

13.

Cristina Baldacci

## Il duplice volto dell'*Atlas* di Gerhard Richter

cristina.baldacci@libero.it

---

1.

Quando, nel 1962, Gerhard Richter cominciò a collezionare fotografie in maniera casuale accumulandole in semplici scatole di cartone, probabilmente non immaginava ancora che questa attività, allora in apparenza puramente amatoriale, si sarebbe di lì a poco trasformata in un progetto che lo avrebbe impegnato per tutto l'arco della sua vita.

L'archiviazione delle immagini, divenuta con il passare degli anni sempre più meticolosa e costante, finì per formare una raccolta organica, un vero e proprio atlante, tutt'ora aperto perché segue di pari passo la ricerca dell'artista. Da principio, l'*Atlas* di Richter sembra motivato da una necessità pratica: raccogliere modelli iconografici per la pittura. I suoi primi dipinti, i *Fotobilder* [Quadri fotografici] del 1962-66, derivano infatti tutti da fotografie, ricavate principalmente da vecchi album o dalla stampa dell'epoca. La sua dichiarata necessità di ordine e di una visione d'insieme dell'intera raccolta lo spinge in seguito a una catalogazione accurata, in cui le immagini vengono, di volta in volta, sistemate su pannelli di cartoncino bianco.

Con un *corpus* di più di 5.000 immagini disposte su un numero di tavole che ad oggi ha raggiunto il numero di quasi 700 esemplari, l'*Atlas* appare come un singolare libro, in cui Richter fa confluire non soltanto fotografie trovate negli album e su riviste tedesche come "Stern", "Bunte Illustrierte", "Quick", "Revue" [Fig. 1], o da lui stesso scattate durante i suoi numerosi viaggi [Fig. 2], ma anche *collage*, schizzi, disegni e progetti. Per questo, la raccolta, che ha

assunto un carattere enciclopedico, è difficilmente classificabile. Richter non attua una scelta gerarchica delle immagini, che per lo più hanno un'apparenza banale e antiartistica, e nemmeno le dispone in ordine di importanza. Per archiviare con ordine questo materiale eterogeneo segue due criteri: accosta le immagini secondo il loro contenuto, dividendole in gruppi tematici, e secondo la loro forma, disponendo su ogni pannello figure della stessa grandezza e dello stesso taglio, in posizione verticale o orizzontale. In questo modo, accanto a foto private compaiono immagini dei mass-media; drammatiche testimonianze dei lager nazisti vengono accostate a scene pornografiche; paesaggi naturali con cieli nuvolosi e mari mossi, nature morte, ritratti di uomini illustri o di familiari e amici si mescolano a immagini sulla vicenda terroristica della brigata Baader-Meinhof, a fotografie di particolari di pennellate, a disegni e studi di varia natura [Fig. 3].

## 2.

A un primo esame, l'*Atlas* si presenta dunque come un archivio di modelli iconografici dal quale Richter attinge numerosi soggetti per i suoi dipinti. Esso appare come una sorta di *Skizzenbuch*, un album che, invece di conservare i disegni e gli schizzi con cui i maestri del passato rappresentavano, interpretandolo, il mondo, custodisce riproduzioni meccaniche e oggettive di ciò che della realtà l'artista vuole ricordare.

Richter si serve della fotografia come di un'immagine trovata (*objet trouvé*), già pronta per l'uso (*ready-made*), che gli permette di creare un'immagine nuova, pittorica, senza dover seguire le regole tradizionali dell'arte, né dal punto di vista del contenuto (tutto può essere dipinto), né da quello della forma (i valori tonali, compositivi e spaziali non hanno più importanza). Oltretutto, usando la fotografia, si libera per sempre dal giogo dell'invenzione: l'oggetto-soggetto d'arte già esiste a priori, è sufficiente prenderlo e attribuirgli un nuovo significato. Quali fonti iconografiche per i suoi dipinti Richter sceglie quasi esclusivamente fotografie amatoriali e anonime, anche quando è lui stesso a scattarle. Si tratta di immagini che egli definisce "pure"<sup>1</sup> perché non possiedono qualità estetiche (a suo parere non hanno né "stile", né "composizione", né "giudi-

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Richter, "Intervista di Rolf Schön, 1972", in *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, a c. di H.-U. Obrist, tr. it. di E. Molinaro, Postmedia-books, Milano 2003, p. 51.

zio")<sup>2</sup> e perciò sono prive di qualsiasi ricercatezza o artificio. Nel prendere come modelli fotografie che risultano banali, non per il loro soggetto, ma per la loro apparenza comune e dimessa, Richter si svincola dalle proprie esperienze personali. In questo modo, nelle sue opere si realizza quella scomparsa intenzionale dell'individualità dell'artefice, definita da Benjamin B.H.-D. Buchloh come "smontaggio dell'autorità dell'artista"<sup>3</sup>. Un'eclisse-annullamento che Marcel Duchamp e i dadaisti, per primi, avevano professato negli anni Venti e che, qualche decennio dopo, ebbe un nuovo rilancio con le neoavanguardie.

