

***L'Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* di Gerhard Richter: un esempio di mnemotecnica frammentaria**

di *Martina Rosso*

The present paper analyzes Gerhard Richter's *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, which is not just a repository of images from where the German artist extracts the subjects for his paintings, but also has autonomy on its own. Even though it might be considered as an anomic archive and it includes images that are mostly ordinary, this impressive work of archive serves a mnemonic task since it draws together the artist's personal experience and the collective conscience and memory of the past. It is shown that, through the montage, the artist brings up some images that act as punctum and break the studium that seems to run the Atlas; in this manner he creates the conditions for the postwar Germany traumatic memory to emerge from its latent stage. Secondly, the present text focuses on the comparison with Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, which may be considered an antecedent of Richter's Atlas.

Keywords: Gerhard Richter, Atlas, Archive, Memory, Aby Warburg

Dopo il trasferimento dalla Germania Orientale a quella Occidentale nel 1961, Gerhard Richter inaugura la sua collezione di immagini, ma è solo agli inizi del decennio successivo che comincia a lavorare all'*Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, disponendo su dei supporti rigidi non solo le fotografie scattate personalmente o tratte dagli album di famiglia, ma anche immagini di riviste, ritagli di giornali e di enciclopedie, schizzi a mano libera, collage, prove di stampa, bozze e progetti per alcune installazioni e molti altri documenti iconografici accumulati nel corso degli anni in maniera costante e scrupolosa. Continuando ad aggiungervi elementi ed incrementandone il contenuto nel corso degli anni, Richter dà vita a quello che si rivela essere un proposito interminabile, una raccolta organica tutt'oggi aperta e soggetta a cambiamenti, in quanto si sviluppa parallelamente alla ricerca estetica dell'artista¹.

¹ Cfr. C. Baldacci, *Il Duplice Volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, in "Leitmotiv – Motivi di estetica e di filosofia delle arti", 4, 2004 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv040413.pdf>, 20 febbraio 2019), pp. 207-225, qui p. 208.

1. Morfologia dell'*Atlas*

Attualmente l'*Atlas* si compone di 809 pannelli. Una grande varietà di genere e di origine contraddistingue il congiunto di immagini, raccolte e accuratamente disposte «in unità che possano essere abbracciate con lo sguardo»² su dei pannelli di cartone bianco dalle misure standardizzate secondo un sistema a griglia rettangolare³, organizzazione spesso adottata dai sistemi archivistici per ordinare e mantenere una visione d'insieme dei documenti affinché possano mostrarsi con più coerenza e chiarezza. Non tutti i pannelli dell'*Atlas* contengono lo stesso numero di immagini: alcuni di essi «accumulano fino a quarantaquattro documenti, mentre altri ne contengono solamente uno; ad ogni modo, la maggior parte mostra tra i quattro e i dieci elementi»⁴, generalmente disposti orizzontalmente e in gruppi pari. La selezione si concentra inizialmente sulle immagini in bianco e nero che prevalgono nei pannelli montati a metà degli anni Sessanta, ma, a partire dalla fine del decennio successivo, Richter predilige quelle a colori.

L'*Atlas* merita la più grande attenzione: non si tratta solamente di un'opera concettuale di enorme importanza ma anche di un repertorio fotografico di notevole portata artistica e archivistica che ha un'influenza determinante sul lavoro dell'artista: da intendersi come sostrato originario alla base del suo progetto pittorico, la raccolta risulta fondamentale nello studio della relazione tra fotografia e pittura in Richter, poiché rappresenta anche un supporto per numerosi *Fotobilder*⁵ da lui realizzati. Buchloh assimila il colossale progetto

² A. Zweite, "El «Atlas de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter", in *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcellona 1999, p. 208.

³ È a partire dal pannello numero 13 che le immagini si dispongono secondo un formato a griglia, mentre nei dodici precedenti sono collocate in maniera non accurata e quasi ad incastro.

⁴ A. Bauzá Bardelli, *El Atlas de Gerhard Richter*, in "Global Art Archive" (<https://www.scribd.com/document/116346041/Alejandro-Bauza-El-Atlas-de-Gerhard-Richter>), p. 5.

⁵ Con questo termine si indicano le pitture fotografiche che Richter realizza a partire dal suo arrivo nella Germania occidentale.

di Richter a quella che definisce un'“estetica d'archivio”, in quanto, presentandosi come accumulazione e disposizione di una considerevole quantità di elementi fotografici e non, esso si appoggia evidentemente alla prassi documentale e catalogatrice. Tuttavia, nel suo essere archivio l'*Atlas* di Richter si caratterizza per il principio di anomia che vige al suo interno: Buchloh giudica il complesso un “archivio anomico”, facendo riferimento alla sua struttura paratattica e agli infiniti e distinti collegamenti che intercorrono tra l'ordine eterogeneo delle sue immagini, le quali creano significati ma, allo stesso tempo, disintegrano le loro possibili letture⁶, rendendo difficile risalire ad un'unica ed omogenea interpretazione.

Sebbene la struttura formale dell'*Atlas* sia nel suo complesso rigida, omogenea, chiara e rigorosa, non è possibile dire altrettanto del suo contenuto, il quale risulta arbitrario e variegato e per il quale non è in alcun modo possibile stabilire un comun denominatore tematico o rintracciare un'impostazione unitaria. I primi pannelli si compongono esclusivamente di fotografie private provenienti da album familiari ed è a partire dal pannello numero 5 che l'artista include immagini e stelloncini ritagliati da giornali e riviste. È in questi primi pannelli che incontriamo le fonti per alcuni dei *Fotobilder* di Richter, specialmente quelli realizzati tra il 1962 e il 1964. Indubbiamente la colossale raccolta intrattiene una stretta relazione con la produzione pittorica di Richter e ricopre un ruolo fondamentale per le sue indagini artistiche, ma «con il torrenziale aumento delle immagini che lo compongono, la relazione con i quadri di Richter si fa meno diretta. Questo permette di considerare l'*Atlas* come un'opera autonoma»⁷ e risulterebbe perciò riduttivo considerare i pannelli che la compongono esclusivamente come un repertorio ordinato e accessibile di immagini destinate ad essere

⁶ Cfr. B. H. D. Buchloh, “Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra”, tr. sp. di Cristina Piña, in *El Nuevo Espectador*, a cura di J. Jiménez, Fundación Argentinaria, Madrid, 1998, pp. 61-78, qui p. 75.

⁷ F. Giaveri, *El Atlas de Gerhard Richter*, in “Anales de Historia del Arte”, Universidad Complutense de Madrid, 2011, (vol. extra, *Saberes artísticos bajo signo y designios del “Urbinate”*), pp. 225-239, qui p. 226.

riprodotte su tela. «Allo stesso modo in cui si riduce la funzionalità della fotografia nei confronti della pittura, aumenta il suo utilizzo come mezzo per la riflessione, il ricordo o la ricerca strutturale»⁸: il compendio presenta infatti diversi piani sovrapposti ed è in grado di dimostrare «anche i complessi dialoghi che [il suo autore] ha esplorato tra pittura e memoria, percezione e rappresentazione»⁹.

Se ad un primo sguardo tutto sembra trovare posto all'interno dell'*Atlas*, le foto private dell'artista e le prove di colore, le tragiche immagini dei lager nazisti che convivono a fianco di ritagli pornografici, i paesaggi e le nature morte, gli scatti delle opere di Beuys a Napoli nel 1986, i ritratti di personaggi famosi che incontrano le fotografie dei membri del famigerato gruppo terroristico Baader-Meinhof, le città che si mescolano ai mari in tempesta e le montagne alle *vanitas*, va precisato che all'interno della collezione Richter non lascia spazio alle fotografie artistiche, ma si serve quasi esclusivamente di fotografie che risultano amatoriali, monotone e anonime. Alla base di questa scelta sta il giudizio negativo che egli ha delle immagini dove il fotografo impone il proprio stile, attraverso artifici, ritocchi ed effetti compositivi; a queste, preferisce il genere *amateur* e quello professionale che, al contrario, non lasciano traccia di soggettività ma si caratterizzano per la loro natura *naïf*, la quale non ubbidisce a prerogative estetiche poiché stile e composizione sono questioni secondarie rispetto alla rappresentazione della realtà che queste istantanee veicolano in maniera spontanea, «più diretta, meno artistica e, pertanto, più verosimile»¹⁰.

