

Ai limiti del visibile. Per una microfisica della pittura

PIER ALBERTO PORCEDDU CILIONE

1. *Imago duplex*

“Doppia” è l’immagine in Occidente. Da una parte, essa esige la restituzione fenomenica del “reale”, presuppone una referenza all’esperienza visiva del mondo, implica un adeguamento corrispondentista al fenomeno. Dall’altra parte, essa “fenomenizza” ciò che non si dà, ciò che l’occhio umano non sa o non può vedere, si fa superficie pura su cui “qualcosa” appare, manifestazione di un *possibile* implicito o di un *invisibile* offerto allo sguardo. È fuorviante pensare che l’immagine, in Occidente, non abbia alcun legame con l’esigenza di verità e di correttezza del rappresentare: l’impresa pittorica si muove sincronicamente alle ricerche teoretiche della filosofia/scienza e rinvia sempre a una qualche forma di esattezza. Al tempo stesso, è fuorviante pensare che tutta l’impresa pittorica si iscriva in questa pura ricerca di referenza assoluta: il valore espressivo del tratto, la calligrafia soggettiva dell’artista, il desiderio di rappresentare l’impossibile, non possono essere ricondotti a una mera esigenza rappresentativa di tipo corrispondentista. Qualcosa, nell’atto pittorico, sopravanza la mera esattezza della rappresentazione, senza per questo eluderla.

Nessun artista sembra più consapevole di questi paradossi iscritti nel destino dell’immagine di quanto lo sia Gerhard Richter. «L’opera di Richter nel suo complesso [è] un’articolata e coerente interrogazione ontologica sull’essere delle cose condotta per mezzo della pittura piuttosto che nei modi consueti dell’argomentazione filosofica. Ad essere messa in questione è la compattezza e la consistenza delle cose, al limite l’idea stessa di cosa» (Garbin, 2011, p. 10). Tutto il cerchio del fenomeno diven-

ta, nell'arte di Gerhard Richter, l'oggetto di una meditazione metafisica sul visibile¹: la pittura è il luogo dove si custodisce il mistero della fenomenicità dell'ente e del rapporto tra visibile e invisibile. Le opere di Richter funzionano come delle macchine catottriche, come dei dispositivi che attivano la riflessione sul funzionamento dello sguardo e sui modi in cui l'essere si dà nel dominio del "visibile". Chi nota, nell'opera di Richter, una netta separazione tra le opere "figurative" e le opere "astratte", rischia di non cogliere il senso stesso dell'operazione dell'artista. Tale separazione, a ben guardare, è apparente: è lo stesso Richter a segnalare come anche le immagini fotografiche, o i riflessi dello specchio, vadano pensati come il prodotto di una funzionalità "pittorica". Ogni dispositivo diottrico è, di fatto, una funzione della pittura, e non viceversa. L'immagine che appare nello specchio, la riflessione impalpabile che abita una lastra di vetro, la curvatura del visibile che appare sulla superficie dei suoi specchi sferici, le fotografie (sia quelle "pure", sia quelle "sovradipinte"²), i quadri astratti, le accuratissime traduzioni pittoriche di fotografie in bianco e nero costituiscono un'enciclopedia del visibile che va pensata nella sua totalità. Il problema del conflitto tra esattezza della referenza (rappresentata dagli specchi e dalle fotografie) e opacità espressiva della pittura (rappresentata dalle tele astratte) va dunque posto su basi radicalmente diverse: «Se alla sua pittura astratta Richter attribuisce sempre il valore di una rappresentazione – di immagine e figura di "qualcosa" –, questo qualcosa possiamo pensarlo come un mondo pieno e denso che sostituisce alla rete di rimandi e ai riferimenti spaziali del mondo noto una complessità differente e una nuova forma di spazio» (Garbin, 2011, p. 135). L'opera di Richter ci costringere ad ammettere una paradossale indecidibilità epistemica tra l'immagine "pittorica" e l'immagine "diottrica", tra l'immagine "astratta" e l'immagine "figurale".

¹ Per un'indagine complessiva dell'opera di Richter si vedano almeno Buchloh (2009), Ansted (2017) e Lotz (2015).

² Si tratta delle opere che Richter definisce, con un termine tedesco, «Übermalte Photographien», «fotografie sopra-dipinte», letteralmente. Per una trattazione specifica sulle *Übermalte Photographien* di Richter cfr. Laxton (2012).

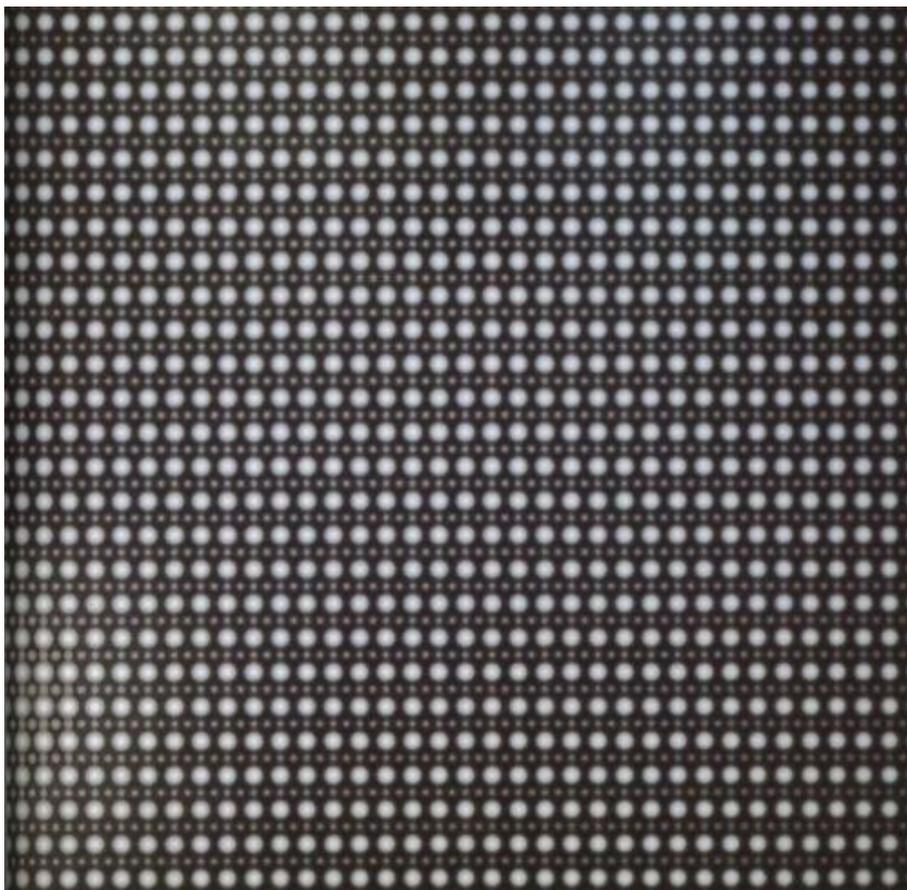


Fig. 1 Gerhard Richter, *Strontium*, 2004

2. *Speculum*

Non è un caso che gli specchi costituiscano un luogo eminente del catalogo dell'artista: «Una parte significativa del catalogo delle opere di Richter è costituita da specchi e da vetri trasparenti, che sono classificati come due sottocategorie delle opere di pittura, dichiarando così esplicitamente l'appartenenza dell'immagine riflessa al mondo delle immagini dipinte» (Garbin, 2011, p. 83). L'arte della pittura include dunque la diottrica, ne è una sua parte essenziale. Nel contesto della sua opera, lo specchio cessa di essere un mero dispositivo visuale e acquista una va-