Richter, che inaugura una nuova fase creativa all'inizio degli anni Sessanta, quando, emigrato dalla Germania Est a quella Ovest, entra in contatto con le nuove correnti artistiche come Fluxus e la Pop Art, è entusiasta dell'indirizzo anticonvenzionale e provocatorio preso dall'arte. La neoavanguardia americana lo affascina, e soprattutto la figura di Robert Rauschenberg, che, come molti artisti d'avanguardia a lui contemporanei, aveva recuperato l'estetica dadaista adattandola alla nuova società del consumismo. In un appunto del 1964-65, all'epoca dei *Fotobilder*, Richter scrive:

Sai cos'era fantastico? Scoprire che una cosa così stupida e ridicola come copiare cartoline, potesse invece portare alla creazione di una nuova immagine. E poi anche la libertà di dipingere ciò che si vuole, senza gerarchie di sorta: cervi, aerei, re, segretarie. Non dover inventare per forza qualcosa di nuovo, dimenticare il significato della pittura – colore, composizione, spazio – e tutto ciò che sapevi e pensavi. All'improvviso, niente di tutto questo è una priorità in arte<sup>4</sup>.

Nonostante la trasposizione della fotografia in pittura implichi una modifica formale dell'oggetto assunto come *ready-made*, e dia quindi origine a un'effettiva azione artistica, il lavoro di Richter rimane anzitutto di carattere concettuale. In proposito, è ormai celebre questa affermazione da lui pronunciata in un'intervista degli anni Settanta:

Non cerco di imitare una fotografia, ma di farne una. Se dimentico il presupposto che la fotografia non è altro che un pezzo di carta esposto alla luce, allora pratico questa tecnica attraverso altri mezzi: non realizzo dipinti che ricordano

---

<sup>2</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>3</sup> "Demontage der künstlerischen Autorität". Cfr. B.H.-D. Buchloh, "Gerhard Richters 'Atlas': das Archiv der Anomie", in *Gerhard Richter*, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 10 dicembre 1993-13 febbraio 1994, vol. II, Cantz, Ostfildern-Ruit (Stoccarda) 1993, p. 13.

<sup>4</sup> G. Richter, "Note 1964-65", in *op. cit.*, pp. 23-24.

delle foto, ma che lo sono.<sup>5</sup>

In questa dichiarazione di intenti, è evidente la corrispondenza di Richter con la poetica dada e duchampiana. Nella stessa intervista, egli aveva affermato di non voler usare la fotografia, cioè il *ready-made*, come mezzo pittorico, bensì la pittura come mezzo fotografico, svelando un forte desiderio di distacco dalla creazione artistica intesa in senso tradizionale.

È bene tener presente, tuttavia, che, anche in questo caso, come in Rauschenberg e nelle neoavanguardie, si è di fronte a una reinterpretazione personale più che a una traduzione letterale del pensiero di Duchamp e dei suoi compagni dadaisti. Come ha notato Adachiara Zevi, Richter, attuando per primo un'unione tra pittura e *ready-made*, si differenzia sia da Duchamp, che nega all'oggetto ogni opportunità riproduttiva, sia da Andy Warhol, che riproduce le icone dei media con metodi meccanici<sup>6</sup>. Per superare il divario tra arte e vita, tra illusione e realtà, egli non usa nessuno dei mezzi d'espressione anti-conformisti scelti dai suoi contemporanei, ma introduce la provocazione direttamente nella tecnica più tradizionale di tutte, l'olio su tela. Ed è proprio per questo motivo che i quadri di Richter ingannano. Sembrano dipinti in maniera tecnicamente perfetta con caratteristiche antiche, come la pittura a olio su tela, la rappresentazione figurativa e la profondità. Tratto così in inganno, l'osservatore crede di trovarsi di fronte a un'opera tradizionale, ma in realtà non vede altro che un *ready-made* dipinto, realizzato artificialmente con l'ausilio dell'immagine fotografica.

### 3.

Eppure, nell'*Atlas* la fotografia non ha soltanto la funzione di *ready-made* e, quindi, di ausilio per la pittura. Il valore che Richter attribuisce alla fotografia "diretta", vale a dire all'immagine senza qualità artistiche, consiste nel fatto che essa "non pretende di far altro che raccontare un avvenimento"<sup>7</sup>. Per registrare la realtà così come appare, non c'è modo più rapido ed efficace che scattare un'istantanea. E proprio la fotografia amatoriale, più di ogni altra immagine,

---

<sup>5</sup> Cfr. G. Richter, "Intervista di Rolf Schön, 1972", cit., p. 51.