Dal lessico amatoriale e privi di ogni maestria o dominio della tecnica fotografica, i documenti iconografici raccolti da Richter non sono dunque degni di rilievo e generalmente non suscitano nell'osservatore un interesse

⁸ A. Zweite, "El «Atlas de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter", cit., p. 200.

⁹ E. Agostini, *Atlante di disorientamento. Un profilo di Gerhard Richter*, Editrice Clinamen, Firenze 2005, p. 21.

¹⁰ G. Richter, "Interview with Benjamin H. D. Buchloh, 1986", in *The daily practice of painting. Writings and interviews 1962- 1993* (1995), a cura di H. U. Obrist, tr. in. Di D. Britt, Thames & Hudson: Anthony d'Offay Gallery, Londra 1998, p. 145.

particolare. Utilizzando la terminologia barthesiana, potremmo dire che la selezione di Richter segue la logica dello *studium*: nel saggio del 1980 *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Barthes utilizza questo termine latino per designare quell'interesse generale e limitato che suscitano alcune fotografie, «una sorta d'interessamento sollecito, certo, ma senza particolare intensità»¹¹. Questo coinvolgimento contenuto è la stessa reazione che sperimentiamo di fronte alle immagini poco accattivanti raccolte nei pannelli dell'*Atlas*; tuttavia, Richter vede nella fotografia dilettantistica un'elevatezza dettata dalla sua genuinità ed è convinto che le immagini banali e già sature di significato, ma non per questo insignificanti, racchiudano una ricchezza e una dignità perdute che necessitano essere riscattate.

2. Le tavole della memoria

Riferendosi alla porzione di spazio nella quale è racchiuso ogni elemento dell'*Atlas*, Didi-Huberman sostituisce al termine *tableau* (quadro¹²) il più modesto *table* (tavolo, inteso come piano di lavoro)¹³, al fine di porre l'accento sulla possibilità che i pannelli dell'*Atlas* offrono, attraverso la sequenza operativa del montaggio che ne è alla base, di modificare liberamente e indefinitamente la propria configurazione.

Non si utilizza un tavolo per stabilire una classificazione definitiva o un inventario esaustivo, né per catalogare una volta per tutte— come avviene in un dizionario, un archivio o un'enciclopedia—, ma per raccogliere i segmenti, i frammenti della parcellizzazione del mondo, rispettandone la molteplicità e l'eterogeneità, e per conferire leggibilità alle relazioni messe in luce¹⁴.

¹¹ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. a cura di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 1980, p. 27.

¹² Didi-Huberman intende il termine nel suo significato artistico, ovvero «l'unione dell'immagine racchiusa nella sua cornice». [G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science* (2011), trad. in. A cura di S. Lillis, The University of Chicago Press, Chicago 2018, p. 4].

¹³ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas. How to carry the world on one's back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010-004-dossier-en.pdf>, 21 marzo 2020), p. 3.

¹⁴ Ivi, p. 4.

Tableau identifica un'opera che mira ad essere definitiva allo sguardo della storia, mentre *table* non è altro che il sostegno di un lavoro che si presta ad essere ripreso o perfino ricominciato da capo, suscettibile ad ogni inversione, collegamento, modifica e arrangiamento¹⁵. Effettuando questa scelta terminologica, Didi-Huberman vuole mostrare come il montaggio degli elementi che compongono l'*Atlas*, grazie all'arbitrarietà dei nessi esistenti tra di loro, apra il pensiero a nuovi percorsi e molteplicità; esso diviene il tavolo di lavoro dove Richter tratteggia il proprio cosmo di immagini e una diversa visione del mondo. A questo proposito, Cristina Baldacci scrive:

Se, come sostiene Richter, il fascino principale delle foto antiartistiche è la capacità di "raccontare", allora il loro accostamento in un corpus organico può dar vita a una storia. Una storia che, visto il singolare linguaggio con cui è costruita, non segue una successione temporale continua, ma è fatta di frammenti di realtà e di salti cronologico-tematici, di tanti piccoli capitoli singoli, che si presentano come blocchi di immagini¹⁶.

Richter, operando al tavolo di lavoro dell'*Atlas*, si fa quindi autore di un racconto, "cede la parola" alle immagini e la narrazione alla quale queste ultime danno vita, e che si articola attraverso le tavole del compendio, ha un carattere autobiografico ma anche comunitario. In questa sede ci proponiamo di indagare come questo doppio filo rosso, dal quale, come vedremo, pendono da un lato la memoria individuale e dall'altro la memoria del passato collettivo, attraversi l'intero complesso dell'*Atlas* e tessa una storia che è al contempo quella personale dell'artista, attraverso i numerosi documenti dal valore privato, e quella di un'epoca.

Nonostante il complesso dell'*Atlas*, nel corso del suo sviluppo, diventi in gran misura uno strumento per il lavoro artistico del suo ideatore e solo in via eccezionale serva per visualizzare ed esporre i ricordi personali¹⁷, in diversi pannelli è comunque possibile incontrare documenti appartenenti alla sfera

¹⁵ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 9.

¹⁶ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 211.

¹⁷ Cfr. A. Zweite, "El «Atlas de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter", cit., p. 226.

privata di Richter. «Così, fin dall'inizio, la raccolta sembra avere implicazioni autobiografiche anche se non fornisce all'osservatore nessuna informazione effettiva sulle persone ed i luoghi ritratti»¹⁸. Inoltre, quando si presenta nel formato della pubblicazione, l'*Atlas* è sensorialmente simile ad un qualsiasi album di famiglia: «il lettore o la lettrice possono tenere nelle loro mani l'intero progetto, voltarne le pagine e guardare da vicino ogni immagine, non solo quelle all'altezza della loro vista»¹⁹, come succede invece quando i pannelli vengono affissi alle pareti in occasione delle esposizioni.

Per riportare alcuni esempi, i pannelli che vanno dal numero 414 al numero 421 sono dedicati ad alcuni scatti personali che ritraggono la scultrice Isa Genzken, seconda moglie dell'artista, assieme al marito, in pose di nudo o contemplando il paesaggio, e sono tutte titolate, piuttosto formalmente, con il nome ed il cognome della donna. Poco prima, ai pannelli numero 393 e 394, troviamo alcune fotografie di Babette (Betty) Richter, prima figlia dell'artista nata dal matrimonio con Marianne Eufinger, inaspettatamente introdotte al termine di una lunga sequenza di pannelli dedicati a paesaggi naturali, cieli e bozzetti. La figlia primogenita è anche il soggetto per uno dei quadri più noti di Richter, *Betty* (CR: 663-5), realizzato nel 1988 e che si basa su di una fotografia contenuta nel pannello numero 445. Ella compare anche in altre fotografie, come quelle ai pannelli 395 e 396 scattate nel 1986 al Museo Capodimonte di Napoli durante la visita all'installazione *Palazzo Regale* di Beuys. Gli scatti di famiglia riappaiono più di cento tavole più avanti, non prima del pannello numero 575, dal quale ha inizio un ampio blocco che Richter dedica a Sabine Moritz, sposata in terze nozze nel 1995, e ai loro figli, Moritz ed Ella Maria. La sequenza è inaugurata da un primo pannello contenente le fotografie di Sabine, assorta nella lettura, che daranno vita ai due rinomati quadri realizzati nel 1994 e intitolati *Lesende (Lettrice)* [CR: 799-

¹⁸ H. Friedel, "Reading Pictures. Possible Access to Gerhard Richter's Atlas", in *Gerhard Richter. Atlas: The Reader*, Whitechapel Art Gallery, Londra 2003, pp. 123-140, qui p. 124.

¹⁹ K. Palmer Albers, *Uncertain histories: Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography*, University of California Press, Oakland 2015, p. 53.

1 e CR: 804]. Ai ritratti della donna, che vanno da foto di nudo a quelle che la immortalano con il pancione o in ospedale prossima al parto, seguono fotografie di lei sorridente assieme ai due figli neonati; questi sono anche i soggetti di svariati pannelli che ne documentano i primi mesi di vita, dall'incubatrice, al passeggino, fino al momento del bagnetto (rispettivamente pannelli numero 590, 596 e 601).