lenza pittorica ed espressiva che va specificatamente interrogata. Lungi dall'essere una mera protesi tecnica, lo specchio diventa l'origine e il fine dell'arte pittorica, il custode della verità dell'immagine. Lo specchio "inquadra" il mondo, lo restituisce nella sua forma più pura e più esatta, nella forma più efficace perché meno espressiva o soggettiva (cfr. Eco, 1988).

L'opera di Richter insiste su questa correlazione fondamentale tra "inespressività" ed "esattezza": la verità dell'immagine oblitera le esigenze della soggettività. Quanto più le esigenze dell'immagine si fortificano, tanto più le voglie del soggetto sono abolite. Lo specchio, dunque, si pone all'intersezione tra due domini simmetrici: esso duplica il reale, lo sfonda, apre nell'essere la promessa di una visibilità intoccabile, ma al tempo stesso il suo potere è contenuto dal bordo geometrico del suo limite (quale sarebbe lo statuto artistico ed epistemico di uno specchio "ilimitato", dalla superficie infinita? Dio come *speculum mundi*?). Ed è la sua forma rettangolare, la sua somiglianza strutturale al quadro/finestra che indicizza la sua consistenza pittorica. Lo specchio è "quasi" un quadro, come un quadro è "quasi" uno specchio. Ma per la stessa legge di reversibilità tra visibile e invisibile, tra figurativo e astratto, tra semanticità e assolutezza, il contenuto dello specchio, l'immagine speculare, va pensata pittoricamente, come fosse il prodotto di una strategia compositiva, come fosse l'effetto di una deliberazione espressiva e creativa. Nulla di dadaista nel gesto con cui Richter firma, come sua opera, uno specchio: «*Spiegel*» è il nome assoluto di un'opera di Richter. D'ora in poi, ogni specchio si costituisce come "opera" di Richter, perché è l'atto creativo dell'artista che consacra il senso del suo funzionamento rivelato. Ecco il limite espressivo della pittura: farsi puro specchio, annullare la sua esigenza di fissare un'immagine marcata da unicità e staticità. Non solo: lo specchio contiene indifferentemente qualsiasi porzione di mondo si affacci ad esso. Offre la restituzione del visibile con un gesto di sovrana indifferenza. L'esattezza, la fascinazione del raddoppiamento e l'indifferenziato sono di certo i tre valori su cui si fonda la qualità artistica che Richter vede nel funzionamento dello specchio.

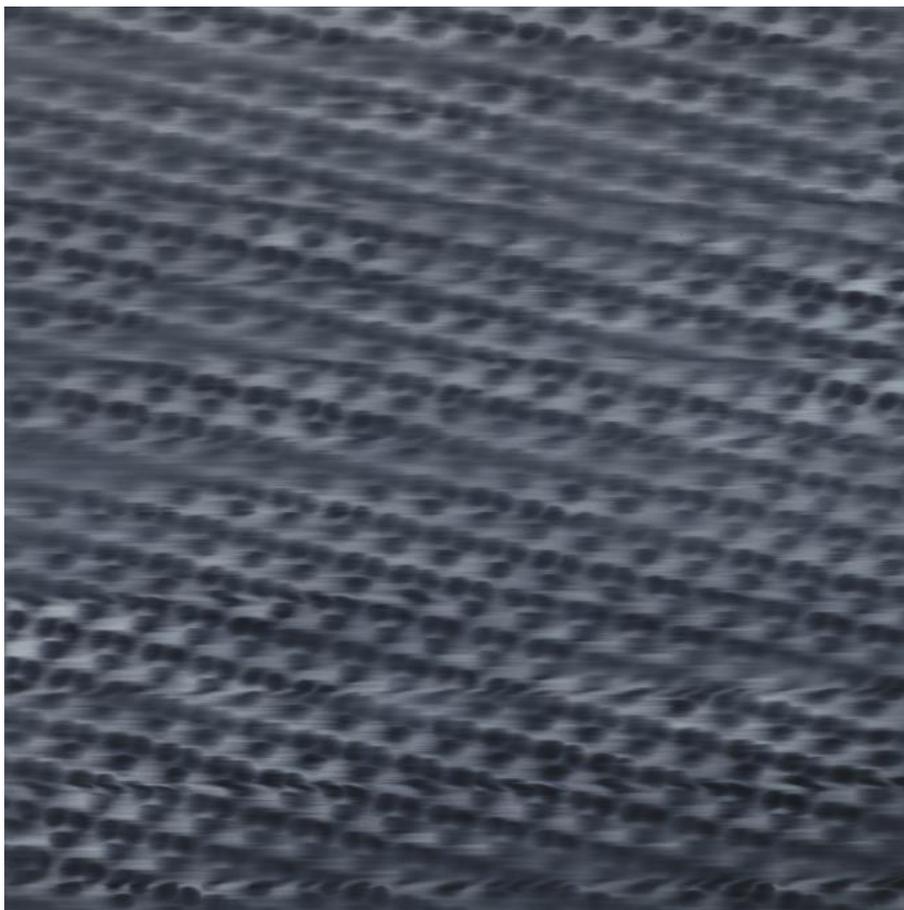


Fig. 2 Gerhard Richter, *Silikat* [CR 885-4], 2003

Un ulteriore esempio del funzionamento dello specchio è costituito dagli specchi grigi, i *Grauspiegel*, dove la lastra riflettente non ha la consistenza di una lucida superficie di alluminio, ma è opacizzata da un uniforme e torbido strato di grigio. In questo caso, la valenza “pittorica” dello specchio è maggiormente valorizzata: la porzione di mondo viene accolta in uno spazio attutito da un tono grigio scuro, e il potere riflettente dello specchio viene parzialmente negato dalla difficoltà con cui lo sguardo cerca di decifrare ciò che la superficie accoglie. «La pittura dei *Grauspiegel* ci interroga sulla forma essenziale del mondo, sulla sua topologia fondamentale, ci propone un esercizio di visione rovesciata e sfuocata da

