Acht Grau (2002). Lo sguardo laterale</i>	46
<i>Abstraktes Bild, Rhombus (1988). Lo sguardo in mezzo</i>	62
<i>Abstraktes Bild, See (1997). Lo sguardo vicino</i>	78
<i>4900 Farben (2007). Lo sguardo aperto</i>	92
<i>Nota biografica</i>	104
<i>Bibliografia</i>	108

Introduzione

Lo studio che queste pagine presentano è l'ultima conseguenza di un enigma proposto dalla strana somiglianza di alcuni oggetti. Il primo è una cosa con cui abbiamo tutti abituale consuetudine, è un qualunque schermo nero su cui appaiono i punti luminosi delle immagini digitali. Gli esemplari più recenti quando sono spenti sembrano delle lastre lucide perfette di cristallo, senza cornice, di un colore nero che è quello del buio più profondo. Il secondo oggetto è molto più raro ed è uno specchio nero, altrimenti noto come 'specchio di Claude' - dal nome di Claude Lorrain, che qualcuno pensò ne avesse fatto uso¹. Anche questo infatti è stato uno strumento di rappresentazione, uno schermo particolare di proiezione su cui soprattutto i pittori di paesaggio della fine del diciottesimo secolo si esercitarono a fissare un'immagine del mondo. Il terzo oggetto è ancora uno specchio, di grandi dimensioni e di colore scuro, non più nero ma grigio. È uno degli specchi grigi di Gerhard Richter, i *Grauspiegel*, ed è un'opera d'arte, anzi, secondo il suo autore è un vero e proprio dipinto, il più perfetto genere di dipinto.

Questi oggetti hanno in comune più di una caratteristica interessante e qualche differenza, altrettanto significativa. Tutti proiettano e trattengono le immagini: a differenza degli specchi normali dentro ai quali le cose si muovono veloci e indifferenti qui in un certo modo si fermano e attendono lo sguardo. Tutti sono scuri e sembrano contenere una profondità lontana e indefinibile. Infine, tutti non si esauriscono nella loro funzione apparente, ma sono anche delle cose solide, lucide, perfette, e parte di questa consistenza reale è come se si trasferisse alle stesse immagini. La differenza principale invece è nel diverso grado di definizione: sullo schermo elettronico le immagini sono sempre molto nitide, le linee e i contorni sono netti, e nel momento in cui lo schermo si accende e appare qualcosa il fondo nero perde la sua profondità e sparisce come fondo. Negli altri specchi le figure si mescolano con quel fondo scuro, sembrano sul punto di emergere o sprofondare in quell'oscurità. L'aspetto della materia del

Grauspiegel poi è denso, la luce si perde e i contorni sono confusi al punto che diventa difficile distinguere i volti e le identità delle persone e delle cose riflesse.

Messi insieme questi specchi neri ci interrogano innanzitutto sullo statuto di realtà delle immagini. Nei tre casi, in modo diverso, queste sembrano cercare una persistenza e una consistenza reale, che le assimila a delle cose. Un'altra domanda è provocata dall'incertezza dei contorni, dalla presenza invadente del fondo e riguarda l'essenza stessa delle cose, quella misteriosa forza che tiene assieme una cosa e la separa dalle altre e dal fondo indistinto dell'essere. Quella forza che ci è difficile dire se proviene dal nostro sguardo o dalle cose stesse. Un'ultima domanda è quella relativa ai motivi dell'apparente differenza del tratto digitale, sulle sue ragioni profonde più che sulle sue possibili giustificazioni tecniche.

Questa catena di oggetti e di domande ci porta all'opera di Gerhard Richter. Se si dovesse indicare un tratto distintivo e sintetico della sua pittura lo si potrebbe riconoscere proprio nella forma del contorno delle sue immagini. La sfocatura delle figure dipinte o riflesse nei suoi specchi è meno una questione stilistica che l'effetto di una profonda vibrazione che accomuna le cose e le loro riproduzioni. Insieme al contorno degli oggetti si disfa poi la loro identità e la stessa identità del soggetto che li osserva, e se al nitido contorno albertiano corrispondeva la piramide prospettica convergente in un punto ideale in cui lo spettatore si identificava, ad un mondo indifferenziato ed estraneo corrisponde un occhio diviso e alieno. La tesi fondamentale ed esplicita di questo studio è che l'opera di Richter è una continua interrogazione ontologica sull'essere delle cose condotta per mezzo delle immagini e sulle immagini, quella implicita è che questa interrogazione deve tornare ad essere riproposta anche negli ambiti particolari delle arti e dei saperi dell'immagine come preliminare ad un loro più solida fondazione.

Negli ultimi tempi si può rilevare un nuovo interesse per gli studi ontologici, sull'essere delle cose appunto, giustificati

anche da una certa insofferenza per un eccesso di concentrazione sui nomi delle cose piuttosto che sulle cose stesse. In realtà non si tratta tanto di opporre ontologia e semiologia, oppure ontologia ed ermeneutica ma di tornare a pensare la profonda rigidità ed estraneità del reale con cui ogni interpretazione o narrazione deve fare i conti². La celebrazione postmoderna dell'immaterialità dei nuovi enti virtuali ha influito decisamente sulle arti e le teorie dell'immagine rimuovendo dal pensiero tutte le pesantezze, le viscosità, la solidità degli enti trattati, trasferiti d'autorità in una dimensione virtuale³. I saperi particolari hanno sistematicamente inteso la verità come correttezza⁴, come adeguamento della descrizione all'esperienza secondo date regole piuttosto che come svelamento, piena manifestazione anche di quanto si presenta all'inizio poco decifrabile, e sotto l'accumulazione di quantità vertiginose di dati - di numeri, di punti e di linee, di mappe - sono spariti interi strati di realtà.

La pittura di Richter mostra il mondo nella sua originaria estraneità e indifferenza all'uomo. Il catalogo delle opere è eterogeneo e incoerente come il mondo che rappresenta. La ripresa di temi e tecniche simili a distanza di anni e in situazioni differenti testimonia di un'unità profonda piuttosto che di una superficiale divagazione. Nei primi anni della sua attività, almeno fino alla seconda metà degli anni Settanta, prevale il numero dei dipinti ricavati dalla copia meccanica di foto, i *Fotobilder*, ma in realtà poi continuerà a dipingere opere di questo tipo anche più tardi, quando si dedicherà principalmente alla pittura astratta. I *Fotobilder* riproducono foto scattate in tempi e luoghi differenti ma i temi sono ricorrenti, scelti quasi come delle prove di indifferenza nei confronti degli oggetti e della stessa storia della pittura: molti sono ritratti, soprattutto di familiari, poi ci sono paesaggi urbani (gli *Stadtbilder*) e naturali (i *Landschaften*), immagini di nuvole (le *Wolken*) e di distese marine (i *Seestücke*), e ancora nature morte e elementari vanitas di candele e di teschi (le *Kerzen* e gli *Schädel*). Negli anni Settanta Richter dipinge un certo numero di monocromi grigi, i *Graubilder*, poi non usa più questo titolo anche se molti suoi quadri astratti recenti tendono nuovamente alla monocromia. Tra i dipinti cataloga anche gli specchi - molti grigi, i *Grauspiegel*, alcuni rossi - e i vetri, considerandoli comunque sempre delle immagini e quindi, a tutti gli effetti, 'pittura'. Un altro genere particolare e ricorrente è quello del tavolo dei colori, le *Farbtafeln*, e cioè delle scacchiere fatte di celle colorate distribuite secondo

procedimenti casuali: le prime datano alla seconda metà degli anni Sessanta, l'ultima è la monumentale vetrata del duomo di Colonia. La pittura astratta - meglio sarebbe definirla come quella non esplicitamente figurativa - si incrocia con quella dei *Fotobilder* fin dall'inizio ma è solo alla fine degli anni Settanta che diventa il genere più praticato. Anche gli *Abstraktes Bilder*, a modo loro, sono dipinti rappresentativi - Richter non lo ha mai negato, anzi - e mostrano un mondo, per di più misteriosamente simile a quello dei *Fotobilder*. Infine, l'aspirazione di Richter alla rappresentazione della totalità, e quindi della realtà e dell'essere, si manifesta in una collezione che a suo modo è un'immagine e un'opera: nell'*Atlas* - appunto un 'atlante', l'immagine di un mondo - raccoglie tutte le foto, i ritagli di giornale, i disegni e gli schizzi che hanno incrociato il suo lavoro.

Richter sfugge intenzionalmente e continuativamente ad ogni identificazione, vale a dire ad ogni determinazione di sé e delle cose che rappresenta: questo si traduce anche nei modi della ricezione della sua opera. A lungo lo stile del pittore tedesco è stato indicato nell'assenza di uno stile definito e la sua opera ha sempre naturalmente evitato quelle classificazioni che sembrano necessarie - e poi raramente lo sono - a tanta critica contemporanea. Con questo si spiega anche il fatto che, pur essendo ormai ampiamente riconosciuto come uno dei più importanti artisti viventi, sia in realtà poco noto al pubblico più ampio dell'arte attuale. Questo è tanto più vero per quanto riguarda l'Italia dove, dopo la consacrazione alla Biennale di Venezia nel 1972 in cui i suoi 48 *Portraits* occuparono l'intero padiglione tedesco, pochissime e molto parziali sono state le mostre dedicate alla sua opera.

Al contrario di quel che si potrebbe presumere da una posizione tanto defilata la letteratura su Richter - prevalentemente in lingua tedesca e inglese, scarsa in francese e praticamente nulla in quella italiana - è sterminata ed è costituita da centinaia di libri e articoli. Tutti i suoi testi e le sue interviste sono già state pubblicate integralmente in diverse edizioni e l'*Atlas* stesso, raccogliendo oltre alle foto tutti i disegni e gli schizzi, è un'immagine a suo modo completa di quasi cinquant'anni di pratica quotidiana della pittura.

Indirizzati all'opera di Richter da una serie di domande allo stesso tempo particolari e generalissime, ci si trova a dover cercare gli strumenti interpretativi e i riferimenti al di fuori della letteratura critica specifica. Se come abbiamo già detto la tesi è che l'opera di Richter è una continua e profonda

interrogazione sull'essere delle cose, e finalmente sull'essere stesso, allora in queste interrogazioni si riconoscono le due grandi domande della filosofia nell'interpretazione di Heidegger, e cioè la *domanda guida* sull'essere dell'ente e la *domanda fondamentale* sull'Essere⁵. Ed è così proprio il riferimento al pensiero del filosofo tedesco a dimostrarsi un efficace e 'aderente' strumento interpretativo dell'opera di Richter, che in molti casi di quel pensiero sembra l'implicita e inconsapevole elaborazione visiva.

Il domandare di Richter è fatto di un continuo e coerente lavoro sull'intera piramide visiva, cioè sulle immagini e sulla forma stessa dello sguardo. Molte delle sue opere sono dei veri e propri esercizi che costringono lo sguardo ad assumere idealmente posizioni e forme inusuali. Lo studio allora, orientato nel suo complesso dalle domande ontologiche e dalla convinzione dell'attualità della loro riproposizione, si articola in relazione alle diverse forme di questo sguardo, fissate in alcuni gruppi particolari di opere. In più occasioni, e in riferimento a diverse situazioni nell'ambito più ristretto delle arti e in quello più ampio dell'esperienza visiva collettiva, i *Visual Studies* hanno rilevato come nella nostra epoca una delle caratterizzazioni della visione sia quella della distrazione piuttosto che dell'attenzione mirata, e che a volte la stessa concentrazione possa essere una forma di distrazione⁶. Ma se nella condizione moderna, e ancor più in quella postmoderna, la visione imperfetta è una diminuzione subita, nella pittura di Richter l'eccentricità e la lateralità dello sguardo, l'estrema dilatazione o contrazione del campo visivo, l'imperfetta messa a fuoco sono sforzi volontari che hanno lo scopo di vedere meno per vedere di più. In sostanza la pratica della visione 'pleiadica' - che per vedere un'immagine debolissima mira sempre un po' oltre il suo obiettivo - è uno stratagemma dello sguardo e del pensiero per allentare la presa del soggetto sulle cose, e per permettere alle cose di essere viste per quanto possibile per quello che sono, in tutta la loro ricchezza e profondità. Passato il tempo della sua denigrazione lo sguardo⁷, e con esso il pensiero per immagini, possono tornare ad essere non più solo oggetto di una storia della rappresentazione ma anche strumento produttivo di nuova teoria.

Note

1. Sulla storia degli specchi neri, le diverse forme e il diverso uso di questi oggetti si veda Arnaud Maillet, *The Claude Glass : Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone Books, New York 2004.
2. Si veda quella 'mappa' degli studi ontologici recenti che è Maurizio Ferraris (a cura di), *Storia dell'ontologia*, Bompiani, Milano 2008.
3. Una celebrazione dell'immaterialità è messa in scena nel 1985 nella mostra 'Les Immatériaux' al Centre Pompidou di Parigi. Si veda il recente Francesca Gallo, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma 2008.
4. La 'conformità' o 'Richtigkeit' di cui parla Martin Heidegger nel suo scritto sull'essenza della verità (*Vom Wesen der Wahrheit*). Cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Adelphi Edizioni, Milano 1987, pp. 133-157, ed. orig. *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main 1976.
5. Sul passaggio dalla domanda guida alla domanda fondamentale si veda Martin Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi Edizioni, Milano 2007, pp. 179 e segg., ed. orig. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt am Main 1989.
6. Cfr. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge Ma. 1999.
7. Il riferimento è al titolo di un saggio di Martin Jay. Cfr. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993.

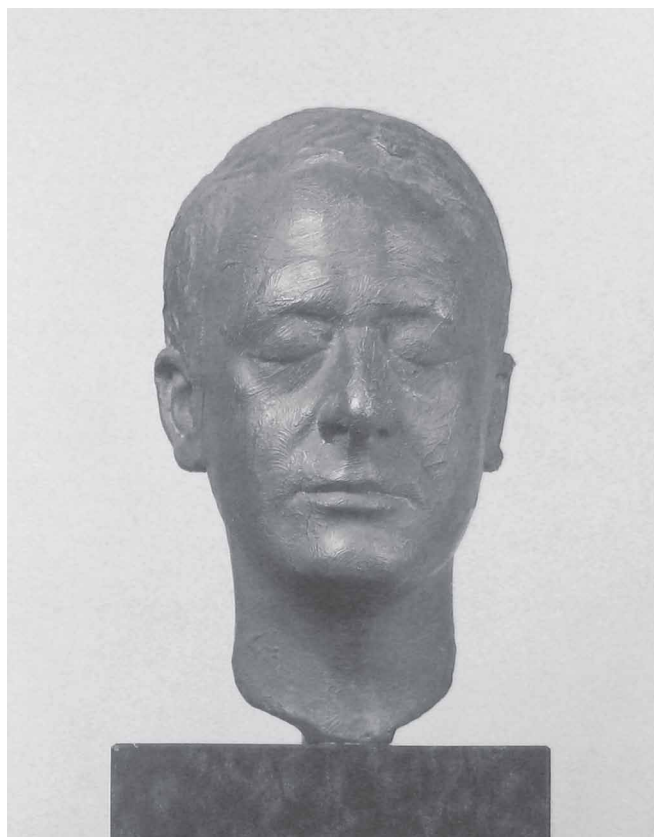
Betty (1988). Lo sguardo svuotato

Mal vu mal dit di Samuel Beckett è la meticolosa narrazione di uno svuotamento progressivo e totale¹. In questo breve racconto lo sguardo del soggetto narrante prima riempie e poi svuota un paesaggio ristretto, misurato da figure semplici e statiche di esseri umani, animali, cose. Un casotto «al centro inesistente di uno spazio senza forma»², poi una distesa di ciottoli bianchi che si accresce a scapito di una fascia esterna di campagna piatta compongono un mondo piccolo, una scena su cui appaiono e scompaiono la figura muta di una donna vecchia e poi delle comparse altrettanto silenziose, sempre distanti, e degli animali, degli strani agnelli. Così Beckett ne giustifica la presenza: «Bisognava che ci fossero degli agnelli. A torto o a ragione. Una landa lo avrebbe consentito. Degli agnelli per via della bianchezza. E per altre ragioni ancora oscure. Un'altra ragione. E perché improvvisamente non ce ne possa essere più. All'epoca degli agnelli. Affinché da un momento all'altro lei possa alzare gli occhi e non vederne più»³. In questo come in altri testi di Beckett il vuoto ha bisogno di essere raccontato e si presenta come un evento, una progressione, una costruzione in forma di fuga piuttosto che essere esposto immediatamente e definitivamente alla contemplazione di un occhio immobile. La sparizione delle figure e la contrazione degli spazi lascia per un attimo lo sguardo sospeso, confuso e sfuocato, prima che questo riesca a concentrarsi di nuovo su una scena più deserta e più piccola. Questa condizione di sospensione visiva è ripetutamente messa in atto in *Mal vu mal dit*, quasi che l'intenzione fosse di dare con la sequenza di questi mancamenti una consistenza tangibile al vuoto, di consentirne finalmente una 'piena' coscienza.

Verso la fine della narrazione una bruma densa senza colore invade la scena, si spande nei campi, nella pietraia, nella casa e infine penetra negli occhi: «Unica certezza la bruma. Quella di là dai campi. Già li invade. Invaderà la pietraia. E poi l'abituro penetrando attraverso ogni sua fessura. L'occhio potrà anche chiudersi. Non vedrà altro che bruma. Anzi neanche. Lui stesso non sarà altro che bruma. Come dirla. Presto come

mal dirla prima che essa sommerga tutto. Luce. Con un'unica parola traditrice. Bruma luce. Quella grande finalmente. In cui più niente da vedere. Da dire»⁴. Il testo si conclude con la progressiva contrazione dello spazio sensibile, ristretto nei confini sempre più angusti del casotto, della stanza, del giaciglio, infine del volto, dell'occhio e della sua pupilla dilatata. Nell'approssimarsi della fine - che resta sempre comunque al di là dell'ultima parola - la coscienza si congela da tutte le immagini, ormai insopportabili, e i due sguardi, quello della protagonista e quello dell'io narrante si sovrappongono in una visione e in un'identità sfuocata.

In più occasioni un'insofferenza profonda nei confronti degli oggetti - e prima ancora del soggetto-pittore che li sceglie e li identifica - ha spinto Gerhard Richter a svuotare i suoi quadri, confondendo e cancellando ogni figura riconoscibile. A suo modo anche lui mette in scena uno spettacolo dello svuotamento, quasi beckettiano, nell'unica anomala opera plastica del suo catalogo, le *Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo* del 1971⁵ (fig. 1). Nella prima versione le due teste in bronzo tinto di grigio di Gerhard Richter e del suo amico Blinky Palermo sono collocate una di fronte all'altra su due semplici piedistalli al centro di una stanza dalle pareti dipinte di color ocra e bordate di bianco. La disposizione speculare delle 'erme' e lo stesso colore della stanza richiamano l'iconografia funebre neoclassica: nel giardino dei Römische Bäder di Potsdam Schinkel aveva disposto uno di fronte all'altro i due busti del principe Friedrich Wilhelm e di sua moglie, costretti per sempre ad incrociare i loro sguardi. Questo scambio di sguardi è deliberatamente negato, e nel modo più appariscente, nel doppio ritratto di Richter: gli occhi delle due maschere sono chiusi e si rovescia così lo schema visivo di una disposizione che perde la sua particolare connotazione funebre - nonostante a quest'immagine si sia poi sovrapposta la memoria della prematura scomparsa di Blinky Palermo - e assume il senso di un'enigmatica interrogazione. Su cosa si stanno fissando quegli sguardi respinti dalla faccia interna



1/ *Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo* (1971), CR 297-1 (particolare)

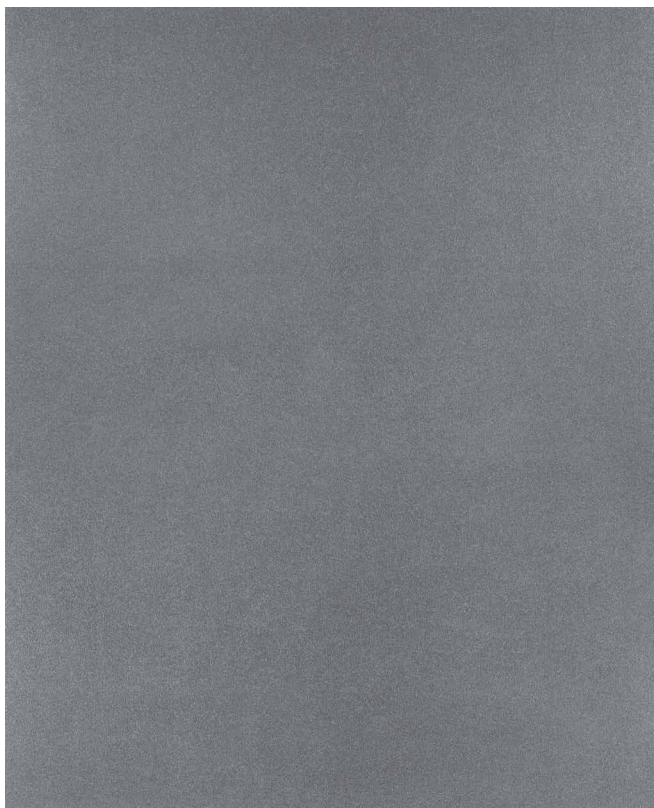
delle palpebre chiuse? Il trattamento superficiale delle due sculture è abbastanza particolare e giustifica una particolare interpretazione, pittorica - se non 'teatrale' addirittura, in considerazione dello svolgimento di un'azione e della presenza di 'attori' - piuttosto che plastica di quest'opera. Il colore grigio che le copre non sarebbe in realtà necessario alla loro finitura, ed è simile a quello degli altri quadri grigi che Richter dipinge nello stesso periodo. La materia densa di quel colore consuma i contorni e le identità di quei volti che sono a fatica riconoscibili, e vien da immaginare che quel niente grigio, quella 'bruma grigia' sia già penetrata dietro le palpebre. In questa stanza allora si espone, o si rappresenta, una doppia immagine negativa, quella di una scultura enigmatica e quella di un immaginario dipinto vuoto, una sorta di specialissimo *Graubild*, osservato da un doppio sguardo sospeso, fisso in un punto indeterminato.

Il primo quadro del catalogo delle opere di Richter che può davvero essere considerato un *Graubild* - un dipinto grigio uniforme, indifferenziato, privo di figure - non porta il titolo *Grau* con cui vengono poi nominate le opere di questo genere ma si intitola *Stadtbild (grau)* e appartiene ad una serie di nove dipinti con lo stesso nome⁶. Gli altri otto sono inquadrature parziali di una città vista dall'alto, i primi dipinti di un altro genere, quello degli *Stadtbilder*: la loro somiglianza è la diretta conseguenza di una comune provenienza da un dipinto originario più grande, poco apprezzato dall'autore nella sua interezza e quindi diviso in porzioni indipendenti.

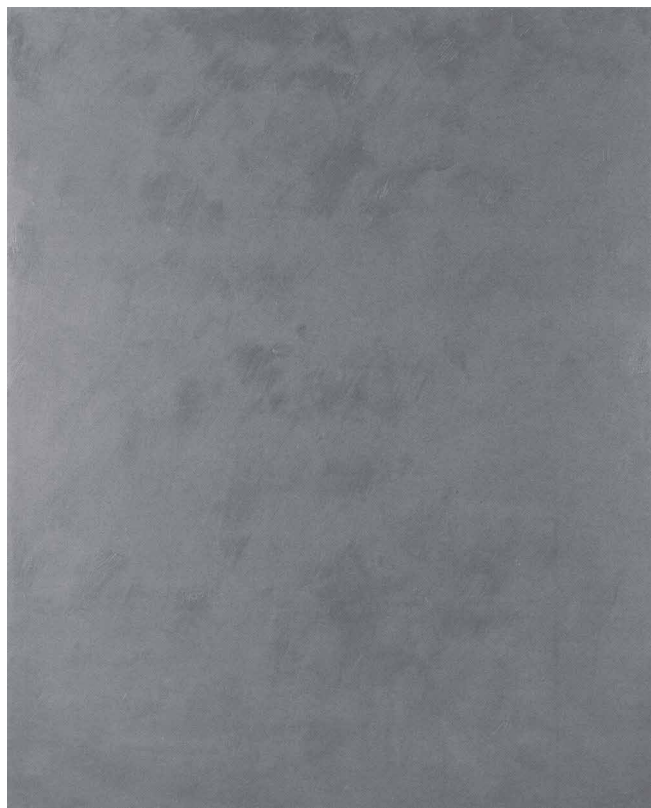
Solo l'identico titolo stabilisce una relazione tra il dipinto vuoto e gli altri, e potrebbe suggerire una minima intenzione descrittiva, il riferimento a campiture uniformi - cieli, pareti, pavimenti - isolate in un plumbeo paesaggio urbano. In realtà tra queste opere si può stabilire una relazione più profonda e le diverse immagini fanno parte di un'unica rappresentazione, di un doppio svuotamento di figure e di senso: prima di sparire del tutto dal quadro gli oggetti hanno già perso la loro figura e la loro identità, confusi da un tratto grosso e da inquadrature che non li contengono mai interamente. L'improvvisa sottrazione priva lo sguardo per un attimo della possibilità di mettersi a fuoco su un oggetto qualunque, o sul fondo stesso, e lo lascia sospeso in un vuoto ancora più vuoto, prodotto dalla rimozione di ogni figura e di ogni parola.

La contrapposizione di pittura astratta monocroma e figurativa della serie degli *Stadtbilder* appena descritti, nel *Seestück (grau)* del 1969 e in un *Grau* del 1970 si realizza all'interno della cornice di un unico quadro, in un'unica immagine stratificata⁷. Nei due dipinti il livello inferiore è un paesaggio marino essenziale, ridotto ad una linea dell'orizzonte che separa i due campi grigi del cielo e del mare, simile agli altri *Seestücke* dipinti in quegli anni, mentre lo strato superiore è un velo spesso e parzialmente trasparente, anch'esso di colore grigio. L'occhio mette a fuoco separatamente prima uno e poi l'altro livello, per poi fermarsi in un piano intermedio tra i due, quasi come nella sosta di un esercizio ottico propedeutico ad un più complesso esercizio mentale di sospensione del giudizio e della capacità di distinguere e nominare gli oggetti.

In un'intervista del 1978 Richter riferisce del suo stupore, ma anche della sua sostanziale approvazione, per la scelta paradossale fatta dai curatori della biennale veneziana di quell'anno - il titolo era *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* - di collocare separatamente i due simili *Graubilder* che ave-



2/ *Grau* (1973), CR 334



3/ *Grau* (1974), CR 365-3

va mandato, uno nella sezione dedicata alla pittura astratta e l'altro in quella del realismo⁸. I suoi monocromi infatti, pur nell'assenza di figure riconoscibili, restano comunque delle rappresentazioni. Richter ha sempre respinto un'interpretazione tautologica della sua pittura non figurativa, contestando la validità di ogni puro-visibilismo, al contrario riaffermando in ogni occasione la funzione rappresentativa di quelle che preferisce chiamare 'immagini' piuttosto che 'dipinti'. In due serie di *Graubilder* del 1973 Richter sperimenta diversi trattamenti superficiali di dipinti peraltro simili per lo stesso colore grigio uniforme e per le dimensioni (figg. 2-3). Quelle che sembrano variazioni su un unico tema si differenziano solo per la forma volta per volta diversa della pennellata, che dà alla superficie del dipinto un aspetto più liscio o più rugoso, lucido o opaco, increspato da rilievi diversi per forma e orientamento, quasi un mare mosso da venti variabili.

Queste sperimentazioni di texture e di tecniche pittoriche

differenti su una costante monocromatica sono state spesso confrontate con i dipinti bianchi di Robert Ryman, uno dei pittori che peraltro Richter cita di più nei suoi scritti e nelle interviste. Lui stesso riconosce però la profonda differenza, nelle intenzioni più che nel modo di affrontare questo tema: mentre Ryman nega programmaticamente ogni intenzione figurativa interpretando riduttivamente la sua opera come la semplice esplorazione della materia e della tecnica pittorica, Richter subordina ogni strumento e ogni gesto alla produzione di un'immagine, pur sapendo di non poterne spesso predeterminare né definire il contenuto. Questa disposizione gli pare a tal punto inevitabile da fargli supporre nella stessa opera dell'americano un inconsapevole carattere rappresentativo: «At some point I said polemically that Ryman reminds us of something, tell us something. There is always some sort of narrative or reference, though I believe that he would deny that and say that to him it's all about structure or whatever»⁹.

Ma allora, se un quadro vuoto non si riduce alla materia e all'azione del gesto del dipingere e mostra qualcosa, che cosa mostra? Può davvero essere mostrato il niente? E lo sguardo che osserva quest'assenza è ancora lo stesso che vede e pensa il mondo?

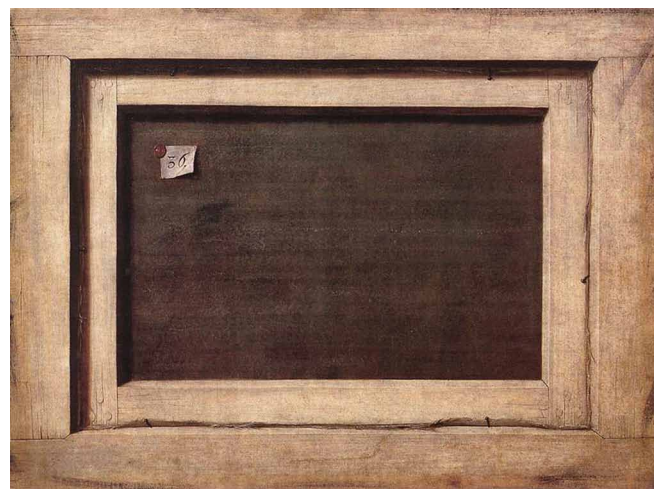
Nelle dense stratificazioni degli *Abstraktes Bilder* sembreremmo essere autorizzati a riconoscere l'immagine di parti di paesaggi densi, a misurare comunque una profondità seppure di un genere diverso, anche senza poter dire per quale occhio e secondo che forma proiettiva è stata generata. Nel caso però dei *Graubilder* vien da pensare ad una estraneità più radicale, allo schema più che all'immagine di una condizione alternativa, o piuttosto all'interpretazione visibile di una condizione invisibile dell'esistenza. Le grandi campiture ruvide possono anche rappresentare qualcosa di diverso rispetto ad una scena vuotata e, restando dentro la metafora teatrale, possiamo pensarle come il lato posteriore delle quinte dipinte, la faccia inferiore o il retro del mondo, più distante ed estranea di ogni fondo e di ogni abisso. Quella pittura grigia è la stessa che copre l'interno delle palpebre delle teste di Richter e di Blinky Palermo, l'unico paesaggio visibile di uno sguardo totalmente differente.

L'immagine del retro del mondo mina la stabilità del lato visibile, come il *trompe l'œil* di un quadro girato di Cornelius Gijsbrechts assume il significato di una *vanitas* corrosiva, di un'interrogazione radicale¹⁰. I dipinti di Richter di fogli piegati e di porte socchiuse realizzati nella seconda metà degli anni sessanta si distinguono per una resa iperrealistica anomala nella sua opera, funzionale proprio ad una messa in scena del paradosso visivo della rappresentazione dell'assenza, di un'assenza aderente alla sostanza della realtà. *Umgeschlagene Blätter* è il dipinto di un semplice foglio piegato che mostra il suo verso e lascia intravedere sotto di sé un altro foglio¹¹: le due facce del primo - il recto e il verso - e quella superiore del secondo sono dello stesso colore, e quando si pensa ad essi come ad una stessa materia e una stessa cosa, immediatamente le loro forme si dissolvono nella pittura. *Kleine Tür* è l'immagine di una piccola porta bianca, grande quasi quanto l'intero quadro, riconoscibile per un altrimenti inutile foro di serratura e appena aperta su un interno che si intravede piatto, vuoto, privo di profondità¹². Nel *Doppelglasscheibe* del 1977 Richter monta su un unico supporto due specchi, disposti in modo da rivolgere uno all'altro il lato riflettente e mostrare al pubblico la faccia posteriore opaca, dipinta di grigio¹³: qui la

realtà riflessa costretta nello spazio tra i due specchi si è girata su se stessa allontanandosi dall'osservatore, che può vederne direttamente solo il retro.

I *Graubilder* sono per lo più oggetti di grandi dimensioni: le loro proporzioni e le loro misure fanno pensare a delle steli, a delle grandi lastre, a delle sculture minimaliste, e in effetti, in riferimento ai monocromi, ma anche agli specchi e alle tavole cromatiche - le *Farbentafeln* - di Richter, si è fatto più volte il riferimento al minimalismo americano. La differenza in realtà, pur nella evidente condivisione di alcuni caratteri formali ed espositivi, è grande e profonda. Georges Didi Hubermann, in un suo saggio recente, mette in relazione la scultura minimalista, soprattutto quella di Robert Morris e di Tony Smith, con l'immagine di una tomba vuota¹⁴. Di fronte ad una tomba vuota scolpita nella pietra ci si può limitare a vedere solo quello che c'è effettivamente da vedere - un oggetto scolpito, grande, cavo, ingombrante - o piuttosto percepirne il vuoto, commisurarne le dimensioni a quelle del corpo umano, immaginarne il contenuto invisibile e sentire quanto quella presenza ci riguarda, o addirittura ci 'guarda'. Le colonne di Robert Morris, i cubi di Tony Smith - il cui lato è della stessa misura di un uomo o della sua tomba - sono allo stesso tempo oggetti tautologici, in cui non c'è nulla da vedere oltre a ciò che si vede, ma anche figure antropomorfe, immagini invadenti e rappresentative, se non addirittura 'teatrali'.

Entrambi i termini di questa relazione dialettica sono del tutto



4/ Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Quadro voltato* (1670)

assenti nei quadri 'vuoti' di Richter, più in generale in tutta la sua opera lo sguardo non è mai autorizzato a fissarsi nella semplice contemplazione di oggetti autosufficienti.

Il colore grigio, quel grigio plumbeo e opaco così apparentemente neutro, in realtà porta con sé un particolare contenuto rappresentativo, restituisce l'immagine del niente. Nel breve testo scritto per il catalogo di Documenta 7, uno di quegli scritti in cui si sforza di spiegare e di spiegarsi il senso della propria opera, Richter afferma esplicitamente il valore trascendentale - nel senso più letterale del termine - della sua

pittura astratta, più in generale di tutta la sua pittura: «In abstract painting we have found a better way of gaining access to unvisualizable, the incomprehensible: because abstract painting deploys the utmost visual immediacy – all the resources of art, in fact – in order to depict 'nothing'»¹⁵.

«Perché è in generale l'ente e non piuttosto il niente?» è la domanda che chiude il testo di *Che cos'è metafisica?* di Martin Heidegger¹⁶. Lo scritto inizia con una citazione di Hegel secondo cui la filosofia, per il buon senso comune, non sarebbe altro che «il mondo alla rovescia». Mentre il buon senso comune, il pensiero corrente e lo stesso pensiero scientifico, sono totalmente immersi nell'ente e non si preoccupano d'altro, la filosofia dovrebbe tornare a porsi la domanda sul niente: «che ne è del niente?» Di fronte al niente inteso come il puro e semplice non-ente, come la negazione della totalità dell'ente, ci si può disporre in una condizione di indifferenza che lo nasconde o ci si può trovare in quel particolare stato d'animo che lo rivela, e cioè l'angoscia. L'angoscia è uno spaesamento prodotto da una condizione di indeterminatezza, dall'allontanamento della totalità dell'ente e dal conseguente venir meno di qualunque sostegno: «L'angoscia rivela il niente. Noi "siamo sospesi" nell'angoscia. O meglio, è l'angoscia che ci lascia sospesi, perché fa dileguare l'ente nella sua totalità. Qui è la ragione per cui noi stessi, questi esseri umani che siamo, nel mezzo dell'ente ci sentiamo dileguare con esso. Per questo, in fondo non "tu" o "io" ci sentiamo spaesati, ma "uno" si sente spaesato. Resta solo il puro esser-ci che, nel travaglio di questo essere sospeso, non può tenersi a niente». Il sentimento fondamentale dell'angoscia rivela all'uomo la sua posizione trascendente nei confronti della totalità dell'ente, gli mostra l'origine esterna del suo sguardo sul mondo e il suo intorno vuoto: «Solo nella notte chiara del niente dell'angoscia sorge quell'originaria apertura dell'ente come tale, per cui esso è ente - e non niente. Questo "e non niente" che aggiungiamo nel discorso non è una chiarificazione successiva, bensì il rendere preventivamente possibile l'evidenza dell'ente in generale. L'essenza del niente originariamente nientificante sta in questo: è anzitutto esso che porta l'esser-ci davanti all'ente come tale». L'esistenza umana, l'esser-ci è immerso nel niente: «Tenendosi immerso nel niente, l'esser-ci è già sempre oltre l'ente nella sua totalità. Questo essere oltre l'ente noi lo chiamiamo trascendenza. Se l'esser-ci, nel fondo della sua essenza, non trascendesse, ossia, come ora possiamo dire, non si tenesse immerso fin dall'inizio nel niente, non



5/ Doppelglasscheibe (1977), CR 416



6/ Betty (1988), CR 663-5

potrebbe mai comportarsi in rapporto all'ente, e perciò neanche a se stesso».

I dipinti monocromi di Richter sono una delle rappresentazioni più efficaci dell'esperienza angosciata del nulla, della fondamentale condizione di sospensione dell'esistenza umana su un abisso vuoto, sono l'immagine di quell'intorno vuoto che da sempre circonda l'origine di ogni sguardo. Ma sono anche il preludio necessario all'«evidenza dell'ente», l'anticipazione di una rigenerata immagine del mondo che si mostra nelle serie dei paesaggi, dei ritratti, delle astrazioni che faranno seguito a quelle dei *Graubilder*. Dal punto di vista del niente l'ente non può che essere visto con stupore, quello stupore con cui si assiste alla realtà riscoperta proiettata nei *Fotobilder* e sui riflessi di quei particolari monocromi che sono gli

specchi grigi, o alla realtà nuova esplorata nei paesaggi degli *Abstraktes*.

Il pensiero e l'immagine del nulla meritano però di essere ulteriormente approfondite. Nelle ultime pagine di *Che cos'è metafisica?* Heidegger arriva a mettere insieme il concetto di essere con quello di nulla citando una enigmatica affermazione di Hegel - «Il puro essere e il puro niente è dunque lo stesso». Il senso di questo fondamentale e difficile accostamento verrà poi più ampiamente sviluppato nel *Poscritto a «Che cos'è metafisica?»* e nel testo incompiuto dei *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*¹⁷. In sintesi: se l'Essere non è l'ente, anzi tra ente e Essere c'è una fondamentale differenza, Essere e niente sembrano due concetti destinati ad avvicinarsi e infine a sovrapporsi. Ma ad ogni 'filosofia del nulla', ad ogni interpretazione del nulla come meta o destino, Heidegger oppone un'immagine 'positiva' dell'Essere e del nulla non più contrapposti: «Il nulla non è negativo né una "meta", bensì l'essenziale vibrare dell'Essere stesso»¹⁸, «colmo di quella "potenza" che assegna e dalla cui sussistenza scaturisce ogni "creare" (il divenire più essente dell'ente)»¹⁹. Il ritrarsi dell'Essere nel nulla e il venire all'evidenza, lo svelarsi dell'ente sono lo stesso evento nella storia dell'Essere. Il vuoto niente che i grandi campi grigi dei *Graubilder* mostrano e portano alla coscienza non è allora un ente o un paesaggio oltremondano, né una superficie o uno spazio, ma una condizione fondamentale, più profonda di ogni profondità reale e di ogni astrazione, più rarefatta e più densa di ogni estensione cartesiana.

Nell'epoca del dominio della tecnica - che Heidegger chiama anche 'l'epoca dell'immagine del mondo' - l'ente ridotto ad oggetto occupa tutto il campo visivo. Nell'epoca della totale dimenticanza dell'Essere, anzi della dimenticanza della dimenticanza, è necessario tornare a pensare l'Essere che si vela e a guardare il paesaggio vuoto in cui già da sempre si ritrae. L'immagine più perfetta di questo sguardo che si volge semplicemente verso il fondo abissale, della coscienza che torna o inizia a porsi la domanda fondamentale sull'essere, più profonda di ogni domanda sull'ente, è il ritratto voltato di Betty, forse il dipinto più noto di Gerhard Richter²⁰ (fig. 6). L'immagine è stata ricavata da una foto che non è, o almeno non sembra, il risultato di una posa programmata, e che è stata riportata sulla tela così com'era, senza alcuna significativa correzione: più ancora che in altri *Fotobilder* è come se qui sia stata la foto ad imporsi e a scegliere il dipinto più che

il pittore a scegliere la foto. Il quadro è centrato sulla figura di Betty, la figlia di Richter, vestita di un accappatoio appariscente, con un motivo a grandi fiori rossi su fondo bianco che produce una sorta di curioso effetto *camouflage*. La testa della bambina è l'unico elemento chiaramente riconoscibile, ma è girata dall'altra parte e nasconde il volto all'osservatore. Lo sfondo è un'unica campitura grigia uniforme in cui si può pensare di riconoscere uno dei *Graubilder* appesi nello studio del pittore, anche perché nell'angolo inferiore destro dell'immagine resta una piccola porzione di parete chiara visibile.

Il dipinto di un dipinto grigio può considerarsi a sua volta come uno specialissimo *Graubilder*, quasi la chiave di lettura o l'introduzione realizzata a posteriori alla pittura 'vuota' di Richter. I singoli elementi - la testa girata, le macchie colorate dell'accappatoio, il fondo - e la loro combinazione producono una sensazione di mistero e di sospensione ed esercitano sull'osservatore una potente attrazione: cosa sta guardando, cosa sta pensando Betty? Dietro Betty chi guarda è invitato ad una particolare discrezione, fa proprio quello stato d'animo del ritegno e del pudore che per Heidegger deve accompagnare il pensiero della svolta, il pensiero cioè che torna a volgersi all'Essere, raccolto in sé nel venir meno della parola e nel silenzio. Qui lo sguardo si sdoppia in quello riprodotto della foto e in quello rappresentato del dipinto, che è già oltre, in una posizione più avanzata. Sdoppiandosi lo sguardo non si fissa più su un piano preciso, si sfuoca e sta sospeso in mezzo, si trattiene sopra quel fondo abissale che, per un attimo, riesce a vedere e a pensare.

Note

1. Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Les Éditions de Minuit, Paris 1981, trad. it *Mal visto mal detto*, Einaudi, Torino 1986. Il racconto è stato scritto e pubblicato prima in francese e tradotto poi in lingua inglese dallo stesso autore.
2. Beckett, *op. cit.*, p. 4.
3. *Ibid.*, p. 9.
4. *Ibid.*, pp. 64-65.
5. Le *Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo* sono state realizzate in tre versioni. Nell'originale (CR 297-1), quella esposta a Colonia alla Galleria Heiner Friedrich tra il 21 aprile e il 15 maggio del 1971, le teste erano in gesso dipinto di grigio e le pareti gialle e bianche della stanza erano state realizzate da Blinky Palermo. In seguito ne sono state prodotte due copie: la prima (CR 297-2), in bronzo dipinto, è esposta dal 1985 in una stanza della Lenbachhaus di Monaco che riproduce nel colore delle pareti quella della galleria di Colonia, mentre la seconda copia è in bronzo non dipinto (CR 297-3). Cfr. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, pp. 450-453 e pp. 577-578, ed. orig. Gerhard Richter, *Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008, e Dietmar Elger, Gerhard Richter, *Maler*, Dumont Buchverlag, Köln 2008, pp. 210-213.
6. Sono gli *Stadtbild M1-M9* del 1968 (CR 170-1/9). L'ottavo della serie è appunto il monocromo con il titolo *Stadtbild M8 (grau)*. Cfr. Elger, *op. cit.*, pp. 180-185, e Richter, *op. cit.*, p. 262.
7. *Seestück (grau)* (1969), CR 224-16 e *Grau* (1970) CR 247-9.
8. Si tratta dell'intervista con Bruce Ferguson e Jeffrey Spalding del 1978. Cfr. Richter, *op. cit.*, pp. 106-112.
9. *Ibid.*, p. 425. La citazione è tratta dalla lunga intervista con Robert Storr del 2002.
10. Sulla pittura 'paradossale' di Cornelius Norbertus Gijsbrechts (verso il 1610 - dopo il 1678) e sul suo quadro 'voltato' del Museo Nazionale di Copenhagen si veda V. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998, pp. 266-277, ed. orig. *L'instauration du tableau : metapeinture a l'aube des temps modernes*, Klincksieck, Paris 1993.
11. *Umgeschlagene Blätter* (1965), CR 70.
12. *Kleine Tür* (1968), CR 210-4.
13. *Doppelglasscheibe* (1977), CR 416.
14. Cfr. Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, trad. it. *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008.
15. Richter, *op. cit.*, p. 121. Dal testo per il catalogo di Documenta

7, l'edizione del 1982 della mostra di Kassel.

16. Questa citazione e le seguenti sono tratte dal testo di *Che cos'è metafisica? (Was ist Metaphysik?)*. Cfr. Martin Heidegger, *Segnavia*, Adelphi Edizioni, Milano 1987, pp. 59-77, ed. orig. *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main 1976.

17. *Poscritto a «Che cos'è metafisica?» (Nachwort zu «Was ist Metaphysik?»)* in Heidegger, *Segnavia*, pp. 257-266 e Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt am Main 1989, trad. it. *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi Edizioni, Milano 2007.

18. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, p. 268.

19. *Ibid.*, p. 250.

20. Betty (1988), CR 663-5.

***Gegenüberstellung II* (1988). Lo sguardo sfuocato**

Nella breve presentazione del proprio lavoro pubblicata nel catalogo di una mostra del 1968 Gerhard Richter fa un primo elenco delle sue opere e lo fa nella forma di un catalogo di cose¹. La sequenza cronologica, che qui copre un periodo di appena otto anni, si incrocia con una classificazione anacronistica per generi e per temi: ai diversi anni corrispondono gruppi di oggetti eterogenei, come aeroplani e auto, famiglie, paesaggi, animali, città e montagne. A distanza di più di quarant'anni il catalogo più recente, quello regolarmente aggiornato in rete, si presenta ancora come un catalogo, ormai sterminato, e di nuovo troviamo aeroplani, montagne, animali, candele, auto... Questa particolare disposizione al raggruppamento tematico, a prima vista del tutto arbitraria, se non anche un po' paradossale e provocatoria, in realtà sembra partecipare profondamente dell'invenzione pittorica, che ritorna per anni e a distanza di anni agli stessi oggetti.

Nella sua biografia 'ufficiale' Dietmar Elger presenta Richter, attraverso i pareri di amici e giornalisti, come una persona estremamente ordinata, che attribuisce una grande attenzione alle cose e al loro valore, al loro ordine e alla loro integrità². Nella monumentale collezione di foto dell'*Atlas* Richter raccoglie migliaia di immagini che sono a loro volta cose e, alla fine, lo stesso *Atlas* diventa un'opera densa e compatta³. Di quello che fotografa e dipinge Richter preserva di solito l'interesse, raramente dipinge cose a pezzi o pezzi di cose, salvo poi disfarne i contorni e le forme. I ritratti, i dipinti di teschi e di candele, di mele e di fiori, le stesse foto di sfere metalliche sono immagini di oggetti compatti e semplici, numerabili e nominabili, quasi rappresentazioni emblematiche dell'idea stessa di 'cosa'. In questa disposizione nei confronti del mondo materiale la pittura di Richter dimostra una analogia speciale con le pitture forse più descrittive della storia dell'arte europea, e cioè con la pittura olandese del Seicento: il bordo morbido e luminoso dei teschi e delle candele, il profilo appena sfuocato di *Betty* e della *Lesende* (fig. 7) sono simili al contorno di luce che individua e glorifica le figure

dipinte da Vermeer.

A questa attitudine amorevole Richter però letteralmente sovrappone, e fin da subito, una opposta necessità distruttiva: la prima opera del suo catalogo, quel *Tisch* del 1962 a cui attribuisce il primo numero e un significato inaugurale escludendo tutto quanto dipinto fino ad allora, è già l'immagine di una distruzione e di una dissoluzione⁴. Quel che è rappresentato in questo quadro è quanto di più 'oggettivo' si possa pensare: l'immagine di una cosa semplice come un tavolo, una sedia o un frutto, è quel che tutti abbiamo usato per imparare a nominare, contare e disegnare. È uno strumento solido, durevole, dal significato chiaro e trasparente: è appunto un'ottima immagine dell'idea di 'cosa'. Nel quadro di Richter questo oggetto è a mala pena visibile, e se non ne rimanesse il nome nel titolo non sarebbe nemmeno riconoscibile. Il pittore qui attacca due volte l'integrità dell'immagine, innanzitutto dipingendo il tavolo con un tratto grossolano e approssimativo, e poi addirittura cancellandolo - 'rompendolo' - passando rabbiosamente uno straccio sulla pittura ancora fresca e riducendo quasi tutto ad una macchia informe. E d'altra parte nulla più di una cosa rotta, inutilizzabile e insignificante, ridotta ad una semplice presenza, ci può rivelare il nostro modo abituale di porci di fronte ad un mondo di enti e strumenti, ci può mostrare il mondo - l'ambiente 'utile' e consueto in cui da sempre siamo immersi - come una totalità di rimandi⁵.