Sebbene l'*Atlas* come "*privata scrinia*"²⁰ riservi all'immaginario personale dell'artista uno spazio privilegiato nel caleidoscopio di immagini, Zweite ne enfatizza il carattere impersonale: «Queste parti del complesso non funzionano esattamente come frammenti di un album privato. Allo sguardo sobrio e classificatore del fotografo, che sembra conferire alle fotografie un carattere depersonalizzato, corrisponde l'espressione spesso fredda e distaccata dei ritratti»²¹. A pensarla diversamente è Rainald Schumacher, ex assistente di Richter, secondo il quale l'*Atlas*, raccogliendo le varie fasi della vita dell'artista, può essere considerato a tutti gli effetti una fonte biografica capace di localizzarne e ricostruirne gli spostamenti: «amici, consorti, appartamenti, studi, vacanze, brevi soggiorni e l'evoluzione degli interessi nella vita professionale, sono tutti indizi che un biografo potrebbe seguire»²². La raccolta potrebbe essere utilizzata come una piantina di ricordi personali attraverso cui l'artista traccia una propria geografia di affetti e spazi intimi²³: aggirandoci per l'*Atlas* di Richter, infatti, «incontriamo una vera e propria topografia, una geografia intima nel suo farsi e nell'atto di essere mappata»²⁴. L'artista però attenua notevolmente questa impressione, ciò è dimostrato

²⁰ «Alla funzione di repertorio di soggetti si deve aggiungere quella di diario visuale o album personale, rendendo l'*Atlas* una sorta di *privata scrinia*: l'archivio privato nel quale notai, commercianti, letterati o artigiani di un tempo conservavano indistintamente fatture, documenti legali, lettere, bozze o riflessioni a mo' di diario» (A. Bauzá Bardelli, *El Atlas de Gerhard Richter*, cit., p. 9).

²¹ A. Zweite, "El «Atlas de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter", cit., p. 227.

²² K. Palmer Albers, *Uncertain histories: Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography*, cit., p. 64.

²³ Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 303.

²⁴ *Ibidem*.

anche dal fatto che i pannelli contenenti i souvenir privati siano semplicemente “*Albumfotos*” e che i titoli scelti, mancando di originalità e tralasciando ogni possibile dettaglio, appiattiscono quelle che altrimenti presentate sarebbero delle immagini uniche e ben più intime²⁵. La narrazione dell’artista non è intimista ma documenta e archivia gli innumerevoli frammenti che compongono la raccolta in maniera da non convertirsi mai nel soggetto del proprio lavoro ma rispecchiando un certo antisoggettivismo, trasformando così «un’architettura molto personale in una faccenda intersoggettiva e condivisibile»²⁶.



Fig. 1: *Sabine*, 1993-1995, 51,7 x 36,7 cm [pannello: 578](#), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco,

²⁵ Cfr. K. Palmer Albers, *Uncertain histories: Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography*, cit., pp. 53-54.

²⁶ G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 303.



Fig. 2: *Doppelportrait*, 1981, 51,7 x 36,7 cm [pannello: 414](#), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Germania

Per non rischiare di ridurre l'insieme dell'*Atlas* a limiti ben inferiori rispetto alla sua portata reale, proponiamo una seconda chiave di lettura che lo vede come un possibile racconto della «storia collettiva della cultura visiva di un'epoca»²⁷. Nel suo costante lavoro di ricomposizione Richter ricorre all'*Atlas* per reagire alla tragedia che attanaglia il momento storico in cui vive e in questa sua risposta il montaggio²⁸ delle immagini sui pannelli ha un ruolo centrale. Quella che sembra nascere come una collezione dal gusto *naïf*,

²⁷ Cfr. E. Agostini, *Atlante di disorientamento*, cit., p. 13.

²⁸ B. H. D. Buchloh, "L'*Atlas* di Gerhard Richter: l'archivio anomico", tr. it. a cura di M. MacPhail, Claude Proserpio e F. Toffoli, in cat. *Gerhard Richter*, materiali a cura di B. Corà, Museo Pecci, Gli Ori, Prato 1999, pp. 147-153, qui p. 152.

diviene presto un caleidoscopio di immagini che convivono alla luce di una ricerca estetica votata alla “disparatezza”²⁹: per giustificare tale scelta, è necessario tornare alla genesi di quest’opera prolifica che ad oggi attraversa più di mezzo secolo di storia.

L’*Atlas* non testimonia solamente la perdita del contesto familiare e sociale subita da Richter, ma documenta anche il suo incontro, all’arrivo nella Germania Occidentale, con una società fortemente colpita dall’inflazione iconografica; il pannello numero 5 mostra chiaramente l’impatto di questo passaggio: le fotografie tratte dagli album di famiglia sono d’un tratto accostate alle immagini della cultura mediatica, facendo sì che l’iniziale uniformità venga «erosa da una singolare eterogeneità, al principio incomprensibile»³⁰. Buchloh descrive come segue questo primo ed irruento contatto con la cultura mediatica dell’epoca:

Con l’introduzione di una varietà di ritagli dalle riviste illustrate della Germania Ovest (come *Der Stern*), Richter sembra voglia registrare i suoi primi incontri con i generi della cultura di massa fino ad allora più o meno a lui sconosciuti. Scappato da un paese dove la pubblicità di qualsiasi tipo era proibita, dove le fotografie di moda (per non parlare della pornografia soft o hard) erano fuorilegge e dove le immagini che alimentavano il consumo e il desiderio di viaggi turistici erano state bandite dalla sfera della fotografia pubblica dello Stato comunista, Richter poteva adesso, per la prima volta, studiare all’infinito queste moltitudini d’immagini³¹.

In questa ottica, l’*Atlas* va considerato come la personale risposta di Richter alla “crisi della memoria” della Germania del dopoguerra, dovendo egli districarsi tra un contesto sociale che rifiuta e reprime il passato recente e l’impatto massivo della produzione fotografica mirata a incentivare il consumo superfluo³². È utile riportare l’analisi che Siegfried Kracauer offre con il suo saggio sulla fotografia, contenuto nella raccolta *La massa come ornamento*:

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 151.

³¹ S. Kracauer, *Photography, The mass ornament: Weimar essays* (1963), tr. in. a cura di T. Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1995, p. 58.

³² B. H. D. Buchloh, “L’*Atlas* de Gerhard Richter: l’archivio anomico”, *cit.*, p. 151.

Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l'essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchi come una fotografia. [...] Tuttavia, se [la razione settimanale di fotografie] si offrisse come sostegno alla memoria, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di immagini fotografiche rompe gli argini della memoria. L'assalto delle immagini è di una violenza tale da annichilire la coscienza dei tratti essenziali del soggetto [...]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico vede un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. [...] Nessuna epoca come la nostra ha saputo così poco su se stessa. L'invenzione dei giornali illustrati è, nelle mani della società dominante, uno dei più potenti strumenti di sciopero contro la conoscenza. La variopinta disposizione delle immagini contribuisce in modo decisivo alla messa in opera di tale sciopero. La loro giustapposizione impedisce sistematicamente le correlazioni che si aprono alla coscienza³³.

Ciò che Kracauer manifesta è la preoccupazione per l'incessante proliferazione di immagini tecnicamente riprodotte che, travolgendo l'intera comunità, causerebbe una deriva dei processi cognitivi e mnemonici. Anche «l'*Atlas* di Richter sembra considerare la fotografia e le sue applicazioni come un sistema di dominanza ideologica e più precisamente come uno degli strumenti con cui vengono socialmente accomunate le anomalie collettive, l'amnesia e la repressione»³⁴. Al suo passaggio dalla Repubblica Democratica Tedesca alla Repubblica Federale di Germania, Richter deve fronteggiare un'alluvione di immagini fotografiche, la quale è il principale agente della strategia repressiva che mira ad ostacolare l'elaborazione del dramma inflitto dal nazismo alla storia tedesca e mondiale, occultando il trauma sotto una patina di immagini di benessere, prosperità e spensieratezza³⁵. Già nel 1980 Barthes, indagando la relazione fra fotografia e memoria ne *La Camera chiara*, afferma che se è vero che la fotografia, in virtù delle sue funzioni documentali, viene considerata una rappresentazione fedele della realtà capace di legittimarne la verità e la memoria, lo è altrettanto il fatto che essa blocca il ricordo, lo ostacola, trasformandolo in un "contro-ricordo"³⁶. Per definizione, quindi, la fotografia «non rimemora il passato (in una fotografia non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è di

³³ Cfr. A. Bauzá Bardelli, *El Atlas de Gerhard Richter*, cit., p. 16.

³⁴ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 92.

³⁵ Ivi, p. 83.

