

Engadin di Gerhard Richter – *fare-immagine con l'over-painting*

Elena Tavani*

ABSTRACT

This essay examines the series of over-painted photographs produced by Gerhard Richter at Sils-Maria in the Upper Engadine, brought together in the exhibition *Engadin* (Nietzsche-Haus, 1992 and 2023-2024). Drawing on the notion of a 'Sils/Nietzsche constellation', the author argues that Richter engages – in an elusive, non-citational manner – with the visual and material potential of the Engadine landscapes sedimented in Nietzsche's writings. The essay addresses the technique of over-painting on photographic prints as practised by Gerhard Richter in the *Sils-series*, interpreting it as a shift from 'making-photographs' (*photo-painting*, in which the photograph serves as a projected model on canvas) to 'making-images' (through *oil-on-photograph* technique): by intervening painterly *on* the surface of the photograph, Richter neither imitates nor supplements the analogue image but attacks its representational function, extracting its own chromatic and structural elements and reapplying them in abstract form onto the same print. The result is a second-order doubling – painting superimposed on a reality already technically doubled by photography – generating an unresolved tension between figuration and abstraction, between the objectivity of the mechanical image and the subjectivity of the painterly gesture.

KEYWORDS

Gerhard Richter, Sils-Nietzsche Constellation, image-making, over-painted photographs, abstraction.

Circa un secolo dopo Nietzsche, Gerhard Richter è in vacanza a Sils-Maria, nell'Alta Engadina, località che frequenta per più di venti anni, a partire dall'inverno del 1989. Fin qui nulla di particolare, a parte il fatto che Richter è un artista. Tale circostanza potrebbe avere avuto in effetti un qualche ruolo non tanto rispetto alla possibilità, a mio avviso da escludere, che l'artista-Richter incarni l'essere-artista teorizzato da Nietzsche, quanto rispetto a un certo incrocio di influenze, dell'Alta Engadina su Nietzsche e dell'ombra di Nietzsche sull'Alta Engadina, di cui si avverte la presenza nei lavori che Richter effettua durante quei soggiorni. In questo senso farò riferimento a una 'costellazione Sils/Nietzsche' emergente dalla

* Università degli studi di Napoli L'Orientale, etavani@unior.it

produzione *oil-on-photograph* portata avanti da Richter a Sils-Maria. Tale produzione rinvia infatti, sia pure in forma per lo più elusiva e non citazionale, a luoghi e paesaggi riconducibili a Friedrich Nietzsche e alla sua esperienza di Sils, ma con evidenti effetti di straniamento affidati prima alla riproduzione fotografica dei luoghi, e poi al trattamento di sovra-pittura operato materialmente sulle immagini fotografiche di quei siti, che diventano supporto di un'azione pittorica *sui* paesaggi riprodotti.

1. Nietzsche a Sils-Maria

Della sua esperienza a Sils-Maria Nietzsche ha lasciato numerose tracce, soprattutto nelle lettere e nella poesia che dedica a Sils. Il paesaggio di Sils-Maria – e un luogo tra tutti, il lago di Selvapiana – vi si presenta carico di estasi sensoriale e illuminazioni improvvise. Proprio sulla riva del lago, nell'agosto del 1881, Nietzsche sarebbe stato colpito dalla intuizione dell'eterno ritorno:¹ una idea 'risolutiva' per disfarsi della metafisica della coscienza e sostituirla con i colori, il ritmo, l'immediatezza della visione.² Nel resoconto di Nietzsche è da lì, dallo scoglio a forma di piramide ribattezzato 'pietra sacra' di Zarathustra, che si leva la voce profetica³. Nietzsche risiede a Sils Maria, in Alta Engadina, nei periodi estivi tra il 1881 e il 1888. È il periodo nel quale pubblica, tra le altre cose, *Genealogia della morale* (1887) *La gaia scienza* (1882) *Al di là del bene e del male* (1886) *Così parlò Zarathustra* (1883-84, 1, 2, 3). Sils-Maria, dove è stato calcolato che Nietzsche soggiornò in tutto un anno e sei mesi, resta legata soprattutto alla stesura di *Così parlò Zarathustra*, *Genealogia della morale*, *Il caso Wagner*, *Il crepuscolo degli dèi*, *L'anticristo*.⁴

La prima volta di Nietzsche in Alta Engadina è nel 1879. Per motivi di salute ha chiesto, non ancora trentacinquenne, di essere esonerato dagli impegni accademici all'Università di Basilea. Nei dieci anni trascorsi in quella città aveva stretto importanti amicizie, con Franz Overbeck, Jacob Burckhardt, i coniugi Wagner. Appena giunto in Engadina la descrive ai suoi amici come terra promessa ("das Land der Verheissung"). Nietzsche si sente nel proprio

¹ La pietra si trova in località Surlej presso il lago di Selvapiana.