<sup>6</sup> Cfr. *Gerhard Richter. Montagne*, testo di A. Zevi, Zerynthia - Associazione per l'Arte Contemporanea, Roma, 3 ottobre - 6 dicembre 1992, p. 9.

<sup>7</sup> Cfr. G. Richter, "Note 1964", cit., p. 16.

ha il vantaggio di non compromettere l'immediatezza di ciò che rappresenta, perché, non servendosi di alcun trucco, rende il soggetto facilmente riconoscibile.

Contemporaneamente alla scoperta della fotografia come modello per la pittura, Richter è attratto dalla sua efficacia narrativa e documentaristica; ritiene perciò sempre più importante collezionare sistematicamente le immagini in un album, anche quando non le usa a fini creativi. L'*Atlas*, oltre che un archivio di fonti iconografiche, diventa allora anche un atlante che offre un particolare sguardo sul mondo. "Se non è possibile dipingere tutto", afferma Richter, "si deve almeno avere la possibilità di mostrare tutte le immagini"<sup>8</sup>. Questa visione d'insieme è consentita soltanto dal mezzo fotografico e, nel caso specifico, grazie a una disposizione metodica delle fotografie come in un inventario aperto. Nell'*Atlas* la fotografia assume perciò una nuova identità estetica: non è più soltanto uno strumento tecnico-linguistico che aiuta l'artista a produrre un'immagine che diventa opera d'arte, ma è anche un oggetto dotato di una sua specificità concettuale. Al di là della funzione di *ready-made*, essa diventa un tramite della memoria, una traccia nel tempo, una presenza prolungata. Tale caratteristica si addice particolarmente alle fotografie amatoriali, a quelle immagini, come le foto degli album di famiglia, che essendo prive di specifiche qualità formali, valgono soprattutto come testimonianze, come *souvenir* di esperienze passate. 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 immagini. Data la complessità e la diversità dei temi affrontati nell'*Atlas*, che sarebbero già difficilmente coordinabili in un racconto scritto, la frammentarietà diventa una componente inevitabile di una narrazione che segue uno sviluppo per immagini.

A questo punto ci si domanda che tipo di storia Richter voglia raccontare. A dispetto del preteso atteggiamento distaccato del suo autore, l'*Atlas* può essere interpretato come una sorta di autobiografia, un libro di ricordi visivi<sup>9</sup>. Le fotografie da lui raccolte sono volutamente non professionali, sia nel

---

<sup>8</sup> "Wenn man schon nicht alles malen kann, dann ist das ja schon eine Möglichkeit, wenigstens die ganzen Bilder zu zeigen." Cfr. D. Elger, *Gerhard Richter. Maler*, DuMont, Colonia 2002, p. 240.

<sup>9</sup> Per l'*Atlas* come "racconto" autobiografico vedi H. Friedel, "Reading Pictures. Possible Access to Gerhard Richter's Atlas", in *Gerhard Richter Atlas. The Reader*, White-

caso delle immagini trovate, sia quando è lui stesso a scattarle. Ed è proprio questo loro carattere amatoriale che le rende testimonianze di un'esperienza personale, nonostante la presunta neutralità dell'occhio che le ha scelte o fissate.

Il carattere intimo dell'*Atlas* si rivela fin da principio, perché il racconto si apre con vecchie immagini di famiglia in bianco e nero [Fig. 4]. "Richter", nota Helmut Friedel, "comincia la sua storia archiviando i suoi personali *souvenir* fotografici. Così, fin dall'inizio, *Atlas* sembra avere implicazioni autobiografiche anche se non fornisce all'osservatore nessuna informazione effettiva sulle persone e i luoghi ritratti"<sup>10</sup>.

L'*Atlas* come racconto autobiografico presenta dunque non poche difficoltà di lettura, dato che gli elementi d'identificazione riguardo a fatti, persone e luoghi sono spesso mancanti. Ma questa mancanza permette una duplice lettura del racconto. Per un verso, presenta il ritratto di Richter come uomo al centro del suo mondo privato – la famiglia, gli amici, i luoghi visitati in vacanza, la nuova casa –, per l'altro, illumina il suo percorso artistico. Negli oltre 600 pannelli che compongono questo singolare compendio si sviluppa passo a passo il pensiero dell'artista. L'osservatore si trova dinnanzi all'intero processo cognitivo di Richter: le tavole contengono le impressioni visive (ovvero le fotografie), i progetti, gli studi, le idee di tutta una vita.