considerarsi propedeutico a ogni altra esperienza visiva e quindi anche all'interpretazione degli altri dipinti di Gerhard Richter» (Garbin, 2011, p. 10). La colorazione del fondo non è il solo modo con il quale Richter valorizza la consistenza artificiale, pittorica, positiva dello specchio. Richter esplora tutta l'infinita gradazione di "riflessione" delle superfici vitree. Se gli specchi costituiscono una parte significativa della sua opera, non meno importanza hanno le lastre di vetro, i *Glasscheiben*. Le lastre di vetro costituiscono evidentemente il correlato diottrico degli specchi come dei quadri: si tratta soltanto di modulare il potere di restituzione del visibile che è in opera in tutti questi dispositivi. La lastra di vetro può apparire nella sua purezza: fluttua liberamente su di una cornice metallica che la sospende nello spazio. Essa si costituisce come uno specchio "simmetrico", uno specchio "inverso": uno specchio che ha perso il suo carattere "riflettente", e anziché far piegare l'immagine verso chi si affaccia ad esso, lascia transitare liberamente lo sguardo verso l'aperto. La lastra di vetro si fa pura finestra che inquadra il visibile in quanto tale (la promessa albertiana della pittura come "finestra" raggiunge qui il suo limite estremo). Lo specchio non è altro che una lastra di vetro volta all'interno, che schermo il reale restituendo lo sguardo a se stesso. A sua volta la lastra di vetro non è altro che uno specchio privato del suo potere riflettente, che consente dunque allo sguardo l'affaccio oltre il suo limite. Ma tale polarizzazione tra due estremi (il vetro come messa in opera della transittività dello sguardo e lo specchio come messa in opera della sua intransittività) non rende giustizia alla strategia di Richter: non si tratta di speculare sui due dispositivi ottici, ma di pensare l'infinita gradazione tra i due estremi. *11 Scheiben* del 2004 [CR 886-4], per esempio, consiste di undici lastre di vetro appoggiate in serie al muro: con un rovesciamento paradossale, la somma di vetri perfettamente trasparenti dà come risultato il riflesso dello specchio, per quanto l'immagine ottenuta sia incerta e fantasmatica. La sovrapposizione di lastre che dovrebbero garantire la transittività dello sguardo genera l'intransittività dell'immagine speculare. Allo stesso modo, una lastra di vetro installata al muro è situata in una zona di indecidibilità tra il quadro (effetto delle convenzioni museali), il vetro e lo specchio. In particolari circostanze di illuminazione, la superficie vitrea

sembra poter raggiungere quella zona di incertezza epistemica nella quale la pura transitabilità dello sguardo, il suo affaccio sul reale, il suo "effetto-finestra", coincide letteralmente con la pura intransitabilità dello sguardo, con la restituzione dell'osservatore, con il suo "effetto-specchio". Inutile dire quanto sia essenziale, per la determinazione dell'arte di Richter e dell'arte in generale, questa sovrapposizione di piani: la tensione veritativa dell'immagine, la sua forza semantica sembra presupporre l'assoluta obliterazione della soggettività; ma, simmetricamente, nell'immagine "pura" appare in controluce la figura dell'osservatore, centro soggettivo dell'atto di osservazione. Nell'opera di Richter, realismo e idealismo, oggettività e soggettività, fisica e metafisica per un istante si toccano.



Fig. 3 Gerhard Richter, *Silikat* [CR 880-4], 2002

3. *Imitatio*

Può sembrare paradossale, ma l'opera di Richter insiste nell'ascrivere a tutte le sue forme espressive una tensione mimetica, un'istanza rappresentazionale, includendo quindi, sotto questa categoria, anche opere che sembrano esibire un carattere "astratto". Anche le opere astratte, dunque, vanno guardate come se fossero specchi o lastre di vetro. A ben guardare, la lastra di vetro non fa altro che "inquadrare" il reale, lasciandolo agire nella sua pura manifestatività: la lastra funziona come una lente, più che come una finestra, perché ciò che essa manifesta non è tanto la consistenza di apertura, di squarcio, di affaccio, quanto piuttosto l'invisibilità della mediazione stessa. Il pannello di vetro offre allo sguardo la pura transitività del guardare, abolendo se stesso come mezzo, ma mostrando al tempo stesso che il visibile può essere esperito massimamente quando viene "inquadrato", ed è solo a partire dall'esperienza del vetro/lente che il "fenomeno" si mostra in quanto "visibile". Lo specchio, non essendo altro che l'inverso della lastra, non mostrando altro che il funzionamento opposto del vetro, possiede un chiarissimo significato mimetico: lo specchio riflette incessantemente, non smette di riprodurre il reale (cfr. Foster, 2003).

Intermedia tra il dispositivo desoggettivato del vetro/specchio e l'immagine espressiva e gestuale della pittura sta la fotografia³. La fotografia sembra possedere sia un carattere tecnico-artificiale di riproduzione del reale (un carattere originariamente mimetico nel suo funzionamento essenziale), sia una qualità pittorica di composizione, d'impaginazione dell'immagine. Richter loda spesso questo carattere impersonale della fotografia, che alleggerisce l'atto creativo delle sue implicazioni autografiche⁴. L'impersonalità dell'esecuzione, sembra suggerire

³ Garbin a questo proposito parla di «visione disumana» (Garbin, 2011, p. 63), di «prospettiva eccentrica, antisoggettiva, lacaniana» (Garbin, 2011, p. 71).

⁴ Scrive Garbin: «La scelta di riprodurre foto banali e prive di qualunque evidente valore, scattate da altri o estratte da libri e giornali, solleva il pittore e l'osservatore dalla condizione ormai insopportabile di ritrovare sempre e solo se stesso riflesso in una scena progettata e inautentica» (Garbin, 2011, p. 31).

Richter, non può che giovare alla riuscita finale dell'immagine: «Il processo di trasferimento dell'immagine sulla tela è semplice e meccanico e perfino più impersonale dell'originale scatto fotografico, che infatti, almeno all'inizio, Richter evita usando foto scattate da altri» (Garbin, 2011, p. 35). Ma si tratta pure di "produrre" delle immagini, di portare creativamente su di una superficie ideale qualcosa di visibile, qualcosa che – mostrandosi – interroghi il fatto stesso di essere visto, l'atto stesso del guardare. La fotografia si trova così inscritta, secondo la determinazione datane da Richter, in quello stesso meccanismo concettuale che aveva articolato il funzionamento dello specchio e del vetro. Da una parte la fotografia sembra costituire la prova più fedele dell'imitazione, mostrando l'efficacia della sua stessa potenza rappresentazionale, dall'altra parte però acquista la qualità artistica ed espressiva solo nella misura in cui esibisce il suo lato pittorico, l'effetto di un calcolo deliberato, la traccia di una logica interna che ne esibisce l'artisticità. La migliore fotografia, da questo punto di vista, è quella assolutamente "realistica", ma che al tempo stesso sembra "astratta". Di fatto, dunque, è la stessa differenza tra immagine "mimetica" e immagine "astratta" che sembra cadere. «Quel che soprattutto mette in relazione e accomuna la pittura figurativa e la pittura astratta è il fatto di avere comunque lo stesso intento: quello di produrre una figura, una descrizione visibile, di rappresentare o di figurare qualcosa, come una foto» (Richter, 2009, p. 381). Se anche la pittura astratta fornisce una descrizione visibile, di rappresentare e di figurare qualcosa, nessuna immagine – in senso stretto – può essere "astratta" ("astratta" da che cosa? – rispetto a che cosa?). Tutta l'opera di Richter, dunque, è *mimetica*, nel senso che qualsiasi immagine prodotta possiede una misteriosa tensione rappresentazionale, e la dicitura «*Abstraktes Bild*» con la quale Richter nomina tanta parte della sua produzione pittorica deve essere maneggiata con cura. Ma per determinare con chiarezza qual è la posta filosofica in gioco in queste questioni, dobbiamo volgere lo sguardo ad alcune opere recenti di Richter, che costituiscono un implicito manifesto della sua intera produzione.