Oltre ad essere la prima opera che Richter mette in catalogo, *Tisch* è anche il primo dei suoi *Fotobilder*, i dipinti che realizza riproducendo fotografie. L'ultimo *Fotobild* registrato nel catalogo è recente, ed è un ritratto della figlia Ella del 2007⁶. I due generi pittorici schematicamente riconducibili alle opposte polarità del realismo e dell'astrazione, già emblematicamente uniti nel primo dipinto, si alternano e tornano più volte a sovrapporsi in quasi cinquant'anni di pittura e in un catalogo di ormai circa tremila opere: fino alla metà degli anni Settanta sono i *Fotobilder* a prevalere numericamente poi Richter si dedica sempre di più alle astrazioni, pur tornan-



7/ *Lesende* (1994), CR 804

do ripetutamente, quasi regolarmente, a dipingere immagini della realtà e continuando sempre a ricavarle da foto. Spesso una lunga e impegnativa serie di *Abstraktes* è interrotta da un paesaggio o da un ritratto, quasi che questi dipinti rispondessero ad una necessità ricorrente di calibrazione dello sguardo, una presa di distanza piuttosto che un riavvicinamento al mondo. In realtà, nell'opera di Richter i generi e i temi diversi si incrociano e si interpretano uno con l'altro, esercitando uno sguardo che così impara un po' alla volta a vedere allo stesso modo uno specchio, un monocromo, un ritratto, un paesaggio, una scacchiera colorata.

La tecnica meccanica che Richter perfeziona nella pittura dei *Fotobilder* è prima di tutto una risposta al bisogno di ridurre

l'invasione di un soggetto ipertrofico e della sua storia individuale, e di rinnovare lo sguardo interrompendo quella corrispondenza empatica e quella familiarità con il mondo che ne impedisce la diretta e stupita percezione. La pittura - e la pittura della realtà soprattutto - trovano una giustificazione non più nell'esplorazione di un immaginario personale o del suo correlato oggettivo, ma nell'apertura ad un mondo da sempre indifferente ed estraneo. La scelta di riprodurre foto banali e prive di qualunque evidente valore, scattate da altri o estratte da libri e giornali, solleva il pittore e l'osservatore dalla condizione ormai insopportabile di ritrovare sempre e solo se stesso riflesso in una scena progettata e inautentica. All'inizio lo sforzo di rieducazione dello sguardo è particolarmente



8/ Johannes Vermeer, *Donna con collana di perle* (1664 ca.)

impegnativo: la preferenza per temi banali o addirittura disturbanti, la rinuncia a qualunque operazione compositiva che non sia quella implicita nella scelta della foto e nella sua riquadratura, l'uso di colori neutri e di toni grigi più freddi e spenti di quelli delle foto, la pennellata uniforme e variamente sfuocata, in cui il tratto e lo stile personale spariscono sono tutte operazioni funzionali alla sospensione dell'autorità del soggetto e delle relazioni che di fronte a questo tengono assieme la realtà visibile. Nella lista di opere citata all'inizio di questo capitolo Richter raggruppa le sue opere per temi, anche se è chiaro che non sono i temi ad essere significativi, semmai la loro banalità e l'ostinazione nel dipingere ripetutamente le stesse cose. Posto di fronte all'immagine di oggetti banali, privi di significati speciali e della capacità di concentrare l'attenzione, lo sguardo vi si sofferma e vi ritorna, rinviando la decisione di passare ad altro. Questo sguardo volutamente indifferente e deconcentrato è messo in relazione con quella particolare sfocatura del tratto che caratterizzerà

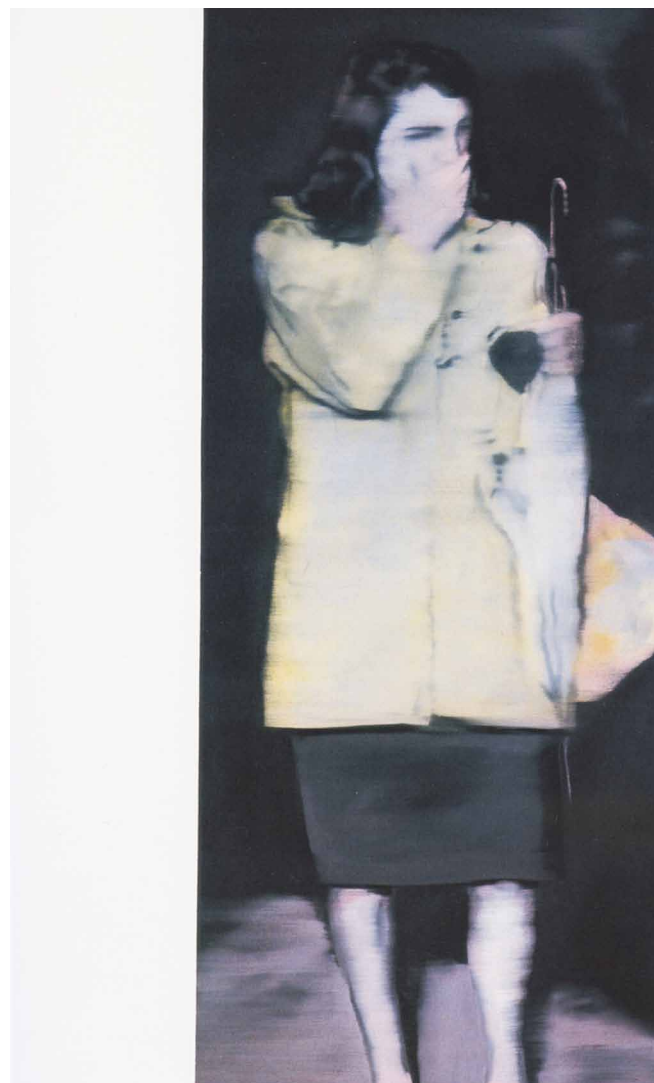
tutti i *Fotobilder*.

La tecnica - meglio sarebbe dire l'esercizio - della copia dipinta di fotografie si impone subito con un carattere di evidente, e al tempo stesso sorprendente, necessità. Negli scritti e nelle interviste Richter si sente spesso in dovere di spiegare agli altri e di confermare a se stesso il senso di un procedimento innaturale e inattuale - «There is no way to paint except the way I do it»⁷ - che porta alla produzione di qualcosa di diverso da un dipinto e da una fotografia. Il processo di trasferimento dell'immagine sulla tela è semplice e meccanico e perfino più impersonale dell'originale scatto fotografico, che infatti, almeno all'inizio, Richter evita usando foto scattate da altri. Se la ripresa di una foto richiede sempre una certa consapevolezza nella determinazione della posizione dell'osservatore, dell'ampiezza e dell'orientamento della piramide proiettiva, la sua riproduzione pittorica costringe alla riduzione del campo visivo alla piccola porzione di immagine che si sta dipingendo: di quella porzione di foto e di dipinto si distinguono solo macchie di colore prive di senso e di relazione con l'intera figura: «The photograph reproduces objects in a different way from the painted picture, because the camera does not apprehend objects: it sees them. In 'freehand drawing', the object is apprehended in all its parts, dimensions, proportions, geometric forms. These components are noted down as signs and can be read off as a coherent whole. This is an abstraction that distorts reality and leads to stylization of a specific kind. By tracing the outlines with the aid of a projector, you can bypass this elaborate process of apprehension. You no longer apprehend but see and make (without design) what you have not apprehended. And when you don't know what you are making, you don't know, either, what to alter or distort»⁸.

Questa pratica 'cieca' della pittura abitua lo sguardo all'indifferenza, induce una sorta di agnosia visiva artificiale e temporanea che si mantiene almeno per poco anche quando l'immagine appare finalmente tutta intera: «When I paint from a photograph, conscious thinking is eliminated. I don't know what I am doing»⁹. Questa condizione quasi estatica, di temporanea sospensione dell'identità del soggetto e dell'oggetto messa in atto nella pittura dei *Fotobilder*, diventa la condizione della produzione e della visione dell'intera opera di Richter, della sua stessa pittura astratta, degli specchi e delle *Farbentafeln*, al punto che come questa particolare forma di realismo interpreta l'astrazione all'inverso l'astrazione può

comprendere il realismo. Richter può così affermare, senza contraddirsi: «And I disregard the assumption that a photograph is a piece of paper exposed to light, then I am practising photography by other means: I'm not producing paintings that remind you a photograph but producing photographs. And seen in this way, those of my paintings that have no photographic source (the abstract, etc.) are also photographs»¹⁰ e «My work is far closer to the Informel than to any kind of 'realism'. The photograph has an abstraction of its own, which is not easy to see through»¹¹.

Se come fa Richter si può dire paradossalmente che «The photograph is the most perfect picture»¹² si può però anche riconoscere come i dipinti ricavati da fotografie rappresentino un grado più avanzato di spersonalizzazione e astrazione dello sguardo e quindi che la tesi speculare – 'la pittura è la foto più perfetta' – sia altrettanto fondata. La riproduzione meccanica delle figure e la semplificazione dei dettagli interrompono quella trama di rimandi che i particolari di una foto mantengono ancora con il suo contesto. Sono proprio i dettagli che riportano sempre l'immagine fotografica ad una realtà contingente, e il loro potere di attrarre progressivamente l'attenzione dilata l'istante dello scatto in una narrazione che si sviluppa nel tempo. In un *Fotobild* i dettagli non si distinguono proprio perché nella sua realizzazione non sono stati visti e decifrati e la sfocatura non è allora un modo per cancellarli, ma piuttosto il segno della loro assenza. In quei particolari *Fotobilder* che sono gli *Stadtbilder*, ma anche nelle serie dei paesaggi alpini dipinti alla fine degli anni Sessanta, il tratto non è nemmeno più sfuocato ma è semplicemente cieco, incapace di riconoscere le forme, di vedere i volumi e la profondità. In realtà la sfocatura dei contorni, quando c'è – e indipendentemente dal fatto di essere materialmente applicata o meno ad un'immagine già ben definita – non rappresenta la rimozione a posteriori di una figura e di un senso altrimenti chiaro, ma piuttosto rende e conserva l'estraneità e l'originaria insignificanza dell'oggetto rappresentato: «I can make no statement about reality clearer than my own relationship to reality; and this has a great deal to do with imprecision, uncertainty, transience, incompleteness, or whatever. But this doesn't explain the pictures. At best, it explains what led to their being painted. Pictures are something different, you see; for instance, they are never blurred. What we regard as blurring is imprecision, and that means that they are different from the object represented. But, since pictures are not



9/ *Frau mit schirm* (1964), CR 29

made for purposes of comparison with reality, they cannot be blurred, or imprecise, or different (different from what?) How can, say, paint on canvas be blurred?»¹³.

Sul tema della sfocatura dell'immagine possiamo tornare a confrontare la pittura di Richter con quella di Vermeer¹⁴. Le analogie nella tecnica sono evidenti e possono anche essere spiegate con l'uso che tanto Richter quanto probabilmente Vermeer fanno di strumenti di proiezione, la fotografia e la proiezione sulla tela il primo, la camera oscura il secondo: in

entrambi i casi la nitidezza dei contorni si perde già nell'immagine proiettata, anche se è comunque vero che lo sguardo resta libero di confrontarsi o con l'immagine artificiale oppure con quella naturale. Nelle opere dei due pittori poi la morbidezza del tratto accentua la verosimiglianza della pittura, che non si misura più direttamente con la realtà ma con la realtà percepita da uno sguardo non a fuoco.

Tra la *Lesende* di Richter e molte figure femminili di Vermeer la somiglianza è evidente¹⁵, e Richter stesso ne dà conto riconoscendo l'influenza di una tradizione pittorica mai dimenticata. Di fronte ad un quadro simile poi è difficile parlare di una disposizione davvero indifferente ed astratta, non fosse che l'esercizio di molti anni di pittura 'meccanica' sviluppa nell'osservatore la capacità di sospendersi e di mantenersi in una condizione intermedia tra la comprensione e l'estraneità, il riconoscimento e l'indifferenza.

A questo punto però diventa più interessante cercare le differenze e approfittarne per svelare il senso paradossale della pittura dei *Fotobilder*. Confrontando la *Lesende* con la *Donna con collana di perle di Berlino* (fig. 8) - ma un esercizio analogo si può fare anche con altri quadri di Vermeer - si scoprono dei particolari differenti e significativi. Nell'immagine dipinta da Richter tutti i contorni della figura femminile sono appena sfuocati. Una luce forte, dall'alto, illumina il collo, i capelli e le mani della donna, ma tutti i punti brillanti visibili nella foto di Sabine, anche quelli della collana di perle e dell'orecchino, sono molto attenuati o addirittura spariscono nel dipinto. Nel quadro del pittore olandese la sfocatura dei contorni rende sia le condizioni di semioscurità e di luce diffusa che la materia morbida delle stoffe e della bordura di pelliccia dell'abito, dei capelli e della pelle della donna. Le perle della collana e dell'orecchino sono invece nitide, brillano di riflessi puntuali resi da piccole macchie rotonde di colore bianco, e così Vermeer dipinge sempre le perle, i gioielli, i piccoli oggetti metallici che è solito distribuire con cura in queste scene. In questi oggetti preziosi, disposti discretamente a guidare lo sguardo, l'osservatore sembra invitato a trovare la chiave di una messa in scena accuratissima, prodotto di un soggetto che dispone e dà senso ad un piccolo mondo di cose sempre uguali su cui ha il completo controllo. La determinazione del soggetto - la sua locale onnipotenza e onniscienza - e insieme la distinzione e la consistenza degli oggetti sono invece sospesi nella pittura di Richter: nella *Lesende* le perle non solo hanno perso il loro valore e il loro



10/ Mao (1968), Editionen CR 13

significato - qualunque significato - ma addirittura si confondono con il colore della pelle. Lo sguardo passa sulle macchie luminose del collo e dei capelli, scorre il profilo di Sabine senza fermarsi sui suoi occhi e senza tentare di interpretarne l'espressione, incomprensibile per lo stesso autore della foto e del dipinto.

Nei primi *Fotobilder* Richter prova la forza dissolvente della nuova tecnica sulle immagini di personaggi noti o a lui familiari. *Frau mit Schirm* del 1964 (fig. 9) rappresenta bene questa attitudine sperimentale¹⁶. L'immagine è molto meno banale di quanto il titolo e l'aspetto finale lascino supporre: è la foto, tratta da una rivista, della signora Kennedy ai funerali del marito assassinato a Dallas. Questa foto, come molte altre simili della moglie del presidente dopo l'attentato, dove-

va essere tra le più viste quando venne scelta da Richter, già parte di un repertorio di immagini condiviso. L'esercizio di astrazione e decontestualizzazione si applica già al titolo, che riduce una delle figure femminili più note ad una semplice donna con ombrello, e poi approfitta dell'ineleganza di una postura casuale che la caratterizza in modo banale. L'identità di Jacqueline svapora per prima, rimossa dal titolo e confusa nella sfocatura dei tratti somatici, poi tocca all'espressione di dolore del suo volto, trasformata in una smorfia indecifrabile che potrebbe essere anche uno sbadiglio o una risata. Il colore infine, applicato in grandi campiture, schiaccia i corpi e li rende più simili a figure astratte. Già in questa prima prova di sfocatura visiva e semantica si può osservare come l'esercizio in realtà non sia quello di mantenere lo sguardo lontano dalla figura e dal senso comune, quanto di sdoppiarlo e farlo oscillare tra la memoria di quella figura e di quel senso e una condizione di agnosia visiva. È questa incertezza ad essere veramente corrosiva e a proiettarsi immediatamente nel mondo delle apparenze note, mostrandone l'estraneità e l'inconsistenza: sul volto di Jackie Richter impara a vedere senza riconoscere, a dipingere senza capire.

Questa nuova capacità di sdoppiare lo sguardo è messa alla prova in una foto, in questo senso emblematica. Il ritratto di Mao del 1968 (fig. 10) non è un dipinto ma è e resta una foto, più precisamente la foto sfuocata della foto tratta da un giornale¹⁷. Il titolo stavolta identifica perfettamente l'oggetto ma la sfocatura è portata al limite estremo e il volto stesso è sul punto di sparire. I lineamenti caratteristici dell'icona di Mao sono quasi del tutto consumati, restano solo la forma tipica degli occhi e il segno del colletto della divisa a conservarne l'identità. Che può essere volontariamente riconosciuta o dimenticata dall'osservatore: per un attimo allora appare la faccia di Mao, poi scompare e lascia emergere una moltitudine di volti sconosciuti, con gli occhi aperti o chiusi, benevoli o malevoli. Prevale il senso di minaccia, per niente attenuato ma semmai accentuato dall'espressione già per suo conto disumana e indecifrabile del dittatore.

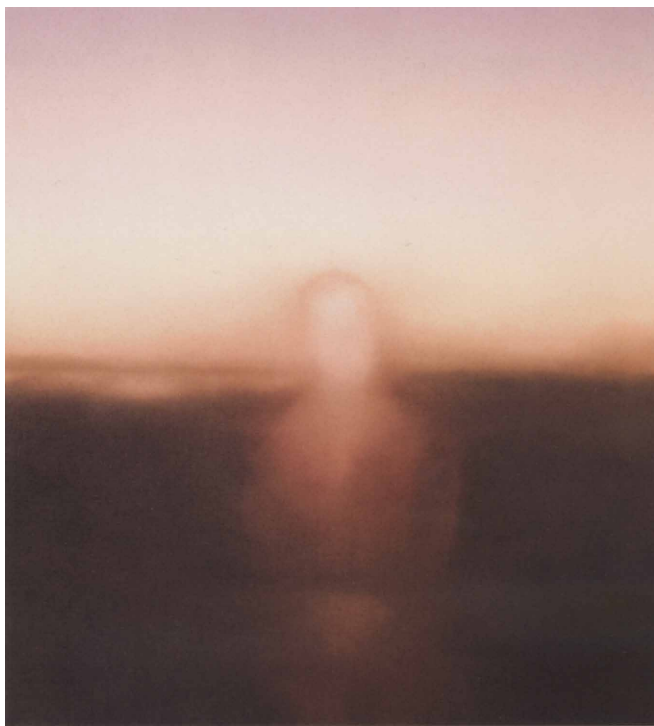
Nei ritratti di Richter sono solitamente i tratti fondamentali - la forma degli occhi e della bocca - ad essere più distorti e confusi. Nel dipinto del volto di Günther Uecker (fig. 11) le pennellate grossolane poi tirate orizzontalmente chiudono gli occhi e stirano la bocca trasformando la già innaturale vista ravvicinata frontale in una maschera funebre inespressiva¹⁸. In *Horst mit Hund* la figura scomposta del padre con i pochi



11/ Uecker (1964), CR 80-17

capelli spettinati, dopo essere stata sottoposta ad un trattamento simile, diventa la figura grottesca e tutt'altro che familiare di un clown¹⁹.

Portata all'estremo la trasformazione corrompe l'intera figura. In *Liegestuhl* il corpo sdraiato è ormai diventato irriconoscibile al punto da fondersi con la sedia²⁰. Nel ritratto doppio di Heinz Kühn la figura umana emerge ed affonda confondendosi con le macchie di colore della vegetazione dello sfondo²¹. Nel ritratto 'estremo' di Dieter Kreutz (fig. 12), la testa e il tronco sono ridotti a due macchie svaporate, niente



12/ Portrait Dieter Kreutz (1971), CR 294

più del segno della presenza di qualcosa, l'immagine di una entità 'umana' privata di qualunque attributo, anzi sul punto di perdere la stessa definizione di cosa²². La residua umanità fugge dalle due macchie e dal corpo di Kreutz, trattenendosi sulla traccia dell'orizzonte, ultimo segno riconoscibile e in un certo modo antropomorfo di un'immagine altrimenti del tutto astratta.

Una sfocatura tutta particolare, invisibile, confonde l'immagine di una delle opere più impegnative e più note di Richter. *48 Portraits* è una serie di ritratti di personaggi eminenti della storia della cultura e della scienza ricavati dalle loro foto più conosciute, da quelle che il tempo e la ripetizione hanno fatto diventare delle icone tanto note quanto inespressive²³. La tecnica è quella solita dei *Fotobilder* ma i contorni sono più nitidi dei dipinti degli anni Sessanta, solo appena ammorbiditi per uniformarne l'aspetto complessivo. Per non turbare la monotonia della serie Richter esclude i volti femminili e le facce più strane - nell'*Atlas* raccoglie centinaia di foto di personaggi famosi ma alla fine ne tiene molte di meno, solo

quarantotto appunto - e poi numera i ritratti a partire da quelli voltati verso destra, proseguendo con quelli disposti frontalmente e terminando con quelli rivolti verso sinistra, secondo un criterio esclusivamente formale. Nel padiglione tedesco della Biennale di Venezia, dove vennero esposti in occasione dell'edizione del 1972, erano appesi in un'unica fila sulle tre pareti della grande sala centrale: lo sguardo così scorreva sui volti senza mai fermarsi su nessuno, ma anzi sforzandosi di vederne insieme il maggior numero, e magari di sovrapporli o di assimilarli confondendone le identità. Quand'anche lo sguardo si fosse trattenuto su un volto in particolare non avrebbe potuto penetrare un'interiorità ormai consumata ma si sarebbe confrontato con l'indifferenza non più umana di un'immagine staccata definitivamente dal suo referente. Nei *48 Portraits* Richter mette così in atto una particolarissima forma di 'sfocatura', di sospensione della messa a fuoco ottica e mentale e prepara lo sguardo alla pittura dei *Fotobilder* del periodo seguente, e a quello speciale genere di pittura che saranno i suoi specchi scuri.

Con la consumazione della figura e dell'identità degli oggetti si indebolisce la stessa identità del soggetto che li osserva e in questo processo si svela la relazione profonda che tiene assieme il soggetto e l'oggetto. L'attribuzione di un nome e di un'identità alle cose è una forma di generalissimo antropomorfismo, di proiezione dell'io sul mondo, e all'inverso la stabilità del mondo, delle cose e dei loro tratti distintivi, consolida e compatta l'io. Nello stesso stabilirsi di un rapporto sensibile la percezione delle cose è il prodotto di un io e di un corpo percipiente che le forma e si potrebbe addirittura dire che le anima. È proprio con questi termini che si esprime Merleau-Ponty nella sua *Fenomenologia della percezione*: «Il senso di una cosa abita questa cosa come l'anima abita il corpo... La cosa è dunque il correlato del mio corpo e, più in generale, della mia esistenza, della quale il mio corpo è solo la struttura stabilizzata. La cosa si costituisce nella presa del mio corpo su di essa, non è anzitutto un significato per l'intelletto, ma una struttura accessibile all'ispezione del corpo, e se vogliamo descrivere il reale così come ci appare nell'esperienza percettiva, lo troviamo carico di predicati antropologici. Poiché le relazioni tra le cose o fra gli aspetti delle cose sono sempre mediate dal nostro corpo, l'intera natura è la messa in scena della nostra propria vita o il nostro interlocutore in una sorta di dialogo»²⁴. Le cose quindi hanno bisogno di noi e noi delle cose per costruire la nostra immagi-

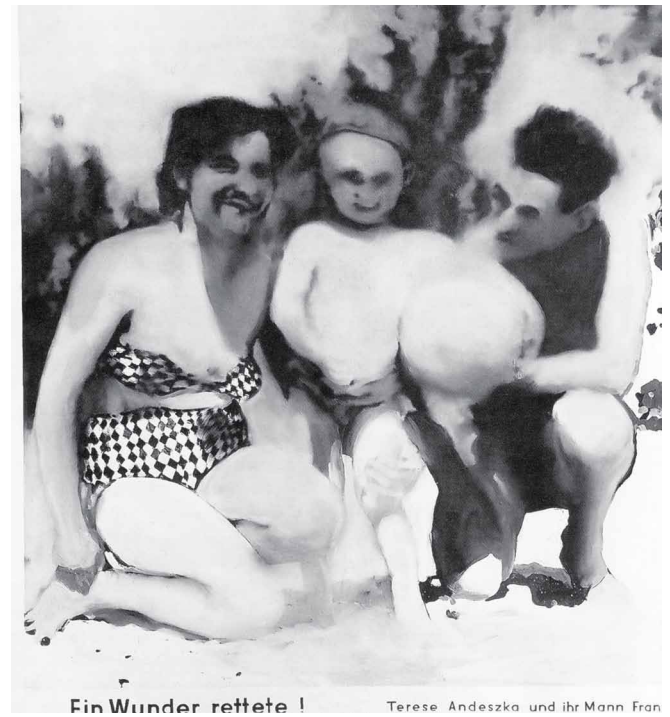
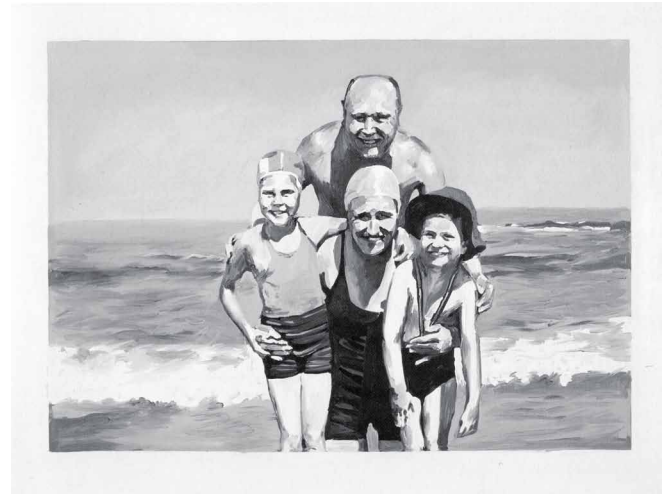
ne corporea - il nostro contorno - e la coscienza che abbiamo di noi stessi: «Ciononostante non abbiamo esaurito il senso della cosa definendola come il correlato del nostro corpo e della nostra vita. Dopo tutto non cogliamo l'unità del nostro corpo se non in quella della cosa... Il corpo per se stesso, il corpo in riposo è solo una massa oscura, lo percepiamo come un essere preciso e identificabile quando si muove verso una cosa, in quanto si proietta intenzionalmente verso l'esterno, e del resto non lo percepiamo mai se non con la coda dell'occhio e al margine della coscienza, il cui centro è occupato dalle cose e dal mondo»²⁵.

Questa profonda complicità di soggetto e oggetto è però irriducibile ad una pura fenomenologia della percezione e il suo costituirsi si pone all'origine stessa del pensiero occidentale. Nel ripercorrere i passaggi fondamentali del primo inizio del pensiero filosofico Heidegger scopre l'originaria caratterizzazione dell'ente come unità e la corrispondenza tra l'unità dell'ente e l'unità dell'io: «Inizialmente l'ente è sempre determinato anche come *év*, e in Aristotele peraltro *év* e *óv*, ente e *uno*, sono convertibili. L'unità costituisce l'entità. E unità significa qui: unificazione, originaria raccolta nell'identità di ciò che è insieme co-presente e stabile. In modo corrispondente, la determinazione eminente per il pensiero dell'entità (unità) diventa allora l'unità dell'io - penso, l'unità dell'appercezione trascendentale, l'identità dell'io»²⁶.

Ma è proprio il dialogo esclusivo, la contrapposizione totalizzante di soggetto e oggetto - nel paesaggio ancora vuoto dello spazio cartesiano o in quello pienissimo dell'epoca della tecnica compiuta - che nasconde e alla fine preclude l'accesso alla verità dell'Essere. E la continua rappresentazione che Richter ci mostra di enti al limite della dissoluzione, sul punto di perdere gli attributi fondamentali di unità e stabilità non è altro che la domanda più generale sulla loro essenza, quella che Heidegger chiama la 'domanda guida'. Quando la risposta si spegne nel silenzio può finalmente porsi la domanda 'fondamentale', quella domanda sulla verità dell'Essere che segna l'inizio di un pensiero nuovo, l'altro inizio.

Una volta che è sospesa la protezione assicurata dai confini e dai contorni del soggetto e degli oggetti, non è lo stupore il primo sentimento che informa il rapporto con il mondo, ma è piuttosto quello dell'orrore, l'orrore primordiale della scoperta della profonda indifferenza, se non proprio dell'ostilità delle cose. Soprattutto quanto vi è di più familiare, di più domestico si rivela estraneo, tanto più terribile quanto più vicino:

la natura e la famiglia mostrano un volto nuovo. I ritratti di gruppi familiari che Richter dipinge negli anni Sessanta - di famiglie sconosciute per lo più, ma qualche volta anche della



13/ Familie am Meer (1964), CR 35

14/ Terese Andeszka (1964), CR 23



15/ Portrait Karl-Heinz Hering (1968), CR 197-6

propria famiglia - rappresentano perfettamente la reversibilità dei termini del vocabolario tedesco *heimlich* e *unheimlich*, quell'ambiguità superficiale e profonda che Freud prende in considerazione nello scritto che si intitola appunto *Das Unheimlich*, in italiano 'il perturbante'²⁷. Il fatto che la parola *heimlich* - 'familiare' - abbia tra i suoi significati uno simile a quello del termine opposto *unheimlich* è interpretato da Freud come il segno di una verità profonda e cioè del fatto che massimamente perturbante è proprio la scoperta di quel che è più intimo ma è stato rimosso e coperto, l'esser svelato di ciò che doveva restare segreto ma alla fine è tornato alla luce.

Il senso di orrore prodotto dalla rivelazione della doppiezza delle apparenze, che Freud ritrova nei riferimenti letterari o nel ricordo dei propri sogni, ha la stessa consistenza dell'impressione disturbante che si prova di fronte a molti *Fotobilder* di Richter, soprattutto a quelli del primo periodo. La sensa-

zione è particolarmente penetrante nel guardare due dipinti del 1964, tutti e due ricavati da foto di famiglie al mare²⁸. Nella foto che Richter copia in *Familie am Meer* (fig. 13) le quattro facce sorridenti del padre, della madre e dei due figli si presentano tutte frontalmente e già si assomigliano molto: lo sguardo, il sorriso, la forma rotonda della testa sono simili. Nel dipinto l'omogeneità e l'approssimazione della pennellata fondono il gruppo in un'unica creatura con quattro teste e quattro facce identiche, che si contrappone minacciosamente all'osservatore. In *Terese Andeszka* (fig. 14) i contorni sono ancora più indefiniti, il tratto è più confuso nella resa di alcune parti - soprattutto i volti - meno in quella di altre. Qui la fusione dei corpi, meglio sarebbe dire la confusione, è ancora più accentuata e la massa si concentra in forme globulari simili: il volto del bambino, la sua pancia, il pallone che tiene in mano - quasi una quarta 'testa' -, le coscine della madre, il ginocchio del padre. Le espressioni dei volti soprattutto sono distorte e sembrano tre varianti di una stessa smorfia crudele. L'immagine di una bocca deformata in un'espressione ambigua che non è più un sorriso, ma potrebbe essere appunto quella di una risata malevola, riappare più volte nei ritratti degli anni Sessanta. Sul volto di *Helen*, un ritratto femminile del 1964, la forma della bocca si spande in un sorriso innaturale, quasi il principio di una trasformazione e lo sguardo vi si fissa a lungo involontariamente²⁹. In un dipinto del 1968, *Portrait Karl-Heinz Hering* (fig. 15), l'espressione è ormai veramente mostruosa³⁰: degli incisivi enormi spuntano da una bocca atteggiata in un ghigno e tutti i lineamenti sono stravolti. In questi *Fotobilder* Richter sembra interrompere la monotonia di una riproduzione meccanica e indifferente per concentrarsi sui volti, assecondando una fantasia grottesca. Nei quattro ritratti dei membri della famiglia Baker dei lineamenti restano solo le macchie scure degli occhi e della bocca: la sfocatura riduce le facce a delle sagome piatte, la lontana memoria di volti umani³¹. Una sfocatura supplementare è il prodotto delle disordinate, casuali pennellate bianche che 'sfregiano' i quattro dipinti: lo sguardo, mettendo a fuoco il piano di queste macchie, confonde ancora di più le figure che stanno sotto, completandone la dissoluzione. Lo stadio 'finale' di questa trasformazione è il *Lachmann* del 1967, il ritratto sfuocato di un pupazzo, non più di un volto ma del disegno di un volto che ride³². Di fronte a questo fantasma l'osservatore resta interdetto, turbato dalla possibilità che quell'immagine non sia solo il dipinto di un disegno infantile ma la versione più

estrema del ritratto di un volto umano, l'immagine della faccia orribile nascosta dietro tante maschere familiari. Ed è proprio nell'interrogazione angosciata sulla vera umanità degli altri esseri umani, nel dubbio che dietro ad un'apparenza o un'espressione umana si nasconda una volontà disumana che Freud trova una delle cause più comuni di perturbamento, di capovolgimento dell'*heimlich* in *unheimlich*.

L'esercizio concentrato di questo dubbio radicale - sulla consistenza della realtà, sulla trasparenza del pensiero - alla fine diventa uno degli ingredienti fondamentali della pittura di Richter, allo stesso modo di una tossina che presa in minime dosi sviluppa un effetto terapeutico duraturo e sistemico. L'impressione sottile di orrore e stupore che quelle smorfie producono è persistente e si conserva anche nei ritratti, nei paesaggi, nella stessa pittura astratta in cui non è direttamente evocata, anzi abitua a disporsi in una condizione di straniamento anche di fronte al dipinto della scena più familiare, in cui una normale attenzione sembra prevalere. Nell'esplorare le ragioni della sua attrazione per la fotografia Roland Barthes distingue tra *studium* e *punctum*, dove il primo è inteso come un campo omogeneo di relazioni, di motivi di interesse vago e allargato, mentre il secondo, quando c'è, è un particolare inquietante e pungente, «la striatura imprevista che attraversa tale campo»³³, la cui forza perturbante è massima nel momento della sua individuazione, quando si presenta come la rivelazione di un segreto, del 'segreto' dell'immagine. Barthes parla del *punctum* anche nei termini di una ferita, di un taglio, e viene immediatamente da pensare alle bocche distorte dei ritratti di Richter come al *punctum* di questo tipo speciale di fotografie: «In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento aguzzo, esiste una parola; tale parola farebbe ancora meglio al caso mio in quanto essa rinvia all'idea di punteggiatura e in quanto le foto di cui parlo sono in effetti come punteggiate, talora addirittura maculate, di questi punti sensibili; quei segni, quelle ferite sono effettivamente dei punti. Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio - e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»³⁴.

Oltre al particolare disturbante Barthes scopre l'esistenza di un altro genere di *punctum*, invisibile e caratteristico di ogni foto, nel nostro caso di ogni *Fotobild*. Ciò che ferisce, questa



16/ Waldstück (Chile) (1969), CR 216-1

volta, è l'incombere di «una catastrofe che è già accaduta. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe». Nella foto, in ogni foto - ma anche in ogni ritratto - «Io leggo nello stesso tempo: *questo sarà e questo è stato*; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge, è la scoperta di questa equivalenza. Davanti alla foto di mia madre bambina, mi dico: sta per morire»³⁵.

Richter ha dipinto molte volte, negli anni Sessanta con una certa insistenza, le foto di vittime di delitti o di morti violente. *Acht Lernschwestern* è un *Fotobild* ricavato da una foto di giornale che mostra le facce sorridenti di otto donne accomunate dal fatale destino di essere assassinate dallo stesso



17/ Tote (1988), CR 667-1

omicida³⁶. Nell'immagine dipinta è difficile trovare particolari davvero disturbanti, sembra che qui non ci siano davvero punti notevoli: Richter cerca addirittura di riequilibrare la composizione casuale dell'immagine originale redistribuendo le foto in modo da perfezionarne la simmetria complessiva, in un'anticipazione della prova ben più complessa dei *48 Portraits*. Le espressioni dei volti hanno certamente un'aria artificiale, ma è tutta derivata dalla banale ipocrisia della posa fotografica. In realtà qui il *punctum* è tutto esterno all'immagine, nel «segno imperioso della morte futura», come direbbe Barthes: aggiornato sul destino delle otto donne, lo sguardo ispeziona i loro volti cercando e trovando in ogni minima anomalia l'anticipazione, quasi una complicità nel delitto. Qui sono gli occhi, più che le bocche, ad attirare l'attenzione, e in quegli sguardi ci si sforza di vedere il presagio e il riflesso dell'immagine estrema.

Su ogni foto, e quindi su ogni dipinto assimilabile ad una foto - un ritratto, un interno, un paesaggio - lo sguardo proietta l'invisibile *punctum* della fine. Molti, forse tutti i paesaggi di Richter sono più o meno la proiezione di uno sguardo sospeso nell'attesa di una catastrofe, o addirittura sono l'immagine di una 'catastrofe', letteralmente di un ribaltamento, come i *Seestücken* in cui il mare si ribalta specularmente nel cielo³⁷. Questa catastrofe non è però un evento drammatico e sin-

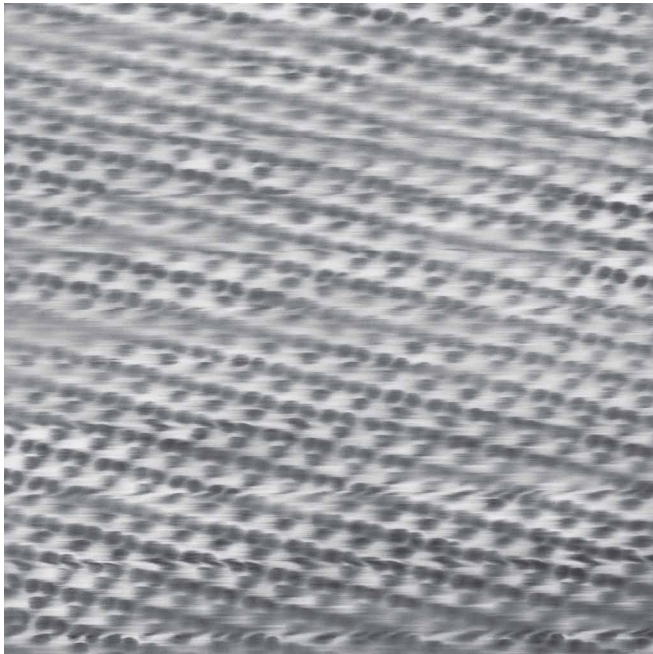
golare ma la condizione stessa dell'esistenza. La serie dei *Waldstücken* (fig. 16) svela l'immagine paurosa di una natura insensata, vicina e al tempo stesso estranea, potente, distruttiva³⁸. In questi quadri il tratto sfuocato fonde la vegetazione in un'unica massa in cui non si riesce più a distinguere la figura di una pianta o di un albero; nel folto della vegetazione, nell'ombra, la generazione e la consumazione delle forme sembra continuare accelerata, senza scopo, indifferente alla presenza umana. Le macchie ricevono l'impronta di un vento invisibile che scompone e ricompone figure indecifrabili e lo sguardo, liberato dal senso e dagli schemi consueti sospende la propria intenzionalità e resta in attesa di una forma mai vista, della vera forma del mondo, nel dubbio che quell'attesa di forma sia poi la vera forma. Qui è già chiaro che il giudizio visivo si autosospinge proprio per vedere meglio, per rimuovere quelle immagini e quelle parole che coprono l'evidenza delle cose stesse. A differenza del sacerdote che nella pelle maculata del giaguaro riconosce il senso della scrittura di un dio - nell'omonimo racconto di Borges - e poi chiude gli occhi³⁹, lo sguardo di Richter resta aperto in attesa, fuori misura, temendo la consumazione conseguente ad una rivelazione precoce.

Lo sguardo infine si spinge all'estremo limite del visibile. I dipinti della serie dal titolo *Silikat*, tratti dalle foto ingrandite milioni di volte di strutture atomiche elementari, sono dei *Fotobilder* estremi, l'immagine di questi ultimi paesaggi⁴⁰. La curiosità e il terrore, una forza di attrazione e una forza di repulsione di nuovo si mescolano: la curiosità di vedere cose mai viste e di scoprire la struttura profonda della materia, la speranza di poter vedere addirittura la 'verità' della materia viene assieme con la consapevolezza che oltre a questo da vedere non c'è più nulla, anzi con il timore di scoprire che alla fine della materia in realtà non ci sia nulla. Oppure tutto. Negli ultimi due dipinti del ciclo la trama omogenea del tappeto atomico è offuscata da delle striature (fig. 19), quasi delle ombre di perturbazioni elettriche, in cui si può pensare di vedere una profonda vibrazione e la dimostrazione del principio di indeterminazione. Nell'esplorazione di questi paesaggi l'indagine fisica e la speculazione ontologica rischiano di confondersi e sembra di poter vedere la forma stessa della possibilità, nella sua prima manifestazione. Quelle perturbazioni giustificerebbero allora ogni nostro stupore, la possibilità stessa dello stupore.

È un altro però il ciclo in cui Richter mostra davvero la con-



18/ Gegenüberstellung 2 (1988), CR 671-2



19/Silikat (2003), 885-4

dizione ultima dello sguardo, rappresentandolo al limite della possibilità più estrema: si tratta della serie di *Fotobilder* che ricava dalle foto dell'arresto e della morte in carcere dei membri della banda Baader Meinhof e che dipinge nel 1989, ormai a dodici anni di distanza dagli eventi rappresentati⁴¹. Nelle foto che sceglie per i quindici quadri, tra le tante che raccoglie su questi fatti - almeno un centinaio sono entrate a far parte della collezione dell'*Atlas* - Richter trova qualcosa degno di particolare attenzione e d'essere dipinto.

In ognuna di queste immagini si può trovare un *punctum* che attira e costringe lo sguardo ad uno sforzo speciale. Guardando le tre versioni della foto del cadavere di Ulrike Meinhof (fig. 17) l'attenzione si fissa subito sul segno netto ed orribile dello strangolamento, sulla forma strana della ferita, poi si sposta sul volto visto di profilo e si ferma sugli occhi chiusi. Nella terza immagine i lineamenti si sfuocano, il contorno e l'ombra degli occhi sono meno nitidi, quasi a mostrare una minima, impossibile variazione di concentrazione, e per un attimo ci si immedesima in una condizione disumana, insostenibile⁴². Nel dipinto più strano e incongruo dell'intero ciclo Richter riproduce la foto di un giradischi: la sua foto

si giustifica per il fatto che in quel giradischi Andreas Baader aveva nascosto la pistola che userà per uccidersi⁴³. Qui il particolare inquietante coincide con l'intera immagine che ci disturba per più di un motivo: perché un oggetto tanto banale e familiare - *heimlich* - ha nascosto l'arma mortale, perché l'immagine di questo oggetto insignificante è probabilmente stata una delle ultime che Baader ha visto, e infine perché questo oggetto è irrimediabilmente rotto.

In un altro gruppo di dipinti del ciclo Richter riproduce tre foto di Gundrun Ensslin scattate una dopo l'altra in carcere, poco tempo dopo l'arresto⁴⁴. Nel primo di quelli che sembrano i fotogrammi di una sequenza filmata la prigioniera sta già guardando il suo interlocutore ma nel dipinto il suo volto è sfuocato; nel secondo gli occhi e la bocca sono aperti (fig. 18), lo sguardo è penetrante - questo è il vero *punctum* della piccola serie - anche se sembra guardare un po' più in alto di chi le sta di fronte; nell'ultima immagine la donna guarda in basso e sembra aver già preso commiato dal suo interlocutore. È impossibile non sovrapporre al *punctum* visibile quello invisibile della fine che conosciamo, quello che fa dire a Barthes davanti alla foto della madre, davanti a ogni foto: *sta per morire*. In quello che forse è uno dei più difficili esercizi visivi dipinti da Richter lo sguardo di chi osserva si sostituisce allo sguardo rappresentato, non appartiene quasi più a nessuno, si confonde e nell'immagine più confusa si sforza di vedere il suo limite estremo.

Note

1. Si tratta della mostra *14 x 14. Junge deutsche Künstler* tenutasi alla Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden. Il testo della presentazione è in Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, pp. 48-53, ed. orig. Gerhard Richter, *Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.
2. Cfr. Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Dumont Buchverlag, Köln 2008, pp. 160-163.
3. Gerhard Richter, *Gerhard Richter. Atlas*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006. Questa è la versione pubblicata più recente dell'Atlas.
4. Cfr. Elger, *op. cit.*, pp. 58-61.
5. Con Heidegger: «La struttura dell'essere dell'utilizzabile in quanto mezzo è definita dai rimandi... Nel disturbo del rimando, nella inidoneità a... il rimando si fa esplicito: non ancora nella sua struttura ontologica, ma a livello ontico per la visione ambientale preveggen- te che va a cozzare contro lo strumento che si è guastato. Quando la visione ambientale risveglia il rimando a un a-che, questo a-che, e con esso la totalità dell'opera, l'intera «officina», vengono in chiaro, e precisamente come ciò in cui il prendersi cura soggiorna già da sempre. Allora il complesso dei mezzi non si illumina come qualcosa di mai visto finora, bensì come un tutto già costantemente visto sin dal principio nel corso della visione ambientale preveggen- te. Con questo «tutto» si annuncia il mondo». Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 98, ed. orig. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1927.
6. *Ella* CR 903-1 (2007).
7. Da delle note scritte da Richter tra il 1964 e il 1965. Richter, *Text*, p. 32.
8. *Ivi*.
9. *Ibid.*, p. 29.
10. Da un'intervista con Rolf Schön del 1972. *Ibid.*, p. 60.
11. *Ibid.*, p. 29.
12. *Ibid.*, p. 30.
13. *Ibid.*, p. 60.
14. Un confronto puntuale sui temi comuni a Richter e Vermeer è in Astrid Kasper, *Gerhard Richter. Malerei als Thema der Malerei*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2003. Della sterminata bibliografia su Vermeer ci si limita a segnalare Arthur K. Wheelock Jr., *Johannes Vermeer*, Uitgeverij Waanders, Zwolle 1995, trad. it. *Johannes Vermeer*, Skira, Milano 1995, Arthur K. Wheelock Jr., *Vermeer and the art of painting*, Yale University Press, New Haven - London 1995 e Walter A. Liedtke, *Vermeer: The Complete Paintings*, Ludion Press, Antwerp 2008.
15. *Lesende* CR 804 (1994).
16. *Frau mit schirm* CR 29 (1964).
17. *Mao* Editionen CR 13 (1968).
18. *Uecker* CR 80-17 (1964).
19. *Horst mit Hund* CR 94 (1965).
20. *Liegestuhl* CR 36 (1964).
21. *Portrait Kühn* CR 257/1-2 (1970).
22. *Portrait Dieter Kreutz* CR 294 (1971).
23. *48 Portraits* CR 324/1-48 (1971-72).
24. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 417-418, ed. orig. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
25. *Ibid.*, p. 420.
26. Martin Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi Edizioni, Milano 2007, p. 207, ed. orig. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt am Main 1989.
27. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in «Imago», 5, 1919, trad. it. *Il perturbante*, Theoria, Roma 1984.
28. *Familie am Meer* CR 35 (1964) e *Terese Andeszka* CR 23 (1964).
29. *Helen* CR 25 (1964).
30. *Portrait Karl-Heinz Hering* CR 197-6 (1968).
31. *Herr Baker* CR 80-12, *Frau Baker* CR 80-13, *Junge Baker* CR 80-14, *Mädchen Baker* CR 80-15 tutti del 1965.
32. *Lachman* CR 145-1 (1967).
33. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 95, trad. it. *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980.
34. *Ibid.*, p. 28.
35. *Ibid.*, p. 96.
36. *Acht Lernschwestern* CR 130 (1966).
37. *Seestück (See-See)* CR 244 e 245 (1970). Vedi capitolo 3.
38. *Waldstück (Chile)* CR 216/1-3 (1969).
39. Il racconto è *La escritura del Dios (La scrittura del dio)*, in Jorge L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949, trad. it. *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1959.
40. *Silikat* CR 885/1-4 (2002). Cfr. Armin Zweite, *Gerhard Richter. Silikat*, Kulturstiftung der Länder Kunststiftung NRW 2007.
41. Sono i dipinti delle serie 667-674 del 1988. Cfr. Robert Storr, *Gerhard Richter. October 18, 1977*, The Museum of Modern Art (MoMA), New York 2001.
42. *Tote* CR 667/1-3 (1988).
43. *Plattenspieler* CR 672-2 (1988).
44. *Gegenüberstellung 1* CR 671/1-3 (1988).

Seestück (See-see) (1970). Lo sguardo diviso

Gerhard Richter fotografa e dipinge molte nuvole, e delle nuvole vere i suoi dipinti conservano la particolare qualità di attrarre e al tempo stesso di disperdere e dilatare l'attenzione, qualche volta di trasmettere un senso di indefinibile vertigine. Una nuvola, una sua parte o una porzione di cielo nuvoloso in un certo modo sono già dei paesaggi, anche se sopra l'orizzonte le leggi della gravità e i principi della prospettiva lineare sembrano meno vincolanti. Delle nuvole attrae e disturba l'impossibilità di attribuire loro una misura nell'assenza di un riferimento comune alla terra e al cielo, l'impressione di una grandezza comunque enorme e incombente, l'incapacità di fissare e ricordare una forma che si modifica continuamente sotto i nostri occhi.