A differenza dei dipinti, che presentano soltanto una parte molto selezionata delle riflessioni artistico-concettuali dell'artista, l'*Atlas* è una "mappa"<sup>11</sup> completa della sua mente. Esso contiene tutti i segreti della sua attività creativa (le prove, le incertezze, i ripensamenti) e tutto ciò che, pur non essendo stato tradotto in opera, ha suscitato il suo interesse. Oltre a essere una presentazione di sé [*Selbstdarstellung*], l'*Atlas* è anche una raccolta di studi [*Studiensammlung*] che ha vita propria, non necessariamente correlata alla pratica pittorica. A questa chiave di lettura, in cui l'*Atlas* si rivela come il racconto di una memoria individuale, se ne potrebbe affiancare una di impronta più generale. Il carattere anonimo e quotidiano delle fotografie collezionate da Richter e il suo atteggiamento neutrale ne fanno un compendio in grado di tramandare anche la storia collettiva della cultura visiva di un'epoca. Sembra allora pos-

---

chapel Art Gallery, Londra, 6 dicembre 2003-14 marzo 2004, pp. 123-140.

<sup>10</sup> "Richter begins his story by inventorying his own photographic souvenirs. Thus from the very outset *Atlas* seems to have biographical implications without, however, giving the viewer concrete information about the people and places depicted" (H. Friedel, *op. cit.*, p. 124).

<sup>11</sup> Il termine "mappa" per definire l'*Atlas* è usato da R. Schumacher: cfr. *Gerhard Richter. Atlas*, in "Flash Art", marzo-aprile 1998, pp. 86-87 e da A. Renton: cfr. *Map of the artist's mind*, in "Evening Standard", 2 dicembre 2003, p. 41.

sibile leggere l'*Atlas* come una sorta di romanzo storico, in cui le immagini, da veicoli del ricordo personale, diventano testimonianze di una memoria condivisa. Così, il soldato in uniforme, la famiglia sorridente, la veduta urbana [Fig. 5], il paesaggio agreste, il mazzo di fiori, la madre con in braccio il suo bambino [Fig. 6] e le migliaia di altre immagini simili entrano, come ha suggerito Buchloh, a far parte di un lessico universale:

Sembrerebbe che per Richter la fotografia, o più esattamente la somma delle fotografie anonime e quotidiane – foto amatoriali o di cronaca – siano piuttosto servite come “Dizionario della cultura (visuale)”, o forse ancor meglio, della storia collettiva della percezione<sup>12</sup>.

Nella sua vastità l'*Atlas* abbraccia vari filoni della memoria comune. Non soltanto il ricordo di alcuni momenti storici del passato recente – la Seconda guerra mondiale (i militari in divisa, gli aerei da combattimento, Hitler, i campi di concentramento), il dopoguerra (il benessere / malessere economico-sociale degli anni Sessanta), il terrorismo degli anni Settanta con la vicenda della brigata Baader-Meinhof, ma anche la memoria culturale artistico-letteraria legata ai fondatori del pensiero moderno (gli uomini illustri per i *48 Portraits*, Fig. 7) e i generi tradizionali della pittura (ritratto, paesaggio, natura morta), nonché il patrimonio visivo legato al mondo naturale (boschi, montagne, mari, fiori, cieli, animali) e a quello degli affetti (la famiglia, gli amici).

L'obiettivo ha permesso a Richter di fissare un'infinita quantità di impressioni che altrimenti sarebbero andate perdute. Poiché l'*Atlas* è una raccolta ordinata di istantanee che ritraggono i molteplici aspetti della realtà, sembra lecito affermare che per il suo autore rappresenti un valido strumento di conoscenza di sé e del mondo.

#### 4.

Se interpretato come atlante della memoria, l'*Atlas* suggerisce paragoni con altre esperienze affini di archiviazione fotografica del '900, anch'esse nate in

---

<sup>12</sup> “Pour Richter, il se pourrait ainsi que la photographie, ou plus exactement, la somme des photographies anonymes sur la quotidienneté – photos d'amateurs ou de reportage – aient plutôt été utiles en tant que ‘Dictionnaire de la culture (visuelle)’, ou peut-être encore mieux, de l'histoire collective de la perception” (B.H.-D. Buchloh, “Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter”, in *Gerhard Richter*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 settembre-21 novembre 1993, vol. II, p. 73).

ambito tedesco, ma risalenti agli anni Venti e Trenta. Si tratta di progetti che, nonostante alcune differenze contenutistico-formali, potrebbero essere valutati come modelli ispiratori dell'opera di Richter.

In ordine cronologico, il primo lavoro che può essere considerato un antecedente dell'*Atlas* è *Antlitz der Zeit* [*Il volto del tempo*], un album di immagini del 1929 ideato dal fotografo August Sander. L'autore si propone di catalogare in modo scientifico intere generazioni e classi di compatrioti come tipici di un popolo. Secondo la sua idea, la raccolta di ritratti si sarebbe dovuta dividere in sette gruppi corrispondenti all'assetto sociale della Germania di allora e avrebbe dovuto essere pubblicata in circa quarantacinque cartelle con dodici fotografie ciascuna<sup>13</sup>. Ma *Antlitz der Zeit* non ebbe fortuna: subì la censura nazista nel 1933 perché il regime non accettò "la visione ironizzante, demitizzante che Sander offriva del cittadino germanico"<sup>14</sup>.