Fig. 4 Gerhard Richter, *Silikat* [CR 880-4], 2002, particolare

4. *Physica*

Tra il 2002 e il 2004 Gerhard Richter dipinge alcuni quadri ispirati dall'idea di riprodurre «pittoricamente» la struttura atomica della materia, la grana microscopica del reale (Cfr. Richter, 2007). Nel 2002 appare il primo quadro: *Abstraktes Bild. Silikat* [CR 880-4]. Si tratta di un quadro a olio dipinto su di una lastra di alluminio, e rappresenta una porzione infinitesimale di un silicato, ingrandito milioni di volte: l'immagine da cui è tratta la composizione è ottenuta con il microscopio elettronico a scansione. Nel 2003 Richter dipinge un secondo quadro, *Silikat* [CR 883-7], dove la struttura atomica del silicato è restituita ancora più ingrandita e ravvicinata; questa volta si tratta di un olio su tela. Nello stesso anno, appaiono quattro quadri omonimi *Silikat* [CR 885-1], *Silikat* [CR 885-2], *Silikat* [CR 885-3], *Silikat* [CR 885-4], una serie caratterizzata da grandi dimensioni, dove l'immagine offre una presa meno ravvicinata rispetto a quella fornita dai primi due: l'effetto complessivo è quello di una campi-

tura cromatica pressoché uniforme, nella quale emerge la struttura atomica della materia nell'aspetto di una testura grigiastra, regolare e ipnotica. Nel 2004 appare *Strontium* [CR 888], una gigantesca stampa (910×945 cm) che visualizza la struttura atomica di una porzione microscopica di stronzio.

Vi sono quattro aspetti fondamentali che vanno qui indagati, per comprendere il senso dell'operazione di Richter.

4.1. *Fotobild*

In primo luogo, bisogna chiarire che tali opere costituiscono dei *Fotobilder*, ovvero delle opere pittoriche che “traducono” su tela un'immagine meccanica, ottenuta con apparati fotografici. In questo caso, la mediazione tecnica per l'ottenimento dell'immagine è doppia: non si tratta soltanto di registrare una porzione di reale attraverso la mediazione della fotocamera, ma per il suo ottenimento è richiesta l'indagine ottica del microscopio elettronico a scansione. Tale microscopio sembra tenere insieme due dimensioni fondamentali per l'azione del pittore: da una parte si tratta di uno strumento che potenzia la capacità ottica della visione oculare umana; dall'altra parte l'indagine ottica dello strumento penetra così in profondità nella struttura della materia da toccare quelli che per la fisica sono gli estremi limiti del “visibile” stesso. Si tratta così dell'ingrandimento di una porzione di reale che risulta “invisibile” (invisibile per l'occhio umano senza l'apporto di una specifica tecnologia microscopica), ma tale ingrandimento penetra così a fondo nella grana della materia, da incontrare il limite stesso dell'indagine scientifica della realtà⁵. Il fatto che si tratti di *Fotobilder*, quindi di quadri che ottengono la loro origine da un'immagine fotografica, costringe a porre in questione il senso stesso dell'operazione pittorica. Se il senso del “pittorico” fosse quello di restituire “fotograficamente” il reale, non si comprenderebbe per quale motivo il pittore dovrebbe replicare su di un supporto pittorico un'immagine che è già stata ottenuta con mezzi meccanici. È evidente

⁵ Cfr. Alloa (2016).

che l'operazione di Richter esige un'altra lettura: l'inscrivere l'immagine fotografica nel contesto della "Pittura", significa esigere che quell'immagine si costituisca come patrimonio visivo del "Pittorico". Non si tratta dunque semplicemente di ottenere visivamente la riproduzione di una parte del fenomeno, ma di innalzare un'immagine a dignità pittorica.

