

ARTE

a cura di Andrea Muzzi

*Un modo meraviglioso di essere politicamente scorretti: Anselm Kiefer a Palazzo Strozzi*

*Anselm Kiefer. Angeli caduti. Palazzo Strozzi, Firenze 22 marzo – 21 luglio 2024*, a cura di Arturo Galansino, Marsilio Arte 2024, pp. 191, € 38.

Una parola spicca in tutto lo svolgersi della mostra: è Storia, qui con la maiuscola ma nel tessuto delle opere anche nella versione minuscola. Parlo delle molte e ampie riflessioni sul passato, oppure, rispettivamente, dei racconti di autori ammirati, amati e letti inevitabilmente attraverso libri, anch'essi quali oggetti mirabili protagonisti delle sale di Palazzo Strozzi. Non stupisce il fatto che l'artista dichiari di iniziare la giornata aprendo un libro spesso scelto a caso: «il libro che apro la mattina ispira il lavoro di un giorno». Siamo effettivamente in un clima alla Borges nel quale la cultura è percepita quale grande cisterna da cui attingere suggestioni, inferenze in tutte le direzioni, anche le meno prevedibili, seppur magneticamente legate fra loro ad un soggetto principale.

Il gusto di Kiefer sembra incastonato nella contaminazione di ambiti diversi, dalla Filosofia alla Musica secondo una modalità che, certo, di frequente incontriamo nell'arte, ma che qui riassume dal passato fatti, discipline e una sensibilità non proprio ordinarie. Alludiamo al misticismo, al valore assegnato alla Teologia, senza dubbio oggi assai meno centrale che in epoche passate, e, avanti procedendo in una nascosta graduatoria di mistero, alle derivazioni meditate dalla Cabbala e dall'Alchimia. Per le somiglianze intellettuali, non certo per gli esiti, vengono in mente artisti di spessore che furono tra Ottocento e Novecento impressionati da quelle stratificazioni di idee che provenivano dalle religioni, sia orientali che occidentali, appunto dal mondo del mistero, o paradossalmente dalla scienza: il tutto allora con la interna fiducia che quel magma di idee fosse riconducibile ad un Principio. E in quel momento attraverso la Teosofia in effetti molti artisti tesero a una simile compresenza di tali premesse, ma, ripetiamo, completamente diversa nei risultati, se pensiamo a figure di grande valore, per ricordare solo i più noti, come Piet Mondrian e Vasilij Kandinskij, oppure su un fronte quasi opposto, direi, pittori di ambito simbolista da Paul Serusier a Paul Gauguin parimenti attratti da quelle teorie, con ben altri nessi visivi e desiderio narrativo.

I contesti storici sono ovviamente disparati, ma se Kiefer avesse avuto quelle radici, probabilmente lo sapremmo: l'artista tiene infatti sempre un diario da quando, almeno, aveva diciassette anni; poi nella intervista resa nel catalogo al curatore della mostra Arturo Galansino, Kiefer si rifà ad altri precedenti, almeno dal punto di vista intellettuale, e nomina Arnold Böcklin e Anselm Feuerbach, per continuare ricordando per

ben due volte Joseph Anton Koch, forse per un forte interesse storico verso gli artisti nazareni, citati anche in altre occasioni, o forse perché attratto da quel monumentale Lucifero che il Deutsch - Römer dipinse nella Villa Massa a Roma all'inizio dell'Ottocento, e che ben si collega al contenuto della presente rassegna.

Al di là dei riferimenti, Kiefer è accompagnato da una volontà di rielaborazione continua: in mostra nella grande sala rettangolare con lo specchio al centro che inquadra i dipinti al soffitto, quella più di altre dominata da una sorta di volontà retrospettiva, vediamo quadri che da molto tempo sono stati in varie occasioni modificati, e viene dimostrato come il cambiamento può avvenire attraverso la contaminazione e «irradiazione», agenti atmosferici e raggi congiunti nel trasformare la materia usata. Tutto ciò sembra proprio un ricorso ad una idea ricorrente, se è possibile definirla, della pratica alchemica, secondo la quale l'«opera» deve riposare per molto tempo, pur investita da pioggia e radiazioni.