Già nel 1931, Walter Benjamin aveva notato il valore concettuale e storico di quella raccolta:

Da un momento all'altro, opere come quelle di Sander potrebbero assumere un'imprevista attualità. I mutamenti di potere, come quelli che da noi ormai si impongono, trasformano di solito in una necessità vitale l'elaborazione e il raffinamento dell'appercezione fisionomica. Che si venga da destra oppure da sinistra, bisogna abituarsi a essere guardati in faccia per sapere donde veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo. L'opera di Sander è più di una raccolta di fotografie: è un atlante su cui esercitarsi<sup>15</sup>.

È sintomatico che Benjamin usi proprio il termine "atlante" per definire l'album di Sander. Questa parola indica non soltanto la totalità del progetto, una raccolta che doveva abbracciare tutti i tipi umani di una data società, dalle classi più abbienti a quelle più povere, ma anche il suo scopo didattico.

Un altro esempio illustre di atlante in senso allargato è l'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg. Analogamente a quello di Sander, il progetto di Warburg nasce nella seconda metà degli anni Venti e si presenta subito come un'opera monumentale con intenti didattici. Attraverso una vasta raccolta di fotografie e di altro materiale illustrativo, come ritagli di stampa e francobolli, collezionati nell'arco di tutta una vita, Warburg si propone di illustrare la migrazione

---

<sup>13</sup> Cfr. W. Benjamin, "Piccola storia della fotografia", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, p. 72.

<sup>14</sup> Cfr. I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 2001, p. 157.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 72-73.

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. Questo atlante di immagini è dunque il tentativo di costruire un modello di memoria culturale in cui, come afferma Buchloh:

Il pensiero umanistico dell'Europa occidentale, ancora una volta, forse l'ultima, avrebbe riconosciuto le proprie origini e rintracciato le proprie latenti continuità nel presente, attraverso i confini della cultura umanistica europea, collocandosi temporaneamente entro i parametri della storia europea, dall'Antichità fino al presente <sup>16</sup>.

Insieme a Jacob Burckhardt, Warburg è uno dei primi studiosi ad avere piena fiducia nella fotografia come mediatrice della memoria storico-culturale. Celebre è il suo motto “*zum Bild das Wort*” [la parola all'immagine], con il quale intende dire che l'immagine possiede un'immediatezza comunicativa equivalente a quella della parola e che quindi bisogna lasciarla parlare. Così, nel corso degli anni, accanto ai libri che formeranno la sua ricchissima biblioteca, egli accumula una grande quantità di fotografie che userà, al pari dei documenti scritti, come indispensabili oggetti di studio ed efficaci strumenti didattici.

Per avere sempre a portata di mano il materiale fotografico ed essere in grado di consultarlo con agilità, Warburg inventa un ingegnoso sistema: monta le immagini su pannelli di tela nera fissati a cornici di legno. Grazie a questo allestimento, le fotografie raggiungono non soltanto il loro massimo grado di forza comunicativa, ma offrono anche una “visione circolare e sincronica” sul vasto campo di ricerca dello studioso <sup>17</sup>.

L'ordine con cui Warburg colloca le immagini sui pannelli è tutt'altro che semplice. Per ciascuno di essi, sceglie un motivo conduttore attorno al quale sviluppa una particolare storia visiva. Nascono così numerosi percorsi logici, che si intersecano tra loro con ricorrenti nessi e rimandi iconografici, attraverso i quali Warburg intende dimostrare la continuità culturale europea tra l'antichità e il Rinascimento. Pertanto, il suo *Atlante* si sviluppa attorno a gruppi tematici in cui le immagini non hanno soltanto valore di per sé, ma acqui-

---

<sup>16</sup> B.H.-D. Buchloh, “L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anomico”, in *Gerhard Richter*, a c. di B. Corà, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 9 ottobre 1999-31 gennaio 2000, Gli Ori, Prato 1999, p. 148.

<sup>17</sup> Cfr. K. Mazzucco, “Genesi di un'opera ‘non finibile’”, in K.W. Forster e K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 56.

stano un significato in quanto messe in relazione le une con le altre.

Le continue modifiche che Warburg apporta all'assetto delle singole immagini innescano relazioni sempre nuove, sia all'interno di ciascun pannello, sia a distanza, tra un gruppo tematico e l'altro, aumentando notevolmente la complessità e la densità dell'opera. Proprio perché seguono il pensiero dell'autore, molti dei richiami interni a *Mnemosyne* non sono di facile comprensione e necessitano di un esame accurato, in cui di fondamentale importanza risulta la lettura e l'esegesi degli scritti warburghiani. Kurt Forster definisce l'*Atlante* "un teatro della memoria dell'esperienza umana",<sup>18</sup> ottenuto tramite il metodo del montaggio e del confronto visivo. Una memoria dettata da un bisogno dello spirito, dallo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo che muta di epoca in epoca e di cultura in cultura e che riaffiora, proprio grazie al potere evocativo delle immagini, come un'epifania improvvisa provocando una palingenesi emozionale.

