

Intersezioni



Ph Anselm Kiefer - Glaube, Hoffnung, Liebe

# IL SUONO delle rovine

Affinità tra Anselm Kiefer e la musica, quando a Venezia è ancora visitabile la sua copertura di un salone di Palazzo Ducale. Così il grande artista tedesco, che dipinge le apocalissi della storia, dialoga con Wagner e la Nuova Musica. Non senza ironia

DI GIAN PAOLO MINARDI

**L**eggendo il recente volume *Paesaggi celesti* (**Il Saggiatore**), concepito da Kiefer insieme a Germano Celant (scomparso lo scorso anno) come un autoritratto del grande artista tedesco ricavato dalla sequenza di una ventina d'interviste, montaggio di coinvol-

gente efficace per entrare nel tumultuoso laboratorio da cui escono opere mai rassicuranti per la stratificazione di significati, impastati nella stessa materia, è affiorato dalla mia memoria l'incontro di qualche anno fa con un altro grande testimone, il compositore Helmut Lachenmann, occasione per confrontare i possibili incroci tra i percorsi dei due artisti, entrambi sospinti dall'istanza di un rapporto con la storia. Per Lachenmann non puntato verso l'utopica "tabula rasa", sognata negli anni Cinquanta dai protagonisti della Nuova Musica, ma piuttosto teso a una rimozione del passato a livello di coscienza, di ascolto. Non a un annullamento dei materiali, dunque, ma a una loro diversa qualificazione, per "riscoprire un suono che si conosce già" e ricomporlo secondo altre logiche, un po' come aveva immaginato Borges con la sua "biblioteca cinese". Comporre, appunto, con un materiale rinnovato, destoricizzato, che ripropone come fatto primario la sua fisicità, debordante a volte da quelli che sono i convenzionali argini di ogni singolo strumento per toccare la provocante zona oscura del rumore.