La storia dello spazio pittorico che Hubert Damisch riscrive raccontando «l'ambigua processione delle nuvole nella pittura occidentale» comincia con la descrizione dei cieli dipinti dal Correggio a Parma¹.

Nella rappresentazione di quei vortici che non si confrontano più con un paesaggio terreno la prospettiva rinascimentale perde la sua forza regolatrice: i corpi che si mescolano alle nubi fino ad un certo punto misurano la profondità, poi ogni figura nota sparisce in uno spazio incommensurabile. Chi si dispone ad osservare i cieli dipinti dal Correggio, ma anche quelli delle volte celesti di una qualunque chiesa o teatro barocco, trova facilmente il punto di vista privilegiato, il posto da occupare in una scena fatta di architetture reali e dipinte progettate per accoglierlo. E però comunque la visione dal basso e il conseguente ribaltamento dell'asse visivo confonde le normali relazioni tra i riferimenti spaziali e la direzione della forza di gravità, e alla fine il punto di vista fittizio si stacca da terra e galleggia nel vuoto.

Landschaft mit Wolke (fig. 20) è uno di quei paesaggi di Richter in cui l'immagine del cielo occupa gran parte del quadro²: qui, sotto una bassa linea dell'orizzonte sta una porzione terrestre scura e indistinta mentre sopra si apre un cielo chiaro occupato da un'unica grande nuvola, immerso in una luce che

potrebbe essere quella che precede di poco l'alba.

Ad osservare questo *Fotobilder* si prova un senso di sottile disorientamento, che resta anche dopo averne compreso la ragione. Le diverse condizioni di illuminazione del cielo e della terra, il diverso punto di vista corrispondente al paesaggio visto di fronte e alla nuvola vista dal basso, la dimensione relativa di questa nuvola che per la sua forma dovrebbe essere piccola e invece occupa gran parte del cielo, sono conseguenze del montaggio di due foto diverse. La composizione di due paesaggi terrestri, celesti e marini in un'unica immagine è un'operazione che Richter ripete in un certo numero di quadri dipinti tra il 1969 e il 1970, quasi una serie di variazioni sul tema dell'ambiguità dell'orizzonte. In questi *Fotobilder* l'incoerenza prospettica che si concentra su quella linea è attenuata e dissimulata dall'incerto contorno delle nuvole e chi li guarda, piuttosto che pensare ad un fraintendimento o a una libera applicazione dei principi della prospettiva si immagina una silenziosa catastrofe, il sovvertimento delle leggi fisiche nel moto indipendente della terra e del cielo. L'attenzione non si esaurisce con la consapevolezza dell'inganno ma la condizione di incertezza e di vertigine visiva si mantiene e accompagna lo sguardo che passa ad esplorare la forma della nuvola.

Su quei bordi incerti, dentro quella massa di vapori lo sguardo si perde, cerca senza mettere a fuoco nulla, resta in attesa dell'apparizione delle figure del caso. In riferimento alla speciale virtù delle nuvole di disporre lo sguardo a visioni imprevedute, alla capacità dei fenomeni atmosferici e più in generale delle forme naturali di funzionare come dei supporti o dei catalizzatori dell'immaginazione, Damisch cita un noto passo di Leonardo: «Non resterò di mettere tra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale benché paja piccola, e quasi di riso, nondimeno è di grande utilità a destare lo ingegno a varie invenzioni. E questo è se tu riguarderai in alcuni muri, imbrattati di varie macchie, e pietre di vaj, misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitu-



20/ *Landschaft mit Wolke* (1969), CR 238

dini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure giganti, valli e colli in diversi modi... Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli, o fanghi, o altri simili luoghi, li quali se ben sieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nuove invenzioni sì di componimenti di battaglie d'animali e d'uomini, come di diavoli e simili cose, perché siano causa di farti onore. Perché nelle cose confuse lo ingegno si desta a nuove invenzioni»³. Andrea Mantegna addirittura si permise di fissare queste visioni subliminali e sulle nuvole proiettò volti e figure che sembrano l'eco della scena terrestre o la persistenza dell'immagine di quelle antiche sculture che erano diventate parte essenziale di un nuovo paesaggio.

Sullo schermo del cielo l'uomo ha sempre trovato i contorni di forme note, a lungo nella certezza di corrispondenze reali. Nella sua *Storia naturale* Plinio descrive un cielo affollato e brulicante su cui sono impresse con un certo disordine le figure di tutti gli animali e di tutte le cose. Tanto nelle an-

tiche carte del cielo quanto nell'immaginazione disillusa di un osservatore contemporaneo l'immagine del cielo non è un paesaggio coerente, ma la somma di particolari e di viste eterogenee. Sulla stessa porzione di cielo stellato o nuvoloso si succedono immagini diverse che appaiono e scompaiono, rimpiazzate continuamente da nuove configurazioni, e ogni metamorfosi è l'effetto e la causa della sostituzione di provvisori riferimenti spaziali. Alla fine la dimensione astronomica delle figure, la loro posizione incombente, la continua metamorfosi, il ribaltamento dello sguardo insieme producono quello stato di istantaneo disorientamento e vertigine cosmica che l'osservatore al tempo stesso cerca e fugge.

Nei cieli e nelle nuvole dei dipinti di Richter nulla incoraggia e autorizza a cercare più dell'immagine di cieli e nuvole ma la provocazione visiva resta, e l'occhio, non avendo motivo di trattenere alcuna forma, sta sospeso su un'ininterrotta generazione e consumazione di figure subliminali.

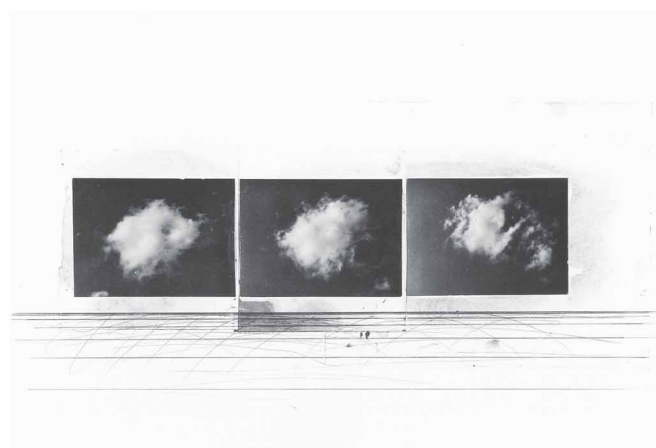
La serie di tre *Fotobilder* dal titolo *Wolke* (fig. 22) sembra fissare tre istanti consecutivi della trasformazione della nuvola già vista in *Landschaft mit Wolke*⁴. Qui però è sparito il paesaggio terrestre e la porzione di cielo con la nuvola occupa tutto il quadro, perdendosi così ogni riferimento alla gravità e alle misure terrene. Contemporaneamente il quadro è diventato molto più grande e lo sguardo, attratto dalla superficie del dipinto, si riempie dell'immagine del cielo e dimentica la propria posizione. Molti dei disegni raccolti nell'*Atlas* attestano un interesse particolare per l'allestimento di grandi sale adatte all'esposizione di paesaggi celesti e marini⁵ (fig. 21). Richter si immagina quadri enormi collocati sulle pareti, sul soffitto e talvolta anche sul pavimento di ambienti monumentali, quasi che queste immagini potessero assimilarsi alla vista diretta di nubi catturate e presentate ad un pubblico sopraffatto da un cielo incombente e minacciosamente vicino.

L'attenzione con cui Richter determina e considera la dimensione delle sue opere è confermata dalla loro rappresentazione in scala uniforme in più di un catalogo: soprattutto le grandi dimensioni sembrano esercitare un'attrazione particolare e a volte questa disposizione si traduce in dipinti o in progetti di allestimenti che eccedono la scala umana.

Tra il 1980 e il 1992 Richter è impegnato con Isa Genzken nel progetto e nella realizzazione di un'opera per lui anomala, gli interni della stazione sotterranea della König Heinrich Platz di Duisburg. Per le due lunghe pareti parallele del livello inferiore immagina il disegno di quattro profili curvi continui,

due per ogni lato della galleria: «On Level 3, we have, using the total length of 116 metres, proposed the representation of four different curves. These are segments of circles with diameters of between approximately 3,000 and 5,000 metres – or, to put it another way, curves which, on a certain scale, correspond to the curvature of Mercury on a scale of 1:1,000; another represents Venus on a scale of 1:40,000 ... On one wall, two curves are represented on enamel panels as segments of white spheres facing each other, leaving a red space – a vast, elongated, non-symmetrical hyperbola, which constitutes the primarily dominant visual form. The wall facing this also has two similar curves, represented by two differently coloured luminous lines ... Although the hyperbolic shape is clearly visible, the main impression here will also be of the segments of the two imaginary spheres»⁶.

Il riferimento ad una dimensione astronomica e la sua rappresentazione visibile pur in scala ridotta dispongono l'osservatore a 'vedere' grandezze enormi. Il campo visivo si dilata idealmente oltre i limiti reali e lo sguardo si concentra sulla porzione visibile delle curve sfuocandone idealmente la consistenza materiale e la cornice architettonica fino a che non appaiono come i profili di una sfera grande come un pianeta. Ad un esercizio altrettanto impegnativo di visione 'disumana' costringono due opere di grande formato - *Strich (auf Blau)* e *Strich (auf Rot)* - che Richter dipinge nello stesso periodo dell'incarico di Duisburg⁷. I due dipinti sono dei Fotobilder particolari, ricavati dalle foto ingrandite decine di volte di due semplici pennellate, più 'essenziali' e ancora più grandi delle



21/ Wolken (in Raumskizze) (1970), Atlas 212

altre copie di dettagli realizzate qualche anno prima, e cioè i *Details* e il trittico *Rot, Gelb e Blau*⁸.

Ridipingere un dipinto è già motivo di disorientamento ed interrogazione, già solo per questo lo sguardo è in una condizione di incertezza tra la visione, la messa a fuoco dell'immagine reale e quella dell'immagine originale, o altrimenti tra l'immagine della materia originale e la materia dell'immagine attuale: «The big Strokes are first of all only reproductions of brushstrokes, that is, manifestations of their outward semblance. But even the semblance is called in question, firstly because it is not painted in a 'deceptively real' way, and secondly because there can be no such thing as a truly credible semblance, for the simple reason that such big brushstrokes cannot really exist. But the pictures do show a brushstroke, though they neither display it as a real object, nor represent it realistically, nor manifest it illusionistically in the trompe-l'œil sense»⁹. La dimensione gigante però somma al dubbio sullo statuto dell'immagine un altro tipo di incertezza, quella relativa alla natura stessa dell'osservatore. Di fronte agli *Strich* lo sguardo può provare a fingersi due condizioni allo stesso modo irreali: quella di una scala normale in cui tanto l'osservatore che l'immagine osservata hanno le dimensioni consuete e quella opposta di una scala colossale in cui il segno, la mano che l'ha tracciato e l'occhio che lo guarda sono di una grandezza sovrumana. L'osservatore reale così si immedesima in quest'occhio ciclopico, specchio di un soggetto diverso, disumano, incosciente e smemorato. La forma ingrandita delle due pennellate amplifica poi una qualità tipica della pittura di Richter e cioè quella intenzionale spersonalizzazione di un tratto privo di caratterizzazioni riconoscibili, o piuttosto riconoscibile per quest'assenza di caratterizzazioni. Dietro alla mano che li ha dipinti con un procedimento meccanico sta una coscienza dispersa, dilatata, priva di origine e di originalità, priva o liberata della memoria di una storia individuale.

Strich (auf Blau) e *Strich (auf Rot)* si presentano come niente più che l'immagine di due pennellate, eppure nulla impedisce di pensarli anche come dei paesaggi, talmente grandi da essere direttamente esplorabili. Quelle due linee allora portano davanti agli occhi un orizzonte, catturato e proiettato sulle pareti di una stanza come i profili planetari della stazione di Duisburg o le nuvole degli immaginari musei 'meteorologici' degli schizzi dell'*Atlas*. Ma come quei segni possono evocare un orizzonte possono anche allo stesso tempo negarlo, pos-



22/ Wolke (1970), CR 270-3

sono anzi confondere lo spazio di ogni paesaggio di Richter, suggerendo l'assimilazione di ogni orizzonte ad uno *Strich*. Il segno dell'orizzonte appare e scompare nei *Fotobilder*: con esso si forma e si disfa la piramide visiva, si fissa e si spezza quel centro proiettivo con cui ad intermittenza si identifica lo sguardo. Alla messa tra parentesi del soggetto corrisponde così la sospensione del dispositivo ottico-geometrico che a quel soggetto porta l'immagine del mondo.

Quest'esercizio di destabilizzazione visiva e psicologica - che non è però mai permanente dissoluzione - si sviluppa nell'intera opera di Richter come una serie di variazioni tematiche, una sperimentazione priva di caratterizzazioni provocatorie o autobiografiche le cui ragioni profonde derivano naturalmente dalla pittura stessa. La piramide visiva è sottoposta

a tensioni che si concentrano nel vertice e alla fine il punto di vista si divide e si apre. Le trasformazioni che subisce il centro della visione possono essere seguite nelle opere, nei disegni e nelle foto dell'*Atlas* e descritte qui quasi come varianti geometriche. Altre tensioni e movimenti che riguardano l'estremo opposto della piramide, il suo asse e la sua mira, saranno considerate nei prossimi capitoli.

Il nostro esame può iniziare con l'intero gruppo dei *Fotobilder*, con quelle foto dipinte che sembrano piuttosto confermare anacronisticamente invece di negare tanto la prospettiva naturale quanto la prospettiva artificiale. La struttura proiettiva deriva direttamente dalla base fotografica e, pur non essendo il prodotto di una costruzione programmata non è per questo meno evidente, anzi è puntualmente e interamente



23-24/ 128 *Fotos von einem Bild, Halifax 1978 (1998), Editionen CR 100, foto 13 e 55*

conservata.

Ma quali sono in realtà i meccanismi proiettivi effettivamente messi in atto nella realizzazione e nell'osservazione di un *Fotobilder*, quali e quanti i punti di vista con cui lo sguardo via via si identifica? Si consideri innanzitutto la posizione del centro visivo implicita nell'originale fotografico. Nei primi quadri copiati da foto di repertorio, estratte da giornali o da album altrui, la composizione della scena e la posizione dell'osservatore all'interno di essa non sono oggetto di scelta, l'identità del testimone e la sua presenza sono dimenticati. Dalla fine degli anni Sessanta Richter comincia a scegliere le immagini da copiare tra le foto che lui stesso ha scattato: passando in rassegna le serie fotografiche raccolte nell'*Atlas* deriva l'impressione di una minima programmazione del sin-

golo scatto e di un'attenzione rinviata all'esame della raccolta finale di tutte le immagini. Nelle foto di paesaggi aperti la posizione del punto di ripresa è di poca importanza e il suo spostamento cambia di poco la geometria dell'immagine mentre quelle che mostrano scorci di boschi e di vegetazione fitta fanno addirittura pensare che il loro autore abbia voluto perdersi, che abbia volontariamente cercato di confondersi e di dimenticare la propria posizione. Spesso poi Richter scatta più foto dallo stesso punto in momenti diversi o ruotando la macchina fotografica per catturare con più scatti l'intero panorama: in questo caso la fissità della posizione rivela una certa 'pigrizia' geometrica ad ulteriore conferma della sua ir-rilevanza.

In realtà i *Fotobilder* si possono considerare come il prodotto di una proiezione parallela, nonostante siano la riproduzione di un'immagine fotografica che comunque è l'effetto di una proiezione centrale. L'operazione fondamentale nella realizzazione di questi dipinti è la trascrizione dei contorni dell'immagine luminosa ingrandita con un proiettore per adattarsi alle dimensioni del quadro - anche questa una proiezione, ma irrilevante - seguiti puntualmente mantenendo lo sguardo parallelo a se stesso e perpendicolare alla superficie del quadro. L'intero procedimento di produzione di un dipinto fotografico esclude deliberatamente ogni disposizione soggettiva: l'osservatore sperimenta spontaneamente lo strettissimo campo visivo dell'autore-esecutore e anzi, nell'assenza di originalità di questa pittura le due figure tendono alla fine a coincidere.

In questo senso allora la pittura di Richter può essere paragonata all'operazione di produzione di un'impronta e di questa condividere il carattere antiartistico, anacronistico, antiprospettico messo in evidenza da Georges Didi-Hubermann: «La forma ottenuta per impronta è di ostacolo alla nozione, all'ideale dell'arte, perché procede troppo direttamente da una *materia* preesistente, e non abbastanza da quell'«idea» così cara alla teoria classica dell'arte... Per esistere non ha alcun bisogno di «formarsi» nella mente dell'artista. Non procede dunque, in senso stretto, né dall'«idea», né dal «disegno», né dall'«invenzione», le «parole magiche» dell'estetica vasariana. Insistiamo sulla differenza radicale che separa la forma ottenuta per impronta da qualsiasi *imitazione* intesa in senso classico: l'imitazione presuppone la distanza, l'otticità, la mediazione e, nella teoria umanistica, è sempre affiancata da quei concetti fondamentali o da quelle «parole magiche» appena menzionate. Ora l'impronta esclude ogni distanza

dal suo referente, perché per funzionare ha bisogno proprio dell'aderenza; il contatto presuppone anche la riduzione, l'abolizione di ogni mediazione. Insomma la forma «improntata» si ottiene *alla cieca*, nell'inaccessibile interiorità del contatto tra la materia-substrato e la sua copia in formazione»¹⁰.

L'impronta, il calco - e allo stesso modo la riproduzione dipinta di una foto - mette tra parentesi tutta la storia, quella generale della pittura e quella personale dell'autore: «Qual è la temporalità di un oggetto prodotto per impronta? È quella di uno strano paradosso, strano perché sembra essergli preclusa ogni storicità. Da un lato, l'oggetto ottenuto per impronta rinvia a qualcosa di simile a una temporalità puntuale, che non manca di ricordare il *ça-a-été*, l'«è stato» di cui parlava Roland Barthes a proposito della fotografia... Dall'altro lato, la forma ottenuta per impronta introduce fatalmente una *temporalità anacronistica*, non solo perché «l'impronta è vecchia come il mondo», come è facile sostenere, ma anche perché essa si esclude da ogni storia dello stile»¹¹.

All'estremo i *Fotobilder* prefigurano proprio una pittura cieca, fatta letteralmente di tracce incomprensibili. I *Vermalungen* che Richter dipinge tra il 1972 e il 1973 sono esattamente questa pittura fatta trascinando direttamente il colore sulla tela con le dita e sono straordinariamente simili a quelle pitture preistoriche fatte allo stesso modo, che Didi-Hubermann cita all'inizio della sua storia dell'impronta e il cui significato oscuro continua a provocare nuove interpretazioni.

I dipinti fotografici e molte delle foto raccolte nell'*Atlas* fanno pensare ad uno sguardo che si sdoppia, che può conservare memoria della profondità della scena o dimenticarla mantenendosi sulla superficie dell'immagine. Spesso le pagine di giornale o le foto da cui sono ricavati i *Fotobilder* sono ritagliate liberamente, senza rispettare i bordi dell'inquadratura originale: addirittura nei primi dipinti Richter include nel quadro porzioni della pagina con testi e didascalie, magari escludendo invece parti della foto stessa, proponendo così esplicitamente una modalità di visione superficiale. Questo genere di pittura implica uno sguardo che si alterna tra condizioni opposte, tra una visione appiattita sulla superficie e una visione che penetra la profondità dello spazio rappresentato, tra una visione distante che comprende tutta l'immagine e una visione parziale ravvicinata che la esplora scorrendo parallelamente al piano del dipinto. Ci sono dei disegni del 1980 in cui Richter si immagina delle lunghe *Farbentafeln*



25/ 4 *Glasscheiben* (1967), CR 160

e dei paesaggi che coprono interamente delle grandi pareti: su queste *Wandbild* si aggrappano delle scale e dei ballatoi che avvicinano l'osservatore e lo fanno scorrere realmente sul quadro¹². D'altra parte la possibilità di questi avvicinamenti e di un'«immersione» nel dipinto è implicitamente presupposta ogni volta che il pittore realizza grandi opere o pensa ad esposizioni «monumentali».

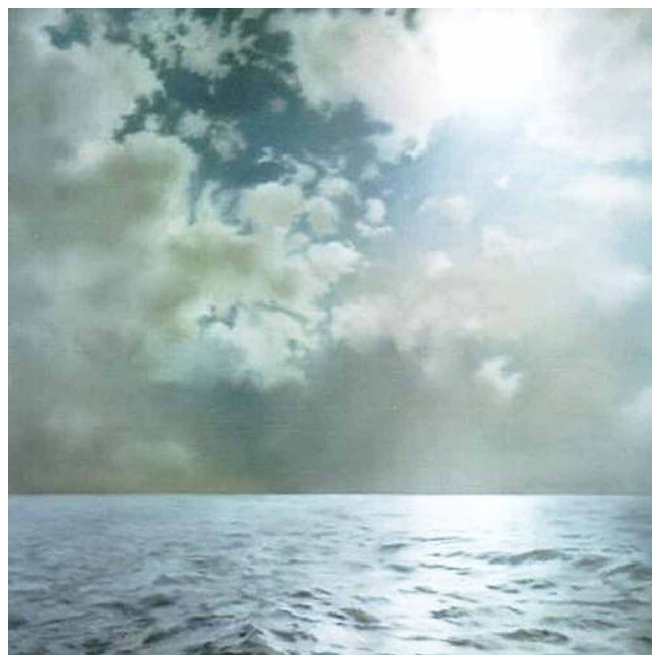
Una forma particolare di presentazione che Richter ha praticato più volte, e cioè la divisione di un'opera compiuta in tante viste parziali, realizzata indirettamente per mezzo della fotografia o materialmente tagliando un dipinto in tanti singoli pezzi, traduce in un'azione e in una nuova opera lo sguardo parziale, «miope» che stiamo descrivendo. La reinterpretazio-



26/ *Seestück (See-see)* (1970), CR 244

ne di *Halifax*, un quadro astratto del 1978, è esemplare¹³ (figg. 23-24). L'autore descrive il procedimento nella nota introduttiva alla pubblicazione della raccolta fotografica con una sintesi che è una supplementare espressione di straniamento e di astrazione: «In the summer of 1978, I took photographs of the surface of an oil sketch on canvas... The photographs were taken from various sides, from various angles, various distances and under different light conditions. The resulting 128 photographs were organized in two versions: one, the sequential order that is presented here under the covers of a book, and a second version which is presented pictorially in grid-form»¹⁴. Nonostante Richter parli di 'varie distanze' le foto sono in realtà tutte scattate da posizioni molto vicine alla superficie del dipinto e riprendono porzioni larghe pochi centimetri, tanto piccole che è molto difficile ritrovarne la collocazione come è anche difficile accorgersi che più di una foto mostra lo stesso particolare visto da angolazioni appena differenti. Nelle viste inclinate poi si mette in evidenza lo spessore e la rugosità della materia pittorica, accentuato dall'ingrandimento, dalla luce radente e dalla monotonia del bianco e nero fotografico: la superficie dipinta appare allora come un bassorilievo, un paesaggio alieno, ed è solo la ridotta profondità di campo a ricordarcene le dimensioni reali. Qui la materia pittorica viene completamente riassorbita nell'immagine fotografica e una sostanza visiva densa e profonda prevale sulla consistenza fisica.

Quest'esercizio di visione parziale esercita alla fine un'azione corrosiva nei confronti dell'integrità ideale del dipinto. Scoprire infatti la possibilità dell'apparizione di un quadro dentro un quadro, di un paesaggio dentro un paesaggio, attenua la forza di coesione interna dell'immagine, con un effetto simile - anche se il risultato di un opposto salto di scala - a quello che si verifica quando un paesaggio anamorfo, visto dalla giusta posizione, svela l'immagine nascosta. Nella pittura di Richter però, e questo vale tanto per quella degli *Abstraktes* quanto per quella dei paesaggi e di tutti i *Fotobilder*, non è più un senso condivisibile a garantirne il valore o la sua perdita a dimostrarne la vanità, ma anzi è proprio la capacità dell'immagine di contenere e generare altre immagini a giustificare quella che diventa una vera e propria esplorazione aperta all'imprevedibile. Verrebbe da far riferimento alla proprietà dell'autosomiglianza delle figure frattali che ad ogni ingrandimento sviluppano paesaggi diversi e simili: nella pittura però l'autosomiglianza non è ripetizione ed è proprio



27/ *Seestück (Gegenlicht)* (1969), CR 233

questo a garantire davvero la possibilità della scoperta e dello stupore.

Nel momento in cui ci si pone di fronte ad una foto o ad un quadro costruito secondo le regole classiche della prospettiva lo spazio della porzione di mondo rappresentato si ricostituisce automaticamente, si apre in un attimo. Nonostante la somiglianza un *Fotobilder* reagisce in modo differente, sviluppa lentamente e successivamente diversi spazi parziali contratti, una pluralità di proiezioni solide deformi di una scena di cui si sono dimenticate le reali proporzioni: è come se lo sguardo sorvolasse radente il rilievo di un paesaggio le cui regole morfologiche - la sua geologia, la sua architettura - siano ignote. Questa poi è davvero l'impressione che fanno gli *Stadtbilder* della fine degli anni Sessanta, di guardare appunto dei bassorilievi di luoghi irriconoscibili¹⁵: la monotonia dei paesaggi urbani inquadrati, l'assimilabilità della vista aerea distante ad una proiezione parallela e la sparizione dell'orizzonte, il forte contrasto chiaroscurale che confonde i volumi, la rimozione di ogni riferimento dimensionale sono le condizioni della perdita della memoria dello spazio originale e della proliferazione di cellule spaziali isolate.

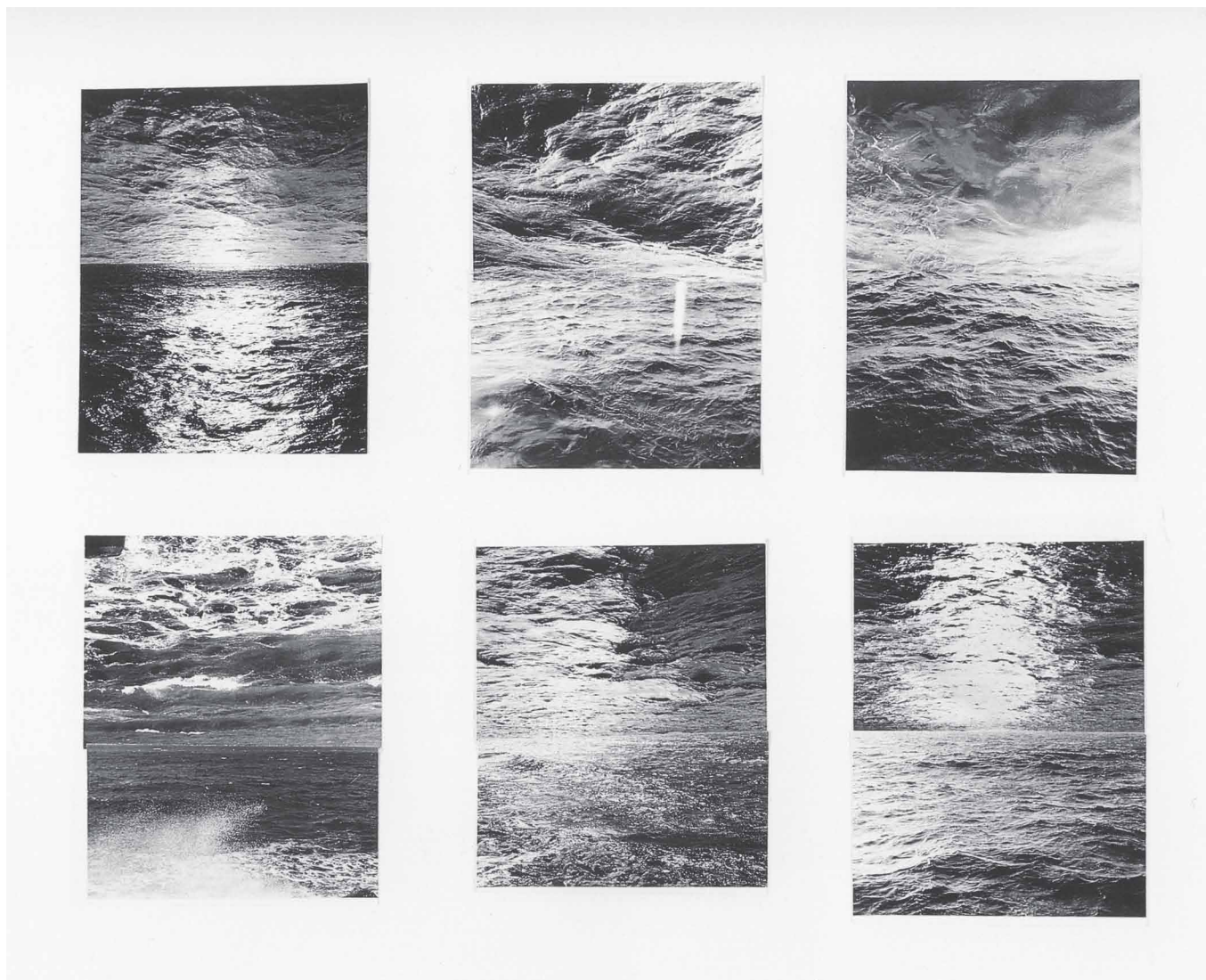


28/ *Seestück I* (1969), Editionen CR 23

29/ *Wolken* (1969), Editionen CR 24

4 *Glasscheiben* (fig. 25) è la rappresentazione emblematica delle tensioni cui Richter sottopone il meccanismo della visione e insieme è la figura della persistenza di una concezione comunque proiettiva della pittura¹⁶. I quattro vetri incorniciati, liberi di ruotare sull'asse mediano - un orizzonte invisibile - mettono in scena lo sdoppiamento, la moltiplicazione e il ribaltamento del punto di vista e della piramide visiva. Il vero senso di quest'opera non è nell'attestazione, ormai affatto provocatoria, della dignità artistica di qualunque immagine della realtà ma nell'esercizio che propone, nella sua funzione di macchina didattica: lo sguardo sale idealmente su questi schermi, su tutti gli schermi e sui due lati di ognuno, si stacca da terra e dal corpo, si rovescia e si sovrappone ad altre copie di sé, prova la vertigine di liberarsi dal sistema di riferimento abituale. Suggerisce l'idea di essere la prima di una serie di macchine ottiche utili a sperimentare le qualità di una prospettiva eccentrica, antisoggettiva, 'lacaniana'¹⁷. Una di queste, il *Doppelglasscheiben*, addirittura separerà lo sguardo dal soggetto e lo imprigionerà tra due specchi contrapposti montati così vicini da impedire ogni intrusione e fuga¹⁸.

Lo sguardo che si duplica e si rovescia si ferma finalmente in uno stato di perfetto e puntuale equilibrio in due *Seestück* (*See-see*) del 1970 (fig. 26). Questi due *Fotobilder* chiudono una serie omogenea di paesaggi per lo più marini che inizia con *Seestück (Gegenlicht)*¹⁹ (fig. 27). Questi 'pezzi di mare' sono i realtà due versioni appena diverse della stessa immagine, la prima un poco più scura e spenta, la seconda più luminosa, copiata dal montaggio fotografico impaginato poi nella tavola 194 dell'*Atlas*. Qui Richter unisce due foto simili della superficie del mare, tagliando ad entrambe il cielo e rovesciando una sopra l'orizzonte dell'altra: a prima vista questo sdoppiamento può sembrare poco più che un gioco, la variazione estrema che chiude una serie di esperimenti, o anche un modo per prendere le distanze da una pittura pericolosamente simile ad una convenzionale pittura di paesaggio, poi però ci si accorge di subire un particolare effetto ipnotico, una forza insieme di attrazione e di repulsione che induce una specie di paralisi visiva. Val la pena di approfondire il senso e il dispositivo che realizza questo stato di sospensione, perfezionato in una serie di paesaggi 'doppi' che includono anche il *Landschaft mit Wolke* di cui abbiamo parlato all'inizio di questo capitolo. Il gruppo di opere e di elaborazioni preliminari da prendere in considerazione comprende circa una dozzina di quadri dipinti tra il 1969 e il 1970, alcuni disegni



30/ Seestücke (Foto-Collage) (1969), Atlas 188

di studio, le foto e i montaggi fotografici raccolti nell'*Atlas*, infine tre stampe da foto catalogate dall'autore tra le pubblicazioni originali.

Gli oggetti elementari di queste composizioni sono semplici porzioni di cielo nuvoloso e di mare fotografate dalla costa e i loro caratteri variabili sono pochi: la forma più o meno regolare, uniforme o mossa delle onde e la loro direzione, la forma delle nuvole, la direzione e l'intensità della luce, la posizione e la nitidezza dell'orizzonte. Infine le dimensioni e

le proporzioni dell'immagine: nel caso dei dipinti queste sono prevalentemente grandi e quadrate, con una netta prevalenza del quadro di due metri di lato.

Il primo dei doppi paesaggi di questa serie, *Seestück (Gegenlicht)*, è un mare calmo nella parte inferiore e un cielo nuvoloso visto dal basso in quella superiore. L'illuminazione del cielo e del mare, nonostante la diversa provenienza delle immagini, è compatibile e non palesemente incoerente. La linea dell'orizzonte è bassa, appena sfuocata come il resto



31/ Barnett Newman e *Vir Heroicus Sublimis* alla Betty Parsons Gallery nel 1951

dell'immagine, ma comunque ben delineata, sembra il bordo vicino di un mare oltre il quale scorre un cielo verticale. Il dipinto è grande, un quadrato di due metri di lato.

I *Seestücken* seguenti - i numeri 234, 235, 239/1 e 2 - assomigliano molto al primo: il mare e il cielo sono separati ancora da un orizzonte basso e ben segnato, la forma è sempre quadrata e uguali sono le misure. Di dimensioni inferiori invece, ma per il resto uguali a questi, sono i 'pezzi' 240/1 e 2 e 241/1 e 2. Dopo il doppio mare che chiude la sequenza di questi paesaggi c'è il piccolo dipinto di un'onda, *Welle*²⁰, che è già un'immagine astratta, e poi la prima e più numerosa serie di *Graubilder*: uno di questi lascia ancora intravedere, sotto uno strato parzialmente trasparente di pittura grigia, la linea dell'orizzonte di quello che potrebbe essere un paesaggio marino²¹.

Varianti ben diverse del tema del paesaggio composto sono tre riproduzioni tipografiche di particolari elaborazioni di foto di mari e di cieli²². Nella prima, sopra il mare è stata montata l'immagine di un cielo apparentemente normale, visto dal basso e da lontano (fig. 28): in realtà è la foto di una distesa di nuvole ripresa da un aereo in volo ad alta quota, e poi montata al contrario. Nella seconda invece si confron-

tano due paesaggi nuvolosi (fig. 29), dove quello inferiore è un 'mare' di nubi visto dall'alto, mentre quello superiore è di nuovo una foto rovesciata del cielo. La terza stampa si distingue per una tavolozza di colori forti e un chiaroscuro drammatico: il cielo è un tramonto rosso, cupo e nuvoloso, il mare è caratterizzato in modo innaturale dal contrasto tra l'oscurità lontana e la luminosità delle onde in primo piano, grandi e bianche di schiuma.

Nelle tavole 184-198 dell'*Atlas* Richter riunisce un certo numero di foto e di collage di cieli e di mari, tra cui quelle da cui ha copiato le immagini dei *Seestücken*. Le numerose combinazioni tentate, e in gran parte poi non dipinte, permettono di misurare il campo più ampio delle variabili messe in gioco e quindi di comprendere meglio il funzionamento e il senso di quella che abbiamo considerato l'immagine definitiva. Alcuni di questi montaggi mettono assieme coppie di foto di superfici marine dall'aspetto contrastante, ci sono distese d'acqua calme o increspate, con onde piccole e uniformi o grandi e singolari, illuminate da una luce alta e diffusa oppure radente e concentrata. In altre prove Richter cerca invece di ridurre le differenze e dissimulare le giunzioni: in almeno tre dei sei montaggi della tavola 188 la linea di contatto tra le

due parti è praticamente invisibile e pare di vedere un unico mare continuo e curvo, che in lontananza si piega verso l'alto e cancella l'orizzonte (fig. 30).

L'unico montaggio di due mari che alla fine Richter dipinge è quello del secondo collage della tavola 194 (fig. 32). Già nel montaggio sembra raggiunta una condizione di equilibrio bilanciato: le due foto mostrano due tratti di mare simili, con onde simili per forma e dimensione. Nelle due parti la loro direzione però è diversa, non è parallela ai bordi del quadro ma un poco inclinata, e anche la provenienza della luce è diversa, da destra nel mare inferiore, dal fondo in quello superiore, così la giunzione e l'orizzonte sono rivelati dalla variazione dell'orientamento delle onde e dalla diversa illuminazione della superficie del mare. I due mari sono quindi al tempo stesso equivalenti e diversi e nessuno potrebbe scambiare quello sopra per un cielo o per la banale riflessione dell'altro. Il dipinto (fig. 26) riproduce la composizione fotografica in un quadro di grandi dimensioni, il solito quadrato di due metri per due, con la tipica sfocatura dei *Fotobilder*, attenuando il contrasto e la nitidezza della foto. La differenza più importante del dipinto rispetto all'originale però è nella definitiva dissoluzione della linea dell'orizzonte: quella linea che restava ben segnata negli altri *Seestücken* qui si attenua fino a sparire nel chiarore di fondo. Lo sguardo scorre così sulla superficie del mare inferiore, attraversa l'invisibile linea di demarcazione e inizia a salire su quello che nel primo tratto può essere ancora confuso con un cielo lontano, per poi accorgersi di stare su un altro mare e di essersi già rovesciato: in questo momento e per un istante il disorientamento è completo, poi lo sguardo si allontana e torna a cercare dove dovrebbe esserci l'orizzonte il luogo e il segreto di questo ribaltamento e, non trovandolo, finalmente si ferma. La dimensione del dipinto trasforma l'immagine della catastrofe in un evento presente e reale, l'occhio vede il vuoto vicino direttamente davanti a sé. L'equilibrio raggiunto è uno stato di vertigine e di attesa, le onde si sono fermate, tutto è fermo, il tempo è fermo.

«There is a tendency to look at large pictures from distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance»²³: questa potrebbe essere una affermazione di Richter a proposito di gran parte delle sue opere, in realtà è di un altro pittore, tra i contemporanei forse quello per cui Richter nutre la più grande ammirazione, e cioè Barnett Newmann²⁴. C'è una foto che ritrae l'artista americano di fronte alla linea verticale di un suo dipinto, *Vir Heroicus*

*Sublimis*²⁵ (fig. 31): nella doppia esposizione l'immagine di Newmann è ripetuta due volte, sovrapposta a due linee che in entrambi i casi passano sopra i suoi occhi, in una sorta di identificazione con quello che era diventato il 'suo' segno e la metafora visibile dell'identità. In quella linea lo sguardo vede scorrere su un orizzonte verticale l'immagine speculare del proprio centro, vede lo spazio fuggire in una frattura, si trattiene sui bordi irregolari di quel taglio e resta sospeso nel vuoto luminoso.

Andrej Tarkovskij termina l'esplorazione del pianeta Solaris con un ritorno al punto di partenza, ad un luogo della memoria soggettiva reale e finto come reali e finte sono tutte le apparizioni generate da quel mare alieno²⁶. Stanley Kubrick conclude un viaggio simile con una fuga che è una sequenza allucinante di paesaggi astratti, precipitando dentro le linee di doppi orizzonti verticali²⁷. In quegli stessi anni Richter e la sua pittura non si possono permettere o accontentare di altrettanta fiducia, o sfiducia. Oltre l'orizzonte di quel doppio mare sta la serie dei *Graubilder*, poi, poco oltre, il mondo ignoto, lo spazio ignoto e la prospettiva ignota degli *Abstraktes*.

Note

1. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Editions du Seuil, Paris 1972, trad. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Costa & Nolan, Genova 1984.
2. *Landschaft mit Wolke* (1969), CR 238.
3. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cod. rb. Lat. 1270, 35v: 'Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie inventioni', riportato in Damisch, op. cit., p. 44 e nota.
4. *Wolke* (1970), CR 270/1-3.
5. In particolare le tavole 212-252. Cfr. Gerhard Richter, *Gerhard Richter. Atlas*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006.
6. Dalla descrizione del progetto per la König Heinrich Platz di Duisburg di Gerhard Richter e Isa Genzken in *Gerhard Richter. Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, pp. 116-119, ed. orig. *Gerhard Richter. Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.
7. *Strich (auf Blau)* (1979), CR 451 e *Strich (auf Rot)* (1980), CR 452.
8. *Rot* (1973), CR 345-1, *Gelb* (1973), CR 345-2, e *Blau* (1979), 345-3.
9. Da alcune note del 1981 in Richter, *Text*, p. 119.
10. Georges Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 115, ed. orig. *La Ressemblance par contact*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008.
11. *Ivi*.
12. Sono le tavole 285 e 290 dell'*Atlas*.
13. Il quadro è *Halifax* (1978), CR 432-5. Le foto di questo sono diversamente elaborate e raccolte in quattro edizioni: *Gerhard Richter. 128 Details from a Picture (Halifax 1978)* (1980), Editionen CR 56; *128 Fotos von einem Bild (Halifax 1978)* (1998), Editionen CR 99; *128 Fotos von einem Bild, Halifax 1978* (1998), Editionen CR 100; *128 Fotos von einem Bild, Halifax 1978* (1998), Editionen CR 101.
14. Da una nota di Richter del 1979 in Richter, *Text*, p. 113.
15. Gli *Stadtbilder* sono poco meno di cinquanta dipinti tratti da particolari di foto dall'alto di città o di modelli di parti di città. Sono stati realizzati tra il 1968 e il 1970 e i loro numeri di catalogo sono compresi tra il 170 e il 251.
16. *4 Glasscheiben* (1967), CR 160.
17. Si fa riferimento al noto schema proposto da Jacques Lacan in cui le due piramidi proiettive - nel suo disegno due triangoli - che rappresentano il campo della visione si sovrappongono e si intersecano sul piano del quadro: la prima con vertice nel punto di vista di quello che lui chiama 'soggetto geometrico', la seconda con vertice



32/ *Seestücke (Foto-Collage)* (1970), *Atlas* 194

nel punto luminoso, e cioè in tutti i punti visibili dell'oggetto: «Per cominciare devo insistere sul fatto che, nel campo scopico, lo sguardo è al di fuori - io sono guardato, cioè sono quadro. Questa è la funzione che si trova nel più intimo dell'istituzione del soggetto nel visibile. Ciò che fondamentalmente mi determina nel visibile è lo sguardo che è al di fuori. È attraverso lo sguardo che io entro nella luce, ed è dallo sguardo che ne ricevo l'effetto. Da cui risulta che lo sguardo è lo strumento attraverso cui la luce si incarna e - mi permette di servirmi di una parola, come spesso faccio, scomponendola - attraverso cui sono foto-grafato» Jacques Lacan, *Il seminario*.

Libro XI. I quattro concetti fondamentali. 1964, Einaudi, Torino 1979, p. 105, ed. orig. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Editions du Seuil, Paris 1973.

18. *Doppelglasscheibe* (1977), CR 416.

19. *Seestück (See-see)* (1970), CR 244 e 245 e *Seestück (Gegenlicht)* (1969), CR 233.

20. *Seestück (Welle)* (1969), CR 234.

21. *Grau* (1970), CR 247-9.

22. Sono *Seestück I* (1969), Editionen CR 23; *Wolken* (1969), Editionen, CR 24; e *Seestück II* (1970), Editionen CR 31.

23. Newman fa riferimento ai dipinti esposti alla Betty Parsons Gallery di New York nel 1950, in occasione della sua prima mostra personale. Cfr. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1992.

24. Su Barnett Newman (1905-1970) ci si limita a segnalare Ann Temkin, *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art e Yale University Press, 2002 e Armin Zweite, *Barnett Newman*, Jane Bobko, *Barnett Newman: paintings, sculptures, works on paper*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 1999.

25. La foto del 1951 è di Hans Namuth. Cfr. Temkin, *op. cit.*, p. 46.

26. *Solaris (Soljaris)* di Andrej Tarkovskij (1972).

27. *2001: Odissea nello spazio (2001: A Space Odyssey)* di Stanley Kubrick (1968).

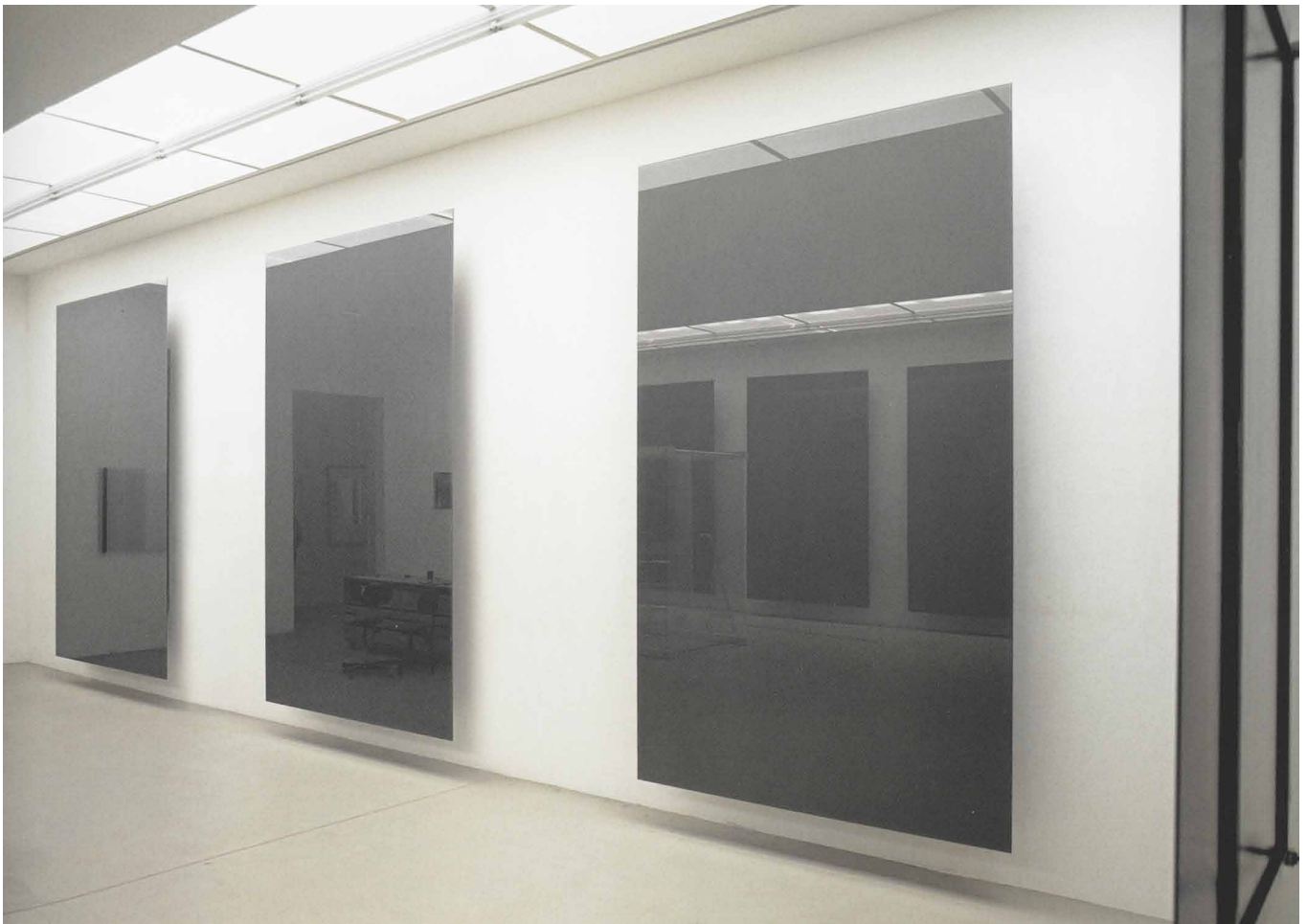
***Acht Grau* (2002). Lo sguardo laterale**

«My eyes distractedly consult it - are drawn to it against my will, as they sometimes are by the senseless flickerings of an unregulated television set. It has that kind of frivolous power... So: the object in Madame's drawing room is a black mirror. It is seven inches tall and six inch wide. It is framed within a worn black leather case that is shaped like a book. Indeed the case is lying open on a table, just as though it were a deluxe edition meant to be picked up and browsed through; but there I nothing there to be read or seen - except the mystery of one's own image projected by the black mirror's surface before it recedes into its endless depths, its corridors of darkness»¹.