Kiefer ha collocato un imponente dipinto nel cortile di Palazzo Strozzi, immenso, luminoso. Il ricordo va subito, se non altro per la vicinanza nel tempo, ad uno dei pannelli della Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale a Venezia, un'altra esposizione realizzata e progettata in una celebre sede storica. Con questo enorme quadro si è rivolto quindi a tutti, anche a quelli che non entreranno nelle sale della mostra ed ha caricato l'immagine con tutto ciò che pensava fosse, nel suo stile, intensamente comunicativo. Mentre la parola scritta tedesca *Engelssturz* (*caduta dell'angelo*) ci introduce alla cultura di origine dell'autore, la parola Michele, il nome dell'arcangelo che scaccia Lucifero, è in ebraico, una lingua propria di una cultura che ama, lo ha detto anche nell'intervista resa nel catalogo della mostra, una lingua che si imprime nell'osservatore con il suo andamento in senso contrario rispetto alla nostra, per la sua grafia – per noi quasi una calligrafia – una opera nell'opera, rimando ad una cultura, ad una Teologia che sembra provenire con i suoi significati da un tempo più antico rispetto a quella cristiana, che da quella inevitabilmente deriva. Kiefer poi si avventura in un ramo particolare della Teologia, la Teodicea che, nel puntare a capire il rapporto fra giustizia divina e Male, torna a proposito per una ricerca sugli angeli caduti.

Il grande pannello nel cortile del Palazzo Strozzi, si inquadra in modo preciso, dal punto di vista dell'osservatore, all'interno della cornice superiore delle logge. Nella economia dell'immagine, in basso le vesti lacere imparentate nel dipinto si oppongono all'oro della parte superiore. Da questo punto, fuori ancora dallo spazio proprio della mostra, iniziano quindi, come abbiamo accennato, le scritte in varie lingue scelte che guideranno il tutto.

Il filo conduttore di tali scritte continua infatti, per chi ha scelto di entrare nella mostra, nella prima sala: il pannello che reca confitta una grande ala d'aeroplano presenta nella parte rivolta verso di noi, ancora una volta, la scritta in ebraico «Michele», mentre nello stesso tempo troviamo sul piano del pannello, lungo il bordo, *Luzifer* mentre in basso stanno drammaticamente gli stracci – vesti – pittura. Questa alternanza e

presenza di scritte in lingue diverse deve essere subito notata come altamente significativa, e la ritroveremo lungo tutta la mostra. Così nella seconda sala dedicata ai girasoli ritroviamo parole in tedesco e il latino connesso al commediografo francese Antonin Artaud (1896 – 1948), evocazione del giovane imperatore Eliogabalo, protagonista del romanzo che scrisse (*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*). Ma continuiamo nelle sale seguenti per seguire questa trafila. Nella terza tutto ciò esplose con evidenza con l'italiano della «Scuola di Atene» e di «Raffaello» nel pannello dedicato a tale tema; di fronte un altro pannello è dedicato ai filosofi antichi, ognuno presente con il volto e la scritta che lo identifica, organizzati secondo una sorta di albero di Jesse incardinato su Parmenide, il filosofo 'inventore dell'essere'. Il fatto che i nomi compaiano metodicamente soltanto nei presocratici (*Vor Sokrates*) e non nel consesso raffigurato nell'opera dedicata all'affresco di Raffaello, meriterà più avanti una riflessione. Finalmente in questa sala prende più ampio corpo anche l'altra dorsale del pellegrinaggio intellettuale del Nostro: di nuovo, dopo *l'exploit* del cortile, ritorna il fascino della Teologia con *Ave Maria Mater Philosophorum* e, all'interno di una architettura che rievoca quella della Scuola di Atene Raffaellesca, una 'scelta' di filosofi greci prima e dopo Socrate. In un artista così legato al pensiero filosofico dobbiamo notare che il ricorrere alla Teologia non è mai combinato alla presenza e evocazione dei pensatori del pensiero cristiano, così come invece succede con quello dell'Antichità.