² Su questo tema vedi almeno la nota di G. Colli e M. Montinari in Nietzsche 1986, pp. 401-405: p. 402.

³ In svariate lettere indirizzate soprattutto all'amico Overbeck Nietzsche manifesta un misto di esaltazione e di prostrazione per la portata della radicale novità di quella che chiama 'la mia teoria': secondo cui, spiega "il mondo del bene e del male è un mondo solo apparente e prospettivistico"; i passaggi sono citati nella *Cronologia* (1882-1884) che correda il volume Nietzsche 1986, pp. 406-412: p. 411.

⁴ Come annota e specifica Montinari 2000.

elemento, intimamente e fisicamente “apparentato” a questa natura, come scrive a Overbeck (cf. KGB II/5, pp. 421-424, citato in Pernet 2000). Non gli sembra di stare in Svizzera, ma in un luogo diverso, molto “più a sud”, “viel Südlicheres” (cf. KGB II/5, p. 113). La lirica che dedica a Sils diventa una sorta di manifesto del pensiero dell’eterno ritorno:

Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts/ Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts/ Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,/ Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel./ Da, plötzlich, Freundin! Wurde Eins zu Zwei – / – Und Zarathustra ging an mir vorbei...⁵

Se rileggiamo lo *Zarathustra* tenendo a mente la presenza di tutti questi elementi allestiti come un *setting* per la comparsa di Zarathustra, troveremo più di un passaggio in cui rispuntano le immagini, l’aria, il gioco di luci e ombre del lago di Selvapiana e di Sils, il tempo ‘inoperoso’ del viandante. Nella *Seconda canzone di danza* ad esempio, Zarathustra dice: guardai “nell’occhio notturno della vita”⁶ e “vidi luccicare una barchetta d’oro, una barchetta dondolante e d’oro”; e la Vita di rimando: “abbiamo trovato la nostra isoletta e il nostro verde prato – noi due soli” (cf. Nietzsche 1986, pp. 274-276). Il simbolismo dello scambio di sguardi non può qui evidentemente fare a meno del riverbero dell’increspatura delle acque del lago, del verde tutto intorno, dell’atmosfera sospesa del lago. Al riguardo ci si è anche chiesti se la poesia *Sils-Maria* indichi in direzione della possibilità di una ‘sensibilità filosofica’ o di una creatività filosofica sollecitata dalla sensibilità (cf. Stigmeier 2018).⁷ Si direbbe un falso problema o forse un problema mal posto se riferito a Nietzsche, se solo consideriamo tutti i suoi sforzi per sottrarsi a un’idea di pratica filosofica riconducibile al solo movimento della riflessione – a cominciare dal ruolo che affida al corpo e dunque alla sensibilità come sede del ‘sé’ e ‘mandante’, per così dire, anche di pensieri, desideri, sentimenti.⁸

⁵ “*Sils-Maria*: Qui me ne stavo e attendevo, nulla attendevo,/ al di là del bene e del male, or della luce/ godendo, or dell’ombra, tutto semplice gioco,/ e lago e meriggio, tutto tempo senza meta./ E d’improvviso, amica! Ecco che l’Uno divenne Due – / – e Zarathustra mi passò vicino...” (Nietzsche 1991, p. 321).

⁶ In una versione precedente l’occhio scintillante non appartiene alla vita ma alla donna (la ‘beatissima dissipatrice’, Z II, 4); il passo è stato successivamente cancellato, cf. Nietzsche 1986 [Note], p. 486.

⁷ Centrali per Stigmeier concetti come *Spiel*, *See*, *Mittag*, *Zeit ohne Ziel* – gioco, lago, mezzodi, tempo senza scopo – per suggerire l’idea di una creatività filosofica che ha la sua matrice nella sensibilità (*Philosophische Kreativität aus Sensibilität*), cf. in part. pp. 142-149.

⁸ Cf. Nietzsche 1986, *Dei disprezzatori del corpo*, nota 11-12, p. 428: “Dietro i tuoi pensieri e sentimenti sta il tuo corpo e il tuo Sé nel corpo: la terra incognita. Per qual fine hai questi pensieri e sentimenti? Con essi il tuo Sé, nel corpo, vuole qualcosa” [Z I 2, 34, corsivo di N].

2. La costellazione Sils/Nietzsche in Richter

Nietzsche fa senza dubbio parte, per Richter, di un manipolo di ‘classici’ della cultura tedesca che legge in età giovanile e più tardi omaggia includendoli in una serie di ritratti (*48 Portraits*) presentati alla Biennale di Venezia del 1972 (cf. al riguardo Richter 2009h, p. 446).