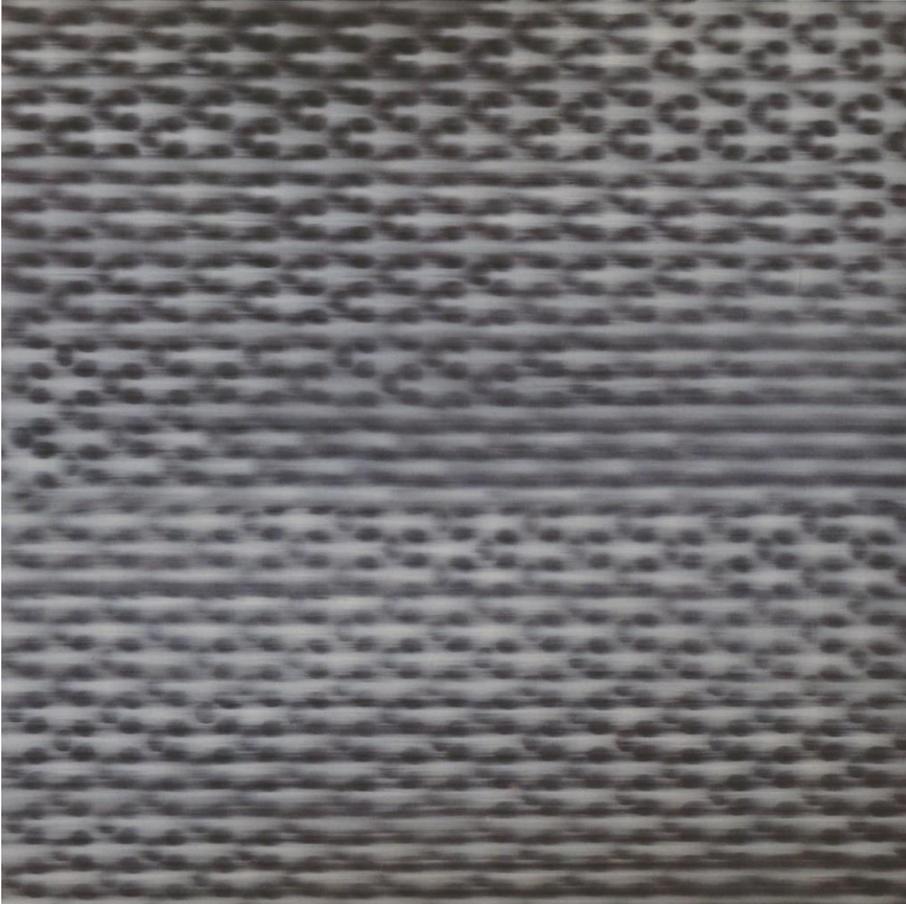


Fig. 5 Gerhard Richter, *Silikat* [CR 885-3], 2003

4.2. *Visibile/Invisibile*

In secondo luogo, va indagata la complessa dialettica tra visibile e invisibile che è in opera in quelle immagini. Lungi dal compiacersi di un'astratta mistica dell'invisibile, Richter porta a termine un'operazione artistica di straordinaria finezza filosofica. Ciò che vediamo sulla tela è, letteralmente, qualcosa d'invisibile. In nessun modo il nostro quotidiano commercio visuale con il mondo incontra la grana microscopica della materia: essa cade di fatto nel dominio dell'invisibile. L'operazione pittorica implica dunque il riportare l'invisibile al visibile, inscrivendo una dimensione non percepibile del fenomeno sulla superficie visibile dell'immagine. Tale operazione è ottenuta ingrandendo l'immagine, ovvero agendo sulla scala della visione umana. Ingrandire l'immagine, nella strategia visiva di Richter, acquista due sensi: un primo senso ha a che fare con il ravvicinamento millimetrico del punto visuale, come se un occhio ideale scendesse fra le maglie atomiche più intime degli elementi chimici; un secondo senso ha a che fare con la riproduzione dell'immagine microscopica sulla scala macroscopica della tela (il ciclo *Silikat* è costituito da quattro tele di più di due metri per due ciascuna). L'osservatore si trova dunque in un duplice stato di stupore: da una parte, esso viene collocato a un contatto visivo ravvicinato con la grana più intima della materia; dall'altra parte, la dimensione della tela lo sovrasta con la sua imponenza sublime. Come va intesa esattamente tale operazione d'indagine sul limite visivo della materia? È evidente che Richter non esibisce semplicemente l'aspetto fenomenico della materia nel suo ingrandimento elettronico e fotografico. La tela di Richter è determinabile come la manifestazione di una superficie ideale, dove il visibile e l'invisibile si toccano, dove qualcosa di "invisibile" si offre alla "visibilità", si offre come "visibile". «Lo sguardo infine si spinge all'estremo limite del visibile. I dipinti della serie dal titolo *Silikat*, tratti dalle foto ingrandite milioni di volte di strutture atomiche elementari, sono dei *Fotobilder* estremi, l'immagine di questi ultimi paesaggi» (Garbin, 2011, p. 55). È come se Richter chiedesse allo sguardo pittorico di spingersi al limite estremo del visibile, là dove l'invisibilità non va intesa come la pura impossibilità per

l'occhio umano di accedere al fenomeno, ma va intesa piuttosto come una regione estrema che solo l'indagine scientifica e pittorica sa restituire⁶. La dialettica tra visibile e invisibile acquista dunque, attraverso la riflessione pittorica di Richter, un senso eminentemente filosofico. Come scrive Merleau-Ponty,

Il senso è *invisible*, ma l'invisibile non è il contrario del visibile: il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'in-visibile è la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso, è il *Nichturpräsentierbar* che mi viene presentato come tale nel mondo – non si può vedervelo, e ogni sforzo per *vedervelo* lo fa scomparire, ma esso è *nella linea* del visibile, ne è il fuoco virtuale, si iscrive in esso (in filigrana) (Merleau-Ponty, 2009, p. 230).

Se la pittura è il luogo eminente nel quale gli esseri umani fanno questione del loro rapporto con il visibile in quanto tale, i quadri di Richter sembrano porre idealmente la seguente domanda: che cosa “vediamo” davvero, nel “reale”, quando potenziamo infinitamente le nostre facoltà visive? Quale immagine del reale ci è restituita attraverso quell'atto di indagine, se la verità del visibile è soltanto una grana grigiastra di nuvole elettroniche che emergono da un fondo indistinto? «La curiosità di vedere cose mai viste e di scoprire la struttura profonda della materia, la speranza di poter vedere addirittura la “verità” della materia viene assieme con la consapevolezza che oltre a questo da vedere non c'è più nulla, anzi con il timore di scoprire che alla fine della materia in realtà non ci sia nulla. Oppure tutto» (Garbin, 2011, p. 55). Glorificando e ingigantendo l'atto di guardare la struttura intima della materia, portando a dignità pittorica l'indagine ultima sulla verità del reale, Richter mostra altresì la vanità stessa del suo gesto: tale indagine voleva essere l'esplorazione ultima e definitiva su tutto ciò che c'è, l'analisi insuperabile dell'Essente, ma tutto ciò che ci è restituito è una turbolenza quantistica dai toni grigiastri, in cui appaiono, con una regolarità ammirevole ma pericolosamente decorativa, le nuvole elettroniche del silicio e dell'ossigeno. Si potrebbe persino immaginare che la verità ultima del reale coincida propriamente

⁶ Cfr. su questi temi Franzini (2001).

con ciò che non può “apparire”, che nessuna indagine scientifica può rivelare. L’invisibile sembra costituirsi come l’interstizio della materia che, con il suo vuoto, consente il darsi stesso del reale. È in questa direzione che sembra muoversi Merleau-Ponty:

Un certo rapporto del visibile e dell’invisibile, in cui l’invisibile non è solamente non-visibile (ciò che è stato o sarà visto e non lo è, o ciò che è visto da altri che me, non da me), ma in cui la sua assenza conta nel mondo (esso è “dietro” il visibile, visibilità imminente o eminente, è *Urpräsenziert* appunto come *Nichturpräsenzierbar*, come altra dimensione) in cui la lacuna che segna il suo posto è uno dei punti di passaggio del “mondo” (Merleau-Ponty, 2009, p. 241).

L’idea che l’invisibile costituisca il fondamento del visibile è il segreto stesso della metafisica, segreto passato più o meno inavvertitamente nel programma scientifico d’indagine della natura. L’invisibile perde ogni carattere d’ineffabilità, e si trova inscritto nel cuore dell’impresa scientifica in quanto tale. Che si possa in qualche modo accedere all’invisibile attraverso un’analogia con il visibile è lo stesso Richter a segnalarlo: «We can draw conclusions about the invisible; we can postulate its existence with relative certainty. But all we can represent is an analogy, which stands for the invisible but is not it» (Richter, 2009, p. 14).