Questa descrizione di un inquietante incontro con uno specchio nero - ricca di implicite anticipazioni dei temi che qui si stanno per trattare - è tratta dal breve racconto *Musica per camaleonti* di Truman Capote ed è riportata da Arnaud Maillet nel saggio che ha dedicato a quella famiglia di oggetti particolari e misteriosi, gli specchi neri appunto, la cui storia si incrocia per un certo tempo con quella della pittura europea². Nei cataloghi e nei trattati di pittura del diciannovesimo secolo la versione portatile e leggermente convessa di uno specchio scuro è chiamata 'specchio di Claude' - dal nome di Claude Lorrain, a cui venne associato più per l'aspetto delle immagini riflesse che per un diretta e certa relazione con il pittore francese - ed è consigliata come integrazione della dotazione strumentale dei pittori, principalmente di quelli di paesaggio. La funzione di questi specchi è doppia e consiste tanto nella capacità di raccogliere la vista di un intero panorama senza deformarlo in virtù della forma appena convessa, quanto in quella di ridurre i contrasti luminosi e tonali conseguente alla tinta scura: il risultato è un'immagine della scena naturale ridotta, appiattita e uniforme, che si mostra allo sguardo del pittore con la stessa consistenza di un dipinto 'reale'. Un trattatista di fine Settecento, Pierre-Henri de Valenciennes, mette a confronto le immagini riflesse dagli specchi neri con quelle prodotte dalla camera oscura riconoscendo

alle prime una portabilità e una nitidezza - una sorta quasi di 'oggettualità' - che sembra derivare direttamente dalla materia del vetro: «Le miroir noir représente la Nature avec bien plus de force, de pureté et de fini que la Chambre noire, parce que la réflexion en est simple, et que les objets s'y peignent immédiatement; au lieu que dans la Chambre noire, l'image des objets se porte d'abord dans le miroir qui les réfléchit, ensuite sur le spectre. Cette double réflexion diminue beaucoup la force et la netteté des objets... on peut le placer [le miroir noir] sans difficulté, en l'attachant à un arbre ou à un bâton, que l'on assujettit dans la terre: on peut alors copier la Nature dans ce miroir, comme on copieroit un tableau»³.

Al di là dell'uso effettivo di questo strumento - in realtà più un esercizio dello sguardo che una fonte immediata di immagini da copiare - doveva costituire un'attrazione particolare la possibilità di catturare e tenere in mano l'immagine di un mondo in un oggetto piccolo e lucido, nero e perfetto. La storia di questi specchi, piani o convessi, neri o comunque scuri, è più antica e complessa di quella di un semplice dispositivo ottico, ausiliario alla pittura. Maillet raccoglie descrizioni e testimonianze di una funzione reale o simbolica degli specchi neri in contesti, luoghi e tempi molto diversi, riscoprendone la presenza prima nel contesto delle antiche arti magiche e divinatorie e poi in quello più recente delle pratiche ipnotiche di esplorazione dell'inconscio. Se in un'applicazione puramente ottica e pittorica è l'immagine catturata e appiattita sulla superficie dello specchio a fermare lo sguardo, in un esercizio ermeneutico è la profondità del buio in cui affonda l'immagine riflessa e da cui emergono apparizioni più o meno decifrabili ad attrarre magneticamente l'osservatore. E però sia che ci si disponga ad osservare uno specchio nero fissando lo sguardo sulla superficie, e così in un certo modo assimilando l'immagine riflessa a quella dipinta o a quella fotografata, sia che si sprofondi all'interno cercando figure ai limiti della visibilità e della comprensibilità - scegliendo così tra due modi alternativi ma alla fine non incompatibili - quel



33/ *Acht Grau* (2002), CR 878/1-8

che emerge comunque è la potenza e la consistenza ‘reale’ delle immagini che appaiono su questo schermo buio, più reali delle stesse normali percezioni e rappresentazioni.

Queste due diverse disposizioni visive nei confronti di uno specchio nero si ritrovano riunite in una scena descritta nell’*Hypnerotomachia Poliphili* citata da Mailliet⁴. Il protagonista dell’itinerario onirico allegorico descritto nel libro di Francesco Colonna si trova ad un certo punto a passare per un andito fiancheggiato da due muri di marmo bianco nel mezzo dei quali sono incastonati, uno di fronte all’altro, due dischi di pietra nera lucidissima. L’immaginazione dell’autore segue da vicino lo sguardo di Polifilo, prima attratto dalla

perfezione dell’opera, poi, al momento di passare tra le due superfici speculari, sorpreso e spaventato dalla propria immagine riflessa, estranea e terribile: «Subito, senza pensarci e pieno di curiosità, entrai, gli occhi sgranati, nell’andito spalancato, in quel luminoso passaggio: mi si presentarono cose degne di eterna memoria. A destra e a sinistra, le pareti erano a quadroni di marmi levigatissimi, nelle cui parti mediane, su entrambi i lati, era infisso un grande medaglione, incorniciato da una frondosa corona, meravigliosa composizione di intagli. Erano uguali, l’uno di fronte all’altro, di pietra nerissima, resistente al ferro più duro, lucidi come specchi. Passandovi in mezzo senza avvedermene, mi invase un improvviso timo-



34/ *Grauer Spiegel* (1992), CR 765 a Documenta 9, Kassel

35/ *Zwölf Spiegel für eine Bank* (1991), CR 740

re della mia stessa immagine»⁵.

La presenza di questi oggetti misteriosi nella produzione artistica più recente non è rara e lo stesso Maillet include nella sua raccolta anche i primi specchi grigi di Gerhard Richter. Lo studioso francese interpreta il senso dei *Grauspiegel* associandoli essenzialmente ad una sola parola chiave, al concetto di 'devaluation', di immagine imperfetta e diminuita di un mondo che non può e non potrà più darsi con maggiore chiarezza. Una interpretazione così riduttiva contrasta però con la varietà di storie e di significati riferibili all'oggetto del saggio e proprio il confronto con i pezzi di una immaginaria collezione di specchi neri suggerisce una lettura diversa, più articolata e complessa delle opere catottriche di Richter. Come esempio di una indecifrabile corrispondenza ci basta anticipare la somiglianza tra uno specchio particolare descritto da Maillet, fatto di due superfici nere riflettenti montate assieme e piegate ad angolo, e gli specchi doppi di Richter (fig. 34): in entrambi i casi ci troviamo di fronte a dei veri e propri dispositivi ottici, orientati ad un fine simile anche se quel fine non è immediatamente comprensibile.

Una parte significativa del catalogo delle opere di Richter è costituita da specchi e da vetri trasparenti. *Spiegel* e *Glas* sono classificati come due sottocategorie delle opere di pittura, dichiarando così esplicitamente l'appartenenza dell'immagine riflessa al mondo delle immagini dipinte. Questo carattere pittorico riconosciuto alle apparizioni speculari - anche se poi vedremo come sia in realtà lo specchio a ridefinire il senso della pittura - è confermato dagli stessi 'errori' di catalogazione: due *Grauspiegel*, quelli esposti al museo di Copenhagen, non sono classificati con gli altri *Spiegel* ma sono messi insieme agli *Abstraktes Bilder*, senza nessuna evidente giustificazione.

La categoria dei vetri e degli specchi è rappresentata con continuità nel catalogo delle opere a partire dai primi anni e dai primi numeri - 4 *Glasscheiben* è del 1967 - fino ai tempi più recenti, anche se in due diversi periodi l'attenzione di Richter sembra particolarmente concentrata su questi temi. Il maggior numero di *Spiegel*, nelle loro variazioni di dimensione, colore e numero viene realizzato all'inizio degli anni Novanta, mentre ai primi anni del decennio successivo appartengono le grandi installazioni di specchi grigi e gli esperimenti sulla sovrapposizione di vetri trasparenti. Un elenco meno sintetico delle opere 'speculari' di Richter mostra però come i temi della trasparenza e della riflessione non si limitino ai *Glas* e agli

Spiegel, ma siano evidenti o impliciti in una serie eterogenea di altri prodotti, comprendendo in questa raccolta non solo le opere realizzate, ma anche quelle immaginate, disegnate o fotografate, e poi quelle in cui degli ‘effetti’ catottrici sono resi con altri mezzi.

Il primo ‘vetro’ di Richter è *4 Glasscheiben*, un’opera a suo modo programmatica e isolata, e comunque accompagnata da un certo numero di disegni in cui vengono provate configurazioni anche molto diverse da quella realizzata⁶. Dieci anni dopo Richter realizza i suoi primi *Grauspiegel*, montandoli a coppie in due versioni diverse: nella prima - *Glasscheibe* - i due specchi sono incorniciati separatamente, nella seconda - *Doppelglasscheibe* - sono fissati invece su un unico supporto, con le superfici riflettenti rivolte all’interno⁷. Anche in quest’occasione alcuni disegni documentano l’esplorazione di varianti possibili. Nel 1981 e nel 1986 Richter realizza, ma in questo caso meglio sarebbe dire ‘trasforma’ in dipinti, degli specchi normali, semplici tagli incorniciati di lastre di produzione corrente. Gli specchi scuri realizzati tra il 1991 e il 1992 sono poco più di trenta: si tratta di pezzi singoli, riuniti in coppie disposte sullo stesso piano o ad angolo, o ancora in gruppi di quattro o più unità. In un caso - *Zwölf Spiegel für eine Bank* - sono anche stati pensati come integrazione di un’opera d’architettura, la sede della Hypo-Bank di Düsseldorf di Oswald Mathias Ungers⁸ (fig. 35). Dopo un intervallo di dieci anni Richter torna sul tema dello specchio grigio riunendo otto e sei pezzi di dimensioni monumentali negli allestimenti di Berlino - *Acht Grau* (fig.33) - e di New York - *6 graue Spiegel*⁹. Tra il 2002 e il 2004 la materia del vetro trasparente è ripresa prima nella forma di singole lastre appese (fig. 36) - ancora degli specchi, anche se appena riflettenti - poi in una serie di opere costruite mettendo insieme 4-5 e più lastre sovrapposte: a distanza di quasi quarant’anni gli *Stehende Scheiben* si presentano come dei nuovi dispositivi per catturare immagini analoghi nel loro ‘funzionamento’ ai *4 Glasscheiben* del 1967¹⁰.

Alle opere catalogate come *Glas* e *Spiegel* si possono aggiungere altre macchine e altre immagini riferibili al tema della riflessione speculare: la serie di sfere e di foto di sfere di acciaio lucido, i prismi triangolari di vetro prodotti in occasione dell’esposizione berlinese degli *Acht Grau*, le stesse foto sotto lastra di vetro in cui la superficie riflettente e trasparente diventa parte e non semplice protezione dell’immagine¹¹. Una foto sovradipinta del 1990 - *Dreifaches Selbstportrait* - è il



36/ *Glasscheibe* (2002), CR 876-1

prodotto del montaggio di più scatti fotografici dell’artista seduto nella stessa stanza in diverse posizioni e dell’applicazione di poche macchie di colore sulla superficie stampata: l’immagine trasparente di Richter qui è più simile a quella di un riflesso che a quella di una doppia esposizione¹². Un altro gruppo di immagini infine rientra nella nostra collezione particolare e la chiude: nelle foto scattate da Richter nel 1986 ad una mostra di opere di Beuys si vede una stanza con delle teche nel mezzo e una serie di specchi dai riflessi dorati appesi alle pareti, a loro modo anche questi degli specchi neri¹³. Di opere con vetri e specchi Richter ne realizza dunque molte, e però le differenti versioni non si presentano tanto come una serie di variazioni su un tema ma come la necessaria ripe-

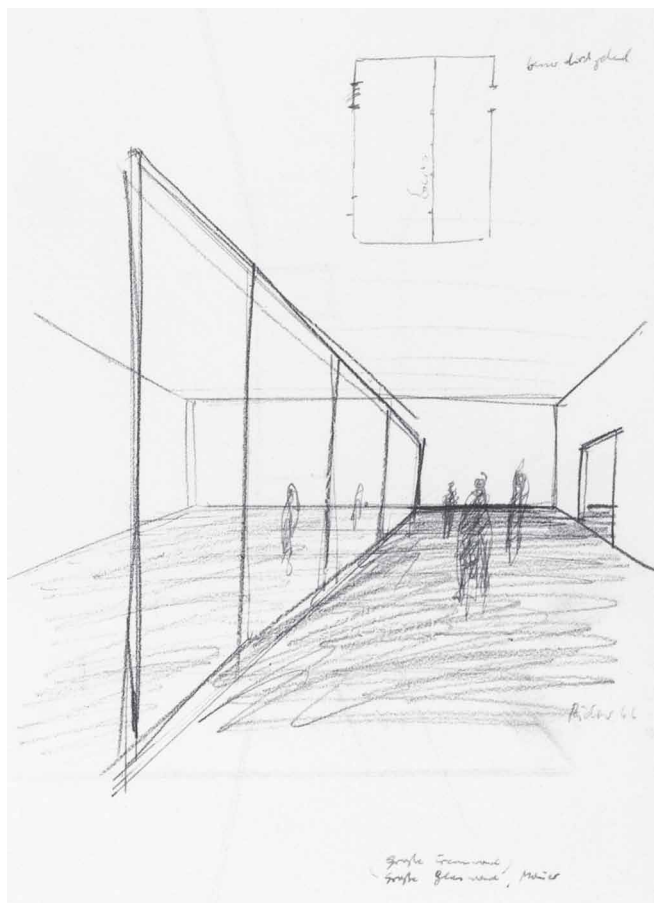
tizione di un'esperienza, di un'operazione che ha lo scopo di convincere prima di tutto lui stesso della reale consistenza e della potenza delle immagini, di tutte le immagini. Su quelle superfici di cristallo si fissano le immagini staccate dai loro oggetti e allo stesso tempo sprofondano in una materia scura in cui si riforma un mondo di rimandi nuovo, dopo aver sospeso e dissolto quello consueto. In questa profondità priva di bordi, di geometrie, di prospettiva le figure si staccano anche dal loro nome, i volti diventano irriconoscibili e si liberano finalmente dalla parola e dal linguaggio. Alla fine l'immagine, qualunque immagine, ne esce purificata, affrancata dalla subordinazione alle cose e alle parole, con una nuova potenza e un valore autonomo e assoluto di realtà.

Richter costruisce dunque dei dispositivi reali e non metaforici, dei filtri quasi, con la funzione di rimettere a fuoco lo sguardo, di liberarlo temporaneamente da quel sistema di relazioni spaziali e semiotiche in continua ricomposizione in cui si perde la memoria dell'Essere e l'esperienza dell'Esserci autentico, da quello che appunto Heidegger chiama il 'Si-stesso' contrapponendolo al 'se-stesso autentico': «Il Si-stesso, in-vista-di-cui l'Esserci esiste quotidianamente, articola il complesso dei rimandi della significatività... Se l'Esserci scopre autenticamente il mondo e vi si inserisce, se apre a se stesso il suo essere autentico, questa scoperta del «mondo» e questa apertura dell'Esserci si realizzano sempre sotto forma di rimozione dei velamenti e degli oscuramenti e come chiarificazione delle contraffazioni con cui l'Esserci si oclude contro se stesso»¹⁴.

Paradossalmente per Richter questa rimozione dei velamenti e degli oscuramenti, è il risultato di un velamento e di un oscuramento. Il processo di rigenerazione dell'immagine messo in opera nei *Glas* e negli *Spiegel* non è immediato ma si articola in diversi movimenti, tiene assieme disposizioni visive contraddittorie, è piuttosto paradossale che dialettico, cerca la radicale trasformazione dello sguardo corrente nella massima discrezione e ritegno, rinunciando ad ogni forma ormai esausta di provocazione visiva e verbale. Le macchine catottriche di Richter sono a modo loro dei dispositivi per l'addestramento e la pratica di un nuovo sguardo, delle istruzioni ripetutamente riproposte - quindi non variazioni, ma piuttosto ripetizioni - a confermare l'osservatore in una consapevolezza e un'abilità inusuale, pronte però a farsi dimenticare nel momento in cui la condizione di svelamento si sia realizzata. La stessa operazione che qui si tenta, di articolata traduzione

verbale di questo processo, deve prevedere alla fine la propria attiva rimozione, quell'oblio di ogni mediazione che, se può essere opportuno al cospetto di ogni opera, qui invece è essenziale.

Per cominciare confrontiamo l'esperienza dell'immagine riflessa in uno specchio limpido e perfetto con quella dell'immagine vista su uno specchio colorato. Tutti gli specchi perfetti attraggono naturalmente lo sguardo in una disposizione frontale, e quindi alla fine generano sempre un ritratto. Tutti gli specchi scuri sopportano male questa disposizione, e sembrano invece invitare a guardare lo specchio di scorcio, quasi suggerendo di indagare il segreto stesso della specularità. La funzione degli specchi neri usati dai pittori - gli specchi di Claude - era principalmente quella di catturare panorami di un paesaggio naturale, ma per ottenere questo risultato l'osservatore doveva necessariamente uscire dal quadro, disponendosi di lato e guardando lo specchio un po' di scorcio. Su quella superficie si poteva vedere allora l'immagine di un'ampia porzione di territorio, ridotta e appiattita nelle piccole dimensioni dello specchio per effetto della sua curvatura: la caratteristica di portabilità dello strumento, tanto apprezzata da Valenciennes, alla fine si trasmetteva ad un'immagine che sembrava separarsi dal mondo da cui proveniva. Ad uno sguardo laterale e ad un riflesso che si stacca e si libera per effetto di immaginarie azioni tangenziali possono far pensare anche i *4 Glasscheiben*, che pur si presentano come delle vere e proprie finestre, mobili eppure solidali con un ideale punto di vista centrale. Il vetro trasparente, metafora della finestra prospettica e della pittura, in realtà è invisibile ad uno sguardo frontale mentre invece è ben visibile per il riflesso della sua superficie dai punti di vista accidentali, quelli dello spettatore reale che si muove nella stanza: in un disegno preliminare Richter indugia su questi riflessi, sull'aspetto e sulla consistenza cristallina della piramide visiva. In altri disegni riferibili allo stesso periodo dei *4 Glasscheiben* la visione laterale, o radente, di grandi lastre di vetro è implicita nelle soluzioni proposte, se non addirittura obbligata. Negli schizzi a cui è stato dato il titolo di *Studie für Glaswand* si vede una lunga parete di vetro che attraversa e divide nel mezzo una sala rettangolare (fig. 37), una vera e propria barriera a fianco della quale il pubblico si trova a camminare senza poter passare dalla parte opposta. Un altro disegno mostra una doppia vetrata, due lastre tanto vicine da costringere chi passa in mezzo a passare in fretta tra i propri riflessi¹⁵. Una disposi-



37/ Studie für Glaswand Zeichnungen (1966), CR 66-9

zione non diversa da quella descritta da Francesco Colonna: sembra quasi che la visione laterale di uno specchio sia il risultato della composizione di due forze opposte, una che attrae chi osserva nello specchio - in conseguenza di un'istantanea immedesimazione con l'immagine riflessa - l'altra che lo respinge, allontanandolo con la forza di una interrogazione insostenibile.

A differenza del riflesso di uno specchio perfetto che duplica con la massima evidenza l'immagine di un mondo familiare, nella profondità dei suoi dettagli altrettanto consueti, il riflesso scuro di uno specchio colorato, o quello debole di un vetro semitrasparente, ci fanno vedere luoghi e figure incerte, il cui legame con la realtà nota si è allentato. Le relazioni spaziali sono le prime a confondersi: se uno specchio perfetto

ribalta completamente lo spazio oltre il piano di riflessione e su questo spazio virtuale l'occhio può di nuovo mettere a fuoco i diversi piani e ritrovare la stessa profondità dell'originale, su uno specchio imperfetto l'occhio vede prima di tutto la superficie dello specchio e su questo piano vede muoversi delle forme isolate. Gli spigoli di una stanza, i bordi interni delle cose, la convergenza prospettica delle linee, la prospettiva aerea si attenuano fino a sparire, lasciando galleggiare le forme più grandi dentro la massa liquida di uno spazio denso. Lo sguardo indugia sulle viste eccentriche di questa massa solida, immaginandosi di rendere permanente questo stato e di impossessarsi delle immagini imprigionate come mosche nell'ambra: le immagini dei corpi soprattutto sembrano rallentare e fermarsi appena nel colore grigio dei *Grauspiegel* o nella massa vetrosa stratificata degli *Scheiben*, per quell'effetto di sfocatura che insieme ai particolari minuti nasconde l'istante del movimento.

Questo fenomeno di apparente - ma anche reale in un certo modo - cambiamento di stato, di solidificazione dell'immagine corrisponde nello stesso tempo ad un moto di appropriazione, di avvicinamento e di contatto tangibile, ma anche ad uno opposto di allontanamento, di straniamento. Di questa proprietà straniante dello specchio, di ogni specchio, i pittori hanno imparato fin da subito a farne uso sfruttando questa distanza supplementare per guardare da 'fuori' il mondo e la sua immagine dipinta. In un passo, citato anche da Maillet, Leonardo suggerisce di usare lo specchio come strumento di paragone e di giudizio della pittura. Di paragone perché permette di confrontare l'aspetto di quadri 'naturali' con quello dei quadri dipinti, e di giudizio perché nell'immagine speculare, 'diversa', di un proprio dipinto il pittore può fingersi di vedere l'opera di un altro e quindi valutarla senza il filtro della consuetudine: «dico che nel tuo dipingere tu devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale lì sarà veduta per lo contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti»¹⁶. Questa operazione è esattamente quella che si vede fare a Richter in un filmato del 1969, un documentario dal titolo *In der Werkstatt (Nello studio dell'artista)* in cui è ripreso nelle diverse fasi della realizzazione di un *Fotobilder, Brücke (am Meer)*¹⁷: a un certo punto lo si vede infatti guardare il quadro ormai finito in uno specchio, spostandosi di lato e ruotando un poco alla volta questo specchio, con l'intenzione evidente di controllare l'effetto del dipinto su un occhio estraneo. Di

questo sguardo distaccato e inclinato sono un prodotto le stesse serie fotografiche che Richter ricava da alcuni suoi dipinti. In particolare quella pubblicata nel libro *128 Details from a Picture* (Halifax 1978) restituisce il movimento di uno sguardo che prima fissa frontalmente piccole porzioni del dipinto, poi ruota rispetto alla superficie, sempre inquadrando particolari non ricomponibili insieme, quasi i pezzi irrimediabilmente di un'immagine mai vista (figg. 23-24).

In questo doppio moto di avvicinamento e allontanamento è da riconoscere una forma di radicale realismo, il movimento circolare di Pigmalione attorno al simulacro che ha plasmato in attesa di un segno di vita autonoma, alla fine costretto a sciogliere ogni legame con la propria storia, con quel soggetto che altrimenti continuerebbe a vedere nell'opera nient'altro che una delle sue proiezioni¹⁸.

Al processo di fissazione e liberazione dell'immagine che Richter mette in opera si possono riferire una serie di elaborazioni concrete della forma e della materia dei supporti. La stessa banale operazione consistente nel montare dipinti o foto originali sotto una lastra di vetro - si pensi ad esempio ai cento piccoli vetri smaltati del ciclo *Sindbad* o alla coppia di foto 'sotto vetro' *Guildestern* e *Ophelia* - acquista un significato particolare, rivela il desiderio di riconoscere all'immagine la consistenza di una cosa fatta non tanto di pasta colorata o di carta, ma di una materia perfetta, dura e lucida come uno specchio¹⁹. E così anche la progressiva riduzione e rimozione delle cornici è il segno della sostituzione di una finzione con una presenza: le grosse cornici nere dei *4 Glasscheiben* e del *Doppelglasscheibe* sono il segno visibile della metafora albertiana della finestra, la loro semplice figura è sufficiente ad aprire istantaneamente uno spazio virtuale profondo e a dissolvere lo schermo. Con l'eliminazione di queste cornici la superficie torna ad essere visibile, la faccia solida di uno spazio anisotropo.

Se gli *Spiegel* grigi del 1991 hanno ancora un bordo sottile, quelli rossi realizzati stesso anno ne sono definitivamente privi, ed è come se il superamento dell'astrazione prospettica si fosse finalmente compiuto con la mediazione di un colore liquido e vivo. A suo modo una cornice particolare è la stessa architettura della Hypo-Bank di Ungers in cui Richter inserisce due serie di specchi grigi e colorati - *Sechs Spiegel* e *Zwölf Spiegel für eine Bank* (fig. 35): in una soluzione 'decorativa' che non lo soddisfa pienamente, e che non avrà seguito, lo specchio torna per l'ultima volta ad essere assimi-

lato ad una finestra.

Una volta eliminata la cornice la lastra di vetro o lo specchio viene progressivamente allontanato dal muro, caratterizzandosi per una tridimensionalità che non è più quella interna del mondo riflesso ma piuttosto quella di una massa cristallina, di un blocco di vetro contratto in un minimo spessore. I vetri trasparenti - i *Glasscheibe* del 2002 (fig. 36)- allora vengono appesi con dei ganci che stanno completamente all'esterno della lastra, per non contrastare con quest'immagine di volume solido, di acquario sospeso²⁰. I grandi specchi grigi - *Acht Grau* e *6 graue Spiegel* (fig. 33)- sono retti invece da supporti posteriori nascosti, ben distanziati dal muro, così che ne vengono accentuate le dimensioni e la massa apparente. Il processo di sparizione dei bordi e di affrancamento dell'immagine riflessa si conclude logicamente con le undici sfere di acciaio che Richter realizza nel 1992 (fig. 46): questi oggetti perfetti sono dei particolarissimi specchi neri che riflettono un panorama completo, deforme e sfuocato, sono finalmente solo immagine, l'immagine solida di un mondo che si può tenere in mano.

Chi osserva questi specchi all'inizio si muove lentamente restando di lato e ad una certa distanza, prova brevi traiettorie convergenti e divergenti, poi si avvicina, si ferma di fronte e alla fine 'entra', 'affonda' nell'immagine. Negli specchi scuri questo però non è tanto un movimento dentro lo spazio virtuale quanto un tentativo dello sguardo di penetrare lo spessore confuso dei bordi, le campiture indistinte dei vuoti o dei pieni, le particelle e le ombre sospese. Lo sguardo si trova a galleggiare senza riferimenti in una massa grigia, simile a quella dei *Graubilder*, però non più solo davanti e sopra, ma anche dentro. Su questi schermi l'immagine appare per lo più sfuocata, non tanto perché i contorni sono meno definiti - se uno specchio è lucido i bordi del riflesso sono comunque nitidi - ma perché nella debole luce l'occhio non distingue e non mette spontaneamente a fuoco i diversi piani della scena. Lo sguardo si fissa e si disperde, si sforza nel tentativo di decifrare una macchia o un'ombra, poi si distrae e si apre a tutto il quadro e a tutti i piani dell'immagine. Una condizione di anomala, eccessiva o diminuita concentrazione è favorevole all'apparizione di figure fantasmatiche, all'insorgere di una sorta di stato allucinatorio. La manipolazione dell'attenzione visiva rientra in diverse pratiche ipnotiche e Mailliet non manca di rilevare il potere psicotropo di uno specchio nero: «At the very least, we can say that hypnosis opens a gap betwe-

en what is thought and what is seen, and that it is subject to variable levels of intensity. At times, it refers to a subjective state much like reverie: the gaze, characterized by distraction, gives the impression of oscillating, of wandering over the black surface, and thus of relying less on foveal vision than on peripheral vision, a sort of defocalization or perhaps afocalization. At other times, it designates a type of inverse attention, extreme but never utterly so: a sort of fixed, concentrated gaze, a foveal type of gaze, a fixation somehow related to the Freudian sideration of the gaze, a paralyzed gaze. The different intensity levels in hypnosis pass between these two poles. But quite often these two conceptions at work in the black mirror are superimposed, without really being distinguishable. It is in this continual dissemination of sense that one ought to envisage the fascination exerted by the black mirror»²¹.

Sotto la superficie di uno specchio nero può farsi vedere qualcosa che altrimenti resterebbe nascosto, di massimamente intimo ed estraneo, il fondo dello sguardo e della coscienza, o il retro grigio - vuoto o pieno? - del mondo. Richter si ferma sulla soglia di quello spazio, getta uno sguardo dentro senza immedesimarsi in quell'ombra senza volto che è il suo riflesso, si mantiene in uno stato d'animo di heideggeriano ritegno e gli *Eckspiegel* sono la figura perfetta di questo ritegno, di una volontaria esclusione²². Le coppie di specchi angolari che Richter realizza nel 1992 hanno la particolare qualità di isolare uno spazio nell'angolo di stanza dove sono collocati da cui l'osservatore si sente subito escluso, non potendo sopportare la vista ravvicinata di due diverse immagini di sé. Il carattere antropofugo di questi specchi è ancora più esplicito nella variante esposta all'edizione di quello stesso anno di Documenta (fig. 34), quel dispositivo catottrico a cui si è fatto riferimento all'inizio del capitolo: in questo caso gli specchi affiancati e disposti su un angolo aperto escludono completamente dalla riflessione la porzione centrale di spazio che sta loro di fronte, e, con essa, l'immagine di chi li guarda.

Per articolare meglio il senso dell'antropofobia degli specchi di Richter, e più in generale il valore ontologico dell'interrogazione che propongono, può tornare utile un confronto con le opere catottriche di Anish Kapoor, spesso anche simili nella forma e nella materia - a volte si possono riconoscere curiose convergenze - ma comunque profondamente differenti nel significato e nel loro stesso 'funzionamento'²³. Uno dei temi ricorrenti nelle opere di Kapoor - in quelle 'opache'



38/ Anish Kapoor, *Untitled* (1999)

come in quelle speculari - è quello della simulazione di uno spazio interno al guscio materiale delle sue sculture caratterizzato da una geometria e una fisica alternative e capace di esercitare una potentissima forza d'attrazione nei confronti di chi lo osserva. Lo sguardo è attirato in una sorta di avventura topologica, mediata anche dalle trasformazioni che subisce l'immagine riflessa del suo corpo. Se nella materia grigia e densa dei *Graubilder* e dei *Grauspiegel* di Richter non c'è spazio per l'osservatore - in realtà è quel colore indistinto che ha già da sempre spazio dentro l'occhio e dentro il mondo di chi guarda - Kapoor non fa altro che costruire, fin dai tempi delle prime pietre vuote - *Adam* (1988-89), *Void Field* (1989) - delle cavità antropomorfe.



39/ Anish Kapoor, *Turning the World Inside Out II* (1995)

40/ Anish Kapoor, *Blood Mirror* (2000)

Resin, Air, Space I e II (1998) sono dei blocchi di materia vetrosa in cui galleggiano dei grandi 'bozzoli' lucidi, dentro ai quali è inevitabile immaginarsi di essere racchiusi e sottoposti ad un processo metamorfico. *Untitled* (1999) è uno specchio in forma di grande uovo d'insetto (fig. 38) - o piuttosto crisalide - di dimensioni umane, che cattura e deforma l'intera figura di chi si avvicina a guardarlo. *Ishi's Light* (2003) e *Pillar* (2003) sono dei gusci aperti - in forma di fuso il primo, di cilindro il secondo - rivestiti all'interno di una superficie lucida speculare. Funzionano esattamente al contrario degli *Eckspiegel* di Richter, attirando e intrappolando l'osservatore prima all'interno del loro spazio reale, poi di quello virtuale. Altre 'trappole' catottriche sono le cavità speculari di *Turning the World Inside Out I e II* (1995): qui i riflessi precipitano all'interno di un foro conico e chi osserva si riconosce e si immedesima nell'immagine risucchiata in un altro spazio (fig. 39).

Una delle forme speculari preferite da Kapoor è quella della grande superficie circolare concava: questi 'catini' - perfettamente riflettenti oppure di colore scuro - funzionano come dei grandi specchi di Claude, catturano e 'solidificano' la vista della stanza o del paesaggio circostante. La forma concava produce lo stesso effetto di contrazione spaziale di quella convessa, con la differenza di rovesciare i raggi e capovolgere l'immagine. Le versioni colorate di questi specchi in un certo modo sono paragonabili ai *Grauspiegel*: la differenza fondamentale sta nel fatto che mentre negli specchi di Richter quel che si vede è l'immagine oscurata - o piuttosto svelata - di questo stesso mondo, in quelli di Kapoor va in scena un mondo diverso, capovolto e virtuale, in cui il simulacro di chi guarda sembra essere incautamente entrato, mettendosi in una condizione di rischio che però è solo apparente. Gli sferoidi deformi di *Cloud Gate* (2004) e di *Turning the World Inside Out II* sono a loro volta confrontabili con le sfere lucide di Richter. L'immagine di questi panorami sferici è per lo più statica, o meglio indifferente al movimento, e quel che conta non è tanto la deformazione del riflesso quanto la presenza stessa e la compiutezza della copia speculare, per quanto sempre diversa. L'immagine che appare sulle superfici dei globi di Kapoor è invece dinamica, si gonfia nelle parti convesse e si contrae in quelle concave, e queste metamorfosi sono cercate e provocate da uno sguardo in continuo movimento.

Che di messa in scena e di finzione si possa parlare a propo-

sito delle sculture specchianti di Kapoor, e non degli specchi dipinti di Richter può essere confermato da un altro confronto tra opere in parte simili. Per molte delle sue sculture - di cera, di tela, di metallo o di plastica lucida - come anche per molti dei suoi specchi, Kapoor usa un colore rosso intenso, simile a quello del sangue liquido o solido. Il riferimento al liquido rosso è più o meno evidente, spesso è reso più esplicito dalle forme e dai titoli delle opere: *Turning Water into Mirror*, *Blood into Sky* (2000) sembra una vasca di sangue in cui una forza anomala abbia incurvato la superficie del liquido, *Blood Mirror* (2000) è uno specchio del colore del sangue (fig. 40), *Drop* e *Drip* (2008) sono delle grandi gocce rosse appese. La plasticità e la lucidità delle superfici simulano efficacemente, con un vero e proprio trucco di scena, una consistenza liquida. Nel caso degli specchi rossi di Richter non si può negare il riferimento - nello stesso titolo di *Spiegel, blutrot* (1991) per esempio - alla stessa materia reale, al sangue vivo²⁴: ma qui la relazione non è più di simulazione ma di identità, di condivisione di una stessa proprietà fisica, della stessa lunghezza d'onda, della stessa vibrazione profonda che accomuna immagine e corpi, immagine e mondo ad un livello fondamentale.

Il movimento dell'osservatore, del suo sguardo e del suo corpo, negli specchi di Kapoor è uno spettacolo previsto, un'azione che si sviluppa nel tempo, ha durate e velocità diverse. *States of Limbo* (2007) è un'opera composta di diverse sfere lucide, semilucide e opache, appese alle pareti di una stanza come se galleggiassero nell'aria: mentre le sfere di Richter riflettono un'immagine frutto del caso, e quindi potenzialmente tutte le immagini e tutto il mondo, quelle di Kapoor attendono il pubblico, lo invitano a spostarsi, a mostrarsi e a nascondersi, a passare da una all'altra.

Le collezioni di oggetti speculari di Kapoor riunite in due esposizioni del 2004 e del 2008 alla galleria Gladstone di New York si potevano davvero considerare come degli spettacoli in cui i pezzi di forma diversa erano le scene - ma anche gli attori - di un'opera in più atti²⁵. Il pubblico era implicitamente invitato ad 'entrare' in ognuno di questi specchi e a provarne le diverse metamorfosi. Tra gli elementi del primo allestimento c'era un cilindro interrotto - dal titolo programmatico di *Carousel* - le cui porzioni speculari, quella superiore e quella inferiore, riflettevano la testa e le gambe di chi si avvicinava, mentre la parte centrale, un tubo bianco, si confondeva con le pareti bianche della stanza e spariva.



41/ Anish Kapoor, *Spire* (2004)



42/ Anish Kapoor, *Double* (2004)



43/ *Ohne Titel* (1966)

Spire (fig. 41) era invece un cono di sezione ellittica che si appiattiva al suolo e si stringeva in alto in una punta sottilissima: il mondo riflesso sembrava risucchiato con violenza in un altro spazio - o, al contrario, colare da un altro spazio - attraverso un punto invisibile sospeso nell'aria. *Double* (fig. 42) aveva la forma di due gocce unite per l'estremità più stretta e il passaggio da una superficie all'altra era accompagnato da una repentina doppia contrazione. Altrettanto spettacolari erano le trasformazioni catottriche prodotte dagli oggetti - anzi dai *Non Object* - della mostra del 2008. In particolare l'avvicinamento progressivo a *Pole*, un 'cilindro'

stretto nel mezzo generato dalla rivoluzione di una semiellisse, e a *Vertigo*, una superficie prodotta dalla traslazione di un arco su una traiettoria curva, produceva ad una certa distanza un capovolgimento dell'immagine istantaneo e indecifrabile, ancora delle innocue 'catastrofi' proiettive. Kapoor quindi esplora la complessità e la profondità topologica di un universo e uno spazio possibili, non euclidei, sperimentando tutte le varianti geometriche delle trasformazioni speculari. Nel far questo non esce dal dominio della fisica e della metafisica. Richter invece intravede negli specchi la profondità ontologica dell'esistenza, rinunciando deliberatamente ad ogni forma di spettacolarizzazione.

In un'intervista del 1993 Richter fa riferimento ad un piccolo specchio nel suo studio appeso un poco sopra l'altezza degli occhi: «In this case it's a good thing that it isn't head-high, but a little higher, so that you see the mirror and not the usual mirror image, which is yourself»²⁶. In una foto del 1966 Richter si fa riprendere in una posa curiosa, con la testa infilata in un sacco di gomma che lui stesso tiene teso con una mano²⁷ (fig. 43). La plastica aderente e opaca schiaccia i lineamenti, chiude gli occhi e entra anche nella bocca aperta, trasforma la faccia in una maschera grottesca, quasi a mostrare il volto senza lineamenti e senza nome che sta sotto quello che riconosciamo. Dentro i *Grauspiegel* si sciolgono dunque la figura e l'identità di chi si guarda, delle cose e dei luoghi, dentro questi specchi l'immagine si stacca dai nomi e dalle parole e anzi scopre di potersene liberare anche fuori, nella pittura e nel mondo.

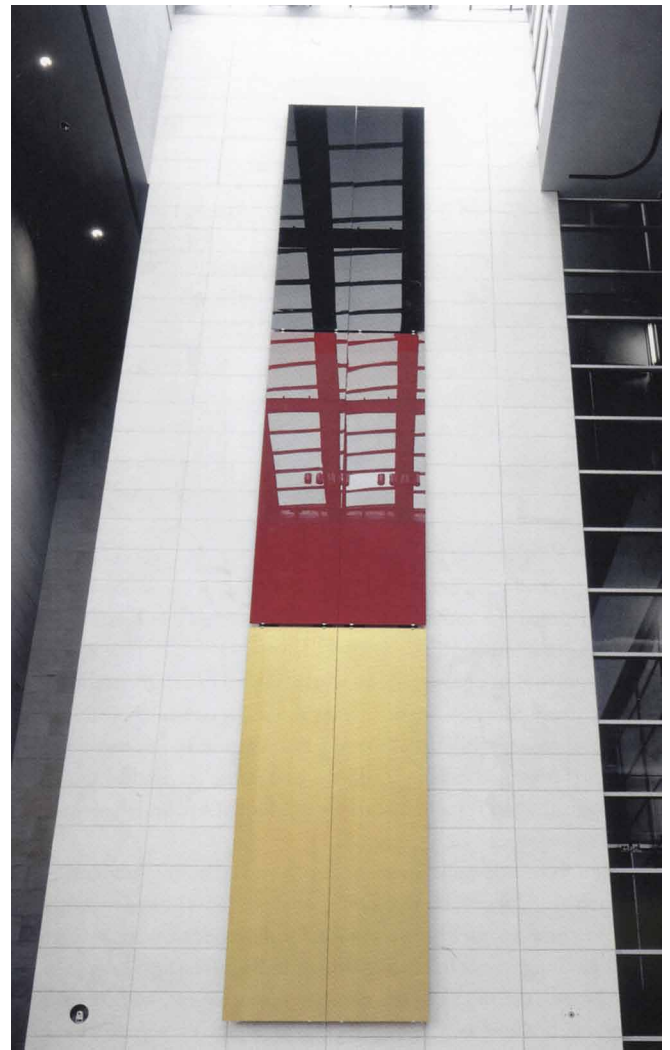
Nel suo scritto *Sugli specchi* Umberto Eco mette in chiaro quanto il territorio delle immagini riflesse e quello dei segni e della semiosi siano vicini e al tempo stesso distinti²⁸. Nelle pagine di Lacan sullo stadio dello specchio Eco legge l'esperienza della specularità interpretata come una situazione liminare, una soglia che marca i confini tra immaginario e simbolico, tra immaginario e semiotico. La coscienza infantile all'inizio confonde l'immagine con la realtà, poi scopre che quello che vede nello specchio non è la realtà, ma una cosa diversa, un'immagine appunto, infine scopre che quell'immagine ha un nome, che è il suo. Questo è esattamente l'inverso di quello che una coscienza formata può scoprire in un *Grauspiegel*, ripetendo al contrario le stesse fasi, prima separando il nome dall'immagine, poi riunendo l'immagine alla realtà, infine riportando la realtà all'immagine. Nella sua argomentazione Eco esplora tutte le analogie possibili tra l'immagine

riflessa e il segno per concludere che uno specchio non produce mai segni, non traduce mai la realtà ma semmai la trasferisce o la trasforma funzionando come una protesi visiva o un canale di trasmissione. La questione però può diventare più problematica nel caso degli specchi deformanti che possono introdurre dei processi interpretativi e sostitutivi e spostare la soglia tra speculare e semiosico: «... l'esperienza dell'immagine deformata costituisce un ulteriore fenomeno-soglia che sposta i confini tra lo speculare e il semiosico. Se non fosse che... anche l'immagine deformata è parassitaria rispetto al referente, dovremmo dire che del semiosico essa ha molte caratteristiche, sia pure abbozzate, imprecise e fluttuanti. Per esempio in questo rapporto, che è pur sempre tra occorrenza e occorrenza, sono portato a vedere me stesso come il tipo di un altro (di un gigante, di un nano, di un essere mostruoso): c'è come l'inizio di un processo di universalizzazione, un dimenticare il referente per fantasticare sul contenuto – sia pure come tentazione continuamente repressa, controllata dalla coscienza della singolarità del fenomeno, da un ragionare a freddo sulla situazione allucinatória in atto... C'è un “sapere di più” su ciò che sono o potrei essere, una aurora di esercizio controfattuale, un inizio di semiosi»²⁹.

Qui il pensiero va subito agli specchi di Anish Kapoor, che ci mostrano un'immagine di quel che ‘potrei essere’ in uno spazio caratterizzato da una diversa geometria, ‘come se’ in quello spazio si potesse davvero entrare e subirne le deformazioni. A loro modo anche i *Grauspiegel* esercitano un'azione deformante, per esempio eliminando i particolari, ma però non si propongono di mostrarci che cosa ‘potremmo essere’ o una condizione ‘come se’ fosse vera, piuttosto funzionano come protesi o canali di trasmissione dell'immagine nascosta del mondo.

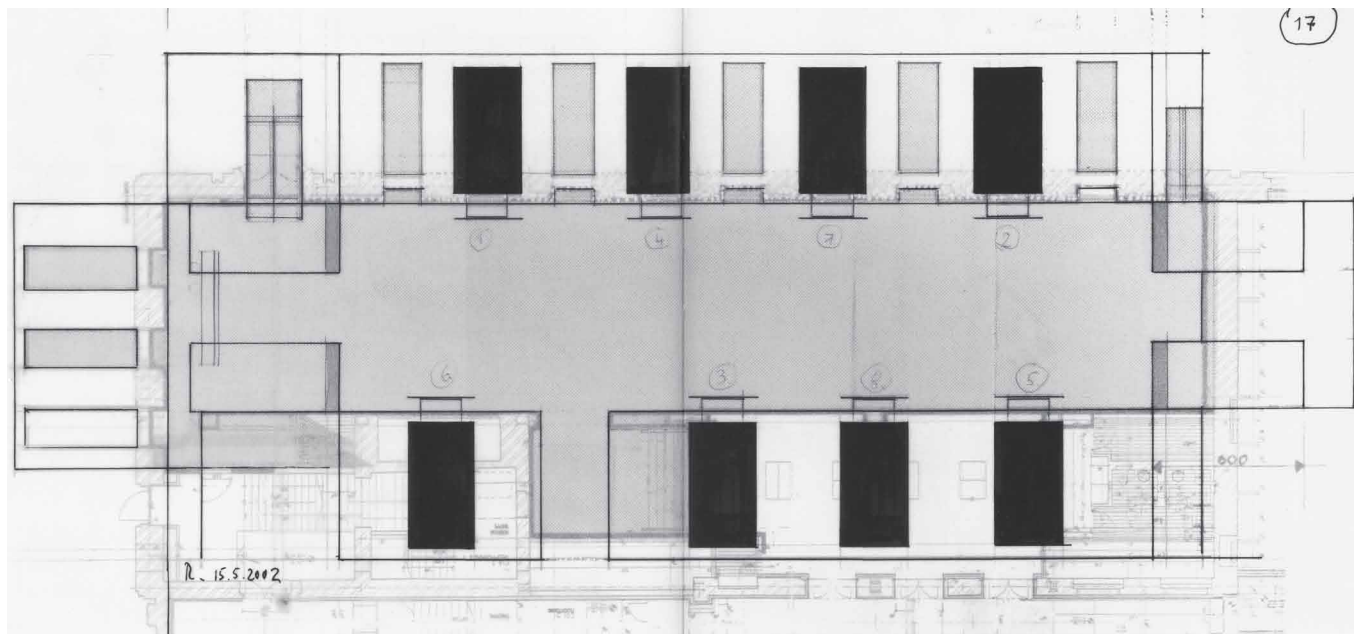
La distinzione tra i due modi di interpretare il funzionamento di uno specchio imperfetto è netta: «L'universo catottrico è una realtà capace di dare l'impressione della virtualità. L'universo semiosico è una virtualità capace di dare l'impressione della realtà» e «I due universi, di cui il primo è soglia al secondo, non hanno punti di passaggio, i casi limite degli specchi deformanti sono punti di catastrofe, a un certo punto bisogna pur decidersi, o si è di qua o si è di là»³⁰. Nel caso di Kapoor si è completamente dentro il territorio del segno, quel territorio da cui Richter invece cerca in ogni modo di tenersi fuori o di uscire.

Il tentativo di affrancamento da ogni funzione simbolica si



44/ Schwarz, Rot, Gold (1999), CR 856

può riconoscere e seguire nei disegni preliminari di Schwarz, Rot, Gold (1999), il grande vetro con i colori della bandiera tedesca appeso nell'atrio del rinnovato Reichstag di Berlino (fig. 44), anche se quest'opera - a suo modo una *Farbtafel*, ma anche uno *Spiegel* - sembrerebbe invece doversi caricare di un significato speciale già solo per le dimensioni e l'eccezionalità del luogo in cui è collocata³¹. Nove tavole dell'*Atlas*, quelle numerate da 647 a 655, ne mostrano più di venti diverse versioni: in un primo momento Richter pensa di disporre semplicemente tre o quattro immagini ricavate da foto di pri-



45/ Sistemazione della sala del Deutsche Guggenheim di Berlino per l'allestimento di *Acht Grau* (2002)

gionieri dei campi di sterminio nazisti, poi però rinuncia ad un memoriale tanto drammatico ed esplicito e prova una serie di variazioni sul tema dei tre colori della bandiera tedesca. In alcuni schemi si vede il tentativo di introdurre movimento e disordine nella composizione delle tessere colorate per poi rinunciare a favore di più semplici e statiche giustapposizioni di tre bande uguali, rosse, gialle e nere, verticali o orizzontali. Prima quindi Richter abbandona ogni intenzione drammatica e espressiva, poi elimina ogni caratterizzazione dinamica, infine si sforza di cancellare, o almeno di sospendere temporaneamente il valore simbolico-araldico, la figura stessa della bandiera: gli ultimi tre disegni dell'*Atlas* mostrano la trasformazione della bandiera tedesca in una *Farbtafel*, una trasformazione che è il risultato al tempo stesso di una semplificazione della figura e di un esercizio di agnosia visiva. Nello stesso rapporto che si stabilisce - o che non si stabilisce - tra *Schwarz, Rot, Gold* e l'architettura che lo ospita si manifesta l'autosufficienza e la rinnovata potenza dell'immagine. Nell'altro caso in cui Richter si confronta direttamente con un'architettura moderna, quella della Hypo-Bank di Düsseldorf, gli specchi colorati affondano invece fisicamente e semioticamente nel discorso architettonico. Mentre il grande

vetro del Reichstag si stacca dalla parete su cui è appeso e impone le proprie dimensioni e proporzioni ad uno spazio a cui resta sostanzialmente indifferente gli specchi della banca di Ungers si incastrano nelle nicchie e inevitabilmente - allo stesso modo dei pavimenti e dei soffitti di Sol LeWitt, l'altro artista che collabora al progetto - rientrano in uno schema antropomorfo e assumono senza volerlo il valore di semplici elementi dell'apparato decorativo.

La reazione di Richter all'antropomorfismo dello spazio architettonico per un certo tempo si traduce nell'invenzione di spazi caratterizzati da un gigantismo disumano - si fa riferimento in particolare ai disegni di improbabili allestimenti di *Fotobilder* di panorami celesti - senza però riuscire davvero ad immaginare ambienti totalmente astratti, davvero estranei alla misura umana. Da questo punto di vista le soluzioni più efficaci sono invece quelle che attuano una condizione di reciproca indifferenza tra pittura e architettura, rimuovendo ogni evidente corrispondenza, ma anche ogni appariscente sproporzione.

