



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Laurea Honoris Causa

LAUDATIO DI

ANSELM KIEFER

Prof. FEDERICO VERCELLONE

*Aula Magna Cavallerizza Reale
26 novembre 2014*

Raramente una data di nascita è così potentemente simbolica come nel caso di Anselm Kiefer. Nasce a Donaueschingen in un anno, inutile dirlo, tragico e assolutamente cruciale per la storia tedesca, nel marzo del 1945, a due mesi dalla fine della seconda guerra mondiale. Dal 1966, a Friburgo, Kiefer studia legge e filosofia, per poi iniziare la sua formazione artistica a Karlsruhe, col pittore realista e figurativo Peter Dreher e, in seguito, a Düsseldorf. I suoi percorsi artistici, come fotografo e performer, si focalizzano subito su forti temi politici e simbolici, come nella serie *Besetzungen* presentata durante la prima mostra personale nel 1969 alla *Galerie am Kaiserplatz*. Le prime opere sono incentrate su di un confronto critico e dolente con il passato nazionalsocialista rimosso e occultato dalla generazione precedente. Dal 1970, per venire ora a un passo fondamentale della sua formazione, è allievo di Joseph Beuys il cui influsso profondo lo indurrà a confrontarsi con temi storici, religiosi, filosofici e mitologici. Proprio in questo periodo Kiefer comincia a lavorare su cicli pittorici come *Deutschlands Geistesbeelden* (1973), approfondendo, a partire dagli anni Ottanta, la storia ebraica e il dramma dell'Olocausto. La formazione giuridico-filosofica segna profondamente la sua ricerca artistica ed estetica. Gli eventi storici, politici e sociali, astratti dal loro contesto originario, assumono nella sua opera un significato potentemente simbolico, veicolano valori assoluti e condivisi, riuscendo a proporre una soluzione figurativa carica di profonde significazioni metafisiche.

Le opere di Kiefer affondano nella vicenda storica, e nel suo versante tragico, mentre la vicenda storica si riverbera nel mito e nell'archetipo anche grazie all'utilizzazione di suggestioni che derivano dall'antico, dalla cultura degli assiri, dei babilonesi, dei sumeri sino all'ebraismo. L'artista diviene in questo quadro alchimista e sciamano, colui che forgia e plasma la materia per narrare la condizione umana e la sua costante aspirazione al divino.

Anselm Kiefer mescola nella sua pittura, fortemente neo - espressionista, materiali diversi dotati di un potente aspetto fisico e materico e di un richiamo simbolico altrettanto se non più potente: argilla, cenere, lacca, legno si mescolano al colore denso che emerge sulla tela. Anche sotto il profilo dei materiali si delinea la necessità di fare i conti con una memoria che è anche un epos comune, una narrazione che dovrebbe esser continua, e che è invece interrotta da lacune tragiche, da morti e omissioni, come viene segnalato per esempio dalla presenza di indumenti privi di un corpo, che rilevano un'assenza, una lacuna, probabili incombenti indizi di una scomparsa taciuta, di una morte rimossa.

La lacunosità della vicenda storico-mitica rinvia naturalmente anche al confronto con la generazione dei padri, e al silenzio grottesco e imbarazzato che ha avvolto, nella Germania del boom economico degli anni Cinquanta del secolo scorso, la vicenda nazionalsocialista. Si tratta dunque, per Kiefer, di ricomporre e suturare la memoria, dopo averne denunciato il colpevole smarrimento. E' inutile rilevare come questo tema, che rinvia per altro a un dialogo a distanza con altri grandi artisti tedeschi contemporanei come Georg Baselitz e Gerhard Richter, rilanci e proponga figurativamente il tema filosofico della soggettività, e dell'identità soggettiva da intendersi, nel caso di Kiefer, come un' identità mitico-narrativa.