4.3. Incertezza

In terzo luogo, le opere del ciclo *Silikat* sembrano costituire una sorta di fondamento epistemologico dell’arte pittorica di Richter, proprio perché sembrano visualizzare in modo otticamente perspicuo uno degli aspetti più conturbanti dell’indagine microfisica della natura, ovvero il principio di indeterminazione di Heisenberg (per una disamina storica del principio di Heisenberg, cfr. Lindley, 2008). L’impossibilità di determinare sincronicamente la velocità e la posizione di una particella subatomica (costringendo l’osservazione a coincidere con una maglia di parametri probabilistici) produce idealmente, dal punto di vista visuale, quell’effetto di “incertezza”, di “sfocamento”, di “indeterminazione” (nelle interviste Rich-

ter usa la parola tedesca «*Unschärfe*», resa con l'inglese «*blurring*»⁷), che costituisce una delle cifre stilistiche di tante opere di Richter, segnatamente di quelle “realiste”⁸. La giustificazione filosofica di questa strategia visuale è evidente: *ogni* immagine reca con sé quell'indeterminazione che diviene evidente nel potenziamento microscopico della visione oculare; *ogni* forma di conoscenza della realtà, a ben guardare, reca le tracce di questa “incertezza” che opera al cuore dell'indagine scientifica stessa della natura. Approfondendo l'aspetto di alcune tele di *Silikat*, scrive Garbin:

Negli ultimi due dipinti del ciclo la trama omogenea del tappeto atomico è offuscata da delle striature, quasi delle ombre di perturbazioni elettriche, in cui si può pensare di vedere una profonda vibrazione e la dimostrazione del principio di indeterminazione. Nell'esplorazione di questi paesaggi l'indagine fisica e la speculazione ontologica rischiano di confondersi e sembra di poter vedere la forma stessa della possibilità, nella sua prima manifestazione (Garbin, 2011, p. 55).

Il passo di Garbin ha il merito di mettere in luce due aspetti fondamentali. Da una parte, l'idea che nella pittura di Richter l'indagine fisico-scientifica della natura implichi immediatamente una riflessione metafisico-ontologica sul reale in quanto tale. Ogni idea di astrazione, nella pittura di Richter, è fuorviante, proprio perché tutte le sue immagini sembrano impegnate a determinare filosoficamente, ontologicamente, la consistenza della realtà e il suo darsi sensibile allo sguardo dell'interrogazione umana⁹. Dall'altra parte, le perturbazioni delle nuvole elettroniche, le striature sfocate generate dal principio di indeterminazione possiedono una chiara consistenza vibratoria, un significato di risonanza ondulatoria che sembra puntare verso una determinazione *lato*

⁷ Cfr. Koch (1992).

⁸ Cfr. quanto scrive ancora Garbin: «La domanda fondamentale in merito al ruolo del caso nella costituzione della realtà è: l'indeterminatezza è una caratteristica profonda e irriducibile del reale oppure è solo una condizione, superabile o meno, della sua comprensione? In effetti il principio di indeterminatezza di Heisenberg fa riferimento all'incapacità di un osservatore ideale di conoscere contemporaneamente la posizione e la velocità di una particella subatomica» (Garbin, 2011, p. 174).

⁹ Garbin parla, a proposito dell'intera opera di Richter, come di un «manuale di ontologia figurata» (Garbin, 2011, p. 12).

sensu “musicale” del reale. Se l’incertezza della determinazione ottica del reale costringe a ripensare, da un generale punto di vista ontologico, la consistenza dell’essere, la natura vibratoria dell’immagine elettronica sembra suggerire che l’essente sia, in quanto tale, “vibrazione”, e che l’ontologia più accurata per la determinazione della sua natura sia paradossalmente una determinazione musicale¹⁰.

Sul senso generale di una ripensata determinazione del “visibile” e dell’atto del “guardare”, attraverso la mediazione della pittura, scrive Garbin:

La nostra fondamentale ignoranza della fisica e della geometria di questi mondi non ci permette di comprendere le ragioni delle inquadrature dei dipinti che li mostrano, i motivi per cui ne è stata isolata una porzione piuttosto che un’altra. La immagini assumono il valore di scansioni parziali, di campionature rappresentative di formazioni più estese e nel momento stesso in cui la superficie piatta del dipinto si apre nell’immagine profonda della porzione di un mondo, si genera anche il fantasma di un intorno invisibile, che si proietta in tutte le direzioni, oltre i bordi del quadro, in profondità oltre gli strati visibili e in avanti verso il punto di vista. Che cosa permette a un osservatore di stare lì? (Garbin, 2011, p. 141).

Fedele alla determinazione della tensione mimetica in opera anche nelle tele astratte di Richter¹¹, Garbin segnala giustamente come ogni opera di Richter funzioni come una “campionatura” del visibile in quanto tale, una “scansione visuale” di ciò che si dà – attraverso la pittura – allo sguardo umano, ma che al tempo stesso sembra abitare una dimensione ulteriore, una regione non ancora mappata da alcuna scienza o da alcuna ontologia. E tale tema viene non a caso messo in relazione con l’indagine

¹⁰ Sugli espliciti riferimenti musicali della pittura di Richter basti pensare al ciclo chiamato *Bach* e alla serie delle sei celebri tele intitolate *Cage*. Molti luoghi delle interviste registrano un perdurante e profondo interesse di Richter verso la musica, interesse che *entra* nella determinazione stessa della pittura, e non si limita all’ambito di un vago interesse personale.

¹¹ «Se non penso alla fotografia come a un pezzo di carta esposto alla luce, posso dire che io faccio delle foto con altri mezzi: non sto facendo dei dipinti, ma delle foto. In questo senso anche gli altri miei dipinti che non derivano da fotografie (quelli astratti ecc.) sono delle fotografie» (G. Richter, in Garbin, 2011, p. 36).

rappresentata dal ciclo *Silikat*, dove la questione della determinazione metafisica della prospettiva visuale acquista tutta la sua pertinenza e complessità:

L'esistenza di una cavità o di una radura, oppure una sua diversa forma di presenza, una diversa forma di percezione, una ignota *perspectiva innaturalis*? In un certo senso è una condizione paragonabile a quella dell'occhio artificiale che riprende le immagini di un altro particolare gruppo di *Abstraktes* di Richter, quelli della serie *Silikat*. L'occhio del microscopio elettronico che osserva le superfici atomiche è del tutto diverso nel funzionamento e nella forma della proiezione dall'occhio umano, le immagini che registra sono in realtà il risultato di una scansione progressiva e parallela dell'oggetto (Garbin, 2011, p. 141).

Che il principio di indeterminazione non funzioni soltanto come un parametro scientifico che fonda l'epistemologia dell'immagine, ma che si allarghi a una determinazione più vasta del rapporto che Richter intrattiene con la realtà e con l'esperienza visiva del mondo, lo provano queste righe:

Non posso dire niente di più preciso sulla realtà di quello che è il mio rapporto con la realtà, e questo ha a che fare con l'imprecisione, l'incertezza, la transitorietà, l'incompletezza e così via. Ma questo non spiega i miei dipinti, al massimo spiega la ragione per cui li ho dipinti. Le immagini sono qualcosa di diverso, per esempio non sono mai sfuocate. Quella che noi chiamiamo sfuocatura è imprecisione, e questo significa solo che sono diverse dall'oggetto rappresentato. Però, dato che i dipinti non vengono realizzati con lo scopo di paragonarli alla realtà, non possono essere sfuocati, o imprecisi, o diversi (diversi da cosa?). Come può essere sfuocato un olio su tela? (G. Richter, in Garbin, 2011, p. 37).