I numerosi schemi planimetrici provati per l'allestimento di *Acht Grau* nella lunga sala, quasi un corridoio, del Guggenheim di Berlino, mostrano il graduale passaggio dalle di-

sposizioni regolari e simmetriche delle versioni preliminari a quella completamente asimmetrica della soluzione finale³² (fig. 45). Sembra quasi che Richter, collocando gli specchi sulle due pareti lunghe in modo tale che nessuno si contrapponga esattamente ad un altro, abbia voluto evitare allo spettatore la condizione inquietante di *mise en abîme* in cui si viene a trovare il protagonista dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, sorpreso e spaventato dalla propria immagine indefinitamente ripetuta da due specchi neri simmetrici. E però nello schema di un altro allestimento di molti anni prima - fra l'altro con lo stesso titolo, *Acht Grau* - si trova già una soluzione simile per delle opere che però non erano affatto speculari, dei *Graubilder* invece che dei *Grauspiegel* (fig. 47): il disegno è la pianta di una stanza con otto quadri di uguali dimensioni, due per ogni parete, disposti in modo da non trovarsi mai esattamente uno di fronte all'altro. In questo caso come nell'altro il problema che si pone Richter non è allora quello di evitare la specularità ma invece di eliminare ogni simmetria. L'effetto della simmetria è quello di imporre alle parti una figura e un senso d'ordine superiore e poi, allo stesso modo della prospettiva, può essere considerata anch'essa una forma simbolica, rappresentativa di un sistema di significati condiviso

più o meno consapevolmente. Ed è proprio questo che vuole evitare Richter, la costituzione di figure significative e simboliche, in grado di limitare l'autosufficienza e disperdere la potenza delle immagini.

Se nella materia densa dei *Grauspiegel* Richter prova a liberare l'immagine dalle parole, dai nomi, dai dettagli che la fissano ad un mondo di rimandi noto, perché allora sulla superficie delle sue tredici sfere scrive ancora delle parole? Su quelle sfere infatti sono incisi i nomi di altrettante montagne di una regione svizzera - *Piz Bacun*, *Piz Boval*, *Piz Fedoz* e così via - meta abituale di vacanze della sua famiglia (fig. 46): delle parole dunque che confuterebbero quell'afasia volontaria che si è fin qui ipotizzata. In realtà quelle scritte potrebbero servire a sostituire o coprire qualcos'altro, il nome o il volto di chi le ha realizzate o le possiede. Quelle firme impersonali tutte diverse identificherebbero allora quelle immagini solide e completerebbero la loro trasformazione in 'foto' profonde, in cose assolute, senza la necessità di lasciare tracce del soggetto e di scrivere un nome umano.



46/ *Kugel III* (1992), Editionen CR 77

Note

1. «I miei occhi nervosamente lo consultano, ne sono attratti contro la mia volontà, come a volte dai tremolii disordinati di un televisore non ben regolato. Ha quello stesso potere frivolo. E quindi lo descriverò minutamente, secondo lo stile di quegli scrittori francesi avant garde che, avendo deciso di rinunciare a vicenda, personaggi e struttura, si limitano a paragrafi lunghi una pagina in cui si addentrano nei contorni di un singolo oggetto, nella meccanica di un movimento isolato. Dunque: l'oggetto nel salotto di Madame è uno specchio nero. È alto diciotto centimetri e largo quindici. È chiuso in una custodia di consunta pelle nera a forma di libro. Anzi, la custodia giace aperta su un tavolo, come fosse un'edizione di lusso pronta per essere raccolta e sfogliata, ma non vi è nulla da leggere o da vedere salvo il mistero della propria immagine rifratta dalla superficie dello specchio nero prima che indietreggi nelle sue profondità senza fine, nei suoi meandri di tenebre». Truman Capote, *Musica per camaleonti*, Garzanti, Milano 1981, p. 7, ed. orig. *Music for chameleons*, Random House, New York 1980.

2. Arnaud Maillet, *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone Books, New York 2004.

3. Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, a l'usage des artistes*, Paris 1799, pp. 298-299.

4. Maillet, *The Claude Glass*, p. 75.

5. Il testo riportato è nella traduzione italiana. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi Edizioni, Milano 2004, vol. II, p. 76, ed. orig. *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non*

nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat, Venezia 1499.

6. 4 *Glasscheiben* (1967), CR 160. Cfr. Richard Cork, *Gerhard Richter. Spiegel*, Anthony d'Offay Gallery - Oktagon, London 1991.

7. *Glasscheibe* (1977), CR 415/1-2 e *Doppelglasscheibe* (1977), CR 416.

8. *Zwölf Spiegel* e *Sechs Spiegel für eine Bank* (1991), CR 740 e 741.

9. *Acht Grau* (2002), CR 878/1-8 e *6 graue Spiegel* (2003), CR 884. Cfr. Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter. Acht Grau*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2002.

10. Tra questi 7 *stehende Scheiben* (2002), CR 879/1-2 e 11 *Scheiben* (2004), CR 886-4.

11. Le sfere: *Kugel I* (1989), Editionen CR 70; *Kugel II* (1992), Editionen CR 76; *Kugel III* (1992), Editionen CR 77. I prismi di vetro: *Prisma I e II* (2002), Editionen CR 121-122.

12. *Dreifaches Selbstportrait (23.1.1990)* (1990).

13. Sono le foto delle tavole 395-396 dell'*Atlas*. Cfr. Gerhard Richter, *Gerhard Richter. Atlas*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006.

14. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 161, ed. orig. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1927.

15. *Studie für Glaswand Zeichnungen* (1966), CR 66/8-10.

16. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cod. rb. Lat. 1270, 401: 'Del giudicare il pittore la sua pittura'.

17. *In der Werkstatt: Gerhard Richter*, girato nel 1969 da Hannes Reinhardt.

18. Victor Stoichita, *L'effet pygmalion: pour une anthropologie historique des simulacres*, Librairie Droz, Geneve 2008, trad. it. *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

19. *Sindbad* (2008), CR 905/1-100, *Guldenstern* e *Ophelia* (1998), Editionen CR 91 e 96.

20. *Glasscheibe* (2002), CR 876/1-12.

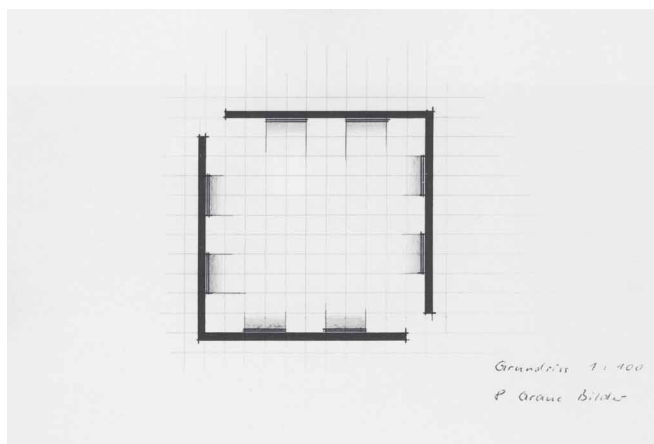
21. Maillet, *op. cit.*, pp. 79-80.

22. *Eckspiegel, braun-blau* (1991), CR 737-1 e *Eckspiegel, grünrot* (1991), CR 737-2.

23. Sull'opera di Anish Kapoor si citano solo due recenti monografie David Anfam (a cura di), *Anish Kapoor*, Phaidon Press, London-New York 2009 e Eduardo Cyselin e Mario Codognato, *Anish Kapoor*, Electa, Napoli 2004.

24. *Spiegel, blutrot* (1991), CR 736/1-7.

25. Sulla mostra del 2004 alla Barbara Gladstone Gallery di New York si veda Anthony Vidler, *Anish Kapoor. Whiteout*, Edizioni Charta, Milano 2004.



47/ Istruzioni per l'allestimento di 'Acht Grau' (1975), Zeichnungen CR 75/5

26. Da un'intervista con Hans Ulrich Obrist. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, p. 305, ed. orig. *Gerhard Richter; Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.
27. Su questa foto si veda Huberus Butin, *Unknown Photographic Works by Gerhard Richter* in Stefan Gronert, *Gerhard Richter. Portraits*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006.
28. Umberto Eco, *Sugli specchi: e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
29. Eco, *op. cit.*, p. 27.
30. Eco, *op. cit.*, p. 37.
31. *Schwarz, Rot, Gold* (1999), CR 856. Cfr. Ralf Wolheim, *Der Reichstag Berlin*, Prestel Verlag, München 1999.
32. Gli schizzi preliminari e i disegni di progetto dell'allestimento sono in Buchloh, *op. cit.*, pp. 107-117.

Abstraktes Bild, Rhombus (1988). Lo sguardo in mezzo

Le pennellate bianche che macchiano e 'sfregiano' i quattro ritratti dei componenti della famiglia Baker sono l'immagine di una contraddizione che sconcerta e disturba, e di fronte a quelle che sembrano delle opere incompiute, o mal compiute, si prova spontaneamente un senso di forte e persistente irritazione¹.

Sul *Fotobilder* finito dei Baker Richter sembra lasciarsi andare ad un gesto di rabbia per un'opera insoddisfacente (fig. 48): prima taglia il quadro in quattro pezzi, isolando i volti del padre, della madre e dei due bambini, poi li copre tutti con delle macchie di colore disordinate, prive di relazione con le figure e senza un senso evidente o una qualità pittorica che le giustifichino. In realtà qui non c'è nemmeno il valore inaugurale o emblematico di un gesto negativo - come quello che cancella quasi completamente l'immagine già dipinta di *Tisch* - e solo una specie d'inerzia critica sembra permettere l'inserimento e la permanenza in catalogo di questi ritratti.

Uno sguardo più paziente però, disposto a sospendere l'irritazione, riesce ad intuire qualcos'altro, delle intenzioni implicite che diventano comprensibili alla luce delle opere posteriori di Richter. A ben vedere quelle pennellate in apparenza del tutto casuali e disordinate una regola e una misura - non importa quanto programmata - ce l'hanno: sono più o meno tutte della stessa forma e della stessa grandezza e sono distribuite più o meno alla stessa distanza tra loro, senza sovrapporsi. Rendono visibile un piano trasparente su cui sembrano essersi posate, un piano invisibile posto ad una certa distanza dalla superficie e dallo spazio dell'immagine dipinta. Si è già osservato a proposito di questi dipinti come questa stratificazione spaziale sia funzionale a fermare il punto di mira su un piano anteriore all'immagine, con il risultato di sommare ad una sfocatura pittorica una sfocatura ottica, di aggiungere un supplemento di distanza alla distanza prospettica. Lo sguardo per un po' si mantiene sospeso in mezzo a questo strato vuoto, continuando a vedere i volti sotto e le macchie sopra senza metterli a fuoco, poi prova a guardare questo stesso blocco

trasparente sforzandosi di misurarne lo spessore, oppure prova ad immaginarlo come un'interruzione della continuità del reale, un'interfaccia tra due mondi e due spazi diversi.

Tutto lo sguardo così si mantiene nel vuoto - il punto di vista al di qua del quadro, il punto di mira in mezzo - fuori dalla massa d'essere del mondo, ritirandosi 'al di là di un nulla' come direbbe Sartre: «La contingenza del mondo appare dunque alla realtà umana in quanto questa si è posta nel nulla per percepirla. Ecco qui, dunque, il nulla che circonda l'essere da ogni parte e, nello stesso tempo, ne è espulso: ecco che il nulla è dato come ciò per cui il mondo riceve i suoi contorni di mondo»².

C'è una contraddizione però tra il pensare il nulla come negazione e pretendere di vederlo e separarlo in un blocco cristallino, o di immaginarlo come la vuota pertinenza del punto di vista. Per più aspetti un'altra opera di Richter, *Decke*, è simile ai ritratti dei Baker (fig. 49). Anche questo è la rielaborazione di un *Fotobilder* altrimenti compiuto, di una copia di *Erhängte*, il dipinto del ciclo *18. Oktober 1977* in cui è riprodotta la foto del cadavere di Gudrun Ensslin³. Anche qui della pittura senza forma, bianca, è stesa sopra un quadro figurativo, ma stavolta però il colore copre quasi completamente l'immagine, rendendola irriconoscibile e quasi invisibile. Con l'immagine inferiore scompare anche l'intercapedine di vuoto: di questi due livelli resta quasi solo la nozione della loro presenza, che si rovescia immediatamente nell'immagine della loro assenza. Pur nella loro somiglianza questi *Fotobilder* 'cancellati' rappresentano diversi modi di presentarsi del nulla, o diversi modi di intenderlo, a conferma ulteriore della tesi di fondo di questo libro: che cioè l'intera opera del pittore tedesco sia un'interrogazione continua e complessa sull'essere e il non essere, sull'essere e il nulla.

Nell'insieme delle opere di Richter si può individuare un genere diverso da quelli di solito considerati dalla critica e dallo stesso autore. Si tratta di quelle immagini che si potrebbero definire doppie, ambigue, evidentemente e irriducibilmente



48/ Junge Baker (1965), CR 80-14

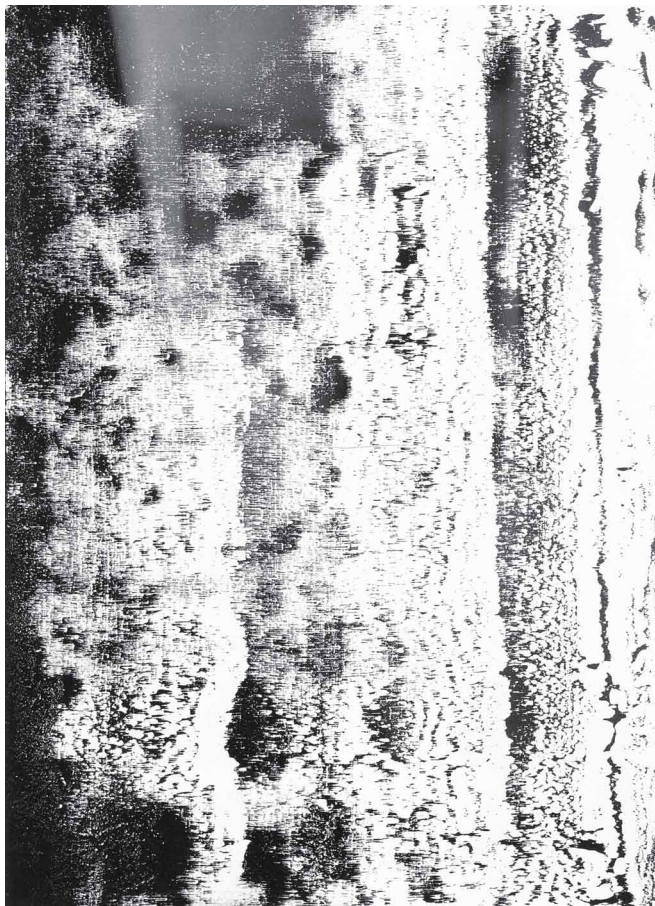
contraddittorie, rappresentative di un luogo o di una condizione di totale incertezza.

Nella contrapposizione di due strati indifferenti, di due mondi figurativi o di due sistemi di riferimento spaziale incompatibili, si rende in un certo modo visibile o immaginabile una condizione intermedia, un bordo, un'intercapedine, un'interfaccia di spessore e densità indefiniti, dove lo sguardo e la coscienza si trattengono per un istante. Quello strato e quel bordo sono fatti di niente, sono un nulla, l'immagine del nulla e della negazione. È lo sguardo stesso a generarlo, ad averne bisogno, a far vuoto non solo attorno al punto di vista ma anche vicino al punto di mira. È l'uomo infatti a farlo apparire nel mondo: «L'essere per cui il nulla si produce nel mondo è un essere nel quale, nel suo essere, si fa questione del nulla del suo essere: *l'essere per cui il nulla viene al mondo deve essere il suo nulla*»⁴. Richter dipinge una serie varia e numerosa di immagini del nulla e della negazione e queste imma-

gini rappresentano modi simili o diversi di intendere il non essere, di guardarlo ponendosi di fronte e fuori, o piuttosto dentro di esso. D'altra parte nemmeno il nulla di cui parlano Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty è sempre lo stesso, e con l'Essere e l'essere dell'uomo stabilisce rapporti diversi. Ad esso ci si può riferire - come fa Sartre - nei termini di pura contraddizione e di bordo dell'essere, o come a qualcosa di diverso dalla pura negazione, e descriverlo come un fondo colmo di potenza, come la vibrazione stessa dell'essere - ed è quel che fa invece Heidegger. Di certo il pensiero del nulla ha il potere di generare immagini e di rigenerare la visione della totalità dell'ente. L'immagine doppia, vuota è uno di quegli esercizi dello sguardo che sono diventati ricorrenti nella pittura di Richter, la risposta ad un bisogno permanente.

Neun Objekte è una raccolta di foto di nove oggetti 'impossibili', delle semplici strutture di legno costruite apposta da Richter e pensate in modo da comporre in una determinata vista, e solo in quella, due immagini differenti e incompatibili di una stessa forma⁵ (figg. 65-66). La fotografia priva di elaborazioni e l'ambientazione banale riescono a rendere la presenza di questi paradossi geometrici ancora più disturbante. Quel che qui ci interessa di questo esercizio tutto sommato marginale in realtà è proprio la dinamica di questo effetto ottico, è la reazione e il moto dello sguardo che, dopo aver riconosciuto le due diverse immagini dello stesso oggetto e averne accertato l'impossibile coesistenza, si sforza di trovare la zona di transizione tra due spazi diversi e però, quando ha l'impressione di averla localizzata, questa porzione di spazio e di materia sparisce, o meglio, perde la sua consistenza solida e la sua tridimensionalità.

È quel che accade, per esempio, all'oggetto più semplice della serie, due prismi a base quadrata fotografati in modo tale da mostrare quella che potrebbe essere la faccia inferiore del primo o la faccia superiore del secondo (fig. 65): nel tentativo di mettere a fuoco entrambi i prismi la faccia condivisa si riduce alla figura di un rombo piatto e inconsistente. Lo spazio che contiene i *Neun Objekte* risulta allora tagliato da invisibili fratture, da discontinuità spaziali che, anche nella massima evidenza dell'immagine fotografica, sfuggono continuamente lo sguardo, e solo uno sguardo deconcentrato può in qualche modo vedere quelle zone di transizione fatte di niente. Una frattura dello stesso genere, solo in apparenza più facile da individuare, è quella che abbiamo già visto nella linea dell'orizzonte dei doppi *Seestücke*: un invisibile piano



49/ Decke (1988), CR 680-3

di distacco divide due sistemi spaziali separati e attraversa lo stesso punto di vista.

In *66 Zeichnungen* - una mostra del 1979 e un libro del 1997 - Richter riunisce una serie di disegni a matita dei piccoli schizzi astratti realizzati durante la sua permanenza ad Halifax, in Canada⁶. In gran parte di questi fogli le linee si compongono in figure spezzate a L o in stelle di tre raggi, evocando vagamente triedri concavi o convessi, porzioni di solidi o spazi scatolari sovrapposti. È un po' come se Richter riprendesse ad un livello più astratto l'esercizio dei *Neun Objekte*: qui però i vuoti e i pieni, ridotti a tracce ambigue, si mescolano e si invertono e il luogo delle transizioni si confonde con l'intero spazio e la stessa superficie del foglio.

Nei dipinti di griglie e finestre della serie degli *Schatten-*

bilder - i 'quadri di ombre' - l'ombra delle forme in primo piano si proiettata su un fondale arretrato e mostra e misura uno strato vuoto intermedio⁷. La superficie piatta di queste finestre coincide con la superficie del quadro e le aperture sembrano ritagliate nella tela stessa. La materia rappresentata e quella dipinta tendono ad identificarsi, ma nel momento in cui lo sguardo mette a fuoco la superficie del dipinto e non più quella delle forme lo spazio interno collassa e sparisce, l'immagine del vuoto si riduce alla rappresentazione di una negazione, di un niente.

Lo sguardo resta sospeso tra queste due condizioni e non cerca più di individuare il luogo della transizione - come nelle foto dei *Neun Objekte* - ma piuttosto di fermarne il momento. Una volta trovato lo ripete più volte e alla fine lo percepisce come una condizione di interruzione puntuale e insostenibile della coscienza. Anche qui, come nei *Fotobilder*, non è l'illusione il tema vero dell'immagine, ma l'istante vuoto dello scambio tra presenza e assenza, tra spazio e assenza di spazio, tra senso e assenza di senso.

Le pennellate sui volti dei Baker allora si spiegano con l'intenzione di produrre e segnalare una distanza e una differenza irriducibili tra gli stati e gli strati dell'immagine. Ogni *Fotobilder* in realtà è già un'immagine doppia, con due facce che si escludono vicendevolmente: da una parte il mondo tutto connesso delle figure note, del senso attuale e dello spazio prospettico, dall'altra quello delle figure nascoste, del senso potenziale e di uno spazio frammentato e contratto. La pittura di Richter non tenta la composizione dialettica di questa contraddizione, ma anzi fa fin dall'inizio quanto può per preservarla e per riprodurla, per mantenere lo scarto altrimenti ridotto dall'azione entropica dell'abitudine: «I am fascinated by the human, temporal, real, logical side of an occurrence which is simultaneously so unreal, so incomprehensible and so atemporal. And I would like to represent it in such way that this contradiction is preserved»⁸.

Nei dipinti palesemente 'doppi' lo sguardo si esercita ad una condizione di instabilità generalizzabile. Le stazioni del punto di mira in realtà non sono due ma tre: lo sguardo si può fissare sullo stato o lo strato 'figurativo', o spostarsi invece su quello delle figure non riconoscibili, ma può anche fermarsi in mezzo tra i due e guardare entrambi senza vederli, oppure finalmente sforzarsi di non vedere proprio nulla, di vedere niente. La necessità per Richter di una pratica continua di questo sguardo 'doppio', quasi quotidiana in certi momenti, è

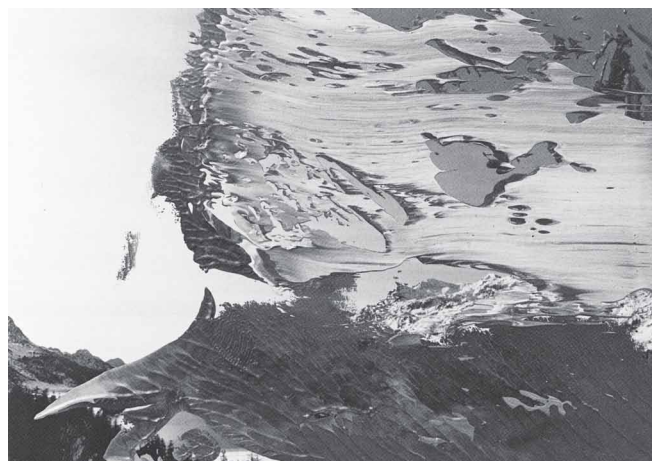
testimoniata dal particolare genere di pittura delle foto sovradipinte, le *Übermalte Fotografien*. Alla fine degli anni Ottanta Richter inizia a produrre e a raccogliere delle estemporanee rielaborazioni pittoriche di semplici stampe fotografiche di piccole dimensioni, tutte realizzate con apparente rapidità e assenza di premeditazione. La tecnica è sempre più o meno la stessa, una versione 'semplificata' di quella usata nella produzione degli *Abstraktes*: il colore denso è per lo più applicato per pressione oppure steso con poche passate di una spatola che lo trascina, lo mescola e insieme lo stacca parzialmente dalla superficie della foto, con un risultato finale che in buona parte è il prodotto del caso⁹.

Mentre nei *Fotobilder* l'integrità e il senso delle immagini si confondono nel tratto sfuocato, qui i contorni restano nitidi, ma ampie e significative parti delle figure sono nascoste dalla pittura. Le macchie di colore, stese rapidamente, hanno un contrasto luminoso e cromatico molto più forte di quello degli strati lungamente elaborati e mescolati degli *Abstraktes*: il contrasto tra i due livelli dell'immagine è così fortissimo, ingiustificabile e insopportabile.

Nelle *Übermalte Fotografien* l'immagine è penetrata dal nulla, è *assillata* dal nulla¹⁰: è il vuoto dell'istante della catastrofe minacciata dalle macchie incombenti su una scena familiare; è il vuoto attorno ai paesaggi e alle figure separati violentemente dal loro contesto di senso e di rimandi; è il vuoto, più invisibile e profondo degli altri, della lama di non essere che separa gli strati della realtà.

All'inizio lo sguardo si ferma sullo strato della pittura, più 'vicino' e appariscente, e in quella massa confusa d'essere si sforza di ritrovare la presenza di figure e l'ombra di un senso. Lo sguardo di chi osserva, ma anche di chi dipinge mentre dipinge, cerca spontaneamente relazioni e corrispondenze tra le macchie di colore e l'immagine della porzione di mondo fotografata. L'unico senso che però riesce a dare all'apparizione di una macchia o un'onda di colore nel cielo, sopra il fianco di una montagna o un volto, è quello di una catastrofe o di un'irruzione aliena. In realtà è proprio nei casi in cui lo strato della pittura richiama più o meno esplicitamente forme e colori di cose reali o possibili che l'immagine finale sembra evocare una catastrofe contingente, quasi questa fosse il prodotto di un varco aperto tra i due mondi.

In una serie di foto sovradipinte del 1992 intitolate *Fextal, Piz Chapütschin* (fig. 50) - ma si potrebbero fare molti altri esempi simili - si ritrova una certa corrispondenza tra i colori



50-51/ *Übermalte Fotografien: Fextal, Piz Chapütschin* (1992); Kassel (1992), Editionen CR 78

della pittura e quelli delle foto di paesaggi di montagna, e così alcune macchie sembrano nuove formazioni rocciose che coprono e si confondono con quelle reali, altre invece fanno pensare a strane nubi o a squarci nella volta del cielo¹¹. A volte Richter, sulle foto di questi paesaggi, schizza il colore in tante piccole gocce, delle 'piogge' o delle 'neviccate' colorate verosimili, e questa verosimiglianza impedisce un più profondo straniamento dell'immagine. Queste piccole catastrofi minacciano appena l'integrità del mondo visibile, ma è facile immaginare che delle macchie solo un po' più grandi potrebbero farlo. Nella serie delle *Übermalte Fotografien* dipinte sulle copie della stessa foto della città di Kassel (fig. 51), le gocce sono diventate delle grandi macchie di colore bianco e



52-53/ *Übermalte Fotografien*: 11.10.04 (2004); 02 MARCH '05 (2005)

nero¹². La forma compatta e il contorno netto le fanno leggere come l'immagine di 'cose': la separazione tra foto e pittura resta netta ma è proprio lo stato di 'cosa', il più generico attributo di una cosa reale, che permette a quelle masse di colore di irrompere nel mondo reale. Le macchie allora acquistano peso e volume e minacciano il paesaggio urbano: l'intera immagine rappresenta una condizione di sospensione, di stasi silenziosa prima di una crisi imminente.

Due *Übermalte Fotografien* molto simili, ricavate da due foto quasi uguali della stessa collina e trattate la stessa tecnica pittorica, dirigono lo sguardo e l'interpretazione in modo completamente differente¹³. Nella prima un'onda di colore bianco e verde si alza dal basso e si avvicina al profilo del terreno

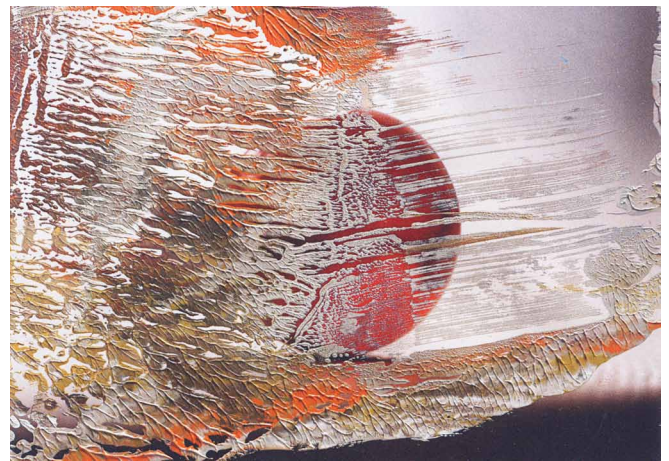
(fig. 52). Al centro di questo bordo si vede la piccola figura di un bambino e, poco più in basso, un altro bambino sembra appoggiarsi alla cresta dell'onda dipinta, con aria tranquilla, quasi che la minaccia prodotta dall'irruzione di una materia estranea fosse ormai superata. La massa di colore mima imperfettamente le forme del terreno, sembra far lo sforzo di adattarsi alla fisica e allo spazio di questo mondo fermandosi per un istante in un equilibrio instabile. Nella seconda foto dipinta l'onda di colore cala dall'alto come una nube scura o un velo (fig. 53), e i due bordi, quello inferiore della banda grigia e quello della collina, ritagliano una fascia centrale di cielo chiaro che si stacca nitida, quasi in rilievo, sul resto dell'immagine. E così, se nella prima foto la pittura è attratta nel mondo delle apparenze note, qui il cielo e il prato della foto - ma insieme con l'immagine anche la memoria del referente reale - tendono ad essere assimilati a delle campiture astratte, non meno estranee e incomprensibili degli strati dipinti.

Quando lo sguardo va oltre il piano indecifrabile della pittura scopre che anche le immagini che credeva familiari si sono trasformate e attorno ad esse sente la pressione di un mare di nulla. I contorni delle cose hanno perduto la capacità di contenerle e sono diventati dei segni altrettanto incomprensibili di quelli dipinti: nelle *Übermalte Fotografien* non è più necessaria un'approfondita elaborazione come la sfocatura dei *Fotobilder*, è sufficiente il confronto con un nuovo mondo assurdo per scomporre la scena reale. Nel finale di *Solaris* Tarkovskij torna per l'ennesima volta ad esplorare i dintorni della casa di famiglia per scoprire finalmente che quel piccolo mondo di cose e persone è generato da un mare senza forma e senza orizzonte, e nel momento stesso in cui la vista dall'alto si allarga e rivela oltre la casa e il bosco la massa liquida aliena, quella casa e quel bosco si trasformano immediatamente ai nostri occhi in un'increspatura, in una semplice perturbazione di quel mare¹⁴.

Ognuna di queste foto rielaborate si presenta ai nostri occhi in un contesto reale - è poggiata su un tavolo, appesa ad una parete, la teniamo in mano - e la guardiamo più volte, fino a che inevitabilmente ci abituiamo alla sua provocazione e la sua forza destabilizzante si neutralizza. È la pressione di un mondo intero che riempie rapidamente le fratture della realtà. Richter però riapre continuamente nuovi varchi - quasi quotidianamente in certi periodi, se consideriamo le date - provoca il caso e lo indirizza a squilibri differenti, alla fine produce un grandissimo numero di foto dipinte. La pittura si distribui-

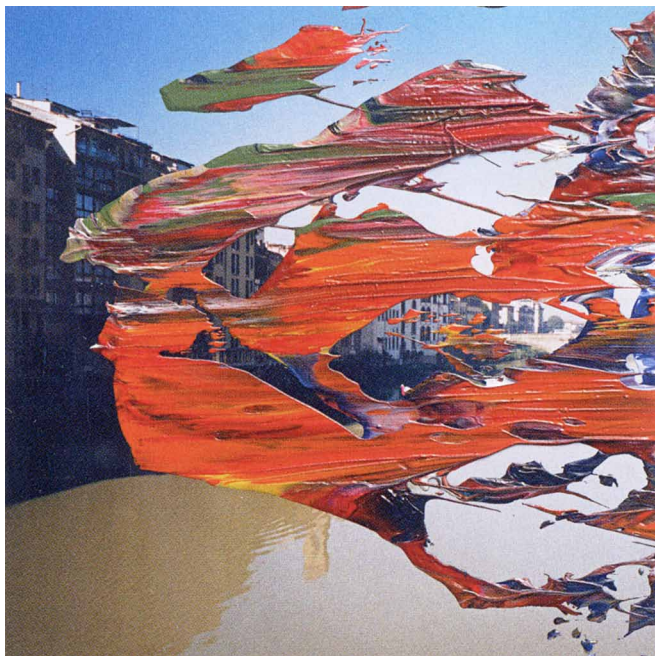
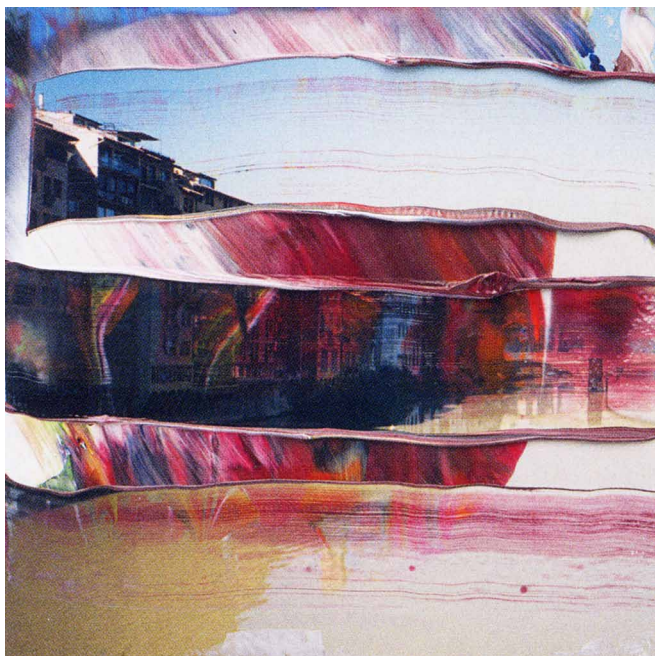
sce in modo apparentemente casuale, certamente casuale, ma poi si scopre anche che il colore aggredisce preferibilmente le cerniere, i punti d'appoggio dell'immagine della realtà. Questo attacco 'distratto' ai fondamenti del mondo visibile è all'origine di tutte le *Übermalte Fotografien*, ma in alcune è più evidente che in altre. In quattro foto esemplari Richter cancella, nell'ordine, l'orizzonte, un volto, i contorni di una sfera, un quadro¹⁵. Sulla prima foto una barriera di colore si alza fino a coprire completamente l'orizzonte di un paesaggio, lasciando scoperte solo poche fronde di un albero e una porzione di cielo priva di riferimenti spaziali. L'occultamento della linea dell'orizzonte è un'operazione frequente nelle *Übermalte Fotografien*, ma è una caratteristica anche di molte altre opere, degli *Stadtbilder* per esempio, dove l'immagine è sempre tagliata in modo da escludere il cielo, oppure delle serie fotografiche di boschi e foreste dell'*Atlas*, porzioni di una vegetazione talmente fitta da nascondere completamente il cielo e il terreno. Nella seconda foto (fig. 54) un'onda di colore più scomposta copre il volto della figura umana al centro della foto, lasciando fuori il resto del corpo, che diventa a sua volta una macchia. L'azione non è programmata ma il risultato è comunque voluto, e infatti lo stesso ricoprimento 'casuale' dei volti si ripete altre volte. In un'altra foto il colore sporca la foto di una sfera rossa (fig. 55); più che cancellarne i contorni, immediatamente ricomposti dall'immaginazione, confonde le ombre e i riflessi della superficie della sfera, appiattendola in una macchia di colore. In un'altra foto ancora, la pittura aggiunta sembra voler attaccare la stessa intenzionalità e direzione dello sguardo, coprendo con cura il quadro - un dipinto o uno specchio - al centro dell'immagine, e lasciando fuori oggetti e porzioni della stanza insignificanti. Nonostante l'apparente ripetitività dell'operazione di sovrapposizione di uno strato di pittura ad una foto e la deliberata casualità dei risultati, l'aggressione all'integrità e al senso del mondo si sviluppa concentrandosi su pochi soggetti preferiti, e con modi e 'tecniche' caratteristici. Le foto appena descritte individuano già dei temi ricorrenti: l'attacco alla continuità dello spazio prospettico, all'identità e alla familiarità dei volti e delle figure umane, alla solidità delle cose.

Le foto dipinte di Firenze occupano un posto particolare nel catalogo delle *Übermalte Fotografien* e delle *Editionen* (figg. 56-57): per un certo periodo, tra la fine del 1999 e la primavera del 2000, Richter si dedica con un'insistenza particolare all'elaborazione di una serie di foto scattate nella città italia-



54-55/ *Übermalte Fotografien*: 9.1.89; 21.1.89

na¹⁶. Guardando assieme tutte le *Übermalte* di Firenze ci si accorge che Richter si concentra prevalentemente sulle copie di due-tre foto che mostrano l'Arno e i palazzi sulle due rive visti da Ponte Vecchio, e che le dipinge seguendo due procedimenti diversi e ripetuti. Il primo consiste nell'applicazione del colore in fasce orizzontali, steso, trascinato e parzialmente asportato con la spatola: la pittura così separa e scopre porzioni di cielo, del fiume, di un ponte e del suo riflesso sull'acqua, quasi appartenessero a pezzi diversi di uno spazio fratturato e discontinuo. Nel secondo masse dense di colore sono schiacciate e trascinate sulla foto. La distribuzione delle macchie è sempre diversa - in certi casi la pittura copre quasi tutta l'immagine - e però tende sempre a concentrarsi dalla



56-57/ *Florence* (2000), *Editionen CR 110 X-XII e 53/99*

stessa parte nascondendo il ponte e i palazzi più lontani e lasciando scoperti quelli più vicini. Le porzioni di architettura visibile a volte sono sufficienti a ricomporre nell'immaginazione la struttura spaziale, a volte no e Richter sembra proprio voler cercare il punto in cui la profondità prospettica si apre e si chiude, negli stessi luoghi in cui una prospettiva artificiale compiuta è stata vista per la prima volta. Se nelle tavolette brunelleschiane l'occhio imparava a vedere lo spazio nel dipinto qui, nelle foto dipinte di Richter, si esercita a non vedere lo spazio nella realtà stessa.

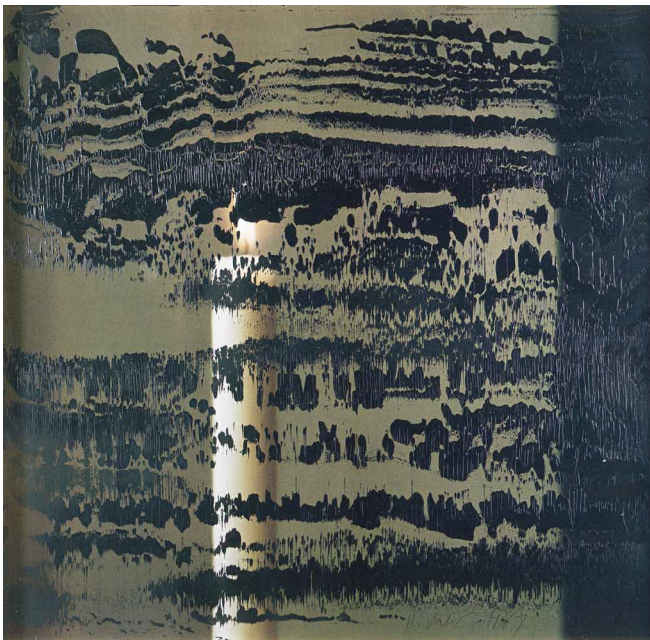
Altro soggetto prediletto delle *Übermalte Fotografien* sono i familiari, i figli soprattutto e l'ultima moglie Sabine. Nel dipingere sui loro volti Richter mette in atto sempre un doppio processo, di coprimento e di riscoprimento: nella stessa foto la pittura nasconde una parte del volto e ne mostra un'altra, in più foto dello stesso volto il colore lo copre fino anche a nascondere tutto e poi la scopre in un'altra. Il movimento è doppio appunto, di straniamento e di riappropriazione e il suo termine è uno stato intermedio. Sulle foto del figlio ormai adulto Richter sembra cercare un punto di equilibrio tra familiarità ed estraneità - di squilibrio, anzi - che si sposta continuamente, che deve essere continuamente spostato¹⁷. A fermare il pensiero non sono più i due momenti opposti della sparizione e dell'apparizione, il *fort* e il *da*, il 'via' e il 'qua' del gioco infantile descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*, gratificazione di un soggetto che impara ad esercitare il proprio potere sulle cose animate, ma l'istante della transizione, che però può essere reso alla coscienza solo slittando lo sguardo un po' prima o un po' dopo¹⁸.

La casa, un po' come la sfera rossa che abbiamo già visto, rappresenta tutte le cose, ed è indubbio che la casa di Colonia di Richter sia quanto più 'casa' e 'cosa' possibile: semplice, compatta, simmetrica, solida. Un certo numero di foto dipinte ne sporcano l'immagine, ne rompono i contorni e i volumi, e una serie in particolare si concentra sul muro di cinta¹⁹. In una di queste la cornice del muro bianco visto di fronte, una sottile linea orizzontale, è interrotta da alcune macchie mentre le masse di colore più grandi ritagliano il cielo (fig. 59). Per un attimo quella cornice diventa una semplice linea che separa e unisce due campi che potrebbero essere cielo e cielo, muro e muro, o, più semplicemente, bianco e bianco.

La serie *Kerze III* è forse l'esempio più evidente della più netta contrapposizione tra lo strato dell'immagine figurativa e quello della pittura 'astratta' (fig. 58). Tra il 1982 e il 1983

Richter dipinge almeno trenta *Fotobilder* di candele, singole o in gruppi di due o tre e la scelta di un oggetto tanto compromesso con la pittura imitativa è difficile da interpretare. Per di più la serie delle *Kerze* e quella dei teschi, degli *Schädel*, si incrociano in una elementare *vanitas* - *Schädel mit Kerze* - in cui l'originario riferimento antropomorfo dei due oggetti passa in secondo piano, ma non è del tutto rimosso²⁰. Nella pittura di Richter la candela perde le sue connotazioni simboliche più esplicite e consuete e però la sua figura, fatta di un fusto traslucido e di una fiamma semplice e mobile diventa l'emblema stesso di una cosa, e di una cosa animata, reintroducendo ad un livello più profondo il riferimento antropomorfo. Sull'immagine di uno di questi dipinti Richter si 'accanisce' ricavandone ben tre serie di stampe sovradipinte, *Kerze I, II e III* appunto²¹.

L'unica integrazione 'pittorica' alla foto del dipinto della prima serie è semplicemente una grande firma al centro dell'immagine, più uno sfregio che una attribuzione, anzi l'identità e la presenza dell'autore è contestata da due esemplari in cui Richter si firma con il nome 'Joseph Beuys' invece che con il proprio. Nella seconda serie il contrasto tra la foto e la pittura aggiunta è attenuato da un largo *passepourtout* bianco, che



58/ *Kerze III* (1989), Editionen CR 67 13/30



59/ *Übermalte Fotografie: 3. Okt. 98 (Mauer)*

assorbe parte della forza corrosiva delle macchie di colore. Nella terza serie il peso dei due livelli si equivale e nella loro contrapposizione si rende visibile lo strato di vuoto che li separa, o piuttosto la distanza nulla della negazione che li oppone. Qui Richter stende del colore nero su cinquanta stampe tipografiche della stessa foto: la stessa numerosità e la casualità dei prodotti di quest'operazione escludono l'esistenza di un programma rigido, ma in realtà l'integrità della figura della candela è sempre rotta. A volte è il fusto ad essere parzialmente coperto, a volte è la fiamma ad essere mascherata, quasi come un volto da nascondere. La separazione dei livelli non è solo conseguenza della differenza tra il carattere figurativo del dipinto fotografato e quello astratto della pittura aggiunta, ma è anche accentuata dalla differenza tra i contorni semplici e sfuocati del *Fotobilder* e i bordi irregolari e nitidi delle macchie di colore, quasi l'effetto di due diverse distanze focali corrispondenti a due diversi riferimenti spaziali. L'immagine risultante dalla sovrapposizione dei due strati non è una composizione dialettica e la contraddizione è preservata. Le macchie nere concedono poco ad un'interpretazione figurativa e la stessa candela resiste più di altre figure alla dissoluzione. Qui il nulla, non necessariamente identificabile con la pittura nera ma piuttosto con l'impronta lasciata dalla somma di tante negazioni, è veramente opposto all'essere, è il bordo dell'essere, «ciò per cui il mondo riceve i suoi contorni di mondo»²².

Ma cosa succede quando la pittura sembra prendere il so-



60/ *Übermalte Fotografien*: 15.3.92

pravvento, copre tutto lo strato inferiore e della foto non si vede più niente? Nel catalogo delle *Übermalte Fotografien* si trovano ogni tanto delle immagini di questo tipo, e sembra più giusto interpretarle come degli esperimenti differenti che come delle situazioni estreme di copertura. In questi casi lo strato di colore assomiglia a una tenda o ad un sipario, è spesso monocromo, quasi sempre grigio o rosso. Di un *Graubilder* non ha la stessa profondità né la capacità di imprigionare lo sguardo, ed altrettanto prive di forza attrattiva sembrano le ridotte porzioni della foto che restano in vista. Lo sguardo si spinge allora sotto la pittura, fa ipotesi sulla permanenza delle cose nascoste, si immagina le metamorfosi e l'indisciplina di un mondo sottratto al suo controllo. Poi, poco per volta, si abitua anche a non vedere, a pensare il non visibile come

niente da vedere piuttosto che qualcosa che non si può e si potrebbe vedere.

Nella foto dipinta di un paesaggio montano la metà di destra mostra degli alberi alti su un pendio innevato, la metà di sinistra è nascosta da un velo di pittura bianca increspata²³ (fig. 60). La monotonia della scena permette di immaginare le parti nascoste e quest'immagine 'invisibile', incerta e sfuocata, minaccia la stabilità di quella visibile.

In un'altra foto una tenda rossa e rugosa scopre solo un tratto di sentiero fiancheggiato da una recinzione di cui si può immaginare la prosecuzione, ma solo fino a un certo punto, poi potrebbe esserci qualunque cosa - una casa, una figura umana - e così gran parte della scena nascosta resta indistinta, vuota, inimmaginabile²⁴. In un'altra il colore è un denso sipario grigio che potrebbe essersi posato temporaneamente sul profilo di un bosco, pronto però a scendere ancora e a coprire tutto²⁵. I buchi che si sono formati nello strato elastico di colore lasciano intravedere qualcosa, qualcosa che però non permette di ricostruire l'immagine nascosta, che anzi sembra di un paesaggio diverso, il risultato di un processo di metamorfosi. E su un'altra foto ancora una tenda dello stesso colore cala su una finestra e una bicicletta e pone naturalmente un interrogativo sulla permanenza e l'integrità delle cose nascoste, e quindi sull'effettiva consistenza di quelle visibili²⁶.

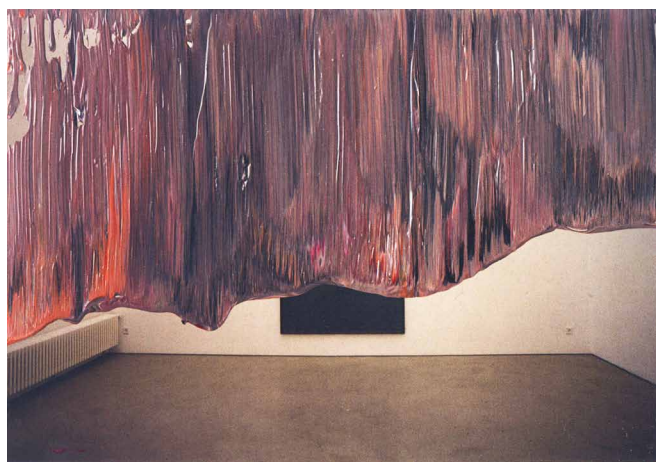
La stessa questione è posta implicitamente da alcune particolari *Übermalte Fotografien*, quelle ricavate dall'elaborazione di dodici foto tratte dalla serie *128 Fotos von einem Bild*²⁷. Sulle copie di queste foto Richter dipinge delle fasce orizzontali di uniforme colore grigio, delimitate da un bordo orizzontale netto. Il risultato di questa operazione è un'ulteriore messa tra parentesi dell'immagine originale, prima divisa in 128 viste parziali, poi di nuovo allontanata con questo trattamento stranianate. Le bande di colore coprono per lo più esattamente la metà inferiore della foto, anche se in alcuni pezzi Richter prova ad alzarla e ad abbassarla, quasi volesse davvero verificare la persistenza dell'immagine nascosta.

Infine, in un'*Übermalte* emblematica, il solito sipario di colore cala sopra una stanza coprendo quasi completamente un quadro che, per quel che se ne può ancora vedere, potrebbe essere un monocromo nero²⁸ (fig. 61). La campitura scura che si immagina sotto lo strato di pittura applicato da Richter si allontana indefinitamente dal piano dell'immagine, è ancora più spenta di quella visibile, è un'immagine ancora più vaga e inafferrabile del nulla.

È difficile dire di che genere sia il nulla rappresentato dalle sparizioni e dalle negazioni delle *Übermalte Fotografien*. Quando questo niente è un'immagine nascosta, che sta dietro o sotto qualcos'altro, viene da pensare all'idea del retro del mondo, della sua faccia posteriore piuttosto che ad un 'mero nulla' o alla pura e assoluta negazione. Niente come fondo abissale dell'essere, niente come non ente o sfondo dell'ente, niente come semplice negazione e limite dell'essere, niente come istante della catastrofe, niente come *verso* del *recto* dell'essere, inseparabile dall'essere: tutti questi diversi modi di intendere il nulla - e quindi l'essere - si incrociano e si possono scoprire nella pittura di Richter.