Quello che, con ottime ragioni, può definirsi il percorso del pensiero simbolico, espressivo e insieme figurativo di Kiefer mette necessariamente capo a una rivisitazione del mito attraverso gli strumenti che il mito stesso mette a disposizione. Su questa base Kiefer sembrerebbe percorrere il sentiero additato da Horkheimer e Adorno volto a realizzare una dialettica dell'Illuminismo.

Senza voler moltiplicare inutilmente, e con il rischio dell'arbitrarietà, i riferimenti filosofici, è per altro il tema delle radici e dunque del riconoscimento a costituire una sorta di basso profondo – e quello del riconoscimento, del ri-localizzarsi narrativamente è un tema ben presente oggi, com'è ben noto, in area ermeneutica e fenomenologica. Il tema della memoria culturale, soprattutto attraverso il nesso con il motivo più tragico della tradizione tedesca, quello dell'Olocausto e del suo occultamento, rinvia poi, come ha messo bene in luce Lisa Saltzman, alla questione della rappresentazione dell'irrapresentabile, e cioè al sublime. Qui, dunque, attraverso la mediazione di una delle massime categorie estetiche, per l'appunto quella del sublime, si ripropone la questione

formulata da Adorno, e da allora ininterrottamente ripresa sino a Georges Didi-Huberman: se e come sia lecito fare arte “dopo Auschwitz”. La nozione di sublime tradizionalmente carica di una valenza etica inscindibile da quella estetica si propone su questa base, in Kiefer, come un dilemma tragico. Se il sublime moderno reca sul proprio sfondo il problema contraddittorio della rappresentazione dell’irrapresentabile – ecco che, nel caso di Kiefer, si propone in tutta la sua forza la domanda se sia lecito forzare: se l’irrapresentabile *vada* rappresentato. Esso- sembrerebbe rispondere Kiefer, e certamente noi con lui- non va indubbiamente rappresentato ma può essere accolto all’interno di un percorso critico di scandaglio delle radici. Se il nazionalsocialismo aveva voluto essere un ritorno epico-tragico alle mitologie dell’originario- ecco che Kiefer riprende genialmente il tema di una radice abitabile che coincide del tutto naturalmente con una rivisitazione delle tradizioni fondanti. E’ uno scandaglio che oltrepassa romanticamente la Germania per andare ben oltre, in direzione della rivisitazione di una mitologia storica e simbolica nella quale si affacciano i grandi nomi della tradizione classico-romantica tedesca, da Goethe a Kleist per limitarsi a due colossi. Il mito e la tradizione vengono rivisitati attraverso il mito, attraverso la necessità di rivivere una tradizione fondante come davvero fondante, inclusiva e non escludente. In questo quadro si colloca anche il tema, davvero centrale, della foresta che avvolge la tradizione romantica per venire al movimento dei *Wandervogel* al quale Nietzsche stesso fu profondamente legato. La foresta nella sua aura magica e mitica, che Kiefer affronta da bambino in fasce sottraendosi ai bombardamenti alleati e poi, giovanissimo, sotto la guida del suo maestro Joseph Beuys, diviene il luogo accogliente e misterioso che cela e manifesta insieme un’aspirazione all’infinito. Che è anche quella delle cattedrali gotiche che ci riconducono a Herder, al giovane Goethe, alla pittura nazarena.

I simboli dell’abitare percorrono l’opera di Kiefer. Abitare significa sempre abitare gli archetipi, ma abitare gli archetipi non significa altro che stabilire dove si è sulla base della provenienza che ci è stata assegnata. In questa strategia di rivisitazione delle radici, che non ne nega la necessità e il conforto talora anche ammaliante e terribile, si colloca, polemicamente, anche il famoso saluto nazista che generò incomprensioni e polemiche tanto violente quanto ingiustificate nei confronti dell’artista. Le radici sottratte producono ricadute violente in un originario tanto più fittizio in quanto nasce da un debito onirico.