La sfocatura, a parere di Richter, coincide dunque con una forma di imprecisione visiva, ma questa imprecisione va messa immediatamente in relazione alla paradossale negazione mimetica del reale operata dall'immagine: ogni immagine – suggeriva Richter – è “mimetica”, e al tempo stesso non può che essere “astratta”: è la “sfocatura” che indicizza la sua diversità dal reale, che indicizza la discrepanza epistemica tra l'oggetto e la rappresentazione. La sfocatura non può essere immanente

alla strategia visiva dell'immagine (è chiaro che un olio su tela non può in alcun modo essere "sfocato"), ma essa segnala la problematica mediazione epistemica che intercorre tra l'oggetto e il soggetto, tra il reale e la sua immagine. Nella pittura di Richter il limite dell'immagine coincide letteralmente con il limite della nostra indagine sulla realtà.

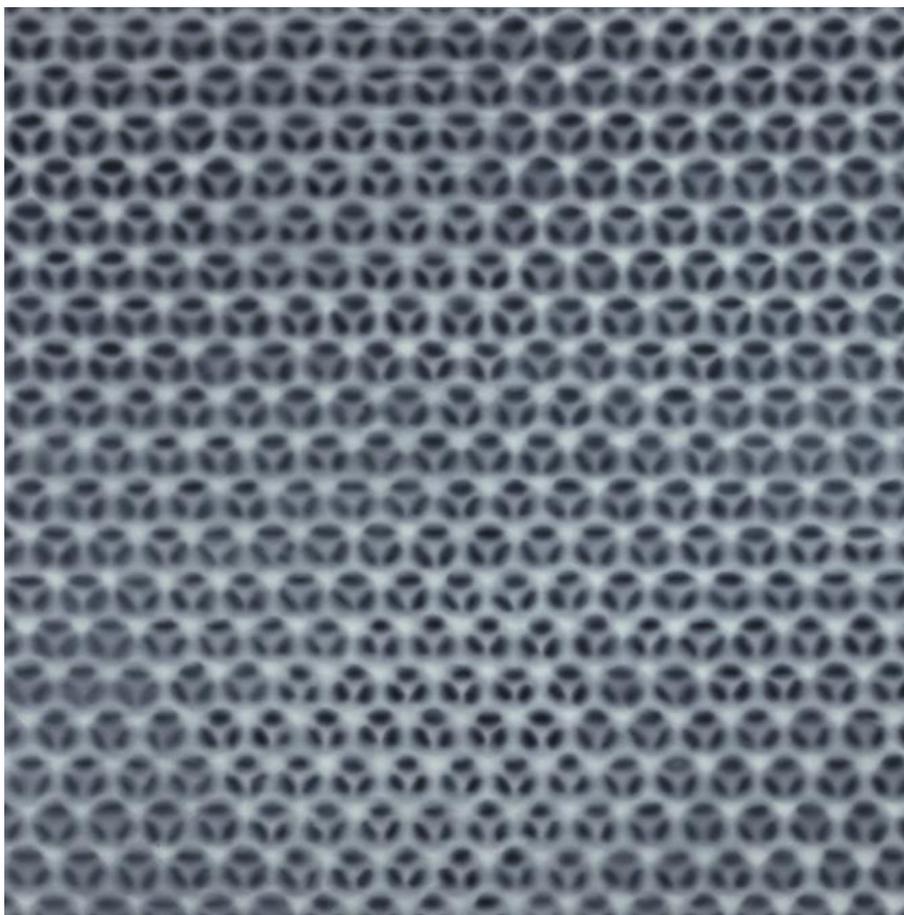


Fig. 6 Gerhard Richter, *Silikat* [CR 885-1], 2003

4.4. Astrazione

In quarto luogo, ciò che il ciclo *Silikat* ratifica ulteriormente è il problematico rapporto tra “realismo” e “astrazione”, tra tensione mimetica dell’immagine e assolutezza espressiva di ciò che col reale non è confrontabile. Come va intesa dunque questa idea di “astrazione”? Secondo la prospettiva di Richter, la pittura – arte della conoscenza catottrica e del giudizio sul visibile – rimane indecisa tra la mimesi e l’astrazione, tra l’oggettivo e il soggettivo, tra il descrittivo e l’espressivo. Come si accennava all’inizio di questo percorso, le opere di Richter possiedono sempre uno statuto indecidibile, perché ratificano ad ogni loro apparizione la duplicità intrinseca dello statuto dell’immagine. Da una parte, ogni immagine (persino l’immagine “astratta”) esige una tensione mimetica, non può che funzionare come uno specchio, come una finestra sul reale; lo statuto dell’immagine così intesa sottende dunque un’idea corrispondentista della verità (l’immagine/teoria è *vera* in quanto corrisponde a uno stato di cose nella realtà). Dall’altra parte, per essere compresa in quanto immagine, l’immagine deve esibire una dimensione “astratta”, “assoluta”, governata da una logica visuale del tutto immanente al suo proprio realizzarsi¹²; in questo secondo senso lo statuto dell’immagine così intesa sottende un’idea coerentista della verità (l’immagine/teoria è *vera* in quanto è coerente con altre verità solidali ad essa, essendo impossibile determinare un confronto semantico tra immagine e realtà). In effetti, le tele di *Silikat* giocano con disinvoltura con questa indecidibilità epistemica. A un primo sguardo, quelle tele non possono che essere derubricate come immagini astratte (e in effetti, nel catalogo delle opere di Richter, il ciclo *Silikat* cade sotto la rubrica «*Abstract Paintings*»): anche un osservatore distratto noterebbe che ciò che le tele mostrano non esibisce alcuna

¹² Così prosegue Richter: «Io non ho in mente fin dall’inizio una certa immagine, ma piuttosto voglio produrne una di non prevista. Questo metodo della scelta arbitraria, del caso, dell’ispirazione e della distruzione può portare a un certo tipo d’immagine, ma non produce mai un’immagine predeterminata. Questa immagine deve nascere da una logica visiva o pittorica, come se fosse inevitabile. In questo modo, non programmando il risultato, spero di acquisire la stessa coerenza e obiettività che possiede sempre un pezzo qualsiasi di natura (o un *readymade*)» (Richter, 2009, p. 262; trad. it. in Garbin, 2011, p. 150).

referenza “mimetica” con il reale. Ma a uno sguardo più attento, non si può che ratificare l’idea che non vi siano immagini più realistiche di quelle: si tratta dell’immagine scientifica, fotografica e microscopica, del reale in quanto tale, e il pittore esibisce la sua assenza nell’atto della restituzione pittorica dell’immagine. L’abolizione della soggettività artistica del pittore funziona come garanzia di oggettività. Ma al tempo stesso la fotografia scientifica, con il suo statuto di restituzione desoggettivata della realtà, mostra la traccia di un ineliminabile aspetto d’astrazione: «When I paint from a photograph, conscious think is eliminated. I don’t know what I am doing. My work is far closer to the *Informel* than to any kind of ‘realism’. The photograph has an abstraction of its own, which is not easy to see through» (Richter, 2009, p. 29). Non solo, ma la desoggettivazione in opera nella restituzione fotografica del reale è negata dalla misteriosa inclusione della soggettività nell’indagine fisica della natura: non si può che vedere la “verità” della natura subatomica, se non interferendo nelle maglie dei legami elementari attraverso il turbolento intervento dei fotoni. Così la garanzia di assoluto “realismo” dell’immagine si ribalta problematicamente nell’ineludibile presenza del soggetto nell’indagine scientifica del mondo quantistico¹³.