³⁶ Ivi, p. 78.

restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»³⁷, «nella Fotografia [...] io non posso mai negare che la cosa è stata là»³⁸. I ricordi, dunque, subiscono un significativo mutamento di valore, poiché «la loro importanza come registrazioni fotografiche finisce col sopraffare completamente la funzione originaria di aiuti della memoria»³⁹; è questo il caso della paradossale “cultura della negazione” tedesca che tenta di liquidare la storia precedente attraverso la creazione di una nuova realtà anonima, la quale, distogliendo lo sguardo dal passato, lo obbliga a tacere su quanto la nazione ha vissuto⁴⁰.

Nutrendo la speranza di eliminare l’ambiguità di un mezzo che ha la potenzialità di rappresentare e al contempo di atrofizzare l’esperienza mnemonica, ma trovandosi comunque dinanzi al «momento di maggior repressione della storia messa in atto dalla collettività»⁴¹, la soluzione elaborata da Richter è quella di collocare l’*Atlas* nella dialettica tra amnesia e memoria, stabilendo un’analogia tra l’immagine fotografica e l’immagine mnemonica attraverso la scelta e la successiva disposizione sui pannelli di alcuni elementi. A dare vita a tale produzione di senso è infatti l’inserzione di determinate immagini che risvegliano la memoria dallo stato di latenza in cui è stata relegata e che permettono l’emergere delle “correlazioni” di cui parla Kracauer, aprendo loro un varco verso la coscienza. Questo accade

Soprattutto nelle tavole degli anni Sessanta, dove le figure di giovani in uniforme o i ritagli con i bombardieri in formazione sono disseminate tra decine di foto di famiglia e ritagli di annunci pubblicitari dei periodici. È qui che lo spazio tra le immagini, lungi dal ridursi ad essere fondo neutro di accumulazione, acquisisce

³⁷ S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica* (1960), tr. it. a cura di P. Gobetti, Il saggiatore, Milano 1962, p. 76.

³⁸ Cfr. W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* (1999) tr. i. a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004, p. 22.

³⁹ B. H. D. Buchloh, “L’Atlas di Gerhard Richter: l’archivio anomico”, cit., p. 151.

⁴⁰ A. Mengoni, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, in “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”, 100, settembre-ottobre 2012 (http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1125#engl%20ab, 21 marzo 2020).

⁴¹ *Ibidem*.

uno statuto ben più complesso, divenendo il supporto necessario a relazioni di tipo non lineare e il luogo di risonanze figurali e di relazioni sintattiche⁴².

Utilizzando il montaggio l'artista crea le condizioni favorevoli all'emersione della dimensione memoriale traumatizzante dal suo stato di vita occulto e latente: «solo il ritorno, in seconda battuta, di alcuni aspetti dell'evento originario non assimilato rendono quella prima scena "traumatica" e ne segnalano in modo sintomale la presenza e la natura»⁴³. Ecco allora che al pannello 5, incastonata tra la pubblicità di una macchina Alfa Romeo, la fotografia di un rotolo di carta igienica e quella di un paesaggio palmifero, appare, proprio al centro dell'insieme, l'immagine di tre Junkers Ju 87⁴⁴ mentre bombardano in picchiata. La scena del bombardamento viene nuovamente mostrata da un ritaglio di giornale poco più avanti, al pannello numero 10; al numero 11, tra le numerose immagini ritraenti cervi, cuccioli di gatti, battute di caccia e gite in barca, ci colpisce l'immagine terrificante dei corpi scheletrici e privi di vita ammassati sul suolo di un campo di sterminio e sui quali incombe uno stormo di avvoltoi. Subito dopo, alla tavola numero 12, sotto un ritaglio di giornale in cui i passeggeri di una nave da crociera sono comodamente sdraiati sul pontile a prendere il sole, troviamo un altro gruppo intento ad imbarcarsi, ma questa volta «storicamente ricollocato dalla didascalia in un preciso contesto storico: "Prussia orientale 1945: un posto su una nave può significare la salvezza"»⁴⁵.

⁴² Lo Junkers Ju 87 è conosciuto anche come *Stuka*, forma ridotta per *Sturzkampfflugzeug*, letteralmente "aereo da combattimento in picchiata"; costruito in una decina di versioni, è il modello di bombardiere più utilizzato durante la Seconda Guerra Mondiale. Una delle prime incursioni aeree in cui le forze tedesche impiegarono lo Junkers Ju 87 fu quella compiuta dalla Legione Condor della Luftwaffe, l'aviazione militare tedesca, unitamente all'Aviazione Legionaria italiana, durante la guerra civile spagnola il 26 aprile 1937, data in cui la città basca di Guernica venne colpita e distrutta dai bombardamenti a tappeto. Il nome *Stuka* viene ripreso da Richter per il titolo dell'opera CR: 18-1 realizzata nel 1964 a partire da questo soggetto.

⁴³ A. Mengoni, *Dalla giustapposizione alla correlazione*, cit.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ B. H. D. Buchloh, "Gerhard Richter: immagini di memoria e rinnegazione tedesca nel 1965", in cat. *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea*, a cura di J. Bradburne, Palazzo Strozzi: Strozziina, centro di cultura contemporanea a Palazzo

Al di là di queste sporadiche raffigurazioni «tematicamente legate alla guerra o che attingono all'universo semantico della distruzione e della morte»⁴⁶, ben mimetizzate fra le illustrazioni pubblicitarie e del rapido sviluppo economico, sono le strazianti fotografie dei campi di concentramento che Richter ritaglia da alcuni libri (dal pannello numero 16 al 20) ad operare come iconografia della memoria nel concentrato di negazione rappresentato dalle altre immagini, delle quali la «presunta normalità e apparente innocuità non fa che intensificare il senso di una corrente occulta che le collega agli atteggiamenti finti e dissimulati prevalenti nella collettività»⁴⁷.

Funzionando come un *punctum* nel precedente campo continuo di immagini banali e le loro peculiari variazioni sulle condizioni dello *studium*, la prima serie di fotografie delle vittime di un campo di concentramento funziona ora come rivelazione inaspettata: esiste ancora un vincolo che lega l'immagine al suo referente entro lo sbarramento, ovviamente vuoto, dell'immagine fotografica e la produzione universale del valore di scambio del simbolo: il trauma dove la compulsione di reprimere ebbe origine⁴⁸.

Questa sequenza e le immagini che affiorano nei pannelli precedenti in maniera isolata dall'alluvione dei banali *objets trouvés*, aderiscono perfettamente alla descrizione di *punctum* quale teorizzata da Barthes: emergendo dal frastuono della banalità generato da tutte le altre immagini, queste poche fotografie infrangono lo *studium* e ci trafiggono come una freccia⁴⁹, rimandano al proprio "Referente" e rendono innegabile il fatto che "la cosa è stata là". Tali documenti iconografici hanno il potere di modificare la lettura attraverso la loro sola presenza e vengono inseriti da Richter allo scopo di infrangere la "corazza psichica" e riportare alla luce la memoria traumatica, per certificare il barthesiano "ritorno del morto", che «il cadavere è vivo in quanto cadavere: è l'immagine viva di una cosa morta»⁵⁰.

Strozzi, Alias, Firenze 2010 (http://www.strozzina.org/gerhardrichter/i_catalogo_buchloh.php, 21 marzo 2020).

⁴⁶ B. H. D. Buchloh, "L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anonimo", cit., p. 153.

⁴⁷ Cfr. R. Barthes, La camera chiara. Nota sulla fotografia, cit., p. 28.

⁴⁸ Ivi, p. 80.

⁴⁹ Cfr. P. Ricoeur, Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato (1998), a cura di R. Bodei, trad. it. a cura di N. Salomon, Il Mulino, Bologna 2004, p. 83.

⁵⁰ G. Didi-Huberman, Atlas, or the Anxious Gay Science, cit., p. 13.

Altrimenti detto, queste fotografie testimoniano un passato latente che, a causa della mancata elaborazione e assimilazione, è ancora operante, “infesta” il presente e continua ad abitarlo⁵¹.