Di Nietzsche Richter prova a trattenere un certo carattere fortemente materiale e visivo – e non solo musicale-coreutico né solo simbolico – delle immagini che affiorano dagli scritti dei periodi in cui il filosofo soggiorna a Sils-Maria. Al di qua di simbolismi strettamente legati al decorso del pensiero nietzschiano, gli elementi di interesse che Gerhard Richter, un secolo dopo, ha potuto trovarvi, riguardano la forza dei paesaggi dell’Alta Engadina, che gli paiono dotati di un notevole potenziale di fluidificazione e di trasformazione. Al punto da diventare per lui leggibili all’interno di quella che potremmo chiamare ‘costellazione Sils-Nietzsche’.

Anche per Richter occorre interrogare il paesaggio, il suo enigma – un po’ come aveva fatto Nietzsche – ma stavolta con gli strumenti della pittura, affidandosi alla capacità delle immagini di lasciare affiorare una qualche ‘espressione nascente’ non però a partire dalla loro componente sensoriale e visiva,⁹ come avviene in Nietzsche, bensì dalla sua immagine raffreddata ad opera della riproduzione fotografica. Ciò che Richter trova o ritrova nei paesaggi di Sils-Maria riguarda due aspetti: il fatto che ciò che nasce lo fa in forma di luci e di colori, ritagliando un piano materiale e sensibile per emergere – anche quando mette in sordina, con lo snapshot, l’alerta dei sensi, che invece in Nietzsche prorompe nell’immediatezza – e la circostanza che l’esperienza estetica del paesaggio, andando oltre la prospettiva di un paesaggio che si limiti a inquadrare la natura,¹⁰ consiste nel saper intercettare la forza che anche lo trasfigura mettendo in movimento gli elementi del paesaggio stesso. Questa movimentazione, che Richter riscontra già nelle immagini di *Sils* di Nietzsche, è senza dubbio un fattore di instabilità che ‘disturba’ il principio di individuazione. L’artista lo rifunzionalizza come sovvertimento visivo – il cui esito, come vedremo, andrà in una direzione specifica, essendo orientato a ottenere un effetto di

⁹ Riprendo la formula dalla nota *Zarathustra nell’opera di Nietzsche* di G. Colli e M. Montinari, che parlano di “espressioni nascenti” come di ‘riflessi diretti’ del fondo dionisiaco, in quanto lo rivelano nella sua immediatezza – come risulta in particolare grazie al tempo musicale e al simbolismo della danza, del suono e della parola presenti in Nietzsche 1986, *Notizie e note*, pp. 399-405: pp. 402-403.

¹⁰ Sul tema del paesaggio come inquadramento e delimitazione cf. le pagine della *Filosofia del paesaggio* di G. Simmel in D’Angelo 2009, p. 42, e nell’introduzione, p. 30.

astrazione attraverso la ‘sovra-pittura’, esito che non pare poi così distante dagli effetti dell’operazione nietzschiana.

Senza dubbio nelle *Sils-series* ricorrono svariati topoi della cultura germanica, come la stessa figura di Nietzsche o la foresta tedesca. Tuttavia proprio l’operazione di over-painting vuole suggerire il rifiuto da parte di Richter di immagini accettate senza ‘dibattito’, tanto più se rispecchiano costruzioni ideologiche connotate nella direzione di miti storico-identitari, dato che non può che interrompere (anche) questo tipo di associazioni “re-indirizzando l’attenzione dell’osservatore alla rappresentazione del caso (*chance*)” (cf. Guillermet 2017, p. 196).¹¹ Un esempio per tutti: la fotografia sovra-dipinta di un paesaggio di Sils inondato di fiocchi di colore simili a neve che paiono portati dal vento e il cui impatto casuale sull’immagine viene in primo piano lasciando sullo sfondo il paesaggio ritratto.

Nel testo che raccoglie l’ingente materiale fatto di interviste a Gerhard Richter e note dell’artista a partire dagli anni Sessanta e pubblicato nel 2009 sono disseminati vari indizi di una ‘costellazione Sils/Nietzsche’ presente nella sua opera. Tre indizi in particolare. Il primo riguarda il tema della luce e il modo in cui questa luce suscita l’impressione del “sud-nel-nord” (cf. Richter 2009f, p. 296). Il secondo indizio riguarda l’idea dell’eterno ritorno dell’uguale, che l’artista riformula sottolineando come ciascuno (non solo gli artisti) corrisponda alla generazione continua della natura producendo la sua propria natura (“We make our own nature”), con tutte le possibili varianti culturali.¹² Vi è poi, come terzo indizio, il modo in cui Richter fa ‘pittura di paesaggio’, e cioè tentando di configurare il paesaggio “come un principio contingente ma generativo, mettendo al centro la sua natura instabile e proliferante” (Guillermet 2017, pp. 195-196; trad. mia). Il secondo e il terzo indizio sono vasi comunicanti e la posta in gioco è la dinamica delle ‘emergenze’, tra contingenza naturale ed elemento casuale ‘organizzato’.