In tutti gli *Abstraktes Richter* mette in opera un processo di occultamento - e scoprimento - delle immagini, una imperfetta sepoltura, e gli stessi *Grauspiegel* sono a loro modo delle sovrapposizioni di tante immagini riflesse, tutte invisibili tranne l'ultima. Nel descrivere questa pittura è inevitabile il ricorso a metafore e le più ovvie sono quelle geologiche. Nella materia densa e stratificata degli *Abstraktes* sono inclusi dei vuoti, delle cavità, dei piani di discontinuità e di negazione, dei 'laghi di non essere' altrettanto efficaci delle grandi masse d'essere.

Nel libro che Richard Storr dedica al ciclo di sei dipinti astratti intitolati *Cage* (fig. 63), sono raccolte le foto delle diverse fasi della realizzazione di ciascun quadro²⁹. La stessa sequenzialità delle foto riflette la scansione di un processo disconti-



61/ *Übermalte Fotografie: 24. Nov. 1999*

nuo, di una deposizione di strati e di stati diversi, delle *facies* provvisorie e però, almeno per poco, finite, piuttosto che una successione continua di operazioni terminata solo dall'immagine finale. Il primo stadio di ogni dipinto è lontanissimo dal risultato finale, sembra addirittura volutamente puntare in una direzione diversa, quasi la replica svogliata di generi già consumati. La loro funzione è quella di essere sacrificati, di innescare il processo creativo con una negazione, allo stesso modo di come la cancellazione del primo quadro, *Tisch*, 'provoca' l'intera opera di Richter. Gli stadi immediatamente successivi registrati nelle sei serie fotografiche consistono tutti nella quasi completa copertura, nel sacrificio della prima immagine. Gli stadi intermedi poi, e quello finale, sono il prodotto di diverse operazioni di applicazione, miscela e parziali asportazioni di un colore lento ad asciugare e a fissarsi. La pittura, in uno stato ancora plastico, è ripetutamente incisa, graffiata e grattata, e queste ferite rivelano la presenza degli strati inferiori e la profondità dell'immagine. Come i pieni anche i vuoti possono a loro volta essere in parte coperti e così accade che delle vene di vuoto vengono sepolte nella massa di colore, così come nello spessore del dipinto si sovrappongono piani di affermazione e di negazione.

Ma qual è davvero la fine dei livelli nascosti? Sono cancellati da quelli superiori e non ha più senso ripensarli di fronte all'immagine finale che li supera, oppure sono parte effettiva di quell'immagine per qualcosa di più che delle locali efflorescenze di colore?

Nella serie di cento stampe dipinte del ciclo *Snow-White* Richter ripete per altrettante volte la stessa operazione di velatura³⁰ (fig. 62): sulle copie di alcuni particolari di un *Abstraktes Bild* stende uno strato pittura bianca, in alcune parti più leggera e trasparente, in altre del tutto opaca e uniforme, e sopra di essa traccia pochi e sottili linee a matita. L'occhio legge questi segni in due modi diversi, come incisioni di una materia compatta che nasconde ma lascia immaginare la presenza di strati inferiori - e in questo caso sono tagli attraverso cui 'passa' l'aria e lo spazio -, oppure come un disegno o una scrittura sopra un foglio bianco, e allora appaiono come dei contorni di figure che costruiscono uno spazio proprio su un fondo né profondo né piatto, che sparisce e annichilisce tutto quanto sta sotto. L'ambiguità è provocata e cercata, ripetuta in un esercizio di annullamento e ricostituzione dello spazio simile a quello degli *Schattenbilder*.

Alle immagini invisibili dei sei *Cage* e di molti dipinti astratti

sembra accadere qualcosa di diverso. Come in alcune *Übermalte Fotografien* l'immagine nascosta non sparisce del tutto ma in un certo modo e per un certo tempo persiste, ma resta come una vibrazione, come un fondo di indeterminatezza. Per chi dipinge è la memoria debole di un'immagine, per chi osserva è il fantasma ancora più vago di una memoria altrui: una condizione evanescente, vicina alla completa sparizione, impregnata di niente, 'assillata' dal nulla, ma che 'mero nulla' non è.

In questa pittura l'assenza viene incorporata, quasi sciolta nel colore. Non c'è più una negazione netta e singolare come nella serie *Kerze III*, e però nemmeno una sintesi definitiva, senza residui.

Come osserva anche Storr a proposito di *Cage*, le scale di lettura di un dipinto di Richter sono due, quella dell'intero quadro, compreso da un solo sguardo, e quella della sua porzione piccola, vista da vicino, e lo stesso processo di miscelazione di pieni e vuoti, di affermazione e negazione, si sviluppa nello stesso tempo a queste due scale. Per Richter non c'è distinzione tra materia e immagine di un dipinto, tutto è immagine profonda, consistente, reale, anche quando questa pittura la si guarda molto da vicino. La vista o le foto ravvicinate rivelano nuove coperture e scoprimenti, una scala minuta di pieni e vuoti, di minime efflorescenze, di buchi e strappi, di piccolissime bolle, di strisce e graffi sottili.

I *Cage-bilder* tendono tutti ad assomigliare a una trama gri-

gia con diverse sfumature, un tessuto prodotto dall'incrocio di una miriade di tracce, quasi una moltitudine di narrazioni parziali, e alla fine i sei dipinti fanno pensare a sei storie, a sei vite diverse e parallele. Nonostante Richter si opponga sempre ad ogni forma di rispecchiamento autobiografico qui si scopre una sorta di profondissima e generalissima immedesimazione.

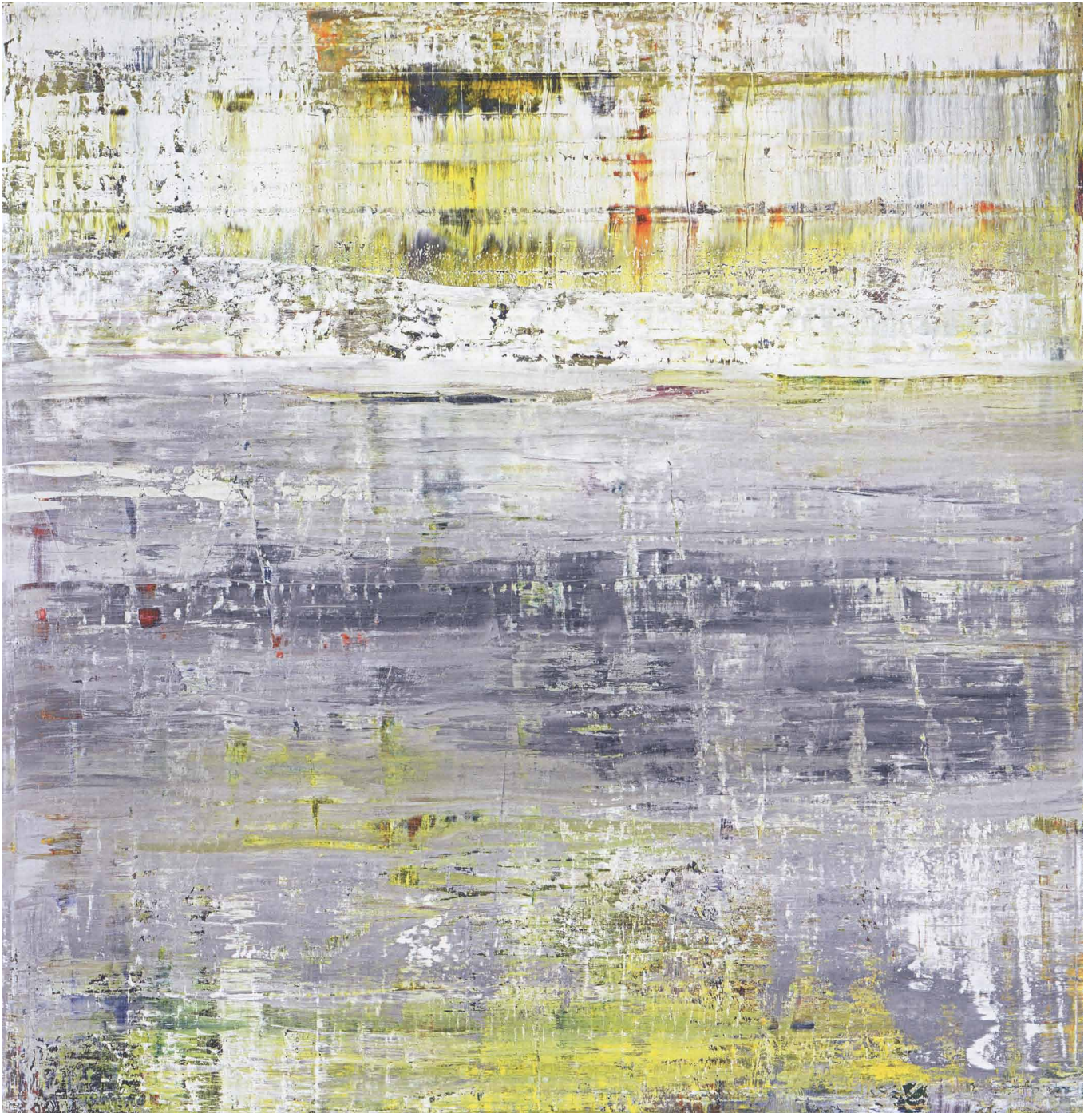
Maurice Merleau-Ponty, nelle pagine del libro pubblicato incompiuto e postumo con il titolo *Le visible et l'invisible*³¹, descrive un modo d'intendere l'essere e il nulla diverso da quello pensato in quella che lui chiama la 'filosofia del negativo', effetto di quella che potremmo considerare una radicale metamorfosi dello sguardo, uno spostamento del punto di vista portato alla fine a coincidere con il punto di mira, non più 'di fronte' ma 'dentro' il mondo delle apparenze visibili. Nella pittura astratta di Richter possiamo trovare delle perfette illustrazioni di questa particolare storia del nulla, delle diverse posizioni del pensiero e delle corrispondenti forme dello sguardo. O, all'inverso, delle speciali 'didascalie' nelle parole del filosofo francese. Val la pena dunque di riassumere la parte che qui ci interessa della riflessione di Merleau-Ponty, a partire dalla sua presentazione del pensiero della negatività più rigoroso, identificato da lui con quello di Jean-Paul Sartre.

Per questa filosofia la coscienza non può che riconoscersi fuori di sé in estasi nel mondo, completamente vuota di sé per riempirsi dalla pienezza del mondo. L'opposizione tra l'essere del mondo e il nulla della coscienza è netta: «È grazie a questa intuizione dell'Essere come pienezza assoluta e assoluta positività, e grazie a una veduta del nulla purificata di tutto ciò che noi vi mescoliamo d'essere, che Sartre pensa di render conto del nostro accesso promordiale alle cose... A partire dal momento in cui io mi concepisco come negatività e in cui concepisco il mondo come positività, non c'è più interazione, io procedo, con tutto me stesso, verso un mondo massiccio; tra questo mondo e me non c'è né punto d'incontro né punto di distacco, giacché esso è l'Essere e io non sono niente»³².

Il negativo allora va pensato rigorosamente, rinunciando ad ogni tentazione di trasformarlo in un oggetto di pensiero: «L'unico modo di pensare il negativo è quello di pensare che esso non è, e l'unico modo di preservare la sua purezza negativa consiste - anziché nel giustapporlo all'essere come una sostanza distinta, ciò che lo contamina subito di positi-



62/ *Snow-White* (2005), Editionen CR 132 33/100



63/ Cage (2006), CR 897-2

vità - nel vederlo con la coda dell'occhio come il solo bordo dell'essere»³³.

Il pensiero del negativo preserva la differenza tra essere e nulla e allo stesso tempo ne riconosce la compresenza e la reciproca implicazione a tutte le scale del reale. Una complicità che può spingere Sartre ad immaginare un più ampio senso dell'Essere, in cui essere e nulla si tengano assieme. E però per Merleau-Ponty questa non è una soluzione soddisfacente e suoi difetti sono l'astrazione e l'inefficacia: «Un pensiero negativistico è identicamente pensiero positivistico, e in questo capovolgimento resta il medesimo nel fatto che, considerando il vuoto del nulla o il pieno assoluto dell'essere, esso ignora comunque lo spessore, la profondità, la pluralità dei piani, i retromondi. Quando, a partire dal nulla, perviene a porre l'essere come pienezza e positività assolute - di più: a pronunciare che c'è solo dell'essere e che in un certo senso l'essere richiede e include il nulla -, il pensiero negativistico... compensa una astrazione con una contro astrazione»³⁴. E ancora: «Il pensiero negativistico (o positivistico) stabilisce fra il nulla e l'essere una coesione massiccia, ad un tempo rigida e fragile: rigida poiché in definitiva essi sono indiscernibili, fragile poiché restano fino in fondo degli opposti assoluti»³⁵.

La soluzione che propone Merleau-Ponty non viene dalla ricerca di una diversa relazione tra i due termini ma dalla riproposizione della questione in un ambito diverso, e cioè quello dell'esperienza sensibile: «In realtà le definizioni dell'essere come ciò che è sotto ogni riguardo e senza restrizioni, e del nulla come ciò che non è sotto nessun riguardo, questa appropriazione da parte del pensiero di un essere immediato e di un nulla immediato, quest'intuizione e questa negintuizione, sono il ritratto astratto di una esperienza, ed è sul terreno dell'esperienza che esse vanno discusse. Esprimono bene il nostro contatto con l'essere, lo esprimono per intero?»³⁶

Da questo punto di vista l'opposizione di essere e non essere è troppo e troppo poco e quel che si può dire del nulla è il suo sprofondare nella carne dell'essere e in quella dello sguardo, dell'occhio che vede³⁷. Per il filosofo francese è il superamento di un'opposizione astratta che paralizza il pensiero: «Noi non pensiamo quindi che la dicotomia dell'Essere e del Nulla sussista quando si giunge alle descrizioni del nulla sprofondato nell'essere; ci sembra pertanto che essa è una introduzione astratta a queste descrizioni, e che c'è movimento, progresso, superamento, dalla prima alle seconde»³⁸.

La coscienza allora non è più intesa semplicemente come il contenitore vuoto da riempire d'essere perché si è scoperta nel frattempo inestricabilmente congiunta al mondo, compenetrata dalle fibre di quel mondo. Lo spettacolo dell'essere in realtà non le si svolge solo davanti, ma la circonda, la avvolge, la preme da ogni lato e dall'interno. Il punto di vista di un diverso schema proiettivo non è più individuato in una lontananza vuota, ma all'interno del visibile stesso: «Il visibile può così riempirmi e occuparmi solo perché, io che lo vedo, non lo vedo dal fondo del nulla, ma dal cuore del visibile stesso: io, il vedente, sono anche visibile; ciò che costituisce il peso, lo spessore, la carne di ogni colore, di ogni suono, di ogni testura tattile, del presente e del mondo, è il fatto che colui che li coglie si sente emergere da essi grazie a una specie di avvolgimento o di raddoppiamento, fondamentalmente omogeneo a essi, il fatto che egli è il sensibile veniente a sé, e che, reciprocamente, il sensibile è ai suoi occhi come il suo duplicato o un'estensione della sua carne»³⁹.

Le metafore del velo, del tessuto, delle trame di fibre incrociate sono adatte a descrivere il ciclo *Cage* e molta pittura astratta di Richter. Altri *Abstraktes*, anche se realizzati con procedimenti simili di stratificazione del colore, suggeriscono immagini diverse. È il caso dei quadri, di nuovo sei, del ciclo *Rhombus*⁴⁰ (fig. 64). Qui gli strati superiori di pittura coprono quasi tutta la superficie del quadro e gli strati inferiori, di cui si intravedono appena alcune porzioni scure. La massa di colore, un intenso rosso-giallo, è densa e compatta e le immagini che evoca sono quelle di colate di materiale incandescente, o di blocchi di carne viva. La forma di quadrato ruotato e allargato indirizza a sua volta alla percezione di una massa invadente piuttosto che a quella di un quadro e di uno sfondamento prospettico. In un'intervista allo *Spiegel* a proposito di questo ciclo⁴¹, in origine commissionato dall'ordine dei francescani per la nuova chiesa di San Giovanni Rotondo dedicata a Padre Pio da Pietralcina e poi rifiutato, Richter respinge l'idea di essere stato condizionato da metafore precise - il sangue, le ferite del santo -, ma non esclude un'influenza più profonda di immagini reali. Come pure, in altre occasioni, non nega all'osservatore la libertà di associazioni e interpretazioni visive a posteriori.

Le metafore minerali e biologiche che queste immagini provocano rivelano la tendenza del loro contenuto a dilatarsi, a proiettarsi nello spazio dell'osservatore fino ad inglobarlo. Molti *Abstraktes*, e questi tra essi, per la loro stessa densità

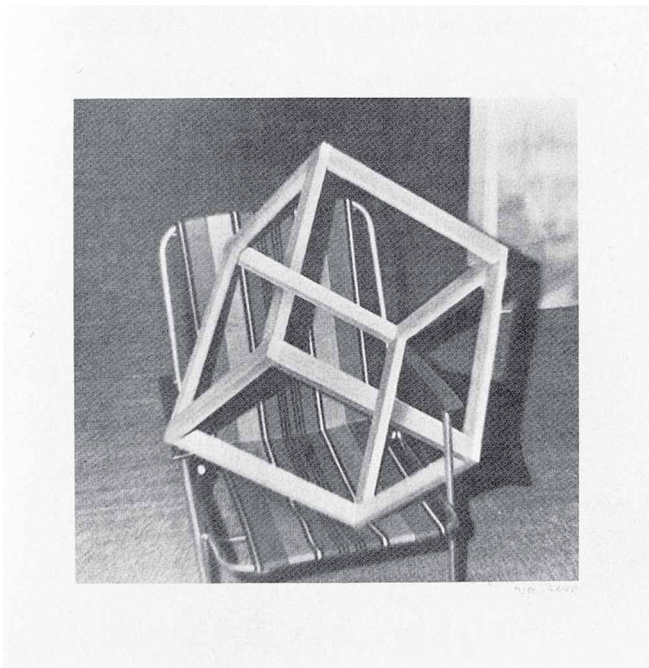
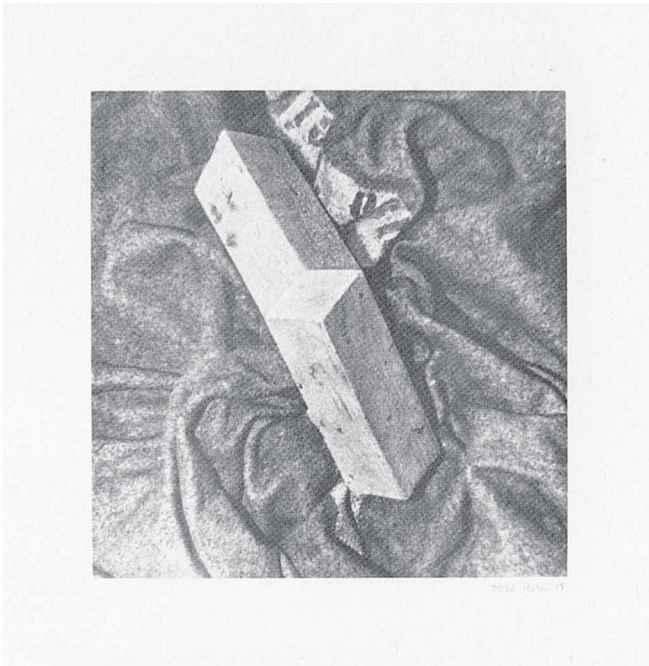


64/ *Abstraktes Bild, Rhombus (1998)* CR 851-6

figurativa e l'intensità cromatica rappresentano questa forza espansiva. Se alla sua pittura astratta Richter attribuisce sempre il valore di una rappresentazione - di immagine e figura di 'qualcosa' - questo qualcosa possiamo pensarlo come un mondo pieno e denso che sostituisce alla rete di rimandi e ai riferimenti spaziali del mondo noto una complessità differente e una nuova forma di spazio. Per la forma proiettiva adatta a mostrare questo mondo dovremmo pensare una prospettiva diversa da quella frontale, una prospettiva con un punto di vista dilatato e una piramide visiva aperta. Dovremmo immaginare uno sguardo sprofondato dentro il visibile, immerso in una materia fatta di grandi masse d'essere, attraversata da profonde fratture di nulla.

Note

1. *Herr Baker, Frau Baker, Junge Baker, Mädchen Baker* (1965), CR 80/12-15.
2. Jean-Paul Sartre, *L'essere e il nulla*, Mondadori, Milano 1958, p. 53, ed. orig. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943.
3. *Decke* (1988), CR 680-3 e *Erhängte* (1988), CR 668.
4. Sartre, *op. cit.*, p. 58.
5. *Neun Objekte* (1969), Editionen CR 26. Cfr. Catharina Manchanda, *Object Lessons: Richter's Nine Objects*, in Hubertus Butin, *Gerhard Richter. Editions 1965-2004*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2004.
6. La mostra si è tenuta nel 1979 alla Galleria Konrad Fischer di Düsseldorf. Il libro è Gerhard Richter, Gerhard Storck, *Gerhard Richter. 66 Zeichnungen. Halifax 1978*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.
7. I 'dipinti di ombre', gli *Schattenbilder*, sono un gruppo abbastanza compatto di opere realizzate tra il 1967 e il 1968.
8. Dall'intervista con Dieter Hülsmanns e Fridolin Reske del 1966. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, p. 46, ed. orig. Gerhard Richter, *Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.
9. Sulle tecniche di realizzazione delle *Übermalte Fotografien* si veda Markus Heinzelmann, *Verwischungen. Die übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung* in Markus Heinzelmann, Uwe M. Schneede, *Gerhard Richter. Übermalte Fotografien*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, pp. 80-88.
10. L'espressione è di Sartre. Sartre, *op. cit.*, p. 53.
11. *Fextal, Piz Chapütschin* (1992). Le *Übermalte Fotografien* hanno una titolazione e una numerazione eterogenea. Qui si fa comunque riferimento a quella riportata nel sito dell'autore (www.gerhard-richter.com).
12. *Kassel* (1992), Editionen CR 78.
13. *11.10.04* (2004) e *02 MARCH '05* (2005).
14. *Solaris (Soljaris)* di Andrej Tarkovskij (1972).
15. Sono quelle titolate *8.1.89*, *9.1.89*, *15.1.89*, *21.1.89*.
16. Più di cento di queste foto dipinte sono raccolte in Dietmar Elger, *Florence*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2001.
17. *1.5.07-21.5.07* del 2007.
18. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1920, trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Boringhieri, Torino 1975.
19. *28. Sept. 98 (Mauer)* - *3. Okt. 98 (Mauer)* del 1998.



65-66/ Neun Objekte (1969), Editionen CR 26

20. *Schädel mit Kerze* (1983), CR 547-2.

21. Il dipinto è *Kerze* (1982), CR 512-1.

22. Sartre, *op. cit.*, p. 58.

23. 15.3.92.

24. 16.Okt. '98.

25. 7.April. '05.

26. 3.April.01.

27. Sono le dodici foto dipinte allegate ad altrettanti esemplari di un'edizione speciale di *128 Fotos von einem Bild*, Halifax 1978 del 1998 (Editionen CR 101).

28. 24.Nov.1999.

29. *Cage* (2006), CR 897/1-6. Il libro è Robert Storr, *Cage. Sechs Bilder von Gerhard Richter*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009.

30. *Snow-White* (2005), Editionen CR 132. La base è *Abstraktes Bild* (2004), CR 890-5.

31. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

32. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 77.

33. *Ibidem*, p. 78.

34. *Ibidem*, p. 91.

35. *Ibidem*, p. 93.

36. *Ibidem*, p. 98.

37. «Per una filosofia cosciente di se stessa come conoscenza, come fissazione seconda di una esperienza preliminare, la formula: l'essere è, il nulla non è è una idealizzazione, una approssimazione della situazione totale, che comporta, oltre a ciò che noi diciamo, l'esperienza muta in cui l'attingiamo. E, come siamo stati invitati a ritrovare dietro la visione, in quanto presenza immediata all'essere, la carne dell'essere e quella del vedente, così dobbiamo ritrovare l'ambito comune in cui l'essere e il nulla, che sono solo dei λεκτά, lavorano l'uno contro l'altro... Ciò che è primo non è l'essere pieno e positivo sullo sfondo del nulla, ma un campo d'apparenze, ciascuna delle quali, presa a parte, forse si dissolverà, o in seguito (è la parte del nulla) sarà cancellata: tuttavia io so soltanto che sarà sostituita da un'altra la quale sarà la verità della prima, perché c'è mondo, perché c'è qualcosa, un mondo, un qualcosa, che, per essere, non debbono anzitutto annullare il niente». *Ibidem*, p. 109.

38. *Ibidem*, p. 110.

39. *Ibidem*, p. 133.

40. *Abstraktes Bild, Rhombus* (1998) CR 851/1-6.

41. Da una breve intervista allo Spiegel del 2001. G. Richter, *Text*, p. 372.

Abstraktes Bild, See (1997). Lo sguardo vicino

In un'intervista del 2001 Richter risponde ad una domanda sul contenuto figurativo dei suoi dipinti astratti e racconta della sorpresa di un amico critico alla descrizione di un *Abstraktes Bild* in termini ingenuamente realistici: «This reminds me of a time when Buchloh asked me the same thing, and I said that I saw red rain falling here [*pointing to an abstract work of the early 1970s*], and a lake behind it, and there are broken cliffs and poles running around and one floats through spaces. He was appalled and said, 'You can't be serious! That's not true!' And I replied, 'No, it's true!' As if a child said, 'Look, mom, that's red rain, those drip right there'»¹.

In realtà Richter non ha mai contestato la libertà di vedere nella sua pittura astratta la rappresentazione di qualcosa, anzi ha sempre considerato questa 'ingenua' disposizione come inevitabile, o addirittura necessaria. Dentro a qualunque immagine poco o affatto decifrabile lo sguardo - quello di un comune osservatore, ma anche quello dello stesso pittore nell'atto del dipingere - si sforza naturalmente di riconoscere figure note, di distinguere e dare dei nomi alle forme che vede. Quel che Richter semmai vuole davvero evitare è che una figura o un nome si imponga su tutti definitivamente, nascondendo ogni nuova possibile apparizione ed esaurendo l'immagine, e gran parte delle manovre che mette in atto nella realizzazione dei suoi dipinti, in quelli figurativi come in quelli astratti, possono essere singolarmente spiegate con questa intenzione di sospendere delle determinazioni preesistenti o emergenti. Significativamente, nella stessa intervista, Richter fa l'esempio banale di un tavolo, la prima cosa che ha cancellato in un suo dipinto: «And I also try to avoid that something in the painting resembles a table or other things. It's terrible if it does because then all you can see is that object»². Nella descrizione di un altro *Abstraktes Bild* (*März*, del 1994) (fig. 73) Richter si sforza di essere oggettivo e ne presenta all'inizio le caratteristiche più evidenti - le dimensioni, i colori dominanti, la forma delle pennellate - poi introduce nel discorso delle analogie visive e alla fine riporta associazioni

e memorie personali, esponendo per poco il proprio sguardo, per poi metterlo subito tra parentesi: «I would say it's about two and a half meters high and two meters wide. The paint that was applied has been vertically scratched off. Pretty evenly, like a wooden fence. Underneath there are mainly horizontal brushstrokes, or marks made with a palette knife. It has reddish and light blue tones, and darker, soft brushstrokes underneath that have partly been scratched away. And with the traces of white the painting gets a light feel, like a Chinese watercolour, a lightness. And, to my mind, the remnants of snow convey a certain optimism, like just before spring. That's why I like it»³.

Abbiamo già visto come in tutta la sua opera Richter cerca attivamente di realizzare una condizione di sospensione o comunque di attenuazione dell'apprensione visiva, mantenendosi nella quale è possibile assistere all'apparizione e sparizione reversibile di identità e mondi. La questione che qui si pone non è se è possibile e lecito tentare una descrizione articolata di quelle fantasticherie che si presentano alla coscienza individuale - lo stesso autore si permette di farlo - ma se è anche opportuno e utile farlo. Il fatto è che quella condizione di particolare incertezza non si crea spontaneamente e Richter stesso sente più volte la necessità di mettere in atto dei dispositivi con lo scopo principale di provocare e addestrare lo sguardo, realizzando opere 'anomale' come i *4 Glasscheiben*, gli *Schattenbilder* o le foto dei *Neun Objekte*. Anche delle descrizioni e delle parafrasi possono funzionare allo stesso scopo se mantengono la giusta distanza dal loro oggetto, e un sufficiente grado di indeterminatezza: con questa premessa si può provare ad affrontare il mondo instabile degli *Abstraktes*, ad abbozzarne una geografia e una storia naturale congetturali, e però non del tutto arbitrarie.

La nostra fondamentale ignoranza della fisica e della geometria di questi mondi non ci permette di comprendere le ragioni delle inquadrature dei dipinti che li mostrano, i motivi per cui ne è stata isolata una porzione piuttosto che un'altra. Le im-



67/ Uran (1) (1989), CR 688-1

magini assumono il valore di scansioni parziali, di campionature rappresentative di formazioni più estese e nel momento stesso in cui la superficie piatta del dipinto si apre nell'immagine profonda della porzione di un mondo, si genera anche il fantasma di un intorno invisibile, che si proietta in tutte le direzioni, oltre i bordi del quadro, in profondità oltre gli strati visibili, in avanti verso il punto di vista. Che cosa permette ad un osservatore di stare lì? L'esistenza di una cavità o di una radura, oppure una sua diversa forma di presenza, una diversa forma di percezione, una ignota *perspectiva in-naturalis*? In un certo senso è una condizione paragonabile

a quella dell'occhio artificiale che riprende le immagini di un altro particolare gruppo di *Abstraktes* di Richter, quelli della serie *Silikat*. L'occhio del microscopio elettronico che osserva le superfici atomiche è del tutto diverso nel funzionamento e nella forma della proiezione dall'occhio umano, le immagini che registra sono in realtà il risultato di una scansione progressiva e parallela dell'oggetto. Come è un occhio altrettanto innaturale quello che registra e interpreta le griglie colorate delle *Farbtafeln*, perché di occhio si può parlare anche a proposito di questo estremo genere di rappresentazione. Lo sforzo di immaginare questi mondi è dunque allo stes-



68/ Faust, (1980), CR 460

so tempo lo sforzo di praticare o immaginare uno sguardo differente, anticipazione di sguardi futuri e memoria di una vista primigenia, oppure, ancora più radicalmente, metafora delle condizioni essenziali della visione e della spazialità. Le caratteristiche di densità e di prossimità che riconosciamo nei mondi astratti dipinti da Richter richiamano in qualche modo la determinazione di 'vicinanza', di 'disallontanamento' che Heidegger attribuisce alla spazialità essenziale del mondo e dell'essere nel mondo, presa in esame nella prima parte di *Essere e tempo*.

Se l'ente si presenta innanzitutto come ente 'utilizzabile' «l'utilizzabile del commercio quotidiano ha il carattere della vicinanza. A ben guardare, questa vicinanza del mezzo è racchiusa nel termine stesso che indica il suo essere, l'«utilizzabilità» [*Zuhandenheit*]. L'ente «alla mano» [*zur Hand*] ha sempre una vicinanza diversa, che non si fissa misurando le distanze»⁴. Il disallontanamento non è una semplice operazione ma una delle determinazioni ontologiche originarie, fondamentali dell'essere nel mondo, dell'Esserci: «L'Esserci è essenzialmente dis-allontanante e, in quanto è l'ente che è, lascia che l'ente sia sempre incontrato nella vicinanza. Il dis-allontanamento scopre l'essere lontano. Tanto quest'ultimo quanto la distanza sono determinazioni categoriali dell'ente

difforme dall'Esserci. Viceversa il disallontanamento dev'essere inteso come un esistenziale»⁵.

L'esser vicino viene prima di ogni distanza, addirittura prima di ogni essere qui, di ogni definizione del punto di vista: «L'Esserci comprende il suo «qui» a partire dal «là» del mondo ambiente. Il «qui» non significa il «dove» di una semplice-presenza, ma il «presso-che» di un dis-allontanante esserpresso... unitamente a questo dis-allontanamento stesso. In conformità con la sua spazialità, l'Esserci non è mai innanzi tutto «qui», bensì in quel «là» a partire dal quale esso ritorna al suo «qui», e ciò, di nuovo, soltanto in quanto esso interpreta il suo esser-prendente-cura di... a partire da ciò che «là» è utilizzabile.»⁶ La cura per il mondo, la prossimità - anche pericolosa - al mondo, anticipano allora ogni ulteriore determinazione spaziale e qualunque possibile struttura proiettiva. Fin dalle prime opere la pittura di Richter si può definire anche 'astratta', essendo comunque determinata da intenzioni stranianti, ma è lui stesso ad indicare un dipinto - *Konstruktion* - e un anno - il 1976 - come l'inizio di un ciclo, quello degli *Abstraktes Bilder*, che per più aspetti si può considerare unitario e alla fine si presenta come il grande *Atlas* dipinto di un mondo⁷. L'autore non giudica questo dipinto con particolare benevolenza, ma nonostante questo gli attribuisce un

valore particolare, di opera inaugurale. Come suggerisce il titolo qui è prevalente - e poi non lo sarà più - il senso della composizione intenzionale, del progetto di un mondo piuttosto che quello della sua scoperta.

La più evidente e più generica attribuzione di questo paesaggio e di quelli che verranno, è la varietà, la qualità di un mondo differenziato e esteso paragonabile a quello reale. In *Konstruktion* le figure si distinguono, si moltiplicano, si separano dallo sfondo. Si vedono 'cose' e 'luoghi'. Si 'apre' quindi lo spazio, e questo accade in più punti dell'immagine: dei campi e delle linee spezzate individuano dei diedri e dei triedri concavi - quasi delle terne cartesiane deformi - che lo raccolgono e lo mostrano⁸. Le posizioni e l'orientamento delle figure suggeriscono poi la presenza di un movimento e quindi l'esistenza di un tempo.

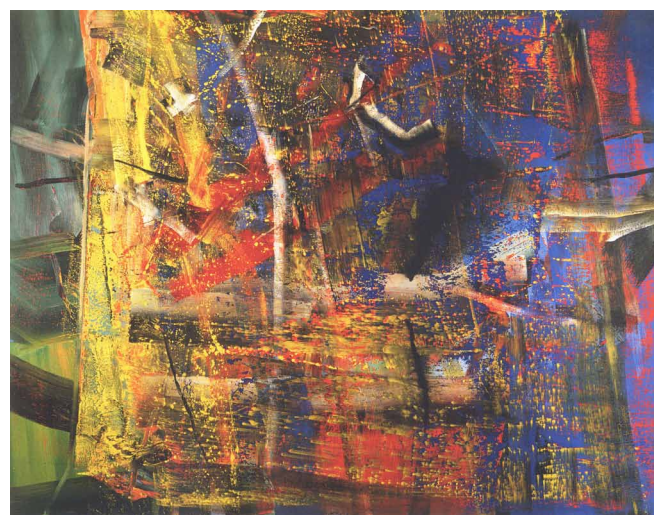
Nella pittura astratta che viene dopo *Konstruktion* Richter reagisce all'invasione della propria soggettività impiegando per un certo tempo un metodo già sperimentato nella pittura 'fotografica' e gran parte degli *Abstraktes* che dipinge tra il 1976 e il 1980 sono in realtà dei *Fotobilder*, ottenuti dipingendo dei particolari ingranditi di altri quadri astratti.

Faust del 1980 è l'ultimo dei dipinti di questo tipo e il più appariscente⁹ (fig. 68). In quest'immagine complessa viene spontaneamente da riconoscere una sorta di scena o di paesaggio, in cui si distinguono figure - quasi degli attori - e sfondi, per quanto privi di qualunque somiglianza con forme visibili nel mondo reale. L'identità e la solidità di queste forme è accentuata dalla sfumatura che Richter applica con la tecnica dei *Fotobilder*: i grandi blocchi gialli e rossi grazie a quest'effetto sembrano illuminati da una luce diffusa che li modella e ne evidenzia l'apparente plasticità. I contorni appena semplificati dal tratto sfuocato isolano e separano le forme e la loro maggiore o minore nitidezza rende una sorta di profondità di campo fotografica separando piani di diversa profondità. Dietro a tutto una campitura sfumata secondo un gradiente di luminosità fa da sfondo, suggerendo l'immagine di un cielo ruotato.

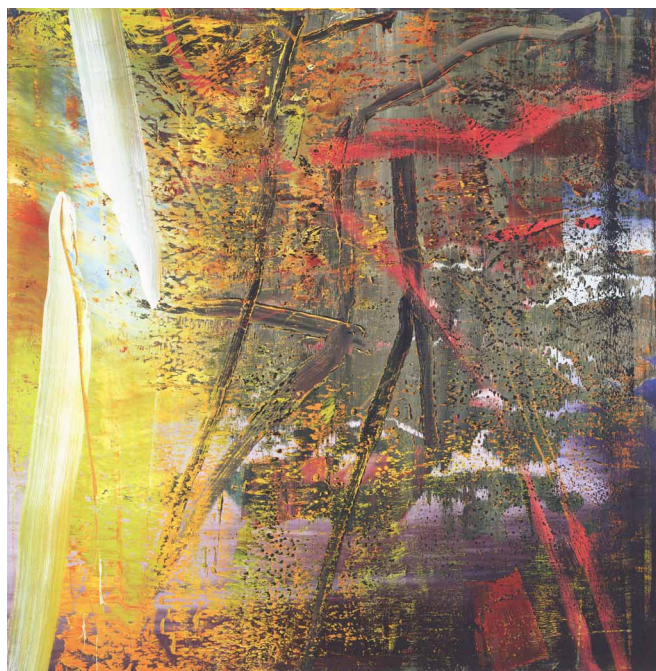
Come molti altri *Abstraktes Faust* è un dipinto di grandi dimensioni - misura circa tre metri di altezza per quasi sette di lunghezza. I grandi quadri astratti di Richter generano sempre uno spazio reale e uno virtuale che potrebbero escludersi a vicenda - la percezione della superficie pittorica piatta annullerebbe la profondità del mondo rappresentato e viceversa - ma in realtà tendono a sovrapporsi e a confondersi.

L'immagine riempie il campo visivo dell'osservatore che vi si pone normalmente di fronte e si proietta verso il punto di vista, mentre la scala indefinibile della rappresentazione cresce e si avvicina alla scala non ridotta della pittura reale. Le figure più nitide e più grandi si confrontano direttamente con la presenza umana a cui si contrappongono in una sorta di deformata specularità.

A quest'identificazione e immersione nel mondo alieno del dipinto corrisponde una trasformazione dello sguardo stesso. *Faust* in realtà è un trittico composto di tre diverse immagini giustapposte senza nessuno sforzo di dissimularne le linee di giunzione, eppure l'insieme è percepito in modo unitario e le tre immagini sembrano le tre viste slittate di un solo occhio diviso e non umano. Lo spazio rappresentato in questo dipinto, unico e allo stesso tempo interrotto, è simile a quello di altri *Abstraktes* e *Fotobilder*, e anche a quello dei *Grauspiegel*: in *Acht Grau* il mondo riflesso si rompe nei diversi specchi sfalsati e inclinati in modo tale da non potersi più ricomporre. Negli *Abstraktes* degli anni ottanta il quadro si riempie di segni, il modo di crescere del mondo e della pittura che lo crea e lo mostra è quello della sovrapposizione e dell'accumulazione. I due grandi dipinti del 1986 dal titolo *Claudius* rappresentano bene questa condizione di addensamento progressivo¹⁰. Le 'cose' che si vedono sono numerose - strisce, campi, tracce, graffi, velature - si distinguono per differenza



69/ *Claudius* (1986), CR 603



70/ *Geäst* (1988), CR 657

di colore, di dimensione e di densità della materia pittorica anche se i loro contorni non sono più perfezionati dalla copia. Sono sufficientemente definite da permettere di individuare delle posizioni nello spazio e di vedere la profondità e però la loro compattezza è minore e l'identità incerta. Lo sguardo può fissare delle masse di colore e riconoscere loro una consistenza e un'identità, ma può anche fonderle in cose diverse, oppure non distinguere nulla in particolare e vedere solo un ammasso indifferenziato. Nel primo dei due *Claudius* (fig. 69) si intravedono delle figure tipiche della pittura di Richter di quegli anni - c'erano già nel secondo *Abstraktes* e in tutte le copie ricavate dalle sue foto¹¹ - e cioè delle strisce approssimativamente rettangolari, bianche e scure, che per la loro compattezza, il loro elementare chiaroscuro possono essere considerate le 'cose' più semplici, l'immagine stessa dell'identità e della solidità. In questo dipinto si sono moltiplicate e differenziate, si spezzano e si incrociano formando la struttura rigida degli strati e delle masse di colore in cui affondano. Queste figure si vedono ancora nel secondo *Claudius*, ma la loro forma è già più imprecisa e si confonde con quella di altre fasce più ampie e irregolari.

Geäst, un grande *Abstraktes* del 1988 (fig. 70), ci permette di descrivere la struttura di uno spazio incoerente che si differenzia, si apre e si chiude seguendo le contrazioni dello sguardo¹². Il dipinto è attraversato da lunghi segni scuri e il titolo richiama esplicitamente l'immagine di una foresta, di un intrico tridimensionale. I 'rami' biforcandosi si allontanano e si avvicinano ad un indefinibile piano di riferimento: queste tracce lunghe e spezzate sono delle figure ricorrenti della pittura di Richter, aprono spazi senza prospettiva, delle 'battaglie' di aste che non hanno più bisogno di una struttura coerente di diminuzione per generare la profondità. I bordi di questi rami sono ribattuti da pennellate più scure o più chiare che ne inspessiscono la forma, scavandola o arrotondandola. La loro struttura si incrocia con una stratificazione di veli di colore che hanno un proprio ordine, organizzato per piani anteriori e posteriori: nelle parti più dense delle incisioni, dei graffi scoprono o confondono la sequenza degli strati. Dietro a tutto delle 'nubi' e dei 'cieli', delle campiture luminose graduate che a loro volta sviluppano profondità differenti in diverse parti del quadro.

Il peso delle diverse celle spaziali, a volte interpretate come contigue a volte come sovrapposte, prevale o si attenua in funzione dell'intenzione e della concentrazione dello sguardo. Quando il campo visivo si restringe ritagliando piccole porzioni dell'immagine le celle più grandi scompaiono e lo spazio si appiattisce al livello minimo del rilievo della materia pittorica.

Nel ciclo degli *Abstraktes* Richter mette in pratica delle tecniche di pittura che si caratterizzano per dei livelli sempre più avanzati di impersonalità. Nei grandi dipinti astratti il colore è in gran parte applicato con delle spatole o delle tavolette per trascinamento o semplice pressione sulla tela. Il risultato è in buona misura imprevedibile, il prodotto del caso, della viscosità relativa di una massa di colore disomogenea: in questo senso il pittore non inventa o trascrive un'immagine preesistente ma assiste alla genesi delle sue opere e all'autonoma evoluzione dei mondi che rappresentano. Dalla fine degli anni Ottanta queste pitture e questi mondi si formano soprattutto attraverso processi di stratificazione, deposizione e colate di colore. La pennellata o il graffio localizzato non scompaiono - anzi a volte sembrano addirittura innescare l'intero processo o le grandi metamorfosi - ma segnano o affondano in una massa che prevale sul gesto singolare.

Le proprietà meccaniche del colore - densità, viscosità o flu-

idità, aderenza, miscelabilità - sono le stesse proprietà delle grandi masse del mondo reale, di quelle formazioni terrestri a cui i quadri astratti di Richter assomigliano. Questa pittura mostra e al tempo stesso 'è' un mondo stratificato e la stratificazione diventa il carattere emblematico del 'mondo', del mondo attuale e di quelli possibili. Gli *Abstraktes* condividono con quel che chiamiamo 'mondo' le proprietà più essenziali: la complessità, la storicità, la profondità, la consistenza, la scalarità, l'inesauribile e imprevedibile varietà¹³.

Questi dipinti restano comunque sempre delle immagini¹⁴: la differenza tra immagine e materia nel reciproco avvicinamento non si annulla, piuttosto si fa incerta e labile, al limite irrilevante o invisibile. In quest'incertezza la pressione del mondo astratto cresce, quasi che quelle masse colorate siano sempre più vicine, sul punto di rovesciarsi da questa parte come nelle 'catastrofi' delle *Übermalte Fotografien*, o più semplicemente siano già di qua, sotto una crosta sottile di nomi.

Negli *Abstraktes* stratificati, il velo di colore applicato con un singolo gesto diventa l'elemento costitutivo fondamentale: nei due *A. B. Courbet* del 1986 delle grandi campiture irregolari e trasparenti si scontrano, si incrociano, si sovrappongono e si mescolano parzialmente, distinguendosi per colore, densità e direzione¹⁵ (fig. 71). Non è più possibile però distinguere dei piani nello spazio ma si intuisce solo un'indistinta profondità. Ad uno sguardo ravvicinato la stessa trama delle scie di colore è poco decifrabile: quel che c'è e quel che manca, quel che sta sopra e quel che sta sotto, la macchia e la lacuna si confondono. Poche pennellate e alcuni graffi sono elementi di differenziazione e varietà, delle perturbazioni in un mondo di grandi masse stratificate. La complessità alla fine è il prodotto di una somma di contraddizioni e negazioni, di interruzioni, di tagli, di aperture e coperture. Non si distinguono più figure definite, nessun contorno completo: quel che si vede è il paesaggio in cui delle 'cose' potrebbero nascondersi o apparire, in cui solo con uno sforzo di attenzione - o di distrazione - si potrebbe scoprire la traccia o l'ombra di qualcosa. Alla fine la maggior parte del dipinto e del mondo astratto è nascosta, si rende visibile solo come assenza.

Decke del 1988 contiene implicitamente le istruzioni per la lettura di questa pittura dell'invisibile¹⁶ (fig. 49). È un *Abstraktes* anomalo: sopra un *Fotobilder* già finito - una variante di *Erhängte*, uno dei dipinti della serie *18. Oktober 1977* - Richter stende un solo strato di pittura, un velo di co-



71/ A. B. Courbet (1986), CR 616

lore bianco che copre quasi tutta la superficie del quadro e l'immagine che sta sotto. Chi conosce la genesi del dipinto - l'autore, prima di tutti - ricorda l'immagine del cadavere di Gudrun Ensslin appeso alla finestra della sua cella e ne percepisce ancora la presenza, l'ombra invisibile. La pittura bianca, aprendosi irregolarmente, lascia intravedere lo strato inferiore come delle macchie d'oscurità in cui si può essere indotti a vedere delle figure antropomorfe. Come negli altri *Abstraktes* le figure sepolte e quelle in superficie appaiono e scompaiono, si mescolano e si separano inglobate dentro strati di spazio vicini che scivolano uno sull'altro.

Decke mostra anche una trasformazione nella pittura astratta di Richter della fine degli anni Ottanta. La forma degli strati di colore cambia, e con essa quella dei modi possibili e dell'occhio virtuale che li guarda. Il colore viene steso sulla tela con gesti più ampi e regolari, che attraversano tutta la superficie del dipinto e si allineano ai bordi del quadro, oriz-



72/ Abstraktes Bild, See (1997), CR 848-1

zontali, verticali oppure incrociati, orizzontali e verticali. La pittura e il mondo astratto sono fatti di depositi e pareti estese, di tagli, di lacune e di vene sepolte. Lo sguardo si dispone ad una distanza vicina ma imprecisabile da questi strati, li sorvola o vi scorre davanti - o dentro - perlustrandoli con un campo visivo stretto.

Non ci sono più tracce di cavità o di spazi inclinati e recedenti rispetto alla superficie ideale del quadro, e ogni riferimento alla prospettiva lineare e alla prospettiva aerea è scomparso. In quelle che ormai sono assimilabili a delle proiezioni parallele gli indizi della profondità sono difficili da interpretare: ogni piano potrebbe addirittura avere una scala propria, indifferente alla distanza dal piano dell'immagine. Restano le relazioni sopra-sotto, anche se spesso confuse e contraddittorie: si vedono tagli che diventano segni in rilievo, lacune che diventano macchie. La profondità di questi paesaggi si dilata e si contrae ma non si annulla mai definitivamente, non si riduce mai alla superficie pittorica, non è mai pura pittura. *Uran (1) e (2)* del 1989 sono entrambi il prodotto di un unico movimento di trascinamento dall'alto verso il basso di una massa di colore bianco su uno strato di colore nero¹⁷ (fig. 67). Il nero si mescola e si scioglie parzialmente nel bianco formando striature e macchie, la pelle dello strato superiore si rompe in una trama di grandi e piccole lacune. *Sankt Gallen*, sempre del 1989, è un grande dipinto fatto di tre passate affiancate in cui, ai colori di *Uran*, si aggiunge un rosso che emerge con l'aspetto di vene e macchie ferrose. In questi *Abstraktes* Richter riproduce con la materia pittorica dei processi naturali di metamorfosi, di erosione, di liquefazione e solidificazione: *Sankt Gallen*, per il colore e le dimensioni, si può assimilare a una parete rocciosa, come anche a una colata di materiale fuso o a una cascata¹⁸.