Nell’opera di Kiefer la memoria storica e quella culturale occupano il centro della scena della sua opera che per molti versi costituisce un confronto *à rebours* con la tradizione tedesca, in particolare quella classico-romantica che viene intesa proprio come il territorio delle radici. Si tratta di un confronto a tutto campo che non attraversa solo la tradizione figurativa ma anche quella letteraria. E’ un confronto volto a individuare, come già si diceva, nella dialettica storica il motivo dell’originario in cui situarsi, un motivo cui pure la cultura nazionalsocialista aveva dedicato un’inquietante attenzione. Va subito precisato che questa relazione così forte dell’opera di Kiefer con la memoria culturale produce un confronto con il canone che si realizza attraverso il medium figurativo e non, come tradizionalmente avviene, attraverso quello letterario. E’ una grande rivoluzione, uno spostamento di senso che colpisce tanto più in quanto la trasmissione, il canone culturale si è effettivamente spostata sempre più negli ultimi decenni da uno all’altro ambito facendo parlare addirittura di un *pictorial* o *iconic turn* della cultura contemporanea. Ma potremmo parlare addirittura di una sorta di crisi di paradigmi, di un’ambiguità che attraversa il linguistico e il figurativo, che percorre l’arte contemporanea, e non il solo Kiefer ma, per fare soltanto un altro nome, anche un artista come Joseph Kosuth. Quella della distinzione tra segno e immagine è per altro una vicenda sottile di spostamento e indefinitezza dei limiti che possono far emergere il corpo della scrittura nella sua qualità morfologica e non solo in quella concettuale di trasmissione del senso. Ma vale anche il percorso inverso per cui l’immagine può far cenno, anche nella sua pienezza materica, in direzione del concetto senza per questo affondare nella catacresi del segno.

Il tema della memoria nell’opera di Kiefer è la presa d’atto di un incommensurabile frattura e, insieme, un’opera di ricucitura e quasi di rammendo di un tessuto lacerato. Il tessuto della

memoria viene inteso da Kiefer come un tessuto organico e vivente, laddove l'immagine stessa sviluppa una qualità performativa. Non si tratta di semplici rappresentazioni ma di luoghi abitati e abitabili che definiscono anche una provenienza. Il tessuto organico della memoria fa del percorso pittorico un percorso di rigenerazione. E si tratta di un tessuto cicatriziale, e quasi di un rammendo, che attraversa la tradizione tedesca come un rimorso, e che ha mille difficoltà ad emergere.

Il confronto con un rimosso troppo recente che affiora con violenza, al cui emergere dirompente bisogna far corrispondere una forma che lo contenga e configuri percorre la riflessione pittorica di Kiefer la quale assume così anche una valenza terapeutica. La ristrutturazione della memoria avviene attraverso una messa in forma che ha nel mezzo pittorico il suo medium privilegiato.

E' così che la riflessione di Kiefer è quella di uno dei grandissimi poeti della memoria tedesca il quale riflette visivamente con un rigore che fa competere il suo linguaggio espressivo con quello propriamente concettuale. Ma forse il punto più rilevante sta proprio nell'idea di superare il limite, l'implicazione che esclude il concetto dalla rappresentazione e l'opposto per ritrovare quell'unità profondissima di immagine e pensiero che dell'immagine era stata propria a partire dai Padri cappadoci, per venire a Nicea e giungere infine all'emblematica di età barocca. Abbiamo così a che fare con immagini che non sono rappresentazioni bensì narrazioni. Il tema della memoria culturale è, per altro, un tema che Kiefer condivide con altri grandi artisti tedeschi di oggi come Gerhard Richter nella cui opera la memoria e il rimosso si affacciano nell'immagine quasi come fantasmatiche emergenze. Sono due forme della memoria culturale che approfittano del mezzo pittorico per svilupparsi, denunciando nella loro configurazione anche la provenienza dall'uno o dall'altro suolo della patria tedesca ancora divisa.

La storia tedesca – è inutile ricordarlo - è a tutti gli effetti una vicenda della *Zerrissenheit*, per riprendere Hegel, una vicenda di lacerazioni e di ricuciture. Le immagini di Kiefer attraversano con la potenza del negativo hegeliano le lacerazioni per serbare quella memoria in figura che è essa stessa *Versöhnung*, conciliazione non tanto perché la colpa venga dimenticata o messa da parte, ma perché nella possibilità stessa della narrazione sta il principio del superamento del trauma.