Accade dunque che proprio nelle *Sils-series* il fattore casuale venga assunto come procedura formale. Poiché deve trattarsi, come

¹¹ La precisazione di Richter va letta, spiega Guillermet, nel contesto di una vivace polemica nei confronti di alcuni artisti tedeschi che viceversa avevano indugiato su alcuni topoi della cultura e della storia germanica, sollevando qualche sospetto apologetico. Particolarmente esplicita la polemica con artisti come Anselm Kiefer, soprattutto rispetto alla sua produzione di fine anni Settanta inizio anni Ottanta. Vedi i casi, che ricorda Guillermet, di *Markischer Sand*, *Sand of the Brandenburg March* 1980-82, esposto in Documenta 7, 1982 e di *Hermann’s Battle* (1978-80), che rievoca una sconfitta storica inflitta dalle tribù germaniche alle legioni romane nel primo secolo d.C.

¹² Siamo a un anno dalla mostra di Richter alla Nietzsche-Haus di Sils del 1992 (cf. Richter 2009f, p. 304). Sul filtro della cultura nella percezione della natura si è soffermato Paolo D’Angelo 2009, *Introduzione*, pp. 7-38: pp. 8-9.

abbiamo appena visto, di una ‘generative randomness’ e non di un semplice affidarsi al contingente (cf. Guillermet 2017, p. 196),¹³ occorre avviare procedure adatte allo scopo. In prima istanza Richter collega esplicitamente la casualità generativa della pittura a una attitudine di tipo mimetico, a un fare-come la natura da parte della pittura: “painting like nature, painting as change, becoming, emerging, being there, thusness” (cf. Richter 2009d, p. 142). Ma decisivo è il passo ulteriore che viene fatto: questo elemento casuale, ‘ostinato’ dell’evento naturale o pittorico, che Richter associa al paesaggio, va spinto nel campo dell’astrazione. E qui il riferimento va a Cage, alla musica aleatoria e alla sua capacità di ricavare suoni e musica dalla ‘coincidenza’ di eventi sonori o silenzi fortuiti. Secondo Richter Cage seppe ideare un sistema ingegnoso per costruire strutture a partire da una abbondanza di eventi insignificanti (“from dumb abundance”). Le sue composizioni, osserva, non mirano mai a una totale appropriazione di un evento acustico casuale (cf. Richter 2009i, p. 461): Cage parte da una premessa impossibile (lasciare tutto al caso), poi mette così tanta attenzione alla realizzazione di un lavoro che anche la sequenza più banale finiva per essere “a highly artificial product”. In altre parole la coincidenza diventa metodo (cf. Richter 2009h, p. 446).

Sulla scorta delle sollecitazioni che gli derivano dal lavoro di Cage, la preoccupazione principale di Richter non è solo quella di evitare ogni attribuzione di intenzionalità all’emergere del caso, ma anche quella di trovare un metodo per ‘trattare’ la contingenza. E senza dubbio il metodo delle over-painted photographs aspira a questa condizione. Portando l’astrazione ad ampliare il suo territorio fino a diventare un alias dell’artificio.

3. *Engadin – dal fare-foto al fare-immagine*

Le *Sils-series*, ovvero le fotografie sovra-dipinte scattate a Sils-Maria, avrebbero costituito il nucleo di due personali di Richter alla Nietzsche-Haus di Sils, la prima nel 1992 e la seconda nel 2023-2024.¹⁴ Nelle pagine introduttive a *Engadin*, il catalogo di quest’ultima mostra, Dieter Schwarz ha evidenziato la linea di continuità che conduce, sotto il profilo del processo tecnico, dal *photo-painting*

¹³ L’autore vi legge anche un modo di rianimare il potenziale del ‘genere del paesaggio’.