La pittura cerca l'aspetto e la consistenza dei prodotti della natura, e si mantiene in uno stato incerto tra solido e liquido, opaco e trasparente. Lo sguardo scorre su una superficie dura e rotta, oppure penetra in un volume liquido. In questi dipinti diverse profondità si sovrappongono: lo spessore limitato di croste sottili grattate, di strati superficiali esposti da fratture e graffi, lo spessore indefinito di masse fluide, lo stesso spessore di una percezione ambigua e confusa. La profondità è uno dei caratteri essenziali di questa pittura, la direzione di crescita di questi mondi, la principale proprietà esplorata dai sensi. Richter realizza parecchi quadri in cui il rosso è il colore prevalente: tra questi ci sono un certo numero di *Abstraktes*

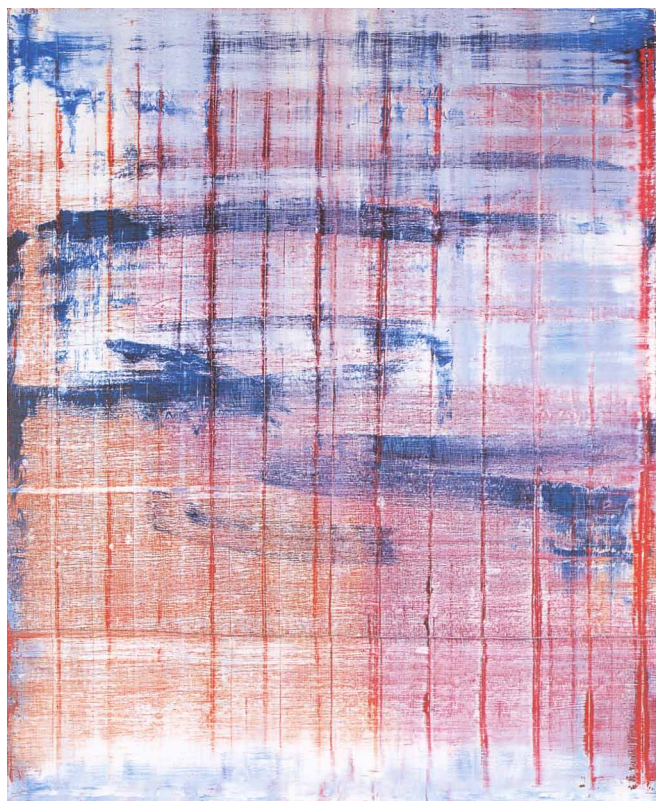
di vario formato del 1991, la serie dei *Rhombus* del 1998, e alcuni specchi rossi - sette *Spiegel*, *blutrot* - che sono una variante colorata dei *Grauspiegel*¹⁹. Nei dipinti astratti a cui ci stiamo riferendo il colore, un rosso giallo vivo, è steso nel solito modo, per lo più tirato da destra a sinistra, sufficientemente fluido da rompersi in pochi punti e da miscelarsi con il colore scuro degli strati inferiori. Il risultato fa pensare a cavità incandescenti, a colate di lava o a masse di materia vivente, la fluidità prevale sulla durezza, la percezione della profondità liquida si sostituisce a quella del rilievo e la disposizione all'immersione e all'identificazione è più forte di quella ad un'esplorazione distante.

I *Rhombus* si presentano come una serie di grandi pezzi di materia luminosa e bruciante - un'immagine quanto più possibile vaga e non predeterminata della santità²⁰ -, dei quadrati ruotati che per la loro stessa forma negano ogni memoria della finestra prospettica e quindi la presenza stessa di un piano di proiezione e di separazione tra mondo virtuale e mondo reale.

Al sangue liquido, alla sostanza più intima fanno pensare gli *Spiegel*, *blutrot*. La versione rossa degli *Spiegel* scuri non si distingue da quella grigia per una semplice differenza di tinta: nel riflesso grigio la figura che vedo non è più la mia ma quella di un estraneo, nel riflesso rosso qualunque cosa è parte di me, del mio corpo, del mio spazio invaso dal sangue.

Abstraktes Bild, See del 1997 (fig. 72) è un'altra immagine di una massa liquida e il riferimento alla porzione di un mare è esplicito nel titolo stesso²¹. Il mare potrebbe essere visto da sopra, da dentro, da sotto. La profondità si mostra per lo più nel contrasto tra le vene di colore verde chiaro e quelle più scure, quasi dei blocchi di oscurità. Le piccole escoriazioni superficiali sono l'effetto del consueto principio di contraddizione, che agli strati di materia e di spazio somma strati di differenze.

L'immagine di una profondità stratificata, contraddittoria ed eterogenea si mostra in un gruppo di *Abstraktes* simili realizzati tra il 1991 e il 1994, costituiti da strisce affiancate ripetute in un motivo 'a palizzata'. In questi dipinti il colore degli strati superiori è steso con una spatola stretta in fasce parallele più o meno della stessa larghezza, in parte si stacca e in parte si mescola con quello degli strati inferiori, e a volte si accumula in bordi più densi e spessi. Le fasce sono più o meno regolari, quasi sempre verticali, in certi casi si incrociano con delle scie orizzontali meno marcate suggerendo la



73-74/ März (1994), CR 807; Abstraktes Bilder (1992), CR 756-3

forma di una trama intrecciata.

Nella serie dei tre *Abstraktes* catalogati con il numero 752 il motivo si sviluppa in una transizione da una scena reale a una scena astratta: nel primo dei tre le strisce verticali assomigliano vagamente per forma e per colore a dei tronchi in una foresta e lasciano intravedere sullo sfondo quella che sembra l'immagine di una radura, il *Fotobilder* seminascosto di un gruppo di alberi²². Nel secondo la somiglianza è più vaga e non si vede più alcuno sfondo mentre nell'ultimo la rappresentazione è ormai del tutto astratta: la visione d'insieme della sequenza accresce l'incertezza figurativa della singola immagine. Nei quattro dipinti con il numero 760 le strisce verticali di colore scuro hanno dei bordi più chiari che rendono una certa impressione di plasticità, subito contraddetta da sovrapposizioni e incroci 'impossibili': nel momento in cui le forme acquistano spessore e si aprono nello spazio, delle torsioni innaturali come quelle dei *Neun Objekte* invertono e



sospendono la profondità²³.

La parziale visibilità degli strati inferiori attraverso le lacune e le fessure suggerisce la presenza di strati di vuoto, di figure e di luoghi nascosti. Sullo schermo di fasce bianche di *März* sembra di vedere la luce di un paesaggio innevato che si ferma sopra, dietro o dentro il colore²⁴ (fig. 73).

Dentro le fasce colorate dei quattro *Abstraktes* con il numero 774 si intravedono appena i cieli e i profili di montagne di *Fotobilder* sepolti, quasi i paesaggi fossero stati inglobati in una massa cristallina e rifrangente. Nell'*Abstraktes* 756-3 non si vedono profili o ombre, ma dietro quelli che sembrano veli trasparenti si immagina comunque la presenza di uno spazio vuoto e luminoso²⁵ (fig. 74).

I dipinti della serie *S. mit Kind* - dei *Fotobilder* tratti da foto della moglie Sabine con il figlio appena nato (fig. 75) - possono anch'essi essere inclusi nel gruppo degli *Abstraktes* 'a fasce' e in un certo modo spiegare il senso della loro eterogenea

e incerta profondità²⁶. Questi otto dipinti sono variazioni sul tema della sovrapposizione di livelli figurativi e astratti: uno di questi è un normale ritratto dei volti del bambino e della madre non ulteriormente elaborato, in altri Richter sporca e confonde le figure stirando il colore ancora fresco, in altri ancora copre il dipinto con bande di colore più o meno trasparenti uguali a quelle degli *Abstraktes* che abbiamo appena descritto. Una forza straniante trasfigura le immagini più familiari - per 'contagio' nel caso del dipinto non modificato - e le figure dei livelli 'astratti' premono contro la superficie sottile del mondo noto. La differenza e le contraddizioni però sono preservate e le distanze tra i diversi mondi e tra i diversi piani dell'essere, per quanto ridotte al minimo, non si annullano.

I sei dipinti del ciclo *Cage* (fig. 63) sono il risultato di una ripetuta sovrapposizione di affermazioni e negazioni, di gesti appariscenti e di quasi totali coperture: alla fine nessuna formazione si afferma sulle altre, nessuna figura si impone con evidenza²⁷. Dello sguardo che li osserva cambiano in continuazione il punto di mira, la profondità dei piani di messa a fuoco, l'ampiezza del campo visivo e delle porzioni inquadrature. Sulla visione d'insieme prevale quella ravvicinata e parziale che svela tracce, storie di segni e 'narrazioni' locali. Alla scala della piccola parte si vedono macchie di colore vivo, incisioni e graffi, tracce di piccoli gesti volontari o involontari, impronte del pennello o della spatola che raccontano storie di forme senza nome.

Il modo in cui queste celle figurative - e spaziali - affondano e si isolano nell'insieme ricorda quello di alcuni paesaggi della pittura romana del secondo stile in cui minute figure umane fatte di pochi segni si muovono sullo sfondo di scene naturali messe una vicino all'altra, non connesse e ordinate da un unico schema prospettico. Ricorda anche i paesaggi e le scene 'parassite' incastrate nelle pieghe delle grandi anamorfosi seicentesche, quelle figure o parvenze di figure, di rocce, di campi, di alberi che la visione dall'unico punto di vista corretto cancella in un solo attimo, in un'istantanea catastrofe visiva. La pittura di Richter non presuppone punti di vista corretti, ma li tollera tutti: sono tutti sbagliati o piuttosto legittimi, possono escludersi uno con l'altro - quello vicino con quello lontano, quello vicino con un altro poco distante - ma possono anche annullarsi insieme o unirsi, per qualche istante.

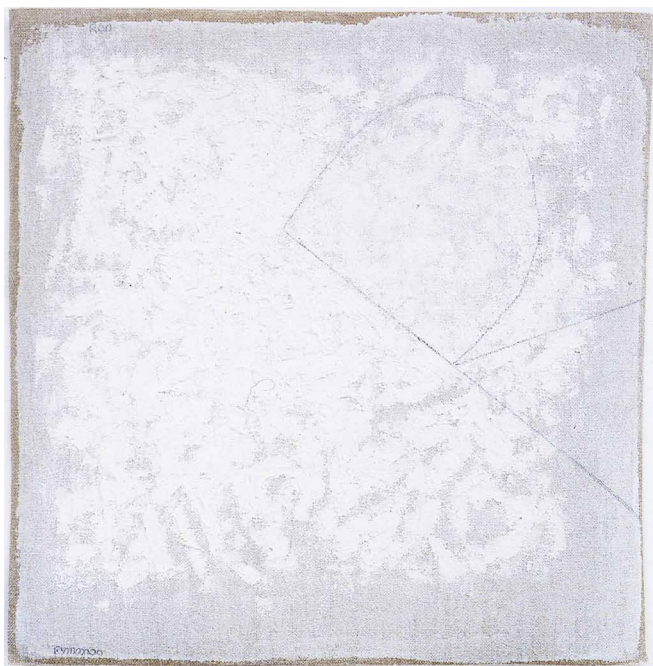
War Cut è un prodotto di questa disposizione all'immaginazione parziale e alla narrazione astratta: qui Richter, come in

altre occasioni, fotografa porzioni piccole di un *Abstraktes Bild* del 1987 e ne ricava un libro incrociandole con il testo ricomposto di una serie di reportage sulla guerra in Iraq apparsi sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung*²⁸. Ne vien fuori l'immagine divisa e agitata di un mondo in fiamme, interpretata da un testo destrutturato, nascosta dentro un dipinto dal carattere ben diverso: «I read most of the texts only after I placed them with the pictures. I read them as literature, which was very pleasing. I was not looking for straightforward narrative, which is maybe also why I choose that particular abstract painting. Some of my other abstract pictures are less ambiguous. They atmosphere is either very agitated or tranquil or almost storylike in their narrative flow, so they seem nearly representational or surreal. This picture had none of that. It was close to being uncommunicative, which I don't mean negatively»²⁹.

Nel 2006, prima e dopo i sei *Cage*, e poi di nuovo nel 2009 Richter dipinge un certo numero di *Abstraktes* quasi completamente bianchi. Nei *Weiß* del 2006 la stratificazione dell'immagine è relativamente semplice: il fondo scuro, a volte un monocromo nero, è coperto da strati di pittura bianca densa, segnata da pochi tratti di matita³⁰. L'evidenza della materia



75/S. mit Kind (1995), CR 827-1



76/ Robert Ryman, *Untitled* (2000)

pittorica si confronta con il segno sottile della grafite, minima apparenza di una funzione rappresentativa.

Non si può non riconoscere la grande somiglianza di questi dipinti con la pittura bianca di Robert Ryman. Richter fa più volte riferimento all'opera del pittore americano, quasi sempre a proposito del valore rappresentativo esplicito o implicito della pittura astratta. Come Richter anche Ryman non esclude la possibilità che i suoi dipinti provochino l'immaginazione ma considera quest'eventualità del tutto irrilevante, inessenziale al senso della sua opera. Ad una domanda in merito alle reazioni di un generico osservatore che potrebbe anche essere il pittore stesso - «When someone looks at the paintings, say, on corrugated paper, do you think they should just see white gestures on a tan surface rather than skyscapes or studies of mist?» - Ryman risponde: «You mean like clouds? That I have no control over, what someone sees. You can fantasy [sic] about things. You can look at clouds and see faces in the clouds, that kind of thing. That's not really there; it's just the imagination of the viewer. I don't intend that. What the painting is, is exactly what they see: the paint on the corrugated and the color of the corrugated and the way

it's done and the way it feels. That's what's there. Of course, you can listen to some music and think of a waterfall or this or that. But that's up to that person. You can't tell anyone how to look at something»³¹. In una sorta di dialogo a distanza Richter si confronta direttamente con la pittura di Ryman più che con le sue ben note intenzioni: «To him it [the reality of abstract pictures] is a physically present reality, and he would probably deny any imaginary relations. At some point I said polemically that Ryman reminds me of something, tells us something. There is always some sort of narrative or reference, though I believe that he would deny that and say that to him it's all about structure or whatever»³².

Ma allora, posto che anche alla pittura di Ryman si debba riconoscere un'essenziale funzione rappresentativa, che cosa rap-



77/ *Weiß* (2006), CR 898-8

presenta in realtà? Come nell'esplorazione degli *Abstraktes* di Richter abbiamo visto che non sono tanto significative le associazioni e le memorie personali - dell'osservatore, del pittore - quanto le più profonde e condivise forme dello spazio e dello sguardo implicite nell'immagine. Nell'assenza di riferimenti figurativi e di un'appariscente evoluzione la pittura di Ryman è spesso descritta *iuxta propria principia*, a partire dalle sue componenti materiali: fondo, pittura, supporto, bordi, pareti. La sua opera è una esplorazione non programmata, ma alla fine completa, di tutte le relazioni elementari che il colore può stabilire con il supporto, con i bordi e la cornice del quadro, con la parete stessa a cui è appeso. Il colore si avvicina ai bordi o se ne tiene lontano, li supera o si fa contenere come da un'argine. I bordi, a loro volta, si appiattiscono o si alzano, si sfrangiano o si prolungano in 'bretelle' che ne negano il valore di limite. Gli esperimenti di Ryman sono prove di presenza e di assenza, di densità, di spessore, di continuità: delle prove che potrebbero anche essere pensate come delle porzioni di superfici più estese, dei 'campioni' di banale pittura da stendere su pareti e pavimenti che dobbiamo immaginare e che possiamo immaginare come sfondo di qualcosa che ancora non c'è. Quindi anche nella pittura c'è immagine e rappresentazione e l'immagine e la pittura coincidono all'interno del quadro, la scala dell'una e quella dell'altra sono identiche, lo spazio reale e quello virtuale si sovrappongono perfettamente. Nella pittura astratta di Richter invece i due spazi si possono anche avvicinare molto, fino anche a coincidere istantaneamente, ma la sovrapposizione non è mai perfetta o definitiva.

Confrontiamo due dipinti, un *Untitled* del 2000 di Ryman (fig. 76) e l'*Abstraktes Bild* CR 898-8 del 2006 di Richter (fig. 77). Del primo possiamo descrivere il supporto di tela grezza, il colore bianco steso con pennellate brevi e irregolari, più denso al centro e meno verso i bordi, una grande lettera R tracciata a matita e appoggiata al margine destro del quadro. Come in molti altri casi Ryman usa la sua firma, qui ridotta all'iniziale, come elemento pittorico, come un'indicazione di autoreferenzialità fatta con un segno svuotato di senso. La memoria del segno alfabetico si oppone ad ogni possibile illusione di profondità mentre il contorno chiuso della R realizza una azione puramente pittorica, raccogliendo e addensando una porzione di colore. Per più aspetti il dipinto di Richter è simile a quello di Ryman: nell'*Abstraktes* la pittura bianca si apre in prossimità dei bordi esterni e scopre

gli strati inferiori, e dei segni sottili delimitano anche qui dei campi chiusi. Una linea si appoggia al margine di una grande banda di colore e sembra contenerne la massa allo stesso modo di quel che si vede nel quadro del pittore americano. E però la forma dei segni, la convergenza di più tratti in un punto che abbiamo già visto in altri dipinti astratti e nei disegni, suggerisce la presenza di un blocco solido o di un traliccio tridimensionale. In altri *Weiß* le linee orizzontali e verticali passano sotto e sopra gli strati di colore, rappresentano uno spessore maggiore di quello reale e per un attimo fanno apparire uno o più 'orizzonti'³³.

Gli ultimi grandi dipinti bianchi del 2009 sono anche delle 'pareti' bianche, quasi dell'intonaco steso a coprire approssimativamente delle pitture precedenti³⁴. Il colore dei piani inferiori si intravede per trasparenza, nei bordi imperfetti, nelle macchie, attraverso graffi e lacerazioni. La pittura bianca cessa a momenti di essere pittura, diventa velo, schermo, manto sporcato, paesaggio bianco. Qui davvero si compie la lotta tra Mondo e Terra, tra ciò che si rende visibile e ciò che continuamente si nasconde, «la non costretta apparenza del costantemente autochiudentesi, cioè del coprente-custodente»³⁵, il contrasto che per Heidegger si produce solo nell'autentica opera d'arte.

Negli *Abstraktes*, ma anche nei *Fotobilder* e negli *Spiegel*, l'immagine cerca la consistenza della materia reale, si avvicina alla realtà e in un certo modo può dirsi solida e vera, ma il miracolo di Pigmalione non deve mai compiersi: nella distanza sottilissima e vuota tra i due piani dell'essere si producono e si consumano apparizioni, spazi, mondi.

Note

1. Da un'intervista con Robert Storr del 2002. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, p. 425, ed. orig. *Gerhard Richter, Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.
2. *Ivi*.
3. Da un'altra intervista con Jan Thorn-Prikker del 2004. Richter, *op. cit.*, p. 477.
4. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, p. 130, ed. orig. *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1927.
5. *Ibidem*, p. 133.
6. *Ibidem*, pp. 136-137.
7. *Konstruktion* (1976), CR 389. Rispondendo ad una domanda di Robert Storr sul passaggio dalla pittura dei Graubilder a quella degli Abstraktes Richter fa riferimento a questo dipinto: «The gray didn't work any more. That was the end. And then I started with a weird colour abstract painting that was very big and not very good...» Richter, *op. cit.*, p. 427.
8. Delle figure simili a quelle che si vedono anche nei sessantasei disegni esposti ad Halifax nel 1978. Cfr. Gerhard Richter, Gerhard Storck, *Gerhard Richter. 66 Zeichnungen. Halifax 1978*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.
9. *Faust* (1980), CR 460. Nell'intervista già citata con Robert Storr, Richter fa riferimento alle ragioni più o meno conspevoli del titolo di quest'opera: «It was a very big and boisterous picture, and I don't remember if anything reminded me of Faust. It was a conscious decision to never declare it as being either one thing or another. Of course, in the back of my head I thought that hopefully people would understand it as Walpurgis Night in Goethe's Faust.» Richter, *Text*, pp. 427-428.
10. *Claudius* (1986), CR 603 e 604.
11. *Abstraktes* (1976), CR 398-1.
12. *Geäst* (1988), CR 657.
13. La casualità è una delle proprietà della realtà che Richter cerca di riprodurre nella sua pittura astratta: «I want to end up with a picture that I haven't planned. This method of arbitrary choice, chance, inspiration and destruction may produce a specific type of picture, but it never produces a predetermined picture. Each picture has to evolve out of a painterly or visual logic: it has to emerge as if inevitably. And by not planning the outcome, I hope to achieve the same coherence and objectivity that a random slice of nature (or a readymade) always possesses.» Da un'intervista con Sabine Schütz del 1990 in Richter, *Text*, p. 256.
14. Tra le tante dichiarazioni di Richter in questo senso: «The main

link and common ground of both the figurative and abstract paintings is that they have the same intent: to give a picture, a visible description, to represent an image, to produce appearance, like a photo.» Da una conversazione con Tim Griffin del 2001 riportata in Richter, *Text*, p. 373.

15. *A. B. Courbet* (1986), CR 615 e 616.
16. *Decke* (1988), CR 680-3.
17. *Uran (1) e (2)* (1989), CR 688-1 e 688-2.
18. *Sankt Gallen* (1989), CR 695.
19. Si fa riferimento agli *Abstraktes Bilder* delle serie 743-748 (1991), a *Rhombus* (1998), CR 851/1-6 e *Spiegel, blutrot* (1991), CR 736/1-7.
20. Nel 1997 Renzo Piano chiese a Richter dei dipinti per la nuova chiesa dedicata a Padre Pio a S. Giovanni Rotondo: questi non corrispose al desiderio della committenza religiosa di avere dei quadri figurativi e i sei *Rhombus* vennero alla fine rifiutati. In un'intervista del 2001 concessa a 'Der Spiegel' Richter, tornando sulla vicenda, cerca di definire il grado di astrazione di questi dipinti: «What made the paintings suitable for a pilgrimage centre? To me, they have a religious feel to them. But I didn't want to burden them with a title. As with all my abstract works, I started out with a vague notion and kept painting over the surfaces. Is it possible to interpret the red rhombuses as scars, as stigmata? Perhaps that emerges on a subconscious level, but I wouldn't feel comfortable saying it was intentional. I can't paint bleeding wounds.» Richter, *Text*, p. 372.
21. *Abstraktes Bild, See* (1997), CR 848-1.
22. *Abstraktes Bilder* (1991), CR 752/1-4.
23. *Abstraktes Bilder* (1992), CR 760/1-4.
24. *März* (1994), CR 807. Vedi nota 3.
25. *Abstraktes Bilder* (1992), CR 774/1-4 e *Abstraktes Bilder* (1992), CR 756-3.
26. *S. mit Kind* (1995), CR 827/1-8.
27. *Cage* (2006), CR 897/1-6. Cfr. Robert Storr, *Cage. Sechs Bilder von Gerhard Richter*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009.
28. *War Cut I e II* (2004), Editionen CR 124-125. Il quadro è *Abstraktes Bild* (1987), CR 648-2.
29. Da un'intervista con Jan Thorn-Prikker del 2004 in cui Richter risponde a domande su *War Cut*. Più avanti Richter fa riferimento al rapporto tra il contenuto narrativo del testo e il valore descrittivo implicito delle immagini: «My method was to attach a number of texts to a number of images without having to think about whether something would be better positioned to the left or the right, above or below; or whether a specific image fit together with a particular

text or not. Most did fit together, and only a few inappropriate or banal conjunctions had to be changed. The images are always arranged in accordance with – what shall I call it?: aesthetic criteria? I placed these images so that a connection develops in terms of colours, structures and other characteristics. It all starts somewhat casually. It was like putting together a story or a film, which begins somehow or other, has tranquil and wild, nasty and fantastic passages, and then once again fades away, ending in white. A dream... Some images match the cruelty and the madness described in the texts shockingly well. And others can even serve as illustrations when the texts speak of deserts and other landscapes.» Richter, *Text*, pp. 456-462.

30. *Weiß* (2006), CR 895, 898, 899.

31. Da un'intervista con Phyllis Tuchman per 'Artforum' (n. 9 del maggio 1971), riportata in parte in Suzanne P. Hudson, *Robert Rymann. Used Paint*, The MIT Press, Cambridge MA. - London, pp. 153-154.

32. Dall'intervista con Robert Storr del 2002. Richter, *Text*, p. 425.

33. *Weiß* (2006), CR 895/3-7 e 899/1-8.

34. *Abstraktes Bild* (2009) CR 910/5 e 7, 911/1-5 e 912-1.

35. Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)* in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze) 1997, pp. 33-34, ed. orig. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950.

4900 Farben (2007). Lo sguardo aperto

«In quel secolo disanimato, lo spazio assoluto ch'era stato una liberazione per Bruno, fu un labirinto e un abisso per Pascal. Questi aborrisce l'universo e avrebbe voluto adorare Dio, ma Dio, per lui, era meno reale dell'aborrito universo. Deplorò che non parlasse il firmamento, paragonò la nostra vita a quella di naufraghi in un'isola deserta. Sentì il peso incessante del mondo fisico, sentì vertigine, paura e solitudine e li trasfuse in altre parole: «La natura è una sfera infinita, il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo». Così pubblica Brunschvieg il testo, ma l'edizione critica di Tourneur (Parigi, 1941), che riproduce le cancellature e le esitazioni del manoscritto, rivela che Pascal cominciò con lo scrivere *effroyable*: «Una sfera spaventosa, il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo». Forse la storia universale è la storia della diversa intonazione di alcune metafore»¹.

Ciò che è invisibile e senza misura - l'universo, il tempo, la coscienza - provoca senza sosta immagini e metafore, del tutto diverse tra loro oppure solo appena diverse, separate da una distanza che sta spesso meno nell'aspetto che nel contesto e nella forma dell'occhio interiore che le vede. Borges raccoglie e si finge un gran numero di cosmografie metaforiche - anche i labirinti ne fanno parte - e le sue rappresentazioni mostrano sempre l'immagine del mondo e lo sguardo che le sopporta. Della forma del mondo descrive la geometria rigorosa o approssimativa, la regola formativa, il destino implicito. Dello sguardo e della coscienza racconta l'orrore e la pena, meno spesso la serena adesione o la speranza. Le scacchiere colorate - le *Farbtafeln* - di Gerhard Richter sono anch'esse, a loro modo, un'immagine estrema del mondo e dello sguardo a cui l'intero catalogo del pittore tedesco fa da contesto e commento. Il punto che vede - non più un punto in realtà - e la proiezione sono fissate assieme nelle tavole dei colori come nei vetri mobili e negli specchi, e anche qui l'immagine è una somma di immagini e lo sguardo una somma di sguardi.

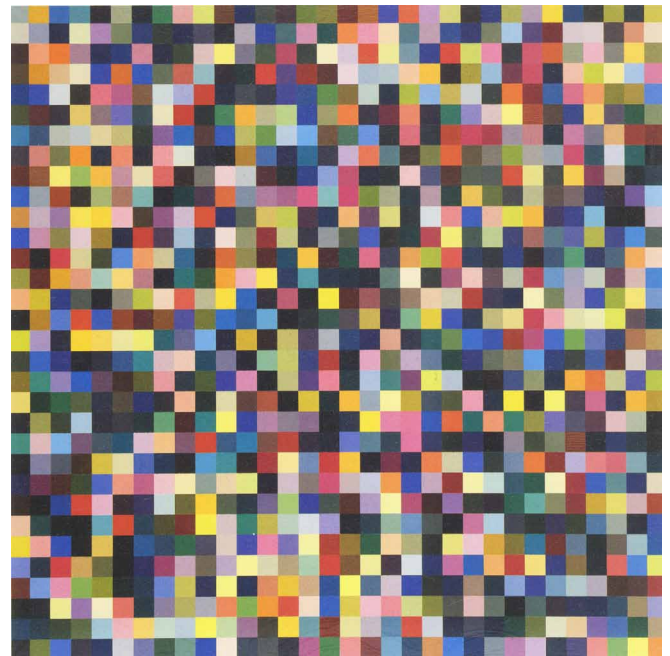
Con il nome di *Farbtafeln* Richter cataloga le opere di tre periodi distinti. Le prime, quelle del 1966, sono descritte dall'autore come poco più che la riproduzione pittorica di campioni di colore, degli astratti *Fotobilder* di pagine di campionario². Le tavole dipinte tra il 1971 e il 1974 prendono l'aspetto definitivo di scacchiere o griglie uniformi di celle colorate: in circa trenta *Farbtafeln* Richter varia un numero limitato di parametri, relativi alla forma e al numero delle celle (da quattro fino a 4096), allo spessore dei bordi, al numero dei colori e delle loro ripetizioni, alle dimensioni e alle proporzioni della tavola³. Nella disposizione dei colori diventa determinante il ruolo del caso, che prefigura una indefinita ripetizione del dispositivo combinatorio: «I became more interested in the neutral and systematic categorization of the colours we can see and, in conjunction with that, their coincidental appearance within the painting. In this way, I could avoid creating a colour scheme, or any result that might be representational, and only had to determine the format of the painting, the proportions of the grid and the quality of the material. The paintings created in this manner tend towards total perfection and convey the idea of a practically endless number of possible pictures»⁴.

In realtà Richter si limita a produrre delle serie ridotte e eterogenee di combinazioni e poi, per trent'anni non riprende più il tema. Vi ritorna solo nel 2007 con le varianti estreme a 25 e 4900 celle e con la vetrata del duomo di Colonia, versione trasparente di una enorme *Farbtafel*⁵.

Le *Farbtafeln* più grandi sono come gli *Abstraktes* l'immagine di un mondo, o un'immagine del mondo. Il fatto che Richter escluda programmaticamente ogni intenzione rappresentativa non significa che in quelle brulicanti scacchiere non ci sia nulla da vedere. Il dispositivo messo in atto non ha limiti ed è la regola generatrice di un mondo sconfinato, alieno e insensato, in cui le figure coerenti e il senso sono l'eccezione, tanto inquietante quanto rara e nascosta in una serie di innumerevoli farneticazioni.

Nella descrizione del metodo adottato per la realizzazione di quattro tavole cromatiche del 1974 - *1024 Farben* (fig. 78) - si vede la nascita di un mondo fatto di atomi, di particelle discrete, le celle colorate, che cresce idealmente fino ad essere grande quanto l'universo reale, a diventarne l'immagine, la metafora, la trascrizione, o addirittura una versione parallela⁶. La pulsazione dall'unità all'infinito non si sviluppa però in una prevedibile progressione geometrica e il mondo nuovo alla fine è fatto di soli quattro territori, di quattro tavole di 1024 celle ciascuna. Come in altre descrizioni che Richter fa di suoi dipinti l'introduzione è precisa e oggettiva, intervengono poi riferimenti personali e arbitrari, e subito dopo, bruscamente, il discorso si interrompe: «In order to represent all extant colour shades in one painting, I worked out a system - starting from the three primaries, plus grey - made possible a continual subdivision (differentiation) through equal gradations. $4 \times 4 = 16$ $16 \times 4 = 64$ $64 \times 4 = 256$ $256 \times 4 = 1,024$. The multiplier 4 was necessary because I wanted to keep the image size, the square size and the number of squares in a constant proportion to each other. To use more than 1,024 tone (4,096 for instance) seemed pointless, since the difference between one shade and the next would no longer have been detectable. The arrangement of the colours on the squares was done by a random process, to obtain a diffuse, undifferentiated overall effect, combined with stimulating detail. The rigid grid precludes the generation of figurations, although with an effort these can be detected. This aspect of artificial naturalism fascinates me - as does the fact that, if I had painted all the possible permutations, light would have taken more than 400 billion years to travel from the first painting to the last. I wanted to paint four large, colourful pictures»⁷.

Il numero finito degli elementi costitutivi, il numero vertiginoso, superiore ad ogni cifra umana ma non infinito, delle loro combinazioni, la possibilità di una configurazione dal senso compiuto e l'improbabilità di incrociarla e riconoscerla, sono tutte caratteristiche comuni all'immagine delle tavole cromatiche di Richter e ad un'altra metafora discontinua e monotona del mondo, e cioè alla biblioteca infinita - «l'universo (che altri chiama la Biblioteca)»⁸ - immaginata da Jorge Luis Borges. Nel breve testo che la impone all'immaginazione contemporanea ne viene descritta preliminarmente la ripetitiva struttura geometrica - una griglia tridimensionale di celle esagonali - e la forma intera, una variante poligonale della sfera di Pascal: «La Biblioteca è una sfera il cui centro esatto



78/ 1024 Farben (1974), CR 355-1

è qualsiasi esagono, e la cui circonferenza è inaccessibile»⁹. Nelle rispettive descrizioni l'elenco delle regole costitutive dei libri della biblioteca di Borges e di quelle delle tavole cromatiche di Richter è simile e arbitrario e soprattutto sono simili le parole con cui si rappresenta la proporzione squilibratissima tra combinazioni sensate e insensate. I bibliotecari di Babele deducono che «per una riga ragionevole, per una notizia corretta, vi sono leghe di insensate cacofonie, di farragini verbali e di incoerenze»¹⁰. Allo stesso modo Richter misura l'ingombro del caso: «While engaged in the - unsuccessful - attempt to calculate how many coincidental combinations of painting would be possible, I began to understand that, basically, all coincidental paintings would look equally undefined, and that it would take perhaps a thousand years of continuous coincidental juggling before a representational motif might emerge»¹¹.

Borges non si limita a comporre una complicata metafora del mondo, ma rappresenta anche la condizione di quello sguardo che si sforza di giustificarla: lo stato d'animo, e cioè l'intonazione di quella metafora, è quello dello sgomento, al limite quello della quieta disperazione indotta dalla visione di una

progressione inarrestabile, di un infinito geometrico che toglie valore ad ogni configurazione possibile.

La disposizione di Richter nei confronti di quest'infinito e delle aporie implicite nelle sue rappresentazioni è ben diversa da quella dello scrittore argentino, diversa l'intonazione della sua metafora, diversa l'intenzione e la direzione dello sguardo. Nell'incompleta - e per certi aspetti contraddittoria - descrizione dell'architettura della biblioteca è menzionato uno specchio, ripetuto tante volte quante gli infiniti passaggi tra le gallerie: «Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale, perché questa duplicazione illusoria?) io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito...»¹². Non ci si può non interrogare sull'asimmetria prodotta dalla presenza di un solo specchio: è strano che nello schema che attua un'idea di infinito simmetrico e monotono allo specchio appeso su una parete non ne corrisponda un altro uguale sulla parete opposta e non ne venga messa in scena l'infinita riflessione. La mancanza si può spiegare con la volontà di non diminuire la vertigine di una ripetizione infinita - quella delle gallerie - con un'altra infinita ripetizione - quella dei riflessi - ma anche con il valore simbolico di uno specchio che immaginiamo perfetto, privo d'ombre, che basta da solo a 'figurare e promettere l'infinito'.

Ai suoi specchi Richter ha sempre negato questa funzione simbolica e allo stesso tempo la possibilità di esaurirsi in una geometria catottrica: a questa eventualità si oppongono le disposizioni sfalsate o asimmetriche degli allestimenti, o lo stesso vetro scuro dei *Grauspiegel*. Lo sguardo non si perde nell'enigma della riflessione perfetta o multipla - questo non accade nemmeno nel caso dei primi limpidi *Spiegel* - ma si confronta con la realtà dell'immagine, o piuttosto affonda nella materia densa del riflesso. Allo stesso modo le *Farbtafeln* non si consumano nel riferimento alla serie delle combinazioni possibili, ma consistono di un'immagine particolare, unica, degna di essere vista per quello che è, non mascherata dalla memoria del procedimento, né ridotta a figura dell'infinito. L'intera pittura di Richter, anche quella delle *Farbtafeln*, oppone all'immagine di un 'cattivo' infinito geometrico che distrugge ogni senso, e che paralizza lo sguardo, quella di un abisso indeterminato e profondo che invece genera e protegge tutte le figure. Lo sguardo scorre sulla superficie dei mosaici di tessere colorate, si ferma e entra nei blocchi di colore, si

allontana e ne percepisce l'indefinita vibrazione. Alla domanda sul senso di questa pittura Richter risponde che quel che lo interessa è la realtà del colore, «the observation that each colour adapts marvellously to whichever other colour is used»¹³. Le combinazioni attuali dunque, non le infinite possibili: «I wanted to paint four large, colourful pictures»¹⁴.

Rosalind Krauss attribuisce allo schema della griglia il valore di figura emblematica dell'arte moderna, per quanto ne manifesta l'aspirazione all'autosufficienza e all'autonomia, l'intenzione fondamentalmente antinaturalistica e antirealistica¹⁵. Alle numerose apparizioni di questa figura nella pittura del Novecento, la Krauss tenta di sovrapporre uno schema interpretativo che incrocia in una matrice ideale diverse coppie di opposizioni, mostrando cioè come la griglia possa corrispondere tanto ad un'attitudine materialista quanto ad una diversa tendenza spiritualista o simbolista, oppure quanto possa sopportare delle tensioni centripete che chiudono l'immagine dentro i limiti del quadro, o delle contrarie spinte centrifughe che la estendono idealmente su un piano o in uno spazio illimitato, o ancora come esprima una volontà di smaterializzazione o piuttosto di materializzazione della superficie pittorica.

I termini di queste coppie si combinano nelle opere concrete in modo imprevedibile, quasi paradossale, rivelando l'effettiva ambivalenza della griglia. Per esempio una spinta centrifuga nelle griglie dipinte si potrebbe associare ad un certo pensiero scientifico, positivista e materialista, mentre quella centripeta rinvierebbe a concezioni spiritualiste e vitaliste dell'arte, opposte all'invasione della scienza e del materialismo. Eppure, «per una sorta di cortocircuito logico, le griglie costrette all'interno della cornice sono in generale, e di gran lunga, le più materialiste (si vedano esempi così diversi come Alfred Jensen e Frank Stella), mentre le griglie che si prolungano fuori dalla cornice comportano spesso la smaterializzazione della superficie, la dispersione della materia in un perpetuo vacillare o in un movimento implicito. Sappiamo inoltre che questa schizofrenia permette a molti artisti - da Mondrian ad Albers, Kelly, LeWitt - di pensare la griglia nei due diversi modi contemporaneamente»¹⁶.

Il breve saggio della Krauss non fa riferimento alle tavole cromatiche di Richter, ma l'analogia formale tra le opere citate e le *Farbtafeln* giustificano il tentativo di estendere anche a queste la stessa costruzione interpretativa. E però i termini messi in campo dalla studiosa americana si rivelano inad-



79/ Zehn große Farbtafeln (1966), CR 144

guati a spiegare la pittura di Richter: è come se la questione ormai non si potesse più contenere entro i limiti di un semplice discorso sull'arte. La Krauss, evidenziando la relazione tra le modularità cromatiche della pittura postimpressionista e gli schemi impiegati negli studi della fisiologia della visione, afferma come ad un certo punto la griglia sia diventata un «emblema dell'infrastruttura della visione»¹⁷. Nella pittura di Richter la griglia non è più solo figura emblematica della visione ma immagine della stessa struttura profonda della realtà. La pittura affronta una questione che trascende l'ambito della semiologia, come pure quello della fisiologia o della psicologia, per entrare infine in quello dell'ontologia.

Abbiamo già considerato più volte, in altri capitoli di questo libro, come la pittura di Richter sia una continua e pratica interrogazione sulla generalissima questione dell'essere e dell'essere delle cose con i mezzi della pittura. Alle immagini è riconosciuto lo stesso contenuto di realtà delle cose e alla pittura il compito di trattare la realtà delle immagini più ancora che la materia del dipinto. Questa pittura può dirsi allora 'realista': perché il suo oggetto sono le immagini e le immagini penetrano fino in fondo la materia pittorica e perché la realtà è ragione di stupore e di indagine nel punto stesso in cui emerge, si distingue e sprofonda nel nulla.

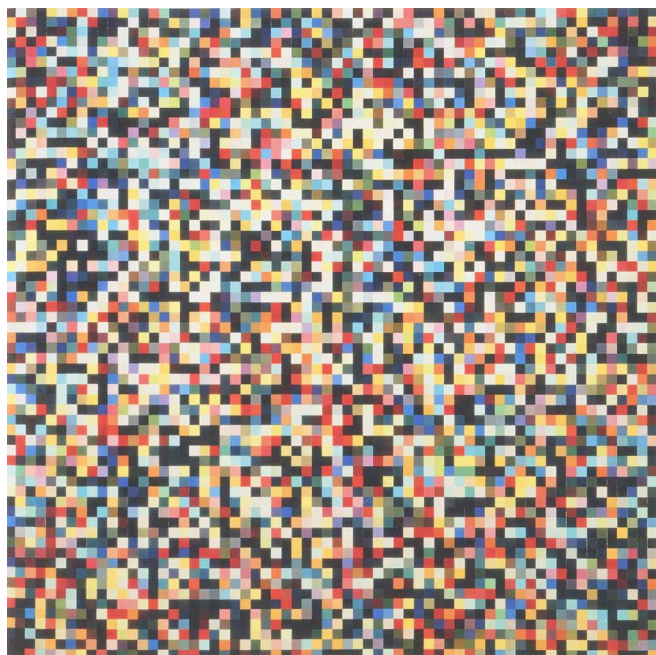
Con queste premesse si può anche affermare che le *Farbtafeln* sono le opere più 'realistiche' di Richter, per quanto mostrano, agiscono e provocano la realtà. E questo lo possono fare solo in quanto volgono lo sguardo lontano da quell'immagine

di 'cattivo' infinito geometrico che ha il potere di corrompere e svuotare tutte le immagini.

L'attitudine 'realistica' delle prime *Farbtafeln*, quelle del 1966 (fig. 79), è di un genere particolare che le avvicina quasi più ai *Fotobilder* e agli *Schattenbilder* che alle tavole cromatiche degli anni settanta. In una nota sintetica del 1968 Richter si riferisce ad esse in questi termini: «Colour charts (copied colour-sample cards; parallel to painting from photographs, but more radical and colder; 'the inventions of the Constructivists are usually too personal and obvious to be good')»¹⁸.

L'analogia con i *Fotobilder* è dichiarata esplicitamente, anche se le pagine dei campionari non sono riprodotte meccanicamente, come nel caso di quei dipinti ricavati da pagine di giornale in cui erano copiate anche parti del testo dell'articolo o delle didascalie. Le caselle colorate sono comunque dipinte come se fossero un campione di colore, e in un certo senso lo sono: la distanza tra l'oggetto e l'immagine dipinta qui è minima - senza però annullarsi in una arbitraria tautologia - ed è l'occhio che decide volta per volta il grado di realtà da riconoscerle. Il dispositivo è simile a quello messo in atto negli *Schattenbilder*, dove i telai in primo piano possono essere visti come la rappresentazione di una cornice o come una cornice vera di tela dipinta (contrapposta alla finzione dipinta dell'ombra). In effetti le caselle colorate delle tavole cromatiche sono porzioni di colore dipinto, ancora più 'vere' di un campione stampato. La stessa forma e disposizione ne mette in evidenza il carattere di 'cose': la forma rettangolare è più concreta di quella quadrata e lo stesso sfondo bianco fa apparire in rilievo - e, per quanto poco, lo è davvero - la parte colorata. Quando i bordi si faranno più sottili e le caselle più numerose l'instabile punto di equilibrio tra 'realismo' e 'astrazione' si sposterà di un poco: i rettangoli colorati non verranno più percepiti come blocchi ma semmai come pozze o vasche di colore¹⁹.

Il realismo delle *Farbtafeln* degli anni settanta, e anche di quelle più recenti, non consiste più nella riproduzione della realtà ma piuttosto nella produzione di un pezzo di realtà nuova. La definizione della tavolozza dei colori di cui sono fatte le celle è assimilabile a quella di una tabella degli elementi: la loro individuazione è meno il risultato di una selezione arbitraria che di una partizione regolare dello spazio cromatico. Le celle non sono più masse rettangolari ma semplici quadrati, enti minimi ridotti alle proprietà del colore e della dimensione. Spariscono i bordi e le cornici, tutti quegli elementi di



80/ 4096 Farben (1974), CR 359

una rappresentazione che tende a ridursi alla semplice presenza. Sparisce anche ogni riferimento ad una fattura pittorica, dissimulata da un trattamento uniforme e una finitura liscia, lucida, caratteristica più di una sostanza pura o di un prodotto industriale che di un manufatto.

L'aspirazione ad un radicale realismo determina anche i modi d'aggregazione delle celle colorate, riproducendo della realtà quello che viene riconosciuto come uno dei suoi caratteri più propri, e cioè l'imprevedibilità, quella casualità irriducibile ad ogni prevedibile causalità. Incorporando il caso nella propria struttura l'opera si rende davvero autonoma, indifferente ed estranea all'uomo, disumana, corrispondendo alla vera volontà del suo creatore: «I hoped with my colour charts to retain a picture which stood up on its own»²⁰.

Ma che genere di caso, se di genere si può parlare, è quello incorporato nelle *Farbtafeln*?

La domanda fondamentale in merito al ruolo del caso nella costituzione della realtà è: l'indeterminatezza è una caratteristica profonda e irriducibile del reale oppure è solo una condizione, superabile o meno, della sua comprensione e descrizione? In effetti il principio di indeterminatezza di Hei-

senberg fa riferimento all'incapacità di un osservatore ideale di determinare assieme la posizione e la velocità di una particella subatomica²¹. Ne *Il caso e la necessità* Jacques Monod proietta l'opposizione democritea sui meccanismi biologici della mutazione e dell'invarianza delle specie: qui il caso è l'imponderabile causa di perturbazioni che meccanismi deterministici selezionano e riproducono²². Della più o meno pertinente estrapolazione del principio di indeterminazione nell'ambito dell'arte e dell'estetica si è occupato Umberto Eco proponendo la definizione di 'metafora epistemologica': «È vero che il principio di indeterminazione e la metodologia quantistica non ci dicono niente sulla struttura del mondo ma solo su un certo modo di descrivere certi aspetti del mondo: ma ci dicono in compenso che alcuni valori che si credevano assoluti, validi come impalcature metafisiche del mondo (vedi il principio di causalità o quello del terzo escluso) hanno lo stesso valore convenzionale dei nuovi principi metodologici assunti, e comunque non sono più indispensabili per spiegare il mondo o per fondarne un altro. Di qui, nelle forme dell'arte, non tanto l'instaurazione rigorosa di equivalenti dei nuovi concetti, quanto la negazione di quelli antichi. E nel contempo il tentativo di suggerire, a lato di un nuovo atteggiamento metodologico di fronte a una probabile struttura delle cose, una immagine possibile di questo mondo nuovo... Di qui la funzione di un'arte aperta quale metafora epistemologica...»²³.

Qual'è l'intonazione che Richter dà alle sue metafore del caso, posto che si possa parlare di metafore a proposito delle *Farbtafeln*? L'impressione, giustificata dall'intera opera dell'artista tedesco, è che nelle tavole cromatiche il caso non sia il fine ma un mezzo per sospendere l'intenzionalità dello sguardo. L'introduzione di elementi di casualità apparente - della cui effettiva casualità non si può essere certi ma i cui risultati vengono comunque interpretati come tali - ha lo scopo di contrastare ogni costruzione interpretativa, di lasciare la coscienza dell'osservatore nell'incertezza, in una condizione in cui nemmeno la presenza del caso può essere affermata. Una funzione reale allora, un esercizio visivo più che una semplice metafora o la partecipazione a una comune sensibilità.

Il fondamentale bisogno di autenticità giustifica il contenimento del soggetto e dei suoi progetti parziali sull'ente. Un termine ricorrente nelle riflessioni di Richter sulla presenza del caso nella propria pittura è 'permettere', ovvero 'lasciar

essere'. «Letting a thing come, rather than creating it»²⁴. «Chance as theme and as method. A method of allowing something objective to come into being»²⁵.

Ma lasciar essere le cose è la condizione della verità intesa non più come verosimiglianza, come concordanza tra la rappresentazione e il suo oggetto, ma come svelamento, l'*aletheia* che Heidegger contrappone alla mera conformità: «Lasciar-essere è il lasciarsi coinvolgere dall'ente. Questo, a sua volta, non è inteso soltanto come mera attivazione, protezione, cura e pianificazione dell'ente che di volta in volta si incontra o si cerca. Lasciar-essere - nel senso di lasciar-essere l'ente come quell'ente che è - significa lasciarsi coinvolgere da ciò che è aperto nella sua apertura, entro cui ogni ente sta, portandola per così dire con sé. Questo «aperto» è stato concepito dal pensiero occidentale, al suo inizio, come *tá alētheía*, lo svelato. Se traduciamo *alētheía*, invece che con «verità», con «svelatezza», allora questa traduzione non è solamente «più letterale», ma contiene anche l'indicazione che induce a pensare e a ripensare il concetto abituale di verità... Il lasciarsi coinvolgere nella svelatezza dell'ente non significa perdersi in essa, ma dà luogo a un recedere davanti all'ente, in modo che questo si manifesti per ciò che è e per come è, e che l'adeguazione rappresentativa possa desumere da esso la propria misura»²⁶. Il ritegno è la cifra, l'intonazione di tutte le immagini di Richter, dalle scacchiere colorate agli specchi scuri, dai ritratti ai paesaggi che lasciano essere la realtà e la pittura. L'apparente insensatezza che caratterizza le grandi raccolte di immagini attuali e potenziali, l'*Atlas* in primo luogo, il corrispettivo fotografico di una vita e di un mondo, ma anche le *Farbtafeln*, gli *Spiegel*, lo stesso *Catalogue Raisonné* dell'opera, si capovolge nell'evidenza dell'ente nella sua totalità, nello stupore e nella domanda fondamentale sull'essere dell'ente²⁷.