Procedendo nel percorso abbiamo il testo tedesco connesso alla Canzone di Balder (*das Balder -Lied*) dai canti norreni, poi andando oltre nel commento visivo a Raymond Roussel (1877-1933), dove campeggia la scritta Zeus in greco, mentre a sinistra l'inglese a 'commento' del *Finnegans Wake* di James Joyce. Finalmente la sesta, in qualche modo centrale e 'retrospettiva' di tutta l'esposizione, perché raccoglie opere realizzate in un lungo arco di tempo, presenta una grande scritta, piuttosto isolata, *Vestrahlte Bilder* («dipinti irradiati»), con le opere che hanno subito e interiorizzato il tempo degli agenti atmosferici e delle irradiazioni, appunto. Il sapore della Teologia si fa avanti con forza e grandezza poetica nella sfilata di donne fra le quali è *Ave Maria Turris Eburnea*. Le donne, che avevamo visto nella bellissima mostra *Die Frauen* a Villa Medici a Roma quasi vent'anni fa, sono presentate in abito ottocentesco tinto di bianco e, al posto del collo e della testa, recano innestato un attributo iconografico inequivocabile che le identifica. In Dafne è un ramo di albero secco e nella Nemesis un masso; Maria è qualificata così da uno dei sette palazzi celesti dell'HangarBicocca, in formato ridotto, una torre appunto. Mi sorprende di nuovo che Kiefer nella sua opera non frequenti e nomi ripetutamente (lo farà immagino nelle letture) tutti quegli scrittori della Patrologia latina e greca che hanno cucito intorno agli attributi e privilegi della Madonna, e fra questi quel *Turris eburnea* che qui è così straordinariamente espresso. Finalmente abbiamo la sala finale delle *Besetzungen* (occupazioni) che tanto hanno fatto discutere e scandalizzare per il riaffiorare articolato e a suo modo polemico della eredità nazista, questa volta senza scritte sulle opere e soltanto la citazione sulla parete da Quasimodo

«Ognuno sta solo sul cuor della terra trafitto da un raggio di sole: ed è subito sera». Fondamentale per Kiefer che la pittura sia, insieme alla Letteratura e alla Filosofia, una critica profonda al mondo e un modo per leggerlo.

È ben noto, e sotto gli occhi di chi frequenta le esposizioni a lui dedicate, che Kiefer utilizza ben spesso la scrittura all'interno delle sue opere. Si può qui precisare che, oltre al fatto che l'artista riconosce ed è consapevole del valore artistico e propriamente suggestivo che la parola scritta assume sul piano pittorico, egli è sensibile e cosciente alla sua lunga tradizione di utilizzo nell'arte figurativa, una storia che viene da lontano e che ci parla magistralmente delle sovrapposizioni fra arte e pensiero scritto in genere, in particolare quello proveniente dall'inesauribile compilazione di testi magistrali.

Giovanni Pozzi scrisse qualche tempo fa un affascinante libro (*La parola dipinta*) su come nella storia la scrittura stessa, e la sua stessa disposizione sulla pagina, sia diventata in tante occasioni autentica composizione artistica, non solo veicolo di significato da leggere quindi, ma anche segni da guardare. Nel nostro caso, non siamo a questo punto, ma il tema è parallelo, visto che le scritte che noi vediamo nelle opere dell'artista sono elementi della rappresentazione, non proprio una didascalia ma fatti espressivi. Nel catalogo troviamo una affermazione di Kiefer che torna proprio a proposito: «Ho sempre avuto una forte affinità con scrittura, letteratura e poesia. Le parole che scelgo di inserire possiedono, secondo me, una certa aura».

Ma proviamo, con uno sguardo al passato, a spiegare complessivamente questa interazione fra arte e scrittura: le possibilità, se così si può dire, possedute dalle immagini prodotte della pittura/scultura nel dare forma a pensieri e giudizi sono immense, e di recente è stato spiegato in sede scientifica come l'immagine stessa sia al centro del ragionamento in misura maggiore del pensiero lineare, visto che l'esperienza incontra le cose mai isolate e insieme, ma le tecniche rappresentative inevitabilmente hanno dei limiti nelle varie epoche legati a tanti fattori. Così l'artista del Quattrocento, per citare ad esempio una fase ricca di novità, quando deve ritrarre nelle sue opere un filosofo o uno scrittore antico del quale non esiste per forza di cose una iconografia certa e assestata, pone accanto ad ogni personaggio storico il nome che lo individua. Perugino, per continuare nel nostro esempio, allo scadere del secolo (1496-1500), nel dare corpo e volto ad uomini famosi dell'antichità nel Collegio del Cambio a Perugia, ammette implicitamente, insieme probabilmente ai committenti, che le figure dipinte non possono essere pienamente riconosciute nonostante i vari attributi disposti, e ne scrive i relativi nomi accanto («Socrate Filosofo») affinché invece l'identificazione sia chiara. Attraverso il nome l'osservatore potrà accedere alla complessità del carattere e del pensiero del filosofo, e quindi avventurarsi nelle relative riflessioni. Poco oltre un decennio dopo, in clima di profondi cambiamenti artistici e intellettuali, l'allievo Raffaello potrà invece approfondire nella *Scuola di Atene* le espressioni e i gesti dei grandi personaggi in modo da chiarire già nella rappresentazione visiva i relativi caratteri, ad esempio la distinzione centrale fra Aristotele e Platone nella Scuola di Atene con il primo che indica con la