¹⁴ La prima mostra alla Nietzsche-Haus ebbe luogo dal luglio 1992 al marzo 1993 e sempre del 1992 è il libro d’artista che Richter pubblicò intitolandolo “Sils”. La mostra è stata di recente riproposta, sempre alla Nietzsche-Haus e al Museo Segantini dal 16 dicembre 2023 al 13 aprile 2024. Da notare che alcune overpainted photographs erano state incluse nella versione del 1989 dell’*Atlas* di Richter (cf. Richter 2015).

alle *over-painted photographs*. Nel photo-painting, il motivo della foto veniva proiettato su una tela, con una tecnica che ricorda la camera oscura di Vermeer, per ottenere la quadrettatura dell'immagine e una sorta di disegno diviso in sezioni sulle quali l'artista poteva intervenire in vario modo. Inoltre quando Richter 'copia' foto seguendo questa procedura, dipingeva a lato dell'immagine una striscia verticale di vari colori, con la funzione di creare una sorta di campionatura di colori ad olio corrispondenti alle caratteristiche cromatiche della foto. Dopo un certo tempo, racconta, "Richter notò che queste campionature di colore avevano una propria attrattiva sotto il profilo visuale. Cominciò così, al termine della giornata di lavoro, a giocherellare sulle foto con gli avanzi di colore, usando tutti i possibili strumenti a portata di mano nel suo studio".¹⁵ Con tergi vetro, spatole, rastrelli, oltre naturalmente a pennelli di vario formato, può avere così inizio l'*oil-on-photo process* che, una volta effettuata la scelta della foto e stabilita la palette dei colori dovrà passare a dosare la consistenza del colore e verificare la capacità della foto di 'accettare la procedura' (cf. Schneede 2008, p. 194).

La tecnica del *photo-painting*, cioè la pittura realizzata a partire da una foto, impegna Richter a partire dagli anni Sessanta. La sua attitudine nei confronti della fotografia è già duplice, ma secondo una modalità che sarà rovesciata nell'*oil-on-photograph*. Il che a mio giudizio non può che ridimensionare la prospettiva di una continuità tra le due tecniche. Da un lato vi è una sorta di riconoscimento della autorità documentaria delle foto, considerate le 'immagini legittime' della realtà, e capaci anche di assumere un valore 'devozionale', nel momento in cui le esponiamo all'interno delle nostre case (cf. Richter 2009f, p. 296). D'altro lato l'interesse va alle diverse caratteristiche formali dell'immagine fotografica rispetto all'immagine pittorica: la foto, purché si tratti di uno snapshot senza pretese artistiche, offre a Richter una visione diversa, libera da criteri convenzionali associati all'arte, come lo stile o l'esperienza personale dell'artista e diventa una sorta di modello da imitare. Di qui l'intenzione di far assimilare alla pittura questi aspetti della fotografia attraverso il photo-painting: un tentativo, come afferma egli stesso, di 'fare foto' attraverso la pittura (cf. Richter 2009b, p. 59).¹⁶ In questo 'fare foto' copiando fotografie sono già presenti

¹⁵ Cf. l'introduzione di D. Schwarz a *Gerhard Richter 'Engadin'* (Schwarz 2023, pp. 21-28; pp. 24 e 27-28).

¹⁶ Occorre però anche ricordare che Richter prende le distanze da forme di iperrealismo nella riproduzione pittorica della foto: "I don't copy photographs laboriously, with painstaking craftsmanship [...] I paint like a camera.." (Richter 2009a, p. 32); ma non sono, precisa, "in competizione" con la macchina fotografica, come avviene per i pittori iperrealisti (cf. Richter 2009d, p. 151).

diverse componenti strutturali della pittura di Richter soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, l'informale, l'astrazione, la sfocatura, il dettaglio isolato e portato fuori dal contesto, come anche incursioni nel genere di 'history painting' di stampo americano, come nella nota serie *18 ottobre 1977*.

Tuttavia, con le *over-painted photographs* cambia tutto: la tecnica e il modo di rapportarsi alle foto da parte dell'artista. In breve, credo che questa novità possa essere così sintetizzata: con le *over-painted photographs* Richter passa da un 'fare-foto' – nel senso sopra descritto, e cioè un copiare, un 'abmalen' a partire da una foto che, opportunamente proiettata sulla tela, fornisce il 'disegno' preparatorio della pittura¹⁷ – a un 'fare-immagine' contro l'oggettività (e autorità) dell'immagine analogica prodotta tecnicamente e contro l'integrità di tale immagine. L'attacco è dunque rivolto innanzitutto alla funzione rappresentativa e di raffigurazione della realtà da parte della fotografia ma viene poi portato anche al cuore dell'immagine con un procedimento che estraendo e isolando dalla stessa fotografia alcune sue componenti formali e visive (luministiche, cromatiche, compositive) le ri-applica in forma di pittura *sulla* stampa della foto, così da fare in qualche modo esplodere l'immagine ad opera dei suoi stessi elementi. Rendendo in tutto o in parte irriconoscibili i dati figurativi registrati e fissati dalla foto, ora soffocati da densi strati o insistenti schizzi di colore che vanno a ricoprire parti spesso consistenti dell'immagine sottostante, il fare-immagine di Richter ribadisce l'orientamento in direzione dell'astrazione della sua pittura mettendola ora esplicitamente lavorare *contro* l'elemento figurativo dell'immagine risultata dallo scatto fotografico. Poiché "nasconde e rivela a un tempo il dettaglio percettivo o memoriale da salvare" (Schneede 2008, pp. 196-198), la sovra-pittura diventa propriamente "un gesto che genera un insieme di associazioni, che giocano con e contro l'immagine situata al di sotto di loro" – come avviene nel 'wave treatment' che inonda scene di bagnanti sulla spiaggia con strisce compatte di colore verde o blu (cf. Hustvedt 2008, pp. 74-75).