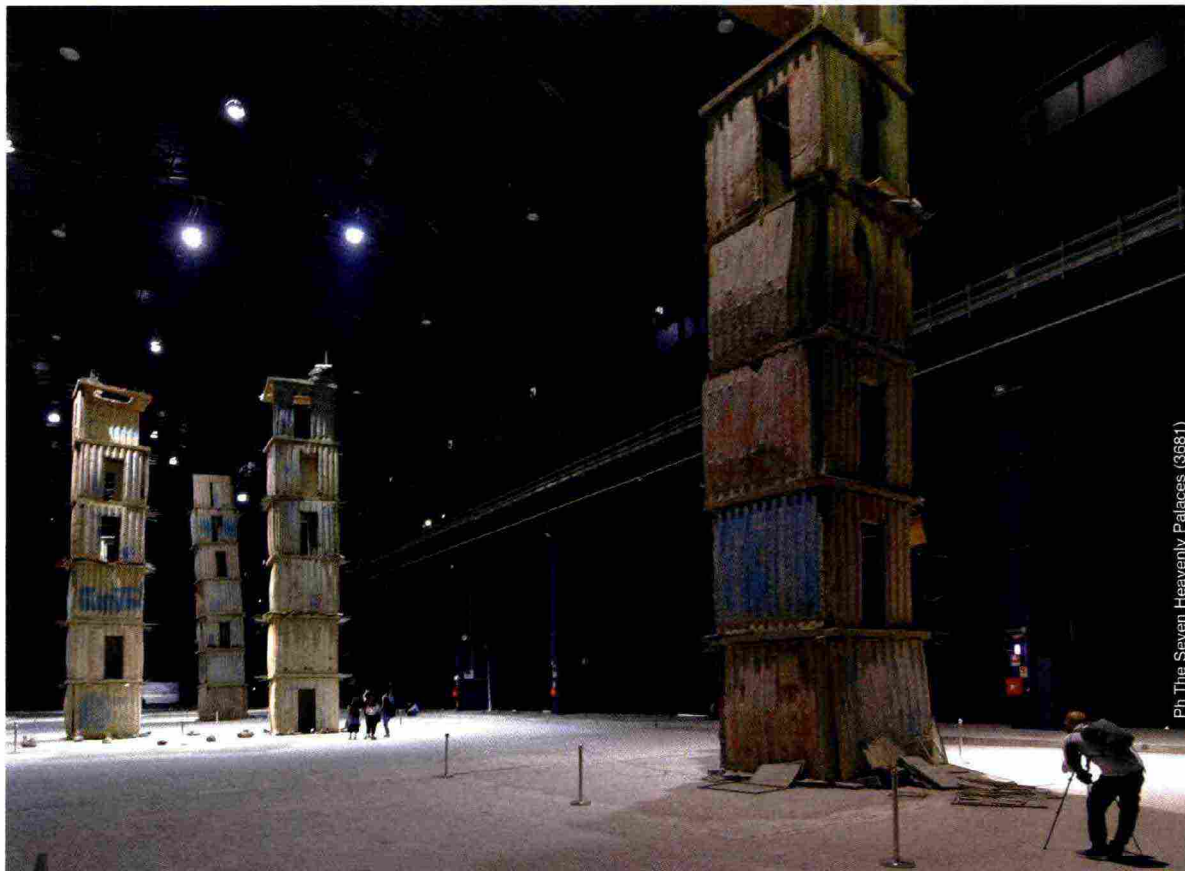
Come entrare in questa nuova prospettiva è stato lo stesso compositore ad offrirci le istruzioni. Basta "guardare come si guarda un temporale, un formicaio", un evento della natura, insomma. E proprio il "guardare" ha offerto lo spunto nel nostro incontro per soffermarci su quali artisti possano trovare qualche relazione con il suo mondo: escludendo nettamente il rapporto proposto da certi critici con Francis Bacon, Lachenmann concordava con il mio riferimento alla pittura di Anselm Kiefer, pensando a quella musica che lascia immaginare un universo devastato, come se la storia fosse stata travolta da un'alluvione, lasciando rivivere solo rari frammenti, del tutto denaturati, fossili senza significato, affioranti dal magma misterioso del suono; una pittura quella di Kiefer dove la storia è come impressa in modo annichilito. Un modo di rapportarsi con la storia i cui reperti - sempre Lachenmann - accoglie "come residui lavici di un vulcano che sembra aver cessato la propria attività e che tuttavia emana pur sempre il senso di un'energia sotterranea", parole che sembrano trovar risonanza nella definizione che Kiefer da dei suoi quadri, "qualcosa di indicibile, un buco nero o un cratere il cui centro è irraggiungibile". Entrare in questo buco nero significa confrontarsi con quella complessità che il lavoro dell'artista tedesco va svolgendo da decenni movendo da tante sollecitazioni, "non per cambiare la pittura, che è un problema di storia dell'arte, mentre io voglio cambiare qualcosa nella storia del mondo", intento in cui si intrecciano misteriosamente tante componenti, l'alchimia - il suo amore per il piombo, scoperto durante la ricostruzione del Duomo di Colonia, "è deforme, è carico di storia e di tracce, puoi piegarlo, è malleabile" -, la Cabala, suggestioni condivise, se pur con profondi distinguo, con lo sciamanico compagno di viaggio, Beuys, e ancora la forte attrazione per due poeti: la Bachmann nelle cui parole ("nel migliore dei casi al poeta rimarranno due cose: rappresentare l'epoca sua e presentare qualcosa per cui il tempo non è ancora venuto") si identifica, e Celan e il suo "colloquio disperato, mistero dell'incontro".

Ma soprattutto il mito, "che riassume il mondo in immagini. Perciò è irrinunciabile". Mito che ha trovato in Kiefer una forte accentazione nella memoria collettiva tedesca, attivata da ragioni esistenziali, lui che era nato tra le macerie di una Germania stremata, condizione poi superata con un più ampio scorcio dello sguardo: "non ho mai voluto usare la storia tedesca come arredo scenico, né per creare uno stile basato su questo tema", motivazioni che trovano riscontro nel confronto con Wagner, al di là del primo incanto quando ancora ragazzino la madre gli fece ascoltare una trasmissione del *Lohengrin* da Bayreuth: "ero attratto dall'idea del Santo Graal come di qualcosa di remoto e enigmatico. Una sorta di destinazione che vorrei disperatamente raggiungere pur sapendo che non ci riuscirai mai".