mano verso il basso l'immanenza della sua concezione e il secondo invece, indicando verso l'alto, la trascendenza. Ma la 'parola' e il suo significato è ancora comunque non del tutto sostituibile, nei libri sostenuti da ognuno, Raffaello avvertirà l'esigenza di scrivere rispettivamente gli inequivocabili nomi «Etica» e «Timeo». Non credo che sia casuale il fatto che proprio su questo tema dell'accostamento fra volto del filosofo e il suo nome, Kiefer è intervenuto specificatamente nella terza sala della mostra di cui abbiamo parlato.

Per un artista così complesso, parlo della varietà di stratificazioni e di riferimenti, in un saggio del catalogo è stata posta la questione se la artista sia anche critico, ribaltando una visione invece piuttosto diffusa che vede il critico come artista o meglio di come il critico che con le sue parole, con il suo fascino *guru* direi, dia sostanza all'opera d'arte permettendone la comprensione e la illustrazione di valori che, come si può immaginare, altrimenti potrebbero essere silenti nel fondale concettuale delle opere d'arte.

Il tema penso sia sensibilmente diverso quando si parla di Kiefer e comunque le relazioni fra opera-artista-critico non dovrebbero essere così impostate. Infatti il rapporto all'interno di tale triade non è stabile e varia a seconda dei casi e dei momenti storici, e perciò il dialogo fra artista e critico presenta sempre maggiore articolazione e, in special modo nel passato, una minore conflittualità di base: come non ricordare le fini parole di Ernst Gombrich quando spiegava in modo meraviglioso come l'alta qualità dell'arte quattrocentesca fosse a Firenze il risultato combinato di eccezionali capacità artistiche maturate nelle botteghe e di una aspettativa particolarmente esigente della critica, ovvero del pubblico esperto dell'arte. Non bisognerà dunque ricercare la posizione di Kiefer nell'ottica superata del confronto dialettico fra critico e artista ma piuttosto far emergere l'artista che è sì critico ma attraverso le sue opere molto di più che con le sue affermazioni.

Come abbiamo ripetuto le opere di Kiefer individuano ed esaltano alcuni strumenti intellettuali che la critica ha fatto fatica e continua a far fatica a utilizzare: parlo in particolare, come ormai spero sia chiaro, della Teologia che invece è insita nelle sue creazioni e spesso messa in parallelo con la Mitologia. Nella mostra, e nell'opera di Kiefer il tema è in genere centrale: lo abbiamo già indicato nel grande pannello nel cortile con l'arcangelo Michele e poi in una forma ancora più poetica nella icastica carrellata di figure femminili: *Daphne*, *Ave Maria Turris eburnea* e *Nemesis*.

Il tema della Maria Turris Eburnea riprende un filo d'oro, vorrei dire di piombo consunto dalla pioggia, per adattare il detto al Nostro, che nel corso della storia dell'arte è stato origine di spettacolari indagini visive. Pensiamo allora con un salto nella Storia dell'Arte al lungo collo della parmigianinesca *Madonna del Collo lungo* (Firenze, Uffizi) che traduce visivamente meditazioni religiose complesse e poetiche che si rifanno al Cantico dei Cantici. E non vagamente ispirate all'epiteto *Turris Eburnea*, ma riprendendo proprio un passo della Scrittura che dice «Il tuo collo è come una torre d'avorio» e interpretando la lunghezza del collo come analogia con la torre. Kiefer è

in particolare sintonia con lo stesso tema adattando sopra il corpo femminile all'altezza del collo uno dei Sette Palazzi celesti che compaiono nell'Hangar Bicocca, una torre appunto e seppure nella grande diversità dei medium, del contesto e dei mezzi espressivi, il risultato è simile proprio per aver voluto dare sostanza visiva ad un attributo che difficilmente poteva essere connesso esteticamente ad una figura femminile: in altre parole una operazione di sottile Teologia artistica. Lo spessore dell'analogia fra i due artisti, così lontani nel tempo e nei materiali, è proprio l'eleganza che Parmigianino e Kiefer parimenti inseguono ognuno con i mezzi a propria disposizione.

A.M.