4. Raddoppiamento e paesaggio

La tecnica posta in essere dalle *over-painted photographs* risponde dunque, oltre che a una evoluzione interna alla pittura di Richter del rapporto tra fotografia e pittura, a una chiara strategia

¹⁷ In una *Nota* Richter spiega il senso del suo basare i soggetti dipinti su fotografie "by painting from photographs I was relieved of the need to choose or construct a subject" (Richter 2009c, p. 162).

di raddoppiamento. Ri-produzione dell'immagine che ne cattura il disegno per poi intervenire nelle sue soglie interne (photo-painting) e poi ri-facimento o riattivazione in parallelo della soglia tra fotografia e pittura e di quella tra figurazione e astrazione, soglie da trovare e sovrapporre l'una all'altra (over-painted photographs). Senza dubbio anche quella di Richter è una ricerca che mette in opera quel principio o valore estetico che Paolo D'Angelo ha efficacemente descritto in termini di reduplicazione o raddoppiamento dell'esperienza, operazione che ricopre un ampio ventaglio di possibilità: intensificazione, supplemento o riserva di esperienza, imitazione di azioni (cf. D'Angelo 2011, in part. pp. 78-87). Ma nel caso di Richter e delle fotografie sovra-dipinte che caratteri assume il raddoppiamento? La chiave di tutto sembra risieda, ancora una volta, nel paesaggio o per la precisione proprio nella 'pittura di paesaggio' che interessa direttamente la produzione di Richter. Jean-Philippe Antoine arriva a suggerire che in Richter "landscape is the obligatory passageway leading painting to abstraction" (cf. Antoine 1995, p. 88).

Ma procediamo per gradi. Sebbene Richter dipinga paesaggi e nature morte negli intervalli dalla pittura di quadri astratti, che lo assorbe quasi completamente, la pittura di paesaggio gli dà l'opportunità di ricavare dalla natura dettagli forniti di una "logica" che vorrebbe, dice, "vedere anche nell'astrazione" (Richter 2009d, p. 146). La pittura di paesaggio diventa un esercizio di astrazione, il che si accorda molto bene con metodi di pittura 'quasi-meccanici' (cf. p. 153), facilmente riconoscibili sia nel photo-painting che nell'oil-on-photograph. Ma queste circostanze ci aiutano a verificare se e in che misura il paesaggio diventi in Richter un 'passaggio obbligato' verso l'astrazione pittorica, come suggerisce Antoine? In realtà non basta e bisogna ricorrere a un ulteriore aspetto concernente le scelte di Richter in materia di pittura di paesaggio.

Sotto certi aspetti Richter manifesta un interesse piuttosto ampio per la tradizione della pittura di paesaggio e anche per i suoi antecedenti, dove cioè il paesaggio è ancora soltanto uno sfondo per un soggetto a carattere sacro – come dimostra la copia dell'*Annunciazione* di Tiziano, dipinta da Richter in cinque varianti (*Titian's Annunciation: Annunciation after Titian*, 1973). Ciò non toglie tuttavia che l'interesse e la vicinanza nei confronti della pittura romantica di paesaggio non solo resti preminente ma evolva nel tempo, come attestato dalle due serie dedicate al tema della foresta, intitolate entrambe *Wald-series*, la prima del 1990 e la seconda del 2005.