5. Conclusioni. Per un’epistemologia dell’immagine

A uno sguardo superficiale, questa tensione tra astrattismo e realismo, tra soggettività e oggettività, tra dimensione espressiva dell’arte e aderenza scientifica al reale, tra invisibile e visibile, in opera nelle immagini di Gerhard Richter, sembra avere la consistenza di una contraddizione insanabile. Vi sono molti modi di pensare la natura di questa tensione e le strategie per risolverla. Si ha l’impressione però che l’arte di Richter non esiga, in senso stretto, la risoluzione della tensione, ma ci inviti ad abitarla consapevolmente. Forse, il vocabolario filosofico che insiste nel tenere disgiunto ciò che dovrebbe pensarsi sotto una più alta unità, risulta fuorviante quando si avvicina all’opera di Richter. Le immagini crea-

¹³ Cfr. van Fraassen (2008).

te da Richter sembrano costituire non solo un «manuale di *ontologia* figurata», ma anche un «manuale di *epistemologia* figurata», dove la questione decisiva non è soltanto la *consistenza* delle cose, ma il nostro rapporto conoscitivo che ci unisce ad esse. L'opera di Richter suggerisce che la conoscenza del reale non può prescindere da un ripensato rapporto tra "realismo" e "idealismo", tra "scienza" e "arte", tra "oggettivo" e "soggettivo", tra "visibile" e "invisibile". È utile riflettere di nuovo su queste righe di Merleau-Ponty, che sembrano andare nella direzione tratteggiata da Richter:

La filosofia è la fede percettiva che si interroga su se stessa. Possiamo dire che, come ogni fede, essa è fede perché è possibilità di dubbio, e anche quell'infaticabile percorso delle cose che è la nostra vita è un'interrogazione continua. Non è solamente la filosofia, ma anzitutto lo sguardo a interrogare le cose. Noi abbiamo non già una coscienza costituente delle cose, come crede l'idealismo, o una preordinazione delle cose alla coscienza, come crede il realismo (in ciò che qui ci interessa essi sono indiscernibili, in quanto affermano entrambi l'adequazione della cose e dello spirito), – ma, con il nostro corpo, con i nostri sensi, il nostro sguardo, il nostro potere di comprendere la parola e di parlare, abbiamo dei *misuranti* per l'Essere, delle dimensioni in cui possiamo riportarlo: non un rapporto di adeguazione o di immanenza (Merleau-Ponty 2009, p. 123).

Limiti del linguaggio, limiti dell'immagine, limiti della scienza, limiti della filosofia.

* Quando non diversamente segnalato, le citazioni da Gerhard Richter appaiono o nella versione inglese degli scritti segnalata in bibliografia o in una mia traduzione italiana.

** Le opere di Richter vengono segnalate secondo il Catalogo Ragionato [CR n] di riferimento, consultabile anche sul sito www.gerhard-richter.com.

Bibliografia

Alloa, E. (2016), *L'apparato delle apparenze. Sul concetto di fenomenotecnica e la sua incidenza sull'estetica e l'epistemologia*, «Rivista di Estetica», N. S. 63, (3/2016), LVI.

Ansted, D. (2017), *The Artwork of Gerhard Richter. Painting, critical theory and cultural transformation*, Routledge, New York.

Buchloh, B. (2009), *Gerhard Richter*, Special Number of «October», Vol. 8 (2009), MIT Press, Boston.

D'Agostini, F. (2011), *Introduzione alla verità*, Bollati Boringhieri, Torino.

D'Agostini, F. (2013), *Realismo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Eco, U. (1988), *Sugli specchi: e altri saggi*, Bompiani, Milano.

Feynman, R. P. (2010), *QED*, Adelphi, Milano.

Foster, H. (2003), *Semblance According to Gerhard Richter*, «Raritan», Vol. 22 (2003), pp. 159-177.

van Fraassen, B. (2008), *Scientific Representation*, Oxford University Press.

Franzini, E. (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Cortina, Milano.

Garbin, E. (2011), *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, Marsilio, Venezia.

Grazioli, E., Panattoni, R. (2016), *Sovrapposizioni. Memorie, trasparenze, accostamenti*, Moretti&Vitali, Bergamo.

Guerri, M., Parisi, F., a cura di (2013), *Filosofia della fotografia*, Cortina, Milano.

Heisenberg, W. (2009), *Fisica e filosofia*, Il Saggiatore, Milano.

Heisenberg, W. (1978), *Mutamenti nelle basi della scienza*, Bollati Boringhieri, Milano.

Koch, G. (1992), *The Richter-Scale of Blur*, in «October», Vol. 62 (1992), pp. 133-142.

Laxton, S. (2012), *As Photography: Mechanicity, Contingency, and Other-Determination in Gerhard Richter's Overpainted Snapshots*, in «Critical Inquiry», Vol. 38, n° 4 (2012).

Lindley, D. (2008), *Incertezza*, Einaudi, Torino.

Lotz, C. (2015), *The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images, Meaning*, Bloomsbury Academic, London.

Merleau-Ponty, M. (2009), *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da C. Lefort, a cura di M. Carbone, trad. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty, M. (2005), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty, M. (1989), *L'occhio e lo spirito*, trad. it. A. Sordini, SE, Milano.

Montani, P. (2010), *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari.

Pinotti, A., Somaini, A., a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano.

Richter, G. (2009), *Text: Writings, Interviews, and Letters, 1961-2007*, curated by D. Elger, Thames and Hudson.

Richter, G. (2006), *Atlas*, hrsg. v. H. Friedel, W. König, Köln.

Richter, G. (2007), *Silikat*, hrsg. v. A. Zweite, Kulturstiftung der Länder, Kunststiftung NRW, Düsseldorf.

Richter, G. (2008), *Abstrakte Bilder*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.

Richter, G. (2009), *Abstract Paintings*, with an Essay by Benjamin Buchloh, Marian Goodman Gallery, New York 2009.

Wunenburger, J.-J. (1999), *Filosofia delle immagini*, trad. it. S. Arecco, Einaudi, Torino.