L'*Atlas* contiene in sé una mnemotecnica e queste “immagini della memoria” sono le armi con le quali Richter conduce la propria guerra contro l'oblio alimentato dalle “immagini fotografiche” del repertorio visivo della Germania del dopoguerra. Operando attraverso il montaggio e inserendo in maniera inaspettata i frammenti della memoria da lui raccolti, Richter rende evidente la mancata elaborazione di un passato che continua ad occultarsi tra le pieghe di una società sommersa dal diluvio incessante delle immagini del benessere economico-sociale, permettendo così allo sguardo di aprirsi a molteplici relazioni che possano smantellare, o quantomeno far emergere, la rimozione negazionista e invitare al confronto critico con il passato della nazione, al processo di *Vergangenheitsbewältigung* (rielaborazione del passato).

Con il dispiegarsi del lavoro di montaggio, Richter elabora un racconto capace di stabilire una visione della realtà e di mantenere il contatto con la matrice frammentaria di quest'ultima, scoprendo «dei legami che l'osservazione diretta è incapace di discernere»⁵². Ritroviamo questo intento compositivo nella figura del *chiffonnier* (cenciaiolo), di cui Benjamin dà un'analisi nel *Passagenwerk*⁵³, il quale al crepuscolo mattutino raccoglie i resti e le macerie di un passato colmo di importanza, esibendo gli stracci ed i rifiuti della storia al fine di salvarli. Volendo estendere l'analogia

⁵¹ Benjamin, allo stesso modo in cui lo fa Baudelaire nei versi de *Le vin des chiffonniers* (C. Baudelaire, *I fiori del male*, tr. it. a cura di T. Furlan, Edipem, Novara 1974, p. 174), associa il proprio ruolo alla figura del cenciaiolo e descrive il metodo di montaggio utilizzato nel proprio lavoro come uno “sfruttamento intensivo dei rifiuti”: «Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. [...] Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli» (W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, tr. it. a cura di R. Solmi e A. Moscati, in *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2000, vol. IX, p. 942).

⁵² W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 515.

⁵³ «Creer de l'histoire avec les detritus meme de l'histoire» è una citazione di Rémy de Gourmont che Benjamin inserisce in apertura alla sezione *Pittura, art nouveau, novità* del *Passagenwerk*. (W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 607).

benjaminiana dello straccivendolo all'operato di Richter, si potrebbe affermare che anche quest'ultimo, tramite il principio di montaggio, componga il proprio racconto «sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione»⁵⁴, frammenti che gli permettono di «creare una storia con i detriti stessi della storia»⁵⁵.

L'*Atlas* è dunque il supporto che permette di visualizzare l'intreccio del racconto elaborato dall'artista e considerarlo al pari di una rappresentazione cartografica utilizzata come «uno strumento per ricreare un orientamento all'interno di un mondo disordinato e caotico»⁵⁶; tuttavia, le diverse linee di lettura, i numerosi significati, la difficoltà nell'individuare un tema generale, la mancanza di una relazione concreta fra le immagini o di un ordine cronologico, sono tutti elementi che rendono l'*Atlas* una mappa anomala che, lungi dal fornire alcuna indicazione o mostrare un percorso, si presenta piuttosto come «lo strumento di una cartografia anarchica, astronomica e iperbolica, un manuale di disorientamento»⁵⁷. È con questa definizione che Agostini enfatizza l'aspetto paradossale dell'intero racconto di Richter che, disorientandoci, contraddice lo stesso nome dell'opera: *Atlas* è un termine che porta con sé la promessa di un ordine sistematico, ma, poiché coerenza ed autorità vengono respinte costantemente dalla diversità di contenuti⁵⁸,

⁵⁴ E. Agostini, *Atlante di disorientamento*, cit., p. 45.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. D. Company, *Art and Photography*, Phaidon, Londra 2003, p. 21.

⁵⁷ Cfr. A. Bauzá Bardelli, *El Atlas de Gerhard Richter*, cit., pp. 23-24.

⁵⁸ Cfr. B. H. D. Buchloh, "Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra", cit., p. 62.

Richter infrange la suddetta promessa trasformando l'intera raccolta in un "anti-atlas"⁵⁹.



Fig. 3: *Zeitungs- & Albumfotos*, 1962-1966, 51,7 x 66,7 cm [pannello: 5](#), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Germania

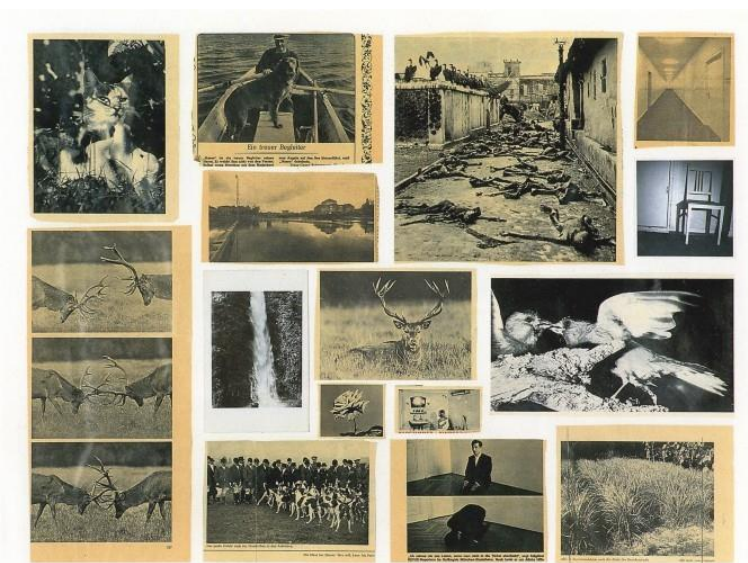


Fig. 4: *Zeitungsfotos*, 1963-1966, 51,7 x 66,7 cm [pannello: 11](#), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Germania

⁵⁹ Si pensi a progetti come «l'*Handatlas* dadaista, l'*Album* di Hannah Höch, gli *Arbeitscollagen* di Karl Blossfeldt, o *Box in a Suitcase* di Marcel Duchamp, all'*Atlas* di Marcel Broodthaers, quello di Gerhard Richter, gli *Inventories* di Christian Boltanski, i montaggi fotografici di Sol LeWitt o l'*Album* di Hans-Peter Feldmann». (G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 8).

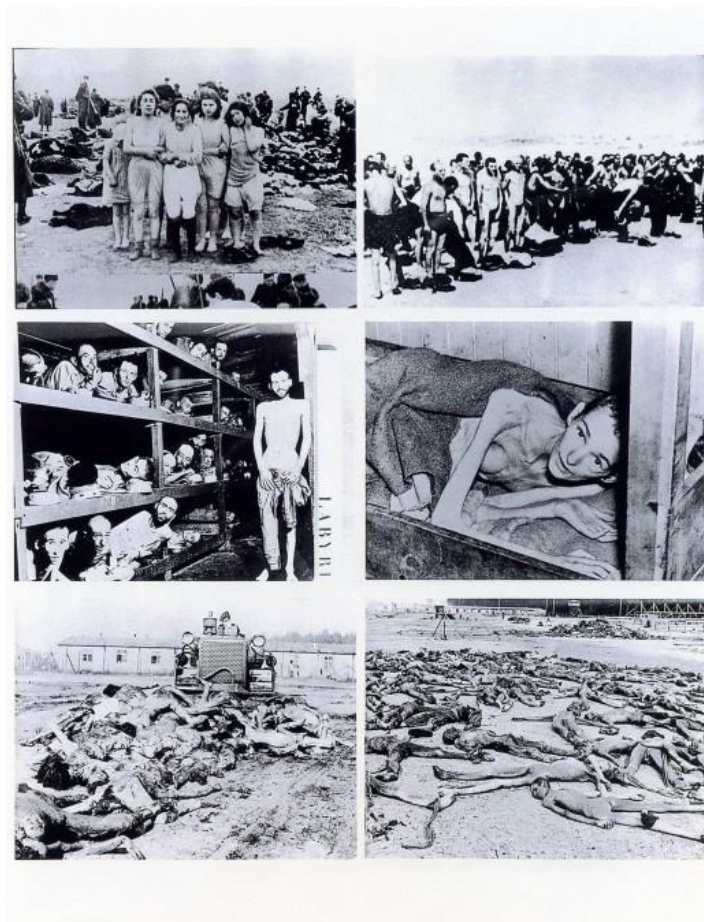


Fig. 5: *Fotos aus Büchern*, 1967, 66,7 x 51,7 cm [pannello: 18](#), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau

3. Due atlanti a confronto

L'Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen si colloca all'interno di quel paradigma che Buchloh chiama "estetica d'archivio"⁶⁰ che, come pratica nel campo delle arti, ha inizio fin dagli anni venti del XX secolo per poi essere ampiamente riconosciuta già a metà degli anni Sessanta⁶¹; l'arte d'archivio esprime il desiderio degli artisti di narrare una visione e una conoscenza del mondo divergenti da quelle normalizzate, poiché «scegliere l'archivio come

⁶⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 12.