Inoltre è anche evidente che le preferenze di Richter riguardino un certo stile contrastivo nell'organizzazione del paesaggio, tipico della pittura di paesaggio romantica. In una intervista del 1999 Richter ammette non solo che i suoi paesaggi abbiano “collegamenti con il romanticismo”, ma di avere concepito alcuni di essi come un omaggio dedicato a Caspar David Friedrich (Richter 2009g, pp. 347-348). In particolare nella seconda *Wald-serie*, del 2005, la relazione con Friedrich si fa interna al tessuto delle immagini, e non resta a livello di somiglianza superficiale come nella prima *Wald-serie*, del 1990.¹⁸ Un altro dipinto molto noto, all'interno della fase in cui la pittura di paesaggio di Richter risulta, per così dire, più assimilativa di motivi romantici, è *Wasserfall* del 1997, basato su una foto scattata nei dintorni di Fex Curtins, dove si crea un contrasto drammatico tra il chiarore dell'acqua spumeggiante della cascata, la roccia scura nel campo centrale e il picco montuoso verde chiaro in lontananza (cf. Schwartz 2023, p. 25). Un contrasto molto simile lo troviamo in un'opera che ci riporta alla *Sils-series*, una fotografia sovra-dipinta della Val Fex, che ritrae in lontananza il Pizzo Cappuccino (1992). Qui la sovra-pittura fa diventare invernale il paesaggio montano estivo, con ampie distese di neve bianca e leggere coltri di nebbia dipinte nel corpo centrale della foto, mentre sul lato sinistro dell'immagine prende corpo l'illusione di un orrido, una profonda e frastagliata spaccatura scura che scende a strapiombo nel corpo della montagna (cf. Schwartz 2023, p. 33).

Evidentemente lo stile contrastivo che tanto colpisce il Richter ammiratore di Caspar David Friedrich è anche quello che egli stesso adotta in termini di tecniche di raddoppiamento. Vi sono due costanti del raddoppiamento praticato da Richter con gli strumenti della pittura: il fatto di lavorare sul dato di una realtà già raddoppiata tecnicamente dalla fotografia, e il lavoro di scomposizione dell'immagine nei suoi elementi – scomposizione che interessa, sia pure con valenze diverse, sia la fotografia sezionata in riquadri nella fase preliminare del *photo-painting*, quella della *camera obscura*, sia la fotografia scomposta nei suoi elementi cromatici e strutturali nella fase preliminare dell'*oil-on-painting*, quella che prelude all'irruzione di colori sulla stampa della foto. Senza dubbio si tratta di un raddoppiamento che sopravanza il piano di esperienza-con-le-immagini reso disponibile dalla tecnologia della macchina fotografica e basato sul presupposto di una riproduzione ‘oggettiva’ della realtà.

¹⁸ La prima *Wald series* (1990) si compone di 4 dipinti di grande formato (340 x 260); la seconda *Wald series* (2005) di 12 dipinti di formato minore (197 x 132). Sulla diversa natura dell'influenza esercitate su Richter da C.D. Friedrich nelle due *Wald series*, cf. Richter 2009l, p. 516.

Come che stiano le cose rispetto al valore veridico dell'immagine fotografica, ciò che emerge dall'operazione di sovra-pittura è un raddoppiamento sovrainposto a un'immagine che già raddoppia il reale. Qui il colore sovra-dipinto stabilisce una sorta di interlocuzione, violenta o giocosa, con luci, ombre, sfumature, colori già presenti nel tessuto della fotografia. I singoli elementi cromatici estratti in via preliminare dalla foto si ripresentano in primo piano, si raddoppiano, in bande compatte di colore che censurano parte dell'immagine fotografica. Si tratta in ogni caso di elementi che appartengono propriamente non al paesaggio ma all'immagine fotografica di quel paesaggio, una immagine che fin dall'inizio conta più come testo visivo che non come riproduzione di un paesaggio quale che sia. L'over-painting ha il potere di farli affiorare e di farne affiorare la potenziale forza dirompente e destinata a restare latente finché prevale la funzione rappresentativa della fotografia.

Dipingere *su* una foto, così Botho Strauss, diventa gesto anarchico, animato da un impulso "fotoclastico" di protesta contro la qualità rappresentativa delle foto ma soprattutto contro il potere della fotografia di fissare un "every-yesterday": utilizzando la "qualità fluida della pittura" diventa possibile rompere l'incantesimo di tutti i nostri 'ieri' riportando a nuova vita l'immagine bloccata, fossilizzata, paralizzata della foto (cf. Strauss 2008). L'attacco all'immagine fotografica è un attacco alla struttura dell'ordine 'preesistente', caratteristica che significativamente Richter associa al romanticismo pittorico (cf. Richter 2009d, p. 155). Ciò che Richter mette al centro del processo di raddoppiamento della pittura risulta essere infine proprio un dibattito, una *Auseinandersetzung*, un dialogo-contrasto tra fotografia e pittura, con la pittura che si confronta, investita di un valore di soggettività, con il valore di realtà e di oggettività della fotografia, mentre anche cerca un dialogo nel rimando, da una all'altra, di qualità cromatiche e strutturali, nella forma di un match tra figurazione e astrazione, con sempre nuovi motivi e ragioni di raddoppiamento.