Per Warburg *Mnemosyne* è "anzitutto solo un inventario delle preformazioni anticheggianti che caratterizzano, concorrendo a plasmarne lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell'età rinascimentale"<sup>19</sup>. Come l'*Atlas* di Richter, è un repertorio di modelli iconografici e contemporaneamente un archivio che, attraverso la fotografia, trasmette una duplice memoria: individuale, perché rappresenta il compendio del pensiero e dell'attività creativa del suo autore, e collettiva, in quanto tramanda per immagini una storia culturale.

Sia Warburg sia Richter concepiscono un atlante in cui le immagini sono sistemate accuratamente su pannelli e divise per blocchi tematici. Entrambi tentano di mettere ordine nel caos della visione, elaborando un sistema che si basa sul montaggio fotografico. Riescono così ad avere costantemente sott'occhio i materiali della propria indagine e a compiere tutte le variazioni desiderate a seconda dell'indirizzo preso dall'indagine stessa. Poiché la ricerca di ambedue è in continua evoluzione e le modifiche apportate ai due atlanti sono ininterrotte, il loro lavoro si trasforma inevitabilmente in un *work in progress*, in "un'opera non-finibile"<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. K. Forster, "Introduzione ad Aby Warburg", *ivi*, p. 40.

<sup>19</sup> Cfr. A. Warburg, "Introduzione all'Atlante Mnemosyne (1929)", in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a c. di I. Spinelli e R. Venuti, Galleria degli Uffizi, Firenze, 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999, Artemide Edizioni, Roma 1998, p. 24.

<sup>20</sup> Questa espressione è usata da K. Mazzucco per definire l'*Atlante* di Warburg. Cfr. *op. cit.*, p. 55.

Sebbene all'inizio i due progetti siano stati ideati come strumenti privati di ricerca, appare ben presto evidente che entrambi gli autori desiderano far conoscere le loro opere: Richter prepara l'esposizione dei suoi pannelli fotografici in spazi museali, Warburg è impegnato fino ai suoi ultimi giorni nei preparativi per l'edizione di *Mnemosyne*. L'assidua, meticolosa rielaborazione messa in atto dallo storico dell'arte sui pannelli del suo atlante, che deve essere messa in relazione alla volontà di rendere l'intero *corpus* pubblicabile in un volume, è paragonabile al comportamento che l'artista adotta nell'ordinare le fotografie sui suoi riquadri di cartoncino in vista di una loro futura mostra. Entrambi cercano senza sosta nuovi accostamenti a seconda della forma o del contenuto delle immagini e cambiano la loro disposizione apportando sottrazioni e aggiunte. I due Atlanti rappresentano, ciascuno a modo proprio, una storia della memoria per immagini e per questa ragione si corrispondono per un'affinità di tipo concettuale. A dispetto delle differenze di contenuto e della diversità del momento storico che li ha visti nascere, questi progetti si presentano come due esemplari unici e specifici dell'esperienza conoscitiva del Novecento.

*Mnemosyne* è un ricchissimo compendio della tradizione figurativa occidentale che ripercorre 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. È così che la mitica Nike, la personificazione della Vittoria (che nel mondo classico è raffigurata come una dea alata in volo, recante tra le mani una corona d'alloro) riemerge nel Rinascimento nelle vesti domestiche di un'ancella canefora che simboleggia la vitalità [pannello 46], per poi essere ulteriormente smitizzata nel '900, quando "si piega al ruolo pubblicitario di angelo della casa, di vittoria della giovinezza, di marinaio dell'Hapag" [pannello 77, fig. 8]<sup>21</sup>.

Anche l'*Atlas* di Richter può essere considerato come un archivio della memoria storico-artistica, dati alcuni espliciti riferimenti delle fotografie all'iconografia del paesaggio romantico, della natura morta olandese, del nudo neoclassico, del ritratto singolo o di gruppo. Ma, mentre le immagini raccolte da Warburg, essendo riproduzioni di opere d'arte dal forte valore espressivo,

---

<sup>21</sup> Cfr. K. Mazzucco, *op. cit.*, p. 162. La sigla "Hapag" sta per Hamburg-Amerikanische Paketfahrt-Aktien-Gesellschaft, una compagnia di navigazione tedesca, e compare sul frontespizio dell'opuscolo con l'orario estivo del 1927 della stessa compagnia insieme all'illustrazione di un marinaio che, nel salutare dalla banchina la nave in lontananza, assume la medesima posa della Vittoria alata. Quest'immagine dimostra l'interesse di Warburg per la contemporanea iconografia di massa.

sono estremamente soggettive e riflettono lo spirito delle rispettive epoche, quelle collezionate da Richter appaiono a un primo sguardo banali e anonime. Tuttavia, si può avanzare qualche sospetto sull'insistenza di Richter a proposito della "banalità anomica"<sup>22</sup> delle sue fotografie, perché l'*Atlas* riflette come uno specchio l'immagine del suo autore e del mondo in cui vive.