⁶¹ Cfr. C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 96.

medium significa, oltre a raccogliere, classificare e conservare, soprattutto ripensare, mostrare e raccontare»⁶².

L'*Atlas* di Richter si presta al confronto con altri progetti archivistici dal contesto e dal contenuto distinti, ma, ai fini del nostro lavoro, è interessante rilevare un antecedente in particolare tra i vari possibili: si tratta del monumentale *Mnemosyne Atlas*, ultimo progetto dello storico e critico d'arte tedesco Aby Warburg, un lavoro concepito già nel 1905⁶³, intrapreso nel 1925 e continuato fino alla morte del suo creatore avvenuta nel 1929. Al suo rientro dalla clinica psichiatrica di Kreuzlingen, Warburg inizia a dar forma al progetto che, insieme all'inestimabile Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo, può considerarsi come la sintesi del suo pensiero e l'eredità del suo percorso intellettuale⁶⁴.

Il *Mnemosyne Atlas* di Warburg è uno degli esempi più significativi di quella tendenza che vede la forma-atlante strutturare ed organizzare il ricordo storico. L'atlante figurativo di Warburg contiene «testimonianze di ambito soprattutto rinascimentale (opere d'arte, pagine di manoscritti, carte da gioco, ecc.); ma anche reperti archeologici dell'antichità orientale, greca e romana; e ancora testimonianze della cultura del XX secolo (ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli)»⁶⁵. Il progetto si propone l'obiettivo didattico di «illustrare la migrazione dei motivi iconografici dell'antichità nelle manifestazioni artistiche rinascimentali, indagando anche i molteplici scambi che nell'arco del tempo erano nati sia tra Oriente e Occidente, sia tra Europa settentrionale e meridionale»⁶⁶. Una delle intenzioni dello studioso è infatti quella di sfidare le categorie della storia dell'arte che relegano quest'ultima dentro una rigida gerarchia: egli mira alla costruzione di un modello mnemonico che evidenzi le origini del pensiero

⁶² Centro studi classicA-Iuav, *L'Atlante Mnemosyne*, http://www.egramma.it/eOS/core/front/end/eos_atlas_index.php?id_articolo=1177, 21 marzo 2020).

⁶³ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., pp. 214-215.

⁶⁴ B. H. D. Buchloh, "L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anomico", cit., p. 148.

⁶⁵ C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, cit., p. 98.

⁶⁶ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, p. 217.

umanistico dell'Europa occidentale e le sue latenti continuità nel presente⁶⁷. Attraverso il *Mnemosyne Atlas* Warburg riflette sul motivo del *Nachleben der Antike* (sopravvivenza dell'antico), sulla «grande tematica della trasmigrazione culturale dei motivi e dei temi attraverso le immagini in termini temporali e culturali» che, nel caso dello storico dell'arte amburghese, è contemplata «per lo più con il valore originario del mito e dell'antichità»⁶⁸. «È così che la mitica Nike, la personificazione della Vittoria [···], riemerge nel Rinascimento nelle vesti domestiche di un'ancella canefora che simboleggia la vitalità (pannello 46), per poi essere ulteriormente smitizzata nel '900»⁶⁹, quando si piega al ruolo promozionale per una crema cosmetica che annuncia la vittoria della giovinezza (*Sieg der Jugend*) o per l'opuscolo con l'orario estivo delle partenze della compagnia di navigazione tedesca Hapag, dove compare «un marinaio che, nel salutare dalla banchina la nave in lontananza, assume la medesima posa della Vittoria alata»⁷⁰ (pannello 77). *Nachleben der Antike* è la parola d'ordine attraverso cui l'impresa warburghiana apre «il campo della storia dell'arte all'antropologia»⁷¹ e, alla luce di interrogativi inediti, rinnova il modo di comprendere ed interpretare le immagini: quella consegnataci da Warburg è una preziosa eredità estetica ed epistemica, un lascito fatto di nuove, “intime e segrete” corrispondenze che legittimano i saperi ed i contenuti latenti trasmessi dalle immagini al fine di offrire una conoscenza trasversale e dialettica del mondo e della cultura occidentale⁷².

Warburg è uno dei primi studiosi a valorizzare il mezzo fotografico come tramite della memoria e con il *Mnemosyne* manifesta una fiducia quasi

⁶⁷ Ivi, p. 217, nota 21.

⁶⁸ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. a cura di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 52.

⁶⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 11.

⁷⁰ Cfr. B. H. D. Buchloh, “L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anomico”, cit., p. 148.

⁷¹ Cfr. B. H. D. Buchloh, “Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, in *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Prestel, New York 1998, pp. 50-60, qui p. 52.

⁷² C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 15.

benjaminiana nei confronti degli effetti della riproduzione tecnologica⁷³; influenzato dall'entusiasmo dettato dalla tendenza teorica che, dalla fine del XIX secolo, considera la forza evocativa e documentaria della fotografia, superiore a quella della parola⁷⁴, Warburg rifiuta la titolarità esclusiva della narrazione discorsiva e con il celebre motto “*zum Bild das Wort*”, la parola all'immagine, ci ricorda che quest'ultima «possiede un'immediatezza comunicativa equivalente a quella della parola e che quindi bisogna lasciarla parlare»⁷⁵. Warburg affida alle tavole del suo atlante illustrato le conferenze e le ricerche che lo impegnano negli anni e concepisce ognuna di esse «non solo come un argomento illustrato da immagini, bensì come una sequenza di immagini illuminata da un argomento»⁷⁶: lo sviluppo lineare della scrittura non gli è congeniale poiché tende ad una codificazione riduttiva del pensiero, al contrario, le immagini soddisfano le esigenze di “movimento” della sua speculazione⁷⁷.

È Fritz Saxl, assistente di Warburg, a suggerire a quest'ultimo di utilizzare dei pannelli di tela per fissare e ordinare liberamente i materiali; a questo scopo vengono usati dei fermagli che permettono lo spostamento combinatorio delle immagini, così «il meccanismo di smontaggio e ri-assemblaggio dei materiali riprodotti consente di staccare e ritagliare, letteralmente, i soggetti della ricerca dal contesto originale non per snaturarli o, peggio, banalizzarli e fraintendere la loro qualità ed essenza [···], ma per ri-valorizzarli in termini nuovi»⁷⁸. *Mnemosyne* si sviluppa «attorno a gruppi tematici in cui le immagini non hanno soltanto valore di per sé, ma acquistano un significato in quanto

⁷³ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., p. 420.

⁷⁴ C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, cit., p. 113.

⁷⁵ K. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano 2002, p. 80.

⁷⁶ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., pp. 215-216.

⁷⁷ B. H. D. Buchloh, “L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anomico”, cit., p. 148.

⁷⁸ Sono molti infatti i titoli immaginati da Warburg per il suo lavoro, tra questi anche *Eine Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance* (Una sequenza di immagini che esplorano la funzione degli antichi valori espressivi predeterminati attraverso la rappresentazione della vita in movimento nell'arte del Rinascimento europeo).

messe in relazione le une con le altre»⁷⁹ al sorgere di ogni nuova costellazione: sui pannelli di tela nera vengono montati, «guancia a guancia, rilievi della tarda antichità, manoscritti secolari, affreschi monumentali, francobolli, dépliants, figure ritagliate dalle riviste e disegni degli antichi maestri»⁸⁰.

Alla morte di Warburg il *Mnemosyne* consta di sessanta pannelli con oltre mille fotografie ma la sua disposizione odierna è da attribuire a Gertrud Bing e Ernst H. Gombrich, due allievi di Warburg che nel 1937 riordinano l'opera seguendo le indicazioni lasciate dal maestro, aggiungendo ad ogni pannello un testo esplicativo; queste revisioni confermano la forma provvisoria del *Mnemosyne*, il quale non rappresenta in alcun modo un'opera definitiva e conclusa quanto piuttosto un torso al quale, al momento della morte del suo autore, manca addirittura un titolo definitivo⁸¹.



Fig. 6: *Mnemosyne Atlas*, [tavola: 46](#)

⁷⁹ Cfr. E. Agostini, *Atlante di disorientamento*, cit., p. 18.