In forma del tutto abbreviata: in Richter il raddoppiamento fa un giro largo, si potrebbe dire. Inizialmente va in una direzione che in parte diverge dalla direzione della riflessione soggettiva – quella messa in evidenza ad esempio da Hegel, per il quale vale principalmente l'esigenza, per lo spirito, di ritrovare se stesso nella estraneità della natura, per potere infine affermare che il reale è razionale – ma poi in certo modo la recupera, mettendola però sotto il segno, paradossale, dell'astrazione. Questo aspetto emerge con forza nella postura assunta da Richter nei confronti di quella 'esteriorità' che è il paesaggio naturale. L'esito paradossale del raddoppiamento è

che una qualche verità soggettiva e cioè non-naturale per Richter, non può che trovare spazio in direzione della cancellazione del paesaggio e dunque dell'astrazione. Con queste premesse proprio l'elemento di astrazione che emerge dal dipinto o dalle fotografie sovra-dipinte rivela il fattore soggettivo che è intervenuto, l'artificio che corregge e quindi si impone sul casuale contingente – magari proprio sul casuale fissato dallo scatto fotografico (cf. in particolare Richter 2009f, p. 296) – con una propria casualità 'organizzata'.

Bibliografia

- Antoine J.-P., 'Photography, Painting and the Real', in G. Koch et al. (eds.), *Gerhard Richter*, Dis Voir, Paris 1995, pp. 51-89.
- D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Guillermet A., 'Painting like Nature' *Chance and the Landscape in Gerhard Richter's Overpainted Photographs*, in "Art History", 40/1 (2017), pp. 178-199.
- Hustvedt S., 'Truth and Rightness', in M. Heizelmann (ed.), *Gerhard Richter, Overpainted Photographs*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, pp. 73-78.
- Montinari M., 'Nietzsche in Italien', in A.T. Schaefer (hg.), *Nietzsche. Süden*, Haymon, Innsbruck 2000, pp. 21-24.
- Nietzsche F. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* [KGB], a cura di G. Colli and M. Montinari, De Gruyter, Berlin-New York, 1975-2004.
- Nietzsche F., *Così parlò Zarathustra*, vol. VI, tomo I, edizione critica a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1986.
- Nietzsche F., *La gaia scienza, Idilli di Messina e Frammenti postumi* (1881-1882), vol. V, tomo II, edizione critica a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1991².
- Pernet M., 'Nietzsche und Sils-Maria. "Ein Reichtum an Farben und hundert Mal südlicher darin als Turin"', in A.T. Schaefer (hg.), *Nietzsche. Süden*, Haymon, Innsbruck 2000, pp. 32-35.
- Richter G., *Text. Writings, Interviews and Letters* (1961-2007), edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009.
- Richter G., 'Notes 1964-1965', in *Text. Writings, Interviews and Letters* (1961-2007), edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009a, pp. 29-35.
- Richter G., 'Interview with Rolf Schön (1972)', in *Text. Writings, Interviews and Letters* (1961-2007), edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009b, pp. 59-61.

- Richter G., 'Notes 1985', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009c, pp. 140-144.
- Richter G., 'Interview with Dorothea Dietrich (1985)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009d, pp. 145-158.
- Richter G., 'Notes 1986', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009e,
- Richter G., 'Interview with Hans Ulrich Obrist (1993)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009f, pp. 288-311.
- Richter G., 'Conversation with Paolo Vagheggi (1999)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009g, pp. 347-348.
- Richter G., 'Interview with Babette Richter (2002)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009h, pp. 440-449.
- Richter G., 'War Cut Interview with Jan Thorn-Prikker (2004)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009i, pp. 456-463.
- Richter G., 'Interview with Jeanne Anne Nugent (2006)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009l, pp. 510-516.
- Richter G., *Atlas in 5 Bänden*, a cura di Helmut Friedel, König Verlag, Köln 2015.
- Schneede U. M., 'Reality, the Photograph, the Paint and the Picture', in M. Heizelmann (ed.), *Gerhard Richter, Overpainted Photographs*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008, pp. 193-201.
- Schwarz D. (hg.), *Gerhard Richter 'Engadin'*, Hauser&Wirth, Zurich 2023.
- Stigmeier W., 'Wie ist philosophische Sensibilität möglich? Anhaltspunkte in Nietzsches' Gedicht Sils-Maria', in B. Liebsch (hg.), *Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte*, Meiner Verlag, Hamburg 2018, pp. 129-149.
- Strauss B., 'The Painter Breaks the Spell', in M. Heizelmann (ed.), *Gerhard Richter, Overpainted Photographs*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008, pp. 203-207.