«I have nothing to say and I am saying it» è una frase che ricorre da almeno trent'anni nelle interviste e negli scritti di Richter, ed è una citazione tratta dalla *Lecture on Nothing* di John Cage²⁸. Di Cage Richter ha sempre ammirato la disciplina e il rigore con cui si dispone ad elaborare il caso e a mostrare il nulla. Apprezza la sua musica al punto da farne spesso, per sua stessa ammissione, lo sfondo sonoro del proprio lavoro e da lasciar traccia di questa frequentazione nel titolo stesso della serie *Cage*. Le affinità tra l'opera del musicista americano e quella di Richter sono molte, come pure numerose e importanti le differenze, il diverso modo di intonare le

metafore del caso e del nulla. Val la pena di riassumere alcuni momenti che precedono e seguono l'irruzione del caso nella musica di Cage all'inizio degli anni Cinquanta.

Il breve testo del 1949 dal titolo *Forerunners of Modern Music* è la sintesi e l'anticipazione di un programma di rifondazione - quasi un manifesto - ed è introdotto dalla definizione delle quattro componenti essenziali della musica: «Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections. Form is content, the continuity. Method is the means of controlling the continuity from note to note. The material of music is sound and silence»²⁹. Il nodo centrale dell'argomentazione è nella citazione di un passo del mistico medievale Meister Eckhart, che Cage usa per affermare la necessità della spersonalizzazione e dell'azzeramento di ogni forma e senso precostituito: «But one must achieve this unselfconsciousness by means of transformed knowledge. This ignorance does not come from lack of knowledge but rather it is from knowledge that one may achieve this ignorance. Then we shall be informed by the divine unconsciousness and in that our ignorance will be ennobled and adorned with supernatural knowledge. It is by reason of this fact that we are made perfect by what happens to us rather than what we do»³⁰. L'importanza riconosciuta alla fine del testo alla struttura ritmica di ogni esperienza sonora annuncia la rottura dell'equilibrio tra le quattro componenti fondamentali della musica: nella nuova musica il metodo disporrà i materiali, i suoni e i silenzi, mentre la struttura organizzerà la durata e prevarrà definitivamente sulla forma, nel completo disinteresse per la continuità interna.

James Pritchett, nel suo saggio sugli schemi compositivi della musica di John Cage, completa la citazione del passo di Meister Eckhart e nella parte che non è riportata in *Forerunners of Modern Music* è detta l'importanza e il senso del silenzio come prerequisito dell'esperienza autentica del divino e quindi del mondo: «It is the stillness, in the silence, that the word of God is to be heard. There is no better avenue of approach to this Work than through stillness, through silence. It is to be heard there as it is... for when one is aware of nothing, what word is imparted to him and clearly revealed»³¹.

Nella *Lecture on Nothing* del 1950 Cage chiede e pratica il silenzio di quella voce interiore che nomina e spiega il mondo e per farlo compone un testo che è una struttura piena di vuoto, fatta di poche dichiarazioni, tautologie, silenzi, divagazioni elusive e ripetizioni ossessive. La frase che Richter farà

propria è ridetta in una serie di varianti, a marcare il tempo della lettura: «I am here and there is nothing to say. ... I have nothing to say and I am saying it'. ... Nothing more than nothing can be said». Nell'ideale continuazione di questo testo, la *Lecture on Something* del 1951, 'qualcosa' prende il posto di 'nulla', o piuttosto 'nulla' e 'qualcosa' si corrispondono. Tra le affermazioni programmatiche è quella della rinuncia ad ogni continuità musicale e logica, perchè l'affermazione di un senso o di una forma escluderebbe la possibilità di ogni altro senso e ogni altra forma, come a dire che solo l'affermazione di niente lascia lo spazio alla possibilità di qualcosa e non di una sola cosa in particolare: «No-continuity simply means accepting that continuity that happens. Continuity means the opposite: making that particular continuity that excludes all others»³².

In questo contesto l'introduzione di procedimenti casuali nella composizione musicale risponde al bisogno di rimuovere ogni intenzione e ogni determinazione, così da disporre la coscienza ad aderire al mondo per quello che è. Nel terzo movimento del *Concerto per pianoforte preparato e orchestra da camera* del 1951 Cage applica un metodo esemplare e in un certo senso 'spettacolare'³³. Preliminare alla composizione della partitura è la definizione del materiale sonoro, nella forma di una collezione o carta dei suoni elementari: questi possono essere più o meno complessi, fatti di una sola nota o di un aggregato sonoro più ricco. I modi della loro composizione sono diversi nei tre movimenti: mentre nel primo la parte del pianoforte è ancora caratterizzata da una certa continuità espressiva, nel terzo tanto le parti dell'orchestra quanto quella del piano sono il prodotto di una sequenza di operazioni che escludono del tutto ogni continuità intenzionale. Al risultato del lancio ripetuto di una moneta Cage fa corrispondere uno dei sessantaquattro esagrammi del libro de *I Ching* e poi a questo uno degli elementi numerati della carta dei suoni, così, lancio dopo lancio, suono dopo suono, la partitura si forma automaticamente, in un certo modo indifferente al giudizio di un autore 'parziale'.

In opere come questa il dominio della volontà del compositore si estende dunque alla definizione dei materiali e della loro forma interna, alla definizione della struttura che contiene e divide la materia sonora, alla scelta del metodo e delle regole con cui porre insieme le note. Quella che veniva chiamata 'forma' e la relativa continuità si azzerano e ogni nuova percepibile continuità non è che il prodotto di un caso 'orienta-

to'. L'esperienza dell'ascolto si può sviluppare su più livelli, dentro diversi intervalli temporali: quello del materiale isolato, del singolo suono immerso nel silenzio o della porzione di silenzio messa in primo piano, quello di tutti i suoni della carta pensati simultaneamente, quello delle relazioni imprevedibili tra i suoni vicini e tra le parti della composizione.

Nelle opere degli anni Cinquanta e Sessanta Cage estende progressivamente il dominio del caso. In *Music of Changes* il materiale sonoro è ordinato in tre carte - quella dei suoni e dei silenzi, quella delle durate e quella delle variazioni dinamiche - e l'intera partitura è generata con lo stesso metodo aleatorio impiegato nel terzo movimento del *Concerto per pianoforte preparato*. In opere come per esempio la *Musica per carillon n. 1* (1952), la *Musica per pianoforte* (1952-56), il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1957-58), la stessa forma e selezione del materiale sonoro diventa il prodotto di operazioni casuali³⁴. L'attenzione del compositore si concentra sul progetto di un programma o sulla regia di un'azione il cui risultato, l'opera, è sempre meno prevedibile, anche se, ovviamente, mai totalmente imprevedibile.

La composizione della musica è sempre meno scrittura di una partitura compiuta e sempre più elaborazione di istruzioni per generarla e per annotarla, di quelli che Pritchett chiama appunto 'strumenti': «In the pieces composed from 1958 to 1961, he [Cage] ceased making musical *scores* in any sense of the term, and began making what I refer to as "tools": works which do not describe events in either a determinate or an indeterminate way, but which instead present a procedure by which to *create* any number of such descriptions or scores»³⁵. Un gran numero di 'mappe' o grafici del caso sono disegnate o investite del compito di provocare suoni o sequenze di suoni: nella composizione della *Musica per carillon n. 1* sono le pieghe incrociate di un foglio a determinare la posizione e il tono delle note mentre nel caso dell'*Atlas Eclipticalis* (1961) a questo scopo viene usata invece una mappa celeste.

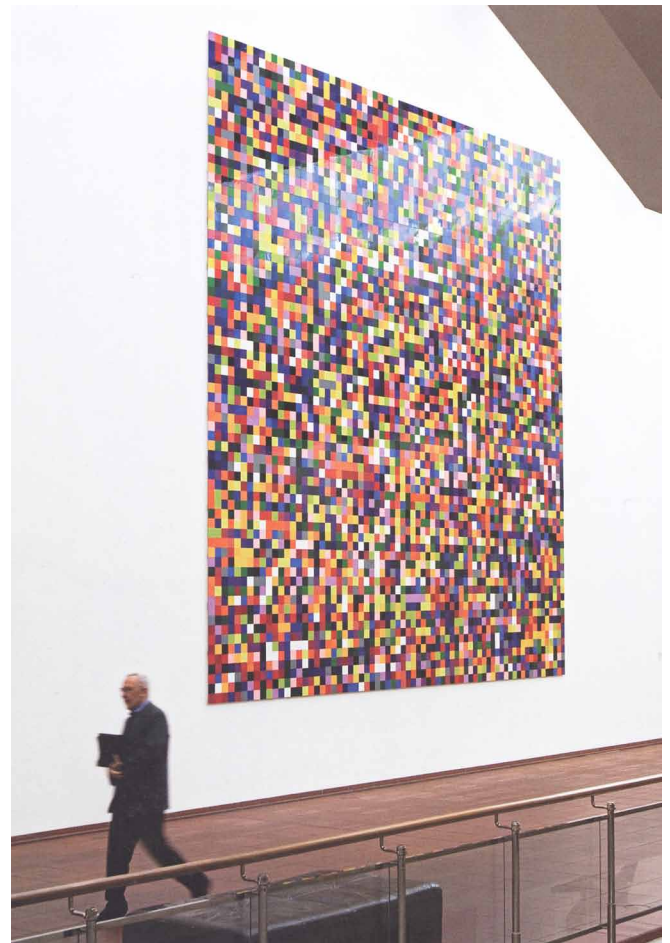
L'intenzione di limitare il dominio della coscienza individuale sulla creazione artistica, di esautorare il soggetto ricorrendo a procedure impersonali più o meno determinate dal caso è la più evidente caratteristica che accomuna la pittura di Gerhard Richter alla musica di John Cage. In molti modi differenti Richter incorpora il caso nelle proprie opere: lo fa manifestamente nelle combinazioni aleatorie di celle colorate delle *Farbtafeln*, ma lo fa anche sovrapponendo strati di colore negli *Abstraktes Bilder* con gesti che producono risultati

in gran parte imprevedibili, o ancora disponendo gli *Spiegel* ad accogliere degli innumerevoli riflessi.

Come Cage anche Richter pone il massimo impegno nella distruzione di ogni figura e ogni significato definito. La continuità del contorno delle figure, come la continuità della linea musicale, si dissolve nella quieta confusione di tutti i contorni di tutte le figure, nella convinzione che un solo significato non debba prevalere per non escludere la possibilità di tutti gli altri. La pratica e l'esperienza dell'arte è un continuo esercizio di deconcentrazione e decontrazione dello sguardo per Richter, dell'ascolto per Cage. Tutti e due, nonostante tutto, credono che l'arte sia una cosa estremamente seria, in realtà la forma più autentica di conoscenza, e per poter partecipare di questa conoscenza cercano di trasformarsi nello spettatore perfetto, senza storia né identità. Entrambi si confrontano con la presenza e l'immagine del nulla - il campo uniforme di un *Graubilder*, gli strati nascosti di un *Abstraktes*, il silenzio di una partitura vuota - e lo scoprono dentro e dietro ad ogni materia visiva e sonora.

Queste sono le corrispondenze, molte e profonde, che si riconoscono nel considerare il ruolo del caso nell'opera di Richter e di Cage. Le differenze sono meno nelle intenzioni esplicite o dichiarate che non nei pesi assegnati alle diverse componenti, negli equilibri fissati nelle singole opere o nell'insieme di tutte le opere, nell'intonazione diversa delle stesse metafore.

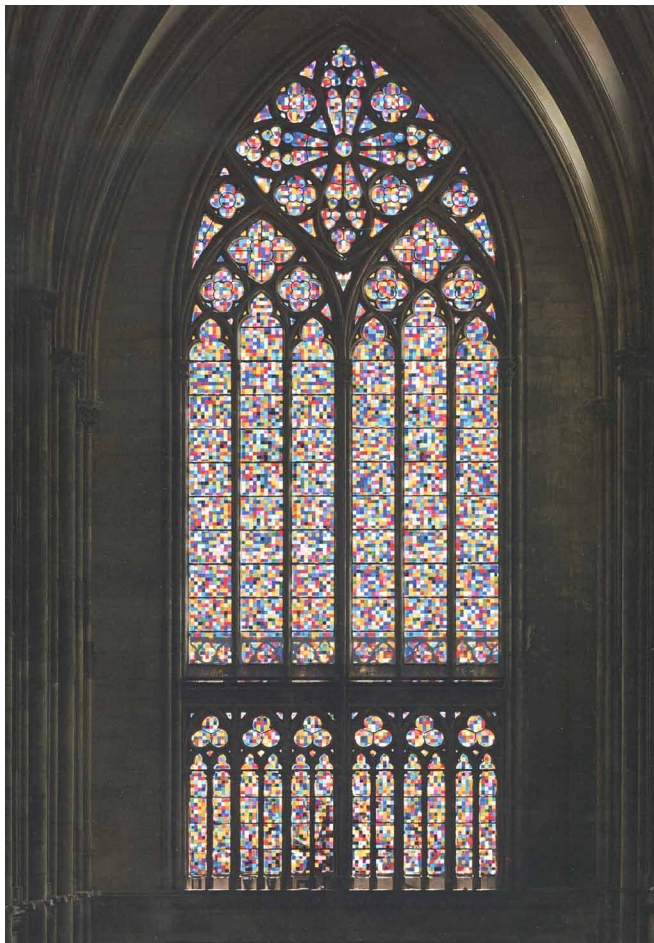
«John Cage was a composer: this is the premise from which everything in this book follows»: nell'introdurre il suo saggio sulla musica di Cage Pritchett sente il bisogno di scriverne il nome e di attribuirgli una qualifica che per un musicista dovrebbe essere scontata, e cioè quella di 'compositore'³⁶. Se da un lato il musicista americano sembra aver fatto di tutto per negare l'autorità e l'identità dell'autore è altrettanto vero che poche carriere artistiche sono così profondamente e personalmente caratterizzate, come è vero che ogni nuova composizione è stata per lui l'occasione di una fondazione, di una imperiosa istituzione. Molti dei disegni di supporto alla definizione e composizione dei materiali sonori hanno davvero l'aspetto di vere e proprie mappe di fondazione, e sembrano l'esito meno del caso che dell'arbitrio. E a proposito dell'autorità e dell'autorevolezza di Cage 'autore' Julia Robinson parla di una vera e propria strategia di 'investitura' o di 'autoinvestitura': «Cage's grasp of "symbolic investiture" – his capacity for appreciating all that can make a gesture



81/ 4096 Farben (1974), CR 359

powerful and meaningful in the larger system into which it seeks to intervene – remains the substrate of his practice and its still-widening impact... Not only did Cage's strategies of "self-authorizing" allow him to rupture musical convention, they pointed beyond the limits of that discipline, opening his model of "Experimental Composition" to uses in art, film, and beyond»³⁷.

Niente di simile in questo senso si può dire di Richter pittore. Invece di caricare il gesto pittorico di un valore istitutivo, cerca di toglierli ogni carattere di eccezionalità, di svuotarlo di ogni funzione simbolica. L'assenza di uno stile personale è sempre stata riconosciuta come il tratto distintivo dell'opera di Richter, che non si è mai preoccupato di costituire uno stile



82/ Kölner Domfenster (2007), CR 900

o creare un proprio genere originale. Le *Farbtafeln*, i *Fotobilder*, gli stessi *Abstraktes* si presentano come opere del tutto prive di originalità e novità, ma proprio per essere invece il prodotto di un processo necessario e non arbitrario, raggiungono un superiore grado di autenticità³⁸. La verità intesa come svelamento, come ἀλήθεια, è una condizione instabile dello sguardo, resa possibile solo dal completo ritirarsi del soggetto, dall'azzeramento di ogni sua memoria e di ogni suo progetto. L'opera di Richter e quella di Cage si distinguono anche per un altro motivo, e cioè per la diversa forma dell'attenzione implicitamente provocata, in parte - ma non completamente - riferibile alla stessa differenza fondamentale tra un'arte che si sviluppa nello spazio, la pittura, e una che trasforma il tempo,

la musica. Le opere del musicista americano si caratterizzano spesso per una importante componente grafica - sono le mappe ausiliarie, le carte dei suoni, le partiture stesse con le loro anomale e appariscenti forme di notazione - e in queste tracce visive lo sguardo, non l'udito, riesce ad abbracciare l'intera composizione. E però pur sempre di musica si tratta, di un'arte diacronica i cui prodotti sono percepiti nel tempo, istante dopo istante. In più nella musica di Cage si restringe ancora di più il campo della percezione per la rottura di ogni continuità armonica e melodica. L'ascoltatore cerca di trattenere nella memoria intervalli più lunghi e di scoprire qualche tipo di continuità e di senso anche nelle combinazioni casuali di suoni, ma poi torna a concentrarsi su aggregati limitati e sul loro immediato intorno, spesso fatto di silenzio.

Diversa è la forma dello sguardo che osserva un dipinto, e in particolare di quello che osserva una *Farbtafel* di Richter. Anche in questo caso l'occhio prova a mettere a fuoco le singole celle, ma subito si dilata all'intero quadro, e invece di concentrarsi si apre e si sfuoca, quasi ad attendere o provocare l'emersione di figure nascoste. In questo è la più grande differenza tra Cage e Richter. Pur cercando entrambi l'estasi dell'ascolto e della visione, il primo interpreta attivamente la negazione e la ripete in ogni opera in forme nuove, in atti di fondazione che sono prima di tutto atti di distruzione, il secondo invece pratica la negazione passivamente, e si trattiene sempre in uno stato di sospensione e di indefinita attesa.

«Seeing is the decisive act, and ultimately it places the maker and the viewer on the same level»³⁹: vedere è l'atto decisivo e così come è inteso da Richter non è un atto spontaneo. Le *Farbtafeln* ripropongono tutti gli esercizi a cui gli *Spiegel*, i *Fotobilder*, gli *Schattenbilder*, gli *Abstraktes* costringono lo sguardo. Richiedono innanzitutto una particolare abnegazione, lo sforzo da parte dell'autore di dimenticare di essere l'autore, ma anche quello da parte dell'osservatore di essere osservatore. Di dimenticare poi che ad essere vista è un'opera d'arte, il prodotto di un'attività parziale dell'uomo invece che un'immagine della realtà, anzi l'epifania della realtà. Costringono ad una disposizione paradossale, a vedere senza vedere per lasciar essere il puro disordine, l'indifferenza e l'insensatezza del mondo. Insegnano a non vedere niente, vale a dire a non vedere 'un' ente, e cioè a vedere tutti gli enti possibili, uno sopra l'altro, uno dentro l'altro.

In una foto che mostra Richter e l'opera *4900 Farben* appesa ad una parete del museo Ludwig di Colonia, si vede il pittore

nell'atto di passare via, allontanandosi dallo spazio del quadro⁴⁰ (figg. 81 e 83). La grande tavola resta sola, una presenza quasi monumentale, una statua colossale più che un dipinto: davvero qui non è più l'autore a guardare, e nemmeno l'osservatore, ma è la 'cosa' stessa che guarda altrove, e sulla sua superficie lucida appare un riflesso.

Quante immagini ci sono in quell'immagine, quanti volti e quanti paesaggi passano su quello schermo che è a suo modo un particolarissimo specchio, uno 'specchio nero'? Ci sono immagini dentro e sopra le celle, si formano sopra, dentro e dietro la griglia colorata. Dentro a ogni cella come dentro ogni atomo ingrandito di *Silikat* o il pixel di una immagine digitale può stare un intero paesaggio, e ogni aggregato di celle o di pixel può essere la trascrizione di un'altra immagine. Poi, nel momento in cui lo sguardo allenta la presa e il campo di messa a fuoco si apre la sulla scacchiera si formano nuove figure che sono proiezioni e apparizioni. Un dipinto in particolare sembra fatto apposta per spiegare il funzionamento delle *Farbtafeln*: è un *Abstraktes Bild* del 1997, una tavola cromatica sfuocata sopra cui sono state aggiunte tre semplici pennellate⁴¹. Qui però l'istruzione è al tempo stesso ambigua e troppo esplicita, il dispositivo si inceppa e non si vede più nulla, o meglio, si vede solo il vuoto dello spazio compreso tra i due piani dell'immagine.

Ogni tavola dei colori, come l'Aleph raccontata da Borges, che è la somma concentrata in un punto di tutti i luoghi del mondo e di tutte le loro viste, tende ad essere un'immagine del tutto⁴²: Richter realizza due speciali *Farbtafeln* che si possono davvero definire 'totali', e queste sono la collezione di foto dell'*Atlas* e la grande vetrata del duomo di Colonia (fig. 82).

Nei diversi allestimenti dell'*Atlas* le foto - più o meno tutte dello stesso formato - sono state disposte di solito su pannelli rettangolari bianchi, distanziate in modo uniforme secondo una griglia regolare. Da una posizione lontana assomigliano alle celle di una tavola dei colori: lo sguardo si sforza di vedere le singole immagini, poi l'immagine complessiva fatta di tanti volti o di tanti paesaggi, e poi ancora cerca di cogliere l'ombra di figure d'ordine superiore, la forma e la cifra nascosta della totalità del mondo. Dietro lo schermo traforato della finestra gotica del duomo di Colonia Richter compone una scacchiera trasparente che idealmente si estende in tutte le direzioni. Nel disporre le migliaia di tessere di vetro colorato non applica semplicemente schemi prodotti dal caso ma inter-

viene anche direttamente ricavando metà dell'intera configurazione con una serie di operazioni di copia speculare. Questo modo di comporre è apparentemente anomalo, eterogeneo rispetto ai soliti procedimenti, sembra quasi la conseguenza di un'insofferenza o l'effetto indiretto della simmetria della cornice architettonica. Si può però interpretare anche come un nuovo esercizio: le simmetrie assiali derivate dai ribaltamenti producono un numero illimitato di regolarità e corrispondenze sovrapposte e l'insieme dei punti vibra dell'apparizione di un numero indeterminato di figure.

Nella loro versione estrema le tavole dei colori tendono ad assomigliare ai monocromi grigi e svelano l'immagine di un nulla che non è mero nulla, di un tutto che non è infinita e geometrica ripetizione. Alla fine le *Farbtafeln* e i *Graubilder* non sono che simili intonazioni della stessa metafora, due varianti della stessa immagine dell'essere.

Note

1. Da *La sfera di Pascal*, in Jorge L. Borges, *Altre inquisizioni (Tutte le opere)*, Mondadori, Milano 1984, p. 914, ed. orig. *Otras inquisiciones*, Editorial Sur, Buenos Aires 1952.

2. Sono i dipinti delle serie CR 135-142 e 144 del 1966.

3. Le serie CR 300-301 del 1971, 350-351 del 1973 e 352-359 del 1974.

4. Dalle note per una conferenza stampa del 2006. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames & Hudson, London 2009, p. 517, ed. orig. Gerhard Richter, *Text bis 1961-2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.

5. *25 Farben* (2007), CR 901/1-4 e CR 902/49-50, *4900 Farben* (2007) CR 902 e *Kölner Domfenster* (2007) CR 900. Cfr. AA.VV., *Gerhard Richter. Zufall. Das Kölner Domfenster und 4900 Farben*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007. Nelle note di presentazione di *4900 Farben* CR 902 (2007) inserite nel sito personale di Richter - www.gerhard-richter.com - c'è una descrizione completa e sintetica del *corpus* delle *Farbtafeln*: «Richter started work on grid paintings as early as 1966, when he reproduced industrial colour charts as used by paint manufacturers. In 1971 the element of chance was introduced into his compositions, with the distribution of colours randomly decided, although there remained a white grid between the colour fields. Grids comprising a variety of numbers of squares were produced at this time, from 4 Colours (Catalogue Raisonné: 353-1, 1974) to series of works using 1024 and 1025 squares (also 1974) and even as many as 4096 squares in 4096 Colours (CR: 359, 1974). It was in this same year, 1974, that Richter first removed the grid in favour of direct contact between the colours. After an interval of 33 years, Richter returned to grid paintings in 2007. 4900 Colours and the earlier grid paintings have certain formal similarities with Richter's Cathedral Window (CR: 900), which he designed for the south transept of Cologne Cathedral. The work, which consists of approximately 11,500 squares of glass in 72 colours, was unveiled in 2007. Some of the brightly coloured square panes were arranged randomly, while others were selected in response to the architectural context». Relativamente a *4900 Farben* in particolare: «4900 Colours (2007) is composed of 196 panels, each of which consists of 25 squares. Each individual spray-painted enamel square measures 9.7 x 9.7 cm and each panel of 25 squares is supported by Alu-Dibond. The panels can be arranged in 11 core configurations (each using all 196 panels), ranging from multiple smaller grid combinations of various sizes to just one large-scale work. The 11 variations are presented on this and the following pages. The order of the coloured squares is based on chance,

having been generated randomly by a computer programme. The 11 configurations were selected by Richter and there is no hierarchy among them».

6. *1024 Farben* (1974), CR 355/1-4.

7. È il testo per il catalogo di un'esposizione del 1974 al Palais des Beaux-Arts di Brussels. Richter, *Text*, p. 91.

8. Da *La Biblioteca di Babele*, in Jorge L. Borges, *Finzioni (Tutte le opere)*, Mondadori, Milano 1984, p. 680, ed. orig. *Ficciones*, Editorial Sur, Buenos Aires 1944.

9. *Ibid.*, p. 681.

10. *Ibid.*, p. 682.

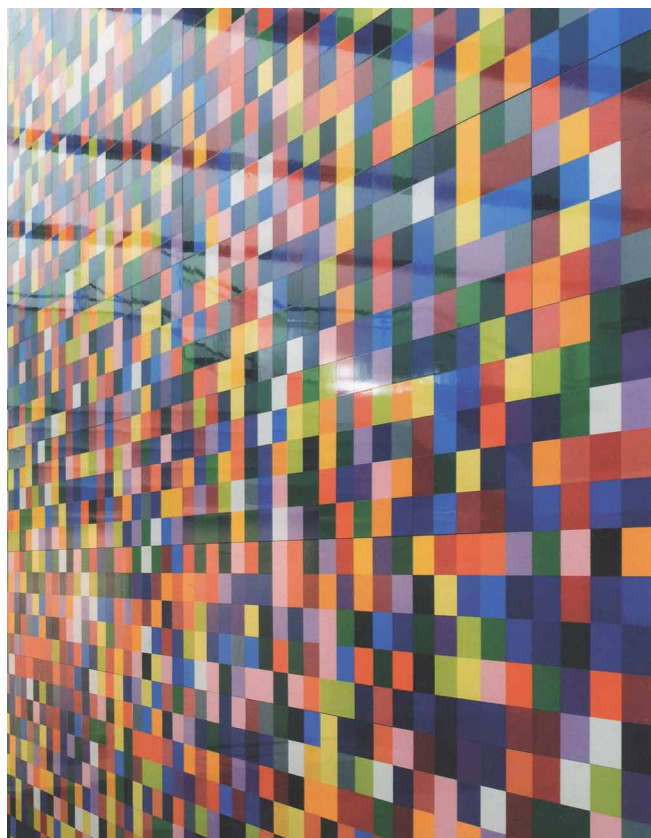
11. Vedi nota 4.

12. Borges, *op. cit.*, p. 680.

13. Da una intervista del 1973 con Irmeline Lebeer. Richter, *Text*, p. 83.

14. Vedi nota 4.

15. Cfr. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1985, trad.



83/ 4096 Farben (1974), CR 359 (particolare)

it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.

16. *Ibid.*, p. 26.

17. *Ibid.*, p. 19.

18. Così Richter in una serie di note del 1968, una precoce classificazione per temi della propria opera in cui per la prima volta fa riferimento al genere delle *Farbtafeln*. Richter, *Text*, p. 53.

19. Per esempio nei *180 Farben*, CR 300/1-4 del 1971 o nei *1024 Farben*, CR 350/1-4 del 1973.

20. Richter, *Text*, p. 269.

21. È noto il confronto tra Heisenberg, Bohr e Einstein sul tema della reale 'profondità' dell'incertezza: «Da questo animato dibattito a tre voci, alla fine emerse una definizione pratica del principio di incertezza che la maggior parte dei fisici continua a trovare opportuna e almeno moderatamente comprensibile – a patto di scegliere di non riflettere troppo a fondo sulle difficoltà filosofiche o metafisiche ancora irrisolte che produce. Con riluttanza, Einstein riconobbe la correttezza tecnica del sistema elaborato da Heisenberg e Bohr. Ma non accettò mai che si trattasse dell'ultima parola. Fino alla fine dei suoi giorni continuò a considerare la nuova fisica come un compromesso insoddisfacente, un provvedimento temporaneo che alla fine sarebbe stato necessariamente soppiantato da una teoria basata sui vecchi principî a lui cari. L'incertezza di Heisenberg, insisteva fermamente Einstein, era un segno dell'incapacità umana di comprendere il mondo fisico, non un'indicazione di qualcosa di strano e inaccessibile riguardante il mondo stesso». David Lindley, *Incetezza. Einstein, Heisenberg, Bohr e il principio di indeterminazione*, Einaudi, Torino 2008, pp. 7-8, ed. orig. *Uncertainty. Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science*, Random House, New York 2007.

22. E poco importa a Monod se quel seme di casualità è essenzialmente imprevedibile o piuttosto prevedibile per un osservatore onniscente come quello ipotizzato da Laplace: «Comunque sia, si deve sottolineare che, se anche il principio di indeterminazione dovesse un giorno essere abbandonato, tra il determinismo, sia pure totale, di una mutazione di sequenza nel DNA e quello degli effetti funzionali di quest'ultima a livello delle interazioni della proteina, si potrebbe ancora scorgere soltanto una 'coincidenza assoluta'... L'avvenimento resterebbe quindi nell'ambito del caso 'essenziale'. A meno, naturalmente, di non voler tornare all'universo di Laplace dal quale il caso veniva escluso per definizione». Jacques Monod, *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano 1997, pp. 107-108, ed. orig. *Le hasard et la nécessité*, Editions du Seuil, Paris 1970.

23. E ancora, di seguito: «... in un mondo in cui la discontinuità dei

fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità. un'opera aperta affronta appieno il compito di darci una immagine della discontinuità: non la racconta, la è. Mediando l'astratta categoria della metodologia scientifica e la viva materia della nostra sensibilità, essa appare quasi una sorta di schema trascendentale che ci permette di capire nuovi aspetti del mondo». Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2006 (7° edizione), pp. 163-164.

24. Da alcune note del 1985. Richter, *Text*, p. 140.

25. Da una serie di altre note del 1989. Richter, *Text*, p. 214.

26. M. Heidegger, *Dell'essenza della verità (Vom Wesen der Wahrheit)*, in *Segnavia*, Adelphi Edizioni, Milano 1987, p. 144, ed. orig. *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main 1976.

27. *Ibid.*, pp. 147 e segg.

28. Da *Lectures on Nothing* in John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Ct. 1973 (1° ed. 1961), p. 109.

29. Da *Forerunners of Modern Music* in Cage, op. cit., p. 62.

30. *Ibid.*, p. 64.

31. James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 46.

32. Da *Lectures on Something* in Cage, op. cit., p. 132.

33. Pritchett, op. cit., pp. 60-66.

34. *Ibid.*, pp. 78 e segg.

35. *Ibid.*, p. 126.

36. *Ibid.*, p.

37. Julia Robinson, *John Cage and Investiture: Unmanning the System*, p. 55 in Julia Robinson (a cura di), *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, Museu Dart Contemporani, Barcelona 2010.

38. Le *Farbtafeln* in realtà sono quasi identiche agli *Spectrum Colors* di Ellsworth Kelly: una somiglianza peraltro a cui Richter è indifferente. Cfr. Yve Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly. Die Jahre in Frankreich 1948-1954*, München 1992.

39. Da una intervista del 1990 con Sabine Schütz. Richter, *Text*, p. 257.

40. Cfr. AA.VV, *Gerhard Richter. Zufall*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 98. La foto è di Hubert Baker.

41. *Abstraktes Bild* (1997), CR 848-10.

42. Jorge L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949, trad. it. *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1959.

Nota biografica

1932

Nasce a Dresda e cresce a Reichenau e Waltersdorf nella Germania Est.

1952-57

Viene accettato alla Kunstakademie di Dresda. Come prova conclusiva dipinge un murale di grandi dimensioni per il Deutsches Hygiene Museum nello stile del socialismo reale della Germania Est.

Sposa Marianne (Ema) Eufinger nel 1957.

1959

Visita Documenta 2 a Kassel ed è colpito dalla pittura astratta di Jackson Pollock e di Lucio Fontana.

1961

Con la moglie Ema lascia la Germania Est poco prima che sia innalzato il muro di Berlino. La coppia si stabilisce a Düsseldorf e Richter studia con Karl Otto Götz alla locale Kunstakademie, dove incontra Konrad Lueg, Sigmar Polke e Blinky Palermo.

1962

Espone per la prima volta all'Ovest - più tardi distruggerà gran parte di queste opere - e inizia a dipingere quadri copiandoli da foto. Dipinge *Tisch* a partire da una foto di giornale e gli attribuisce il numero '1' nel sistema di catalogazione in uso tuttora, il Catalogue Raisonné.

Vede per la prima volta opere della Pop Art.

1963

Esposizione alla Möbelhaus Berges di Düsseldorf 'Gerhard Richter-Konrad Lueg. Leben mit Pop: Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus'. L'esposizione è l'unica performance artistica di Richter.

Si reca a Parigi con Konrad Lueg per mostrare le proprie ope-

re a Ileana Sonnabend, presentandosi senza successo come i nuovi artisti Pop tedeschi.

Insieme a Lueg visita la mostra dedicata all'opera di Yves Klein.

Vede le opere di Marcel Duchamp.

1964

Prime esposizioni personali alle gallerie Heiner Friedrich di Monaco, Alfred Schmela di Düsseldorf e René Block di Berlino.

Dipinge numerosi dipinti da foto, i *Fotobilder*.

1965

Prima opera a stampa, *Hund*, in un'edizione di otto esemplari.

1966

Nasce la figlia Betty.

Espone con Polke alla Galerie h di Hannover.

Dipinge le prime tavole dei colori, le *Farbtafeln*, che vengono esposte alla galleria Friedrich & Dahlem di Monaco.

1967

Insegna alla Hochschule für Bildende Künste di Amburgo.

Inizia a dipingere monocromi grigi, i *Graubilder*.

Realizza i primi vetri, i *4 Glasscheiben*.

1968

Dipinge paesaggi urbani, gli *Stadtbilder*, paesaggi montani, i *Gebirge*, quadri d'ombre, gli *Schattenbilder*.

Inizia a ricavare dipinti da foto che lui stesso ha scattato. Inizia anche a raccogliere e ordinare nell'*Atlas* foto, ritagli di giornale, schizzi e disegni.

1969

Dipinge numerosi paesaggi tra cui i *Seestücke*.

Le opere di Richter sono esposte insieme a quelle di altri otto

artisti alla mostra 'Nine Young Artists: Theodoron Awards' al Guggenheim Museum di New York.

1970

Si reca a New York con Palermo.

Le sue opere sono presentate in diverse esposizioni.

Dipinge altri *Graubilder* e le *Wolken*, le nuvole.

1971

Dipinge gli *Ausschnitt*, dei particolari ingranditi di impasti colorati.

Realizza la sua unica scultura *Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo*.

Inizia ad insegnare alla Kunstakademie di Düsseldorf.

1972-74

Presenta i *48 Portraits* alla trentaseiesima Biennale di Venezia.

Partecipa a Documenta 5 a Kassel.

Espone le tavole dell'*Atlas* all'Institution Hedendaagse Kunst di Utrecht in Olanda.

Dipinge altre grandi *Farbtafeln* e numerosi *Graubilder*.

1975

Dipinge i *Tourist-Bilder*, altri *Seestücke*, i *Portraits von Gilbert & George*.

1976

Espone le tavole dell'*Atlas* al Museum Haus Lange di Krefeld.

Dipinge altri *Graubilder*.

Inizia a dipingere quadri astratti, gli *Abstraktes Bilder*.

1977

Partecipa a Documenta 6 a Kassel. Incontra la scultrice Isa Genzken, che in seguito diventerà sua moglie

1978

Viene invitato ad insegnare al Nova Scotia College of Art and Design di Halifax, in Canada.

1979

Gli *Abstraktes Bilder* sono esposti alla Whitechapel Art Gallery di Londra.

1981

La sua pittura astratta si modifica in modo significativo nella tecnica e nel colore.

I suoi dipinti sono esposti alla Royal Academy of Arts di Londra, in una mostra intitolata 'A New Spirit in Painting'.

Il suo primo *Spiegel* è esposto alla Kunsthalle di Düsseldorf.

1982

Sposa Isa Genzken.

Partecipa a Documenta 7 a Kassel.

Dipinge foto di candele, i *Kerzen-Bilder*.

1983-84

Si trasferisce da Düsseldorf a Colonia, dove tuttora vive.

1985

Partecipa alla mostra 'German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985' alla Royal Academy of Art di Londra.

Continua a dipingere *Landschaften* e *Abstraktes Bilder*.

1986-87

La sua prima retrospettiva è presentata alla Städtische Kunsthalle di Düsseldorf, alla Nationalgalerie di Berlino, alla Kunsthalle di Berna e al Museum moderner Kunst di Vienna.

Dipinge *Landschaften* e *Abstraktes Bilder*.

Dipinge le prime *Übermalte Fotografien*.

1988

Insegna alla Städelschule di Francoforte.

Retrospettiva alla Art Gallery of Ontario a Toronto, al Museum of Contemporary Art di Chicago, all'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington.

Esposizione 'The London Paintings' alla galleria Anthony d'Offay di Londra.

Dipinge *October 18th 1977*. La serie verrà esposta in numerosi musei.

Dipinge *Betty*, un ritratto di sua figlia.

1989

Retrospettiva al Museum of Modern Art di San Francisco.

Tra gli altri *Abstraktes* dipinge *Januar*, *Dezember* e *November*.

1990

Opere di Richter sono esposte contemporaneamente in due gallerie di New York, la Marian Goodman Gallery e la Sperone Westwater Gallery.

1991

Retrospectiva alla Tate Gallery di Londra.

Realizza una serie di specchi, in prevalenza grigi, i *Grauspiegel*, e rossi, gli *Spiegel*, *blutrot*.

'Mirrors' alla Anthony d'Offay Gallery di Londra.

1992

Partecipa a Documenta 9 a Kassel.

1993-94

Retrospectiva alla Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, al Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, al Moderna Museet di Stoccolma, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid.

Dipinge la serie *I. G.*

Dipinge una foto della figlia, *Lesende*.

Si ritira dall'insegnamento alla Kunstakademie di Düsseldorf.

1995

Il Museum of Modern Art di New York acquista *October 18, 1977*.

Sposa Sabine Moritz. Nasce il loro figlio Moritz.

Dipinge la madre e il figlio nella serie *S. mit Kind*.

1996

Nasce la figlia Ella Maria.

Si trasferisce in una nuova casa e in un nuovo studio.

Dipinge due *Selbstportraits*.

1997

Vince il Leone d'Oro alla quarantasettesima Biennale di Venezia.

Espone l'*Atlas* a Documenta 10 a Kassel.

1998-2000

Dipinge la serie *Rhombus*.

Realizza *Schwarz, Rot, Gold* per l'atrio del Deutscher Bundestag.

Dipinge il figlio Moritz, un doppio ritratto con Benjamin Bu-

chloh e altri *Abstraktes*.

2001

Dipinge nuovamente il figlio Moritz.

Alla quarantanovesima Biennale di Venezia espone la serie *Rhombus* nella sezione curata da Harald Szeemann 'Plateau of Humankind'.

In dicembre il suo nome è iscritto nel libro d'oro della città di Colonia.

2002-3

Il Museum of Modern Art ospita la più grande mostra retrospettiva fino ad allora dedicata alla sua opera. La mostra si trasferisce poi al San Francisco Museum of Modern Art, all'Art Institute di Chicago, all'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington.

Realizza diverse serie di vetri, i *Glasscheiben* e gli *Stehende Scheiben*.

Espone otto grandi specchi grigi, *Acht Grau*, al Deutsche Guggenheim di Berlino.

Dipinge la serie *Silikat*.

2004

L'Albertinum di Dresda apre tre sale dedicate alle opere di Richter.

2005

Mostra 'Image after Image' al Louisiana Museum of Modern Art di Humlebaek in Danimarca. Mostra 'Gerhard Richter' al K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf. La mostra si trasferisce in Giappone al 21st Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa e al Kawamura Memorial Museum of Art.

2006

Nasce il figlio Theodor. Dipinge la serie *Cage*.

2007

Realizza la grande vetrata policroma del duomo di Colonia.

2008

Prima esposizione delle *Übermalte Fotografien* a Leverkusen.

2009

principali esposizioni a Londra, Monaco, Grenoble, Vienna e
Duisburg.

Bibliografia

Bibliografia generale

- Svetlana Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, University of Chicago Press, Chicago 1983, trad. it. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Boringhieri 1984.
- Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1954, trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962.
- Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Macmillan, New Haven 1983.
- John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Ct. 1973 (1° ed. 1961).
- Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1999.
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1990.
- Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, trad. it. *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi Editore, Roma 2008.
- Georges Didi-Hubermann, *La Ressemblance par contact*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008, trad. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- Umberto Eco, *Sugli specchi: e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
- James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, Routledge, London-New York 2003.
- Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1996, trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006.
- Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt am Main 1989, trad. it. *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi Edizioni, Milano 2007.
- Martin Heidegger, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950, trad. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze) 1968.
- Martin Heidegger, *Nietzsche*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1961, trad. it. *Nietzsche*, Adelphi Edizioni, Milano 1994.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1927, trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.
- Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954, trad. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.
- Martin Heidegger, *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main 1976, trad. it. *Segnavia*, Adelphi Edizioni, Milano 1987.
- Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1973, trad. it. *La cosa e lo spazio*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2009.
- Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1985, trad. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma 2007.
- Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964, Editions du Seuil, Paris 1973, trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali*. 1964, Einaudi, Torino 1979.
- David M. Levin (a cura di), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles

les 1993.

David M. Levin, *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1997.

David Lindley, *Uncertainty. Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science*, Random House, New York 2007, trad. it. *Incertezza. Einstein, Heisenberg, Bohr e il principio di indeterminazione*, Einaudi, Torino 2008.

Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

Arnaud Maillet, *The Claude Glass : Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, Zone Books, New York 2004.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969.

Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, New York-London 1999, trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2002.

William J. Mitchell, *The reconfigured eye : visual truth in the post-photographic era*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1992.

Harold E. Pashler, *The Psychology of Attention*, The MIT Press, Cambridge Ma. 1998.

James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943, trad. it. *L'essere e il nulla*, Mondadori, Milano 1958.

Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard, Paris 1938 trad. it. *La nausea*, Einaudi, Torino 1948.

Victor Stoichita, *L'effet pygmalion: pour une anthropologie historique des simulacres*, Librairie Droz, Geneve 2008, trad. it. *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

Victor Stoichita, *L'instauration du tableau : metapeinture a l'aube des temps modernes*, Klincksieck, Paris 1993, trad. it. *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998.

Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, New York 2001.

Bibliografia su Gerhard Richter

AA.VV., *Gerhard Richter*, Gli Ori, Prato 1999.

AA.VV., *Gerhard Richter. Zufall. Das Kölner Domfenster und 4900 Farben*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007.

AA.VV., *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter. Four Essays on Atlas*, Actar Museum of Contemporary Art, Barcelona 2000.

Götz Adriani, Dieter Schwarz, *Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008.

Peter André Bloch, Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter. Sils*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002.

Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter*, Musée national d'art Moderne, Paris 1977.

Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter. Abstract Paintings*, Marian Goodman Gallery, Paris 2008.

Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter. Acht Grau*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2002.

Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter. Paintings 1996-2001*, Marian Goodman Gallery, New York 2001.

Hubertus Butin, *Gerhard Richter. Arbeiten auf Papier / Works on Paper*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2005.

Hubertus Butin, *Gerhard Richter. Editionen 1965 – 1993*, Verlag Fred Jahn, München 1993.

Hubertus Butin, *Gerhard Richter. Editions 1965-2004*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2004.

Richard Cork, *Gerhard Richter. Spiegel*, Anthony d'Offay Gallery - Oktagon, London 1991.

I. Michael Danoff, Roald Nasgaard, Terry Neff (a cura di), *Gerhard Richter. Paintings*, Thames and Hudson Publishers, London 1988.

Stefan Gronert, *Gerhard Richter. Portraits*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006.

Rolf Gunther Dienst, Dietrich Helms Dieter Honisch, Klaus Honnef, Heinz Ohff, Rolf Schön, *Gerhard Richter*, Museum Folkwang, Essen 1972.

Bruno Eble, *Gerhard Richter. La surface du regard*, L'Harmattan, Paris 2006.

Susanne Ehrenfried, *Ohne Eigenschaften. Das Portrait bei Gerhard Richter*, Springer 1997.

Dietmar Elger, *Florence*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2001.

Dietmar Elger (a cura di), *Gerhard Richter. Landschaften*,

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 1998.

Dietmar Elger (a cura di), *Gerhard Richters Film "Volker Bradke" und das Prinzip der Unschärfe*, Dumont Bucherlag, Köln 2010.

Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Dumont Buchverlag, Köln 2008.

Dietmar Elger, Jürgen Müller, *Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007.

Julia Friedrich, *Grau ohne Grund. Gerhard Richters Monochromien als Herausforderung der Künstlerischen Avantgarde*, Strzelecki Books, Köln 2009.

Julia Gelshorn, *Strategien der Aneignung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2009.

Petra Goebel, *Gerhard Richter: Das Glasfensterprojekt im Kölner Dom (2007)*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2010.

Jürgen Harten (a cura di), *Gerhard Richter: Bilder / Paintings 1962 – 1985*, Dumont Bucherlag, Köln 1986.

Dietrich Helms, Karl-Heinz Hering, *Gerhard Richter: Arbeiten 1962-1971*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1971.

Helmut Friedel, *Gerhard Richter: Rot-Gelb-Blau*, Prestel Verlag, München 2007.

Markus Heinzemann, Uwe M. Schneede, *Gerhard Richter: Übermalte Fotografien*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008.

Klaus Honnef, *Gerhard Richter*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen 1976.

Astrid Kasper, *Gerhard Richter: Malerei als Thema der Malerei*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2003.

Alexander Kluge, *Gerhard Richter, Dezember*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2010.

Paul Moorhause, *Die Porträts von Gerhard Richter*, Dumont Verlag, Köln 2009.

Hans Ulrich Obrist (a cura di), *Gerhard Richter: 100 Bilder*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 1996.

Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter, Gerhard Richter: Abstract Painting 825-11. 69 Details*, Scalo Publishers 1996.

Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter, Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993*, Thames & Hudson, London 1995.

Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter, Obrist – O'Brist*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009.

Birgit Pelzer, Dieter Schwarz, *Gerhard Richter: Zeichnungen*

1964-1999, Richter Verlag 1999.

Jochen Poetter (a cura di), *Sammlung Frieder Burda. Richter, Polke, Rainer*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 1996.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter. 128 Details from a Picture, Halifax 1978*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design 1980.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Aquarelle*, Verlag Fred Jahn, München 1985.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Atlas*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Catalogue Raisonné 1962 – 1993*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 1993.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Ohne Farbe / Without Color*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2005.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Snow-White*, Wako Works of Art 2006.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.

Gerhard Richter, *Gerhard Richter: Wald*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008.

Gerhard Richter, *Richter: Sindbad*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010.

Gerhard Richter, *War Cut*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004.

Gerhard Richter, Armin Zweite, *Catalogue Raisonné 1993-2004*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2005.

Gerhard Richter, Gerhard Storck, *Gerhard Richter: 66 Zeichnungen. Halifax 1978*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.

Klaus Albrecht Schröder, Barbara Steffen, (a cura di), *Gerhard Richter: Aquarelle und Zeichnungen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.

Dieter Schwarz, *Gerhard Richter: Aquarelle / Watercolors 1964 – 1997*, Richter Verlag 1999.

Dieter Schwarz, *Gerhard Richter: Übersicht*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000.

Pier Luigi Siena, Peter Weiermair, *Gerhard Richter: Malerei / Pittura*, Museion Museum of Modern and Contemporary Art, Bolzano 1996.

Robert Storr, *Cage. Sechs Bilder von Gerhard Richter*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009.

Robert Storr, *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art (MoMA) New York 2002.

Robert Storr, *Gerhard Richter: October 18, 1977*, The Mu-

seum of Modern Art (MoMA), New York 2001.

Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008.

Ralf Wolheim, *Der Reichstag Berlin*, Prestel Verlag, München 1999.

Armin Zweite, *Gerhard Richter*, Tankosha Publishing, Kyoto 2005.

Armin Zweite, *Gerhard Richter. Silikat*, Kulturstiftung der Länder Kunststiftung NRW 2007.