⁸⁰ Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 216.

⁸¹ K. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, cit., p. 56.



Fig. 7: *Mnemosyne Atlas*, [tavola: 77](#)

Assumendo il *Mnemosyne Atlas* come illustre predecessore dell'*Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, e, conseguentemente, quest'ultimo come possibile erede della tradizione warburghiana, risulta inevitabile un confronto che evidenzia similarità e differenze fra i due progetti, i quali Agostini definisce rispettivamente il “vertice culminante della modernità” e il «diadema della postmodernità»⁸².

Un primo punto di convergenza tra questi due membri della famiglia dei *Bilderatlas* è rappresentato dalla loro organizzazione su pannelli e dalla divisione secondo blocchi tematici dei documenti iconografici in essi raccolti. L'accumulazione di immagini rappresenta il tentativo dei due autori di «mettere ordine nel caos della visione»⁸³ attraverso il montaggio fotografico,

⁸² Cfr. A. Zweite, “El «Atlas de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter”, cit., p. 230.

⁸³ Nonostante alcuni critici abbiano suggerito l'analogia tra i procedimenti di assemblaggio e smontaggio propri delle avanguardie artistiche, come le esperienze dadaiste e surrealiste contemporanee a Warburg, ed i meccanismi di decontestualizzazione e ricontestualizzazione

il quale consente di «avere costantemente a portata di mano, o meglio, percepibili a colpo d'occhio, i nuclei di indagine, messi in rapporto non gerarchico tra loro e modificabili a piacere secondo l'evolversi della ricerca»⁸⁴. A questo scopo, Warburg rinuncia ad incollare in modo definitivo le immagini permettendo così che il *Mnemosyne* subisca continue modificazioni capaci di generare nuove relazioni a seconda della rilevanza del tema scelto dal suo creatore; Richter interviene sui pannelli dell'*Atlas* modificandone la sequenza attraverso lo spostamento di interi gruppi, provocando una rottura d'ordine che impedisce di stabilire una cronologia esatta⁸⁵. Tuttavia, se lo storico dell'arte si avvale dei pannelli come supporto per le proprie conferenze e relazioni, vale a dire come strategia espositiva e comunicativa che fornisca alla parola un efficace ausilio visivo⁸⁶, Richter non è intenzionato a comunicare o chiarire nulla attraverso i pannelli dell'*Atlas*, nei quali non si riscontra lo stesso aspetto didattico del suo predecessore quanto piuttosto l'attitudine benjaminiana del «Non ho nulla da dire. Solo da mostrare»⁸⁷. Se *Mnemosyne*, attraverso le diverse tematiche trattate nei suoi pannelli, ha come unico argomento e interesse quello di «ripercorrere la migrazione dei motivi dell'immaginario collettivo antico in quello rinascimentale, rilevando anche le tracce che di quel passato sono silenziosamente confluite nella cultura visiva contemporanea»⁸⁸, nessun gruppo di tavole dell'*Atlas* di Richter può essere considerato come il pilastro portante dell'opera, la quale «offre frammenti di un'immagine del mondo ma non permette una sua visione coerente»⁸⁹. Come abbiamo detto in precedenza, Richter infrange le

del *Mnemosyne*, non si deve dimenticare che il lavoro warburghiano non nasce con l'intento di essere un'opera d'arte ma di esporre, attraverso le immagini, l'impostazione teorica del suo creatore in qualità di storico.

⁸⁴ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 514.

⁸⁵ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 217.

⁸⁶ A. Zweite, «El «Atlas de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter», cit., pp. 231-232.

⁸⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., p. 427.

⁸⁸ C. Baldacci, *Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 218.

⁸⁹ G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 3.

aspettative create dall'aspetto e dal titolo della sua opera, poiché essa non permette una lettura univoca o continua né mira ad esaurire o completare un qualche tema, mentre il *Mnemosyne* warburghiano può considerarsi a tutti gli effetti come un atlante che abbraccia e soddisfa un tema centrale.

Altro aspetto comune è il fatto che sia Warburg che Richter pensano i rispettivi lavori per essere esposti e fatti conoscere al pubblico: oltre che come catalogo, l'*Atlas* si presenta anche sotto forma di installazione e, in occasione delle numerose esposizioni, Richter, ponendosi in dialogo con lo spazio architettonico, altera l'ordine dei pannelli del suo monumentale complesso al fine di adattarlo agli spazi espositivi che l'accolgono; Warburg, dal canto suo, lavora fino alla morte ai preparativi per l'edizione del *Mnemosyne*, la quale «si proponeva non soltanto di estendere il *corpus* a duemila immagini circa, ma anche di accompagnarlo con due volumi di commenti scritti»⁹⁰.

L'eterogeneità del contenuto e dei mezzi utilizzati è sicuramente un'ulteriore caratteristica che accomuna le due colossali raccolte: anche se in entrambe predomina la fotografia, le immagini vantano una provenienza estremamente diversificata che va dai mezzi di comunicazione alle riproduzioni di manoscritti, dai francobolli agli schizzi realizzati a mano, dalle pagine di calendario ai ritagli tratti da riviste, giornali o dépliants. Tuttavia, mentre gli elementi che compongono il *Mnemosyne*, essendo prevalentemente «riproduzioni di opere d'arte dal forte valore espressivo, sono estremamente soggettive e riflettono lo spirito delle rispettive epoche»⁹¹, quelli dell'*Atlas*, al contrario, a prima vista risultano immagini banali e anonime.

⁹⁰ B. H. D. Buchloh, "L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anonimo", cit., p. 149.

⁹¹ A. Warburg, *Atlas Mnemosyne, Atlas Mnemosyne* (1994), a cura di M. Warnke, ed. sp. a cura di F. Checa, tr. sp. a cura di J. C. Mielke, Ediciones Akal, Madrid 2010, p. 3.

Se, come scrive Didi-Huberman, è vero che «un atlante spesso ha inizio in maniera arbitraria o problematica»⁹², i due ambiziosi progetti presi in analisi in questa sede non fanno eccezione, infatti, sebbene nati in circostanze storiche diverse, vengono entrambi concepiti durante fasi di crisi europea:

Il primo [quello di Warburg] all'inizio della traumatica distruzione della memoria storica, il momento del più devastante cataclisma della storia umana perpetrato dal nazismo, il secondo [quello di Richter] rivolto indietro a guardarne le conseguenze da una posizione di repressione e disconoscimento, tentando di ricostruire i ricordi dello spazio sociale e geopolitico della società che ha inflitto il trauma⁹³.

In virtù della loro nuova forma di contemplare la visione della storia, Buchloh definisce i due complessi “progetti di memoria”: allo stesso modo in cui Richter sfida il violento flusso del repertorio visivo della sua epoca attraverso “immagini della memoria” che possano infrangere l’oblio collettivo, Warburg, «nell’ambito dell’esaltazione orgiastica di massa», si prefigge di ricercare «la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, espressa nel linguaggio gestuale con una tale intensità che questi engrammi dell’esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria»⁹⁴. A dispetto della differenza contenutistica, l’*Atlas* e il *Mnemosyne* sono archivi in grado di farsi tramite di una memoria binaria: individuale, perché rappresentano il compendio del pensiero e dell’attività creativa dei loro autori, e collettiva, in quanto tramandano per immagini una storia culturale⁹⁵. In particolare, è Warburg a fare già del titolo della propria opera un vessillo lampante di tale prerogativa mnemonica, arrivando persino a voler incidere la parola *Mnemosyne* sulla porta d’ingresso della sua biblioteca ad Amburgo.

⁹² C. Baldacci, *Il duplice volto dell’Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 216.

⁹³ T. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Francoforte 1970, p. 26.

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, cit., p. 423.

⁹⁵ C. Baldacci, *Il duplice volto dell’Atlas di Gerhard Richter*, cit., p. 216.