Kiefer risponde, è costretto a rispondere, già lo si è visto, per motivi familiari e generazionali, connessi alla coscienza storica individuale e collettiva, alla domanda se si possa fare arte dopo Auschwitz. E' un interrogativo che percorre drammaticamente la tradizione estetico-filosofica tedesca a partire dalla riflessione e della drammatica denuncia di Theodor W. Adorno per irradiarsi di lì e proporsi come una sorta di grande metro di valutazione dell'arte contemporanea. La questione è di una portata e di una gravità davvero assolute. E ci conduce in direzione di quell'"ideale del nero", in particolare di quella lirica che fa delle peripezie della forma e del linguaggio il nucleo profondo della propria sfida al mondo- com'è testimoniato esemplarmente dall'opera di Paul Celan, poeta non a caso amato sia da Adorno che da Kiefer. Qui affiora un interrogativo centrale non solo per l'arte tedesca ma per l'arte contemporanea in generale. Una sfida che supera l'arte per coinvolgere l'etica stessa dell'immagine. La esprime Didi- Huberman con il titolo magistrale *Immagini nonostante tutto*. Possiamo riformulare la questione nei seguenti termini: può l'arte farsi carico della coscienza storica? Rappresentare l'immaginario collettivo, il rimosso, la verità troppo profonda e costituirne il metro di misura critico.? E' un interrogativo che ha un sottinteso ancora più impegnativo e inquietante: può l'arte incrociare nuovamente il mito inteso come il terreno fondante una cultura? E' un interrogativo che ci riconduce alle origini. E' un interrogativo che ci riconduce al di là della coscienza estetica, al di là di quei *Libri carolini* che la dischiudono nella nostra tradizione allontanando l'immagine dalla verità per fornirle un contenuto estetico e illustrativo. L'immagine si configura così come il luogo di una contesa che ravviva quanto già era accaduto nella tradizione occidentale e cristiana, a partire dalle contese che hanno attraversato Bisanzio sulle quali non a caso Kiefer torna nella serie *Bilderstreit* che riprende la questione dell'immagine nelle sue radici storiche nella vicenda del cristianesimo orientale, e cioè la questione della rappresentabilità e dell'irrepresentabilità del contenuto divino. Ma sono molti,

non solo quelli prima citati, i temi filosofici che trovano un magistrale, coerente sviluppo figurativo nell'opera di Kiefer. E che ci rinviano al suo dialogo con l'arte e con la cultura tedesca e internazionale, in un fitto colloquio, a proposito del quale mi limiterò ancora a indicare un punto solo, tuttavia davvero cruciale

E' quello del confronto critico con il presente tecnologico che si illumina nel confronto con il mito. E' uno dei temi centrali che attraversa uno dei grandi momenti dell'opera di Kiefer, i *Sieben HimmelsPaläste* i quali sprigionano una critica visibilmente corrosiva e severa del contesto architettonico tecnologico e razionalistico che li accoglie. Difficilmente la critica moderna della tecnologia nella tradizione filosofica e sociologica ha saputo esprimere l'utopia negativa, il destino tragico della tecnica in modo più pregnante e sapiente, quasi a segnalare, analogamente a quanto avviene con Dorian Gray che guarda il proprio ritratto, come il suo volto arrogante e onnipotente sia destinato ineluttabilmente a risolversi in una compagine fatiscente di rifiuti, nella quale la tecnica stessa ritrova tuttavia la propria simbolicità.

Desidero ringraziare vivamente la GAM di Torino, nelle persone del suo Direttore, Prof. Danilo Eccher, della Dott.ssa Anna Musini, della Dott.ssa Arianna Bona per i loro suggerimenti e il loro fondamentale contributo all'organizzazione di questo evento.