Una presenza imprescindibile Wagner: "senza dubbio una persona assolutamente sgradevole, piena di odio, rabbia e ambizione patologica, ma è impossibile distruggerlo". L'immagine di Wagner apparirà insieme a quella di altri tedeschi, da Lenau, Caspar David Friedrich a Musil, Beuys nel grande quadro degli anni settanta *Eroi spirituali della Germania* per riapparire variamente attraverso l'evocazione delle opere. Come i quattro quadri dedicati al *Parsifal* dove la grandiosità dell'ambientazione contrasta con rappresentazione quasi infantile degli oggetti: "le spade e la lancia sembrano giocattoli" annota Alex Ross nel vasto affresco sul "wagnerismo"; segnali di quell'ironia che Kiefer riteneva indispensabile e che è una lente di lettura, spesso ignorata, per introdurci nella complessità della sua opera; "coloro che usano le parole senza ironia sono fanatici, non esseri umani completi. Bisogna essere sempre pronti a ridere, perché tutto è ridicolo". Non è un caso che nei *Maestri cantori* Kiefer consideri Beckmesser come il personaggio chiave, che ha consentito a Walter von Stolzing di creare la bellezza del canto: "il nuovo non sarebbe riconoscibile senza Beckmesser che conta gli errori". Lo schermo dell'ironia, dunque, come fondale su cui far



## Intersezioni



Ph The Seven Heavenly Palaces (3681)

scorrere il ricco itinerario wagneriano di Kiefer, riconoscibile fin nei titoli: “Mio padre mi ha promesso una spada” (Notung), “Siegfried dimentica Brünnhilde”, nome che si dirama lungo altri provocanti significati, dal richiamo all’operazione militare della Wehrmacht all’affissione su una foto in cui accanto a modelle porno figura Catherine Deneuve. Contrasti che troveranno rilievo in America, la prima a decretare la grandezza del pittore, dove al Metropolitan in occasione di una produzione del *Ring* verrà esposta una serie di quadri in cui Kiefer rivisita la grandiosa, tragica saga wagneriana, reincarnata dal pittore sul filo di quella continuità che accomuna la sua azione - smentendo l’opinione di Adorno, “ogni opera uccide la precedente” - per non interrompere quel processo che dalle rovine che avevano ispirato i romantici muove verso il mistero di un futuro sognato da Kiefer, quello del profeta Isaia, “l’erba crescerà sulle vostre città”; un processo, ap-

*I “Sette palazzi celesti” di Anselm Kiefer, installazione permanente presso Pirelli Hangar Bicocca a Milano. Nella pagina precedente “Glaube, Hoffnung, Liebe”*

punto, non l’opera compiuta - “l’arte fine a se stessa non m’interessa” - ma un organismo che nasce dalle rovine, si sviluppa per andare verso la distruzione; come quella prevista da Kiefer per la straordinaria installazione creata a Venezia, nel grande spazio del Palazzo Ducale, visionario colloquio con i grandi pittori veneziani destinato ad esaurirsi dopo la chiusura della mostra.

Qualcuno ha definito le sue opere, per la complessità dei riferimenti e di elementi che si intridono nella stessa matericità, in quella “fisicità” che aveva attratto Celant, come un *Gesamtkunstwerk* ma Kiefer rifiuta la stessa parola: “Suona totalitaria. Nella mia produzione non vedo nulla di totale. Inoltre non arriverò mai alla fine. Il mio lavoro è fragile. Faccio qualcosa anche perché trovo noioso vendere sempre quadri che poi finiscono appesi in un salotto da qualche parte”. Confessione che riapre i tanti interrogativi che ogni opera di Kiefer ci pone, nello sforzo di individuare una linea, uno “stile”, obiettivo che del resto Kiefer respinge ritenendo di aver sempre bisogno di uno “choc”, di un fatto che accenda la macchina creativa, mai in maniera liberatoria in quanto, sempre come confessione, “quando dipingo sono frustrato perché so che intanto il fiume della vita mi scorre accanto. In quel momento hai un forte senso della morte”; la sintesi di quel suo itinerario che ci offre una possibile chiave d’ingresso: rovine-processo-nascita-distruzione. 