Un altro inventario di immagini fotografiche che ha testimoniato e tramandato una memoria socio-culturale è il *Media Scrapbook* [*Album di ritagli di stampa*] di Hannah Höch. L'artista, che con i suoi compagni del dadaismo berlinese Raoul Hausmann e John Heartfield, negli anni Venti, si era dedicata al fotomontaggio sperimentandone ogni possibilità con spirito pungente e spregiudicato, nel 1933 approda a un diverso uso della fotografia e realizza un album di ritagli di giornale montato come un archivio. Qui la Höch non usa più la fotografia come uno strumento di lotta contro il sistema socio-politico borghese, accostando in maniera violenta i frammenti delle immagini al fine di produrre una serie di *shock* percettivi nell'osservatore, ma le attribuisce una funzione mnemonica e narrativa. Il *Media Scrapbook* contiene foto tratte da riviste dell'epoca come la "Berliner Illustrierte Zeitung", "Uhu" e "Die Dame", che ritraggono usanze, gesti e tipi umani (con una particolare attenzione al corpo femminile, alla danza e ai costumi di popoli extraeuropei [Fig. 9]), ma anche oggetti e paesaggi, tutti scelti in base alla loro originalità e a una forte componente espressiva. In questo modo la Höch ha fissato alcuni momenti unici del suo tempo in quello che può essere definito un dizionario visivo della Repubblica di Weimar, lasciando una notevole memoria del suo tempo.

Proprio questa trasmissione di una memoria collettiva è il filo rosso che unisce quattro esperienze diverse, eppure nel complesso così simili, come quelle di Sander, Warburg, Höch e Richter. Tutti e quattro i progetti sono accomunati dall'uso della fotografia quale mediatrice del ricordo e assumono la caratteristica forma di un archivio-atlante. Soltanto la raccolta fotografica di Richter si differenzia notevolmente da quella dei suoi tre predecessori a causa del drastico mutamento dei tempi. I progetti di Sander, Warburg e Höch risalgono a prima del II conflitto mondiale, dunque a prima della grande distruzione e della crisi della memoria storico-culturale. L'*Atlas* di Richter, invece, è stato concepito dopo il grave trauma inflitto dal nazismo e quando il mondo era già completamente cambiato. In un simile momento storico, il tentativo di preservare il ricordo diventa un compito assai più arduo. L'artista deve vincere la difficoltà di una lunga e problematica ricostruzione di frammenti mnemoni-

---

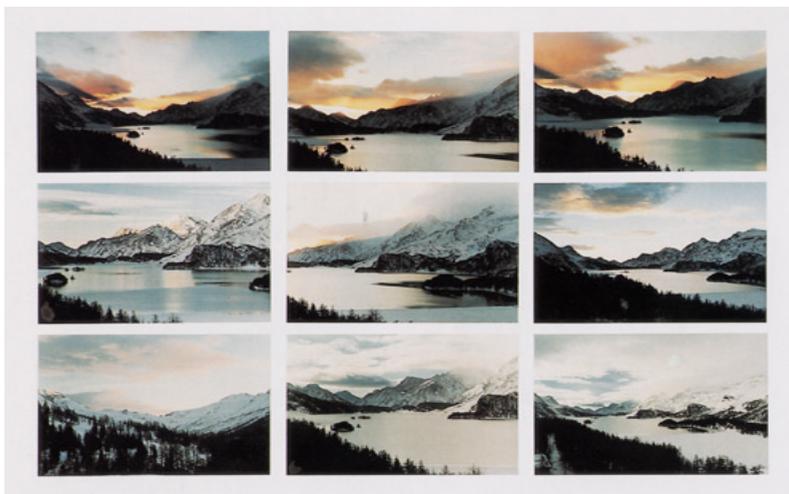
<sup>22</sup> Cfr. B.H.-D. Buchloh, *op. cit.*, p. 153.

ci visivi e per di più deve sottrarsi alla rimozione collettiva del ricordo di un drammatico passato che tutti vorrebbero dimenticare. Vincere questa rimozione diventa per lui quasi un dovere.