Un motivo centrale che figura sia in *Mnemosyne* che nell'*Atlas*, e che a giudizio di Buchloh li accomuna a quella che nella visione adorniana è una caratteristica essenziale del *Passagenwerk* di Benjamin, è l'antisoggettivismo. La definizione che lo stesso Adorno fornisce di tale concetto, ovvero il voler «rinunciare a ogni interpretazione esplicita e lasciare che il significato si imponga esclusivamente tramite lo shock del montaggio»⁹⁶, ben si presta anche per gli atlanti di Warburg e Richter, dove a parlare sono le immagini frammentarie della realtà e l'unico momento autoriale si riduce a quello della disposizione di queste ultime. I due atlanti forniscono i frammenti dell'immagine di un mondo, ma non rendono possibile formularne una visione coerente: all'interno di entrambi i sistemi, estendibili e interminabili, ogni possibile teoria non raggiunge mai una preponderanza tale da poter aspirare ad una loro sintesi. Utilizzando ancora una volta le parole di Didi-Huberman: «Non si può, a rigore, fermarsi su di un "risultato" in una interpretazione che è sempre modificabile in via di diritto, che attende la sorpresa di una nuova carta e non si trova mai chiusa in una qualsiasi "unità"»⁹⁷. Il montaggio delle immagini aumenta la complessità e fa sì che le forme del *Mnemosyne* e dell'*Atlas* non siano «né messa in ordine (che consiste nel mettere insieme le cose meno diverse possibili, sotto l'autorità di un principio di ragione totalitaria) né bric-à-brac (che consiste nel mettere insieme le cose più diverse possibili, sotto la non-autorità dell'arbitrario)»⁹⁸. Il montaggio non è altro che un'interpretazione, non rappresenta la decodificazione del rebus ma l'elaborazione dello stesso⁹⁹.

Proseguendo la sua valutazione circa la forma-atlante, Didi-Huberman afferma che: «Per quanto riguarda il finale, altrettanto spesso [essa] svela il sorgere di una nuova terra, un nuovo spazio della conoscenza da poter

⁹⁶ T. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Francoforte 1970, p. 26.

⁹⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., p. 423.

⁹⁸ Ivi, p. 436.

⁹⁹ Cfr. ivi, p. 455.

esplorare, nella misura in cui non possiede quasi mai quella che potremmo chiamare una forma definitiva»¹⁰⁰. Concludiamo questa elencazione di analogie e divergenze proprio con l'incompiutezza alla quale sono destinati i due titanici lavori, quello di Warburg a causa della sopravvenuta morte dell'autore, quello di Richter interminabile per definizione; sia il *Mnemosyne* di Warburg che l'*Atlas* di Richter si presentano come due strumenti che non esauriscono le possibilità date ma, introducendo il molteplice e l'ibrido del montaggio contro ogni purezza estetica, si aprono alle inesauribili possibilità che non sono ancora state poste in essere¹⁰¹.

¹⁰⁰ G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 3.

¹⁰¹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, cit., p. 5.

Nota bibliografica

Opere di Gerhard Richter

RICHTER, Gerhard, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, a cura di H. Friedel e U. Wilmes, Lenbachhaus (16 dicembre 1998-11 aprile 1999), Oktagon, Colonia 1997.

—, *Atlas*, a cura di H. Friedel, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln / Distributed Art Publishers (D.A.P.), New York, 2006.

—, *Gerhard Richter: Early work, 1951-1972*, a cura di C. Mehring, J. A. Nugent, J. L. Seydl, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010.

—, *Text. Writings, Interviews and Letters. 1961-2007*, a cura di D. Elger e H. U. Obrist, Thames & Hudson, Londra 2009.

—, *The daily practice of painting. Writings and interviews 1962- 1993* (1995), a cura di H. U. Obrist, tr. in. Di D. Britt, Thames & Hudson: Anthony d'Offay Gallery, Londra 1998.

Letteratura Critica

ADORNO, T. W., *Über Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Francoforte 1970.

AGOSTINI, E. *Atlante di disorientamento. Un profilo di Gerhard Richter*, Editrice Clinamen, Firenze 2005.

BALDACCI, C. *Il Duplice Volto dell'Atlas di Gerhard Richter*, in "Leitmotiv – Motivi di estetica e di filosofia delle arti", 4, 2004 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv040413.pdf>).

- , *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, Università Ca' Foscari di Venezia, Scuola di Studi Avanzati in Venezia, A.A. 2010/2011.
- BARTHES, R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. a cura di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.
- BAUDELAIRE, C. *I fiori del male* (1857), tr. it. a cura di T. Furlan, Edipem, Novara 1974.
- BAUZÁ BARDELLI, A., *El Atlas de Gerhard Richter*, in “Global Art Archive” (<https://www.scribd.com/document/116346041/Alejandro-Bauza-El-Atlas-de-Gerhard-Richter>).
- BENJAMIN, W. *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, tr. it. a cura di R. Solmi e A. Moscati, in *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2000, vol. IX.
- BRUNO, G., *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Bruno Mondadori, Milano 2006.
- BUCHLOH, B. H. D., “Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra”, tr. sp. di Cristina Piña, in *El Nuevo Espectador*, a cura di J. Jiménez, Fundación Argentaria, Madrid 1998.
- , “Gerhard Richter: immagini di memoria e rinneazione tedesca nel 1965”, in cat. *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea*, a cura di J. Bradburne, Palazzo Strozzi: Strozziina, centro di cultura contemporanea a Palazzo Strozzi, Alias, Firenze 2010 (http://www.strozzina.org/gerhardrichter/i_catalogo_buchloh.php).

- , “L’*Atlas* di Gerhard Richter: l’archivio anomico”, tr. it. a cura di M. MacPhail, Claude Proserpio e F. Toffoli, in cat. *Gerhard Richter*, materiali a cura di B. Corà, Museo Pecci, Gli Ori, Prato 1999.
- , “Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, in *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Prestel, New York 1998.
- CAMPANY, D., *Art and Photography*, Phaidon, Londra 2003.
- CIERI VIA, C. *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas. How to carry the world on one’s back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (28 novembre 2010-28 marzo 2011), Madrid 2011, brochure (<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010-004-dossier-en.pdf>).
- , *Atlas, or the Anxious Gay Science* (2011), trad. in. A cura di S. Lillis, The University of Chicago Press, Chicago 2018.
- , *L’immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, tr. it. a cura di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- , “Montaggio e memoria”, trad. it. a cura di G. Di Liberti, in *Per un’estetica della memoria*, Discipline filosofiche, Anno XIII, numero 2, Quodlibet, Milano 2003.
- FORSTER, K. W. e MAZZUCCO, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano 2002. H. Friedel, “Gerhard Richter. Atlas: Photographs, Collages and Sketches. 1962-2006”, in *Atlas*, a cura di H. Friedel, trad. in. a cura di M. Eldred, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln / Distributed Art Publishers (D.A.P.), New York 2006.

- FRIEDEL, H. "Reading Pictures. Possible Access to Gerhard Richter's *Atlas*", in *Gerhard Richter. Atlas: The Reader*, Whitechapel Art Gallery, Londra 2003.
- GIAVIERI, F. *El Atlas de Gerhard Richter*, in "Anales de Historia del Arte", Universidad Complutense de Madrid 2011, (vol. extra, *Saberes artísticos bajo signo y designios del "Urbinate"*).
- GOMBRICH, E. H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. a cura di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003.
- KRACAUER, S. *Film: ritorno alla realtà fisica* (1960), tr. it. a cura di P. Gobetti, Il saggiatore, Milano 1962.
- , *The mass ornament: Weimar essays* (1963), tr. in. a cura di T. Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1995.
- MENGONI, A., *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, in "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale", 100, settembre-ottobre 2012 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1125#engl%20ab).
- PALMER ALBERS, K., *Uncertain histories: Accumulation, Inaccessibility, and Doubt in Contemporary Photography*, University of California Press, Oakland 2015.
- RICOEUR, P. *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato* (1998), a cura di R. Bodei, trad. it. a cura di N. Salomon, Il Mulino, Bologna 2004.
- SEBALD, W. G., *Storia naturale della distruzione* (1999) tr. i. a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004.
- WARBURG, A., *Atlas Mnemosyne* (1994), a cura di M. Warnke, ed. sp. a cura di F. Checa, tr. sp. a cura di J. C. Mielke, Ediciones Akal, Madrid 2010.

ZWEITE, A., “El «*Atlas* de fotografías, collages, y bocetos» de Gerhard Richter”, in *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Museu D’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcellona 1999.

* * *

Le tavole dell’*Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen* di Gerhard Richter sono consultabili al sito <https://www.gerhard-richter.com/it/art/atlas>; le opere vengono indicate secondo il Catalogo Ragionato [CR: n.] dell’artista, <https://www.gerhard-richter.com/it/>.

Per la consultazione delle tavole del *Mnemosyne Atlas* di Warburg si rimanda all’apposita sezione di *Engramma* al link http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php.