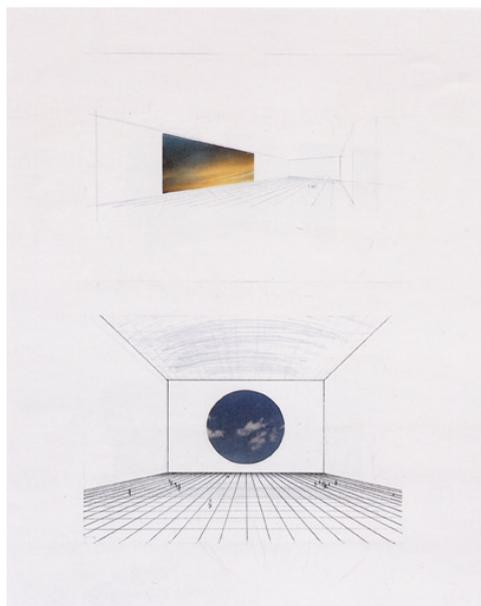
## MATERIALE ICONOGRAFICO



[Fig. 1] G. Richter, *Atlas*, pannello 10, *Zeitungsfotos* (Foto da giornali), 1962-68  
18 ritagli in bianco e nero, 51,7 × 66,7 cm.



[Fig. 2] G. Richter, *Atlas*, pannello 572, *Sils Maria*, 1992-94  
9 foto a colori, 51,7 × 66,7 cm.



[Fig. 3] G. Richter, *Atlas*, pannello 243, *Räume (Ambienti)*, 1971  
1 foto a colori, 3 foto in bianco e nero montate in schizzi di stanze, 66,7 × 51,7 cm.



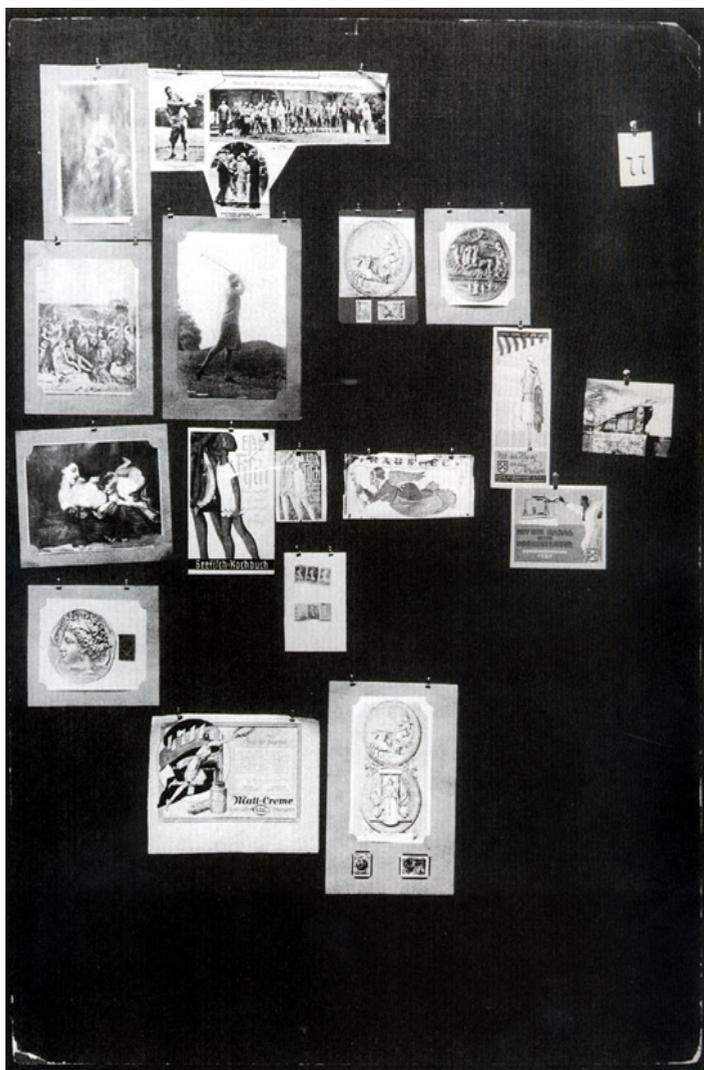
[Fig. 4] G. Richter, *Atlas*, pannello 1, *Albumfotos* (Foto da album), 1962-66, 28 foto in bianco e nero, 51,7 × 66,7 cm.



[Fig. 5] G. Richter, *Atlas*, pannello 119, *Städte* (Città), 1968  
6 ritagli in bianco e nero, 66,7 × 51,7 cm.



[Fig. 6] G. Richter, *Atlas*, pannello 603, *S. mit Moritz* (S. con Moritz), 8/1995  
16 foto a colori, 51,7 × 66,7 cm.



[Fig. 7] G. Richter, *Atlas*, pannello 35, *Für '48 Portraits'* (Per i "48 Ritratti"), 1971  
36 riproduzioni in bianco e nero da enciclopedie, 51,7 × 66,7 cm.



Fig. 8] A. Warburg, Atlante Mnemosyne, 1927 c., Pannello 77, Delacroix: Medea e l'infanticidio. Francobolli: Barbados – Quos ego tandem, Francia – Semeuse, Aretusa. Nike e Tobiolo nella pubblicità. Monumento a Hindenburg come apoteosi capovolta. Goethe “24 gambe (Beine)”.



[Fig. 9] H. Höch, *Media Scrapbook* (particolare con ballerine e atleta), 1933 c.

