

Da: *Markus Lüpertz, Giulio Paolini: figure, colonne, finestre*, a cura di Rudi Fuchs e Johannes Gachnang, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 19 dicembre 1986 - 29 marzo 1987), Castello di Rivoli, Rivoli-Torino 1986, pp. 16-19.

## ***Europa: Nord-Sud***

### **Per Kirkeby**

Abbiamo deciso che tutti i posti possono essere divisi in Nord, Sud, Est e Ovest. In Europa Est-Ovest sono, in generale, scomparsi. Perciò Nord-Sud è sempre stata la principale determinazione, che per noi vale "quassù", e per loro vale "laggiù". Il papa e Lutero, insomma. E, irresistibile, Paolini e Lüpertz. Ma non c'è bisogno di andare avanti con la guerra dei Trent'anni. Dopo tutto, non si può rimuovere la verità.

Incontrai Johannes a Stoccarda. Fu un incontro del tutto casuale. Ma come inviato dal Cielo, o almeno dal Castello di Rivoli. Ero andato alla Staatsgalerie non tanto perché amassi l'edificio di Stirling, quanto perché speravo un sollievo alle mie fastidiose frustrazioni dallo stare seduto vicino ai quadri di Munch. Non che siano i più bei quadri di Munch che io conosca, ma per me irraggiano, come tutti i suoi quadri, un significato paradossale, nel fare una cosa priva di significato - schizzare pittura ad olio su una tela. Se riesco ad arrivare alle spaventose ricostruzioni delle bambole di Schlemmer, sono salvo, per un poco. Perché allora riuscirei a farmi forza, e anche se magari tutto è andato storto, tutto quello che potrebbe farmi avere successo fra la gente, mostre, decorazioni, aule e sculture pubbliche - anche se tutto questo sta andando storto, forse tutto ciò non avrebbe la minima importanza, perché, in ultima analisi, l'unica cosa che conta è il quadro che hai dipinto, non importa se buono o cattivo, il quadro, nel tuo assoluto isolamento schizofrenico da tutti i tuoi vestiti e da tutte le tue trattative. Ed era proprio questo quello di cui avevo bisogno. Venivo fresco fresco da una discussione mattutina; che verteva - mi pare - sulle caratteristiche tecniche di un grosso lavoro: circostanze che di colpo diventarono dei diktat di tipo economico-attitudinale. Improvvisamente, in ogni caso, avevo capito come mai non ero mai diventato un architetto. L'orrore di scoprire che proprio a me, una persona così amabile, toccava fare la parte di quello che dice no, e fa la figura dell'intransigente. Ed era ancora peggio, per il fatto che sapevo benissimo che il mio avversario non era lì in carne ed ossa, ma era una sorta di meccanismo invisibile e incomprensibile, capace di scrivere lettere obiettive fino alla fine dei suoi giorni, mentre le mie lettere, piene di carica passionale, mi lasciavano distrutto ed erano pessime da un punto di vista tattico, così piene com'erano di speranze e di aperture che avevano la stessa funzione delle larve di insetti per il pesce di un acquario.

Insomma, mi ci volevano i miei quadri di Munch. Era una specie di rito per la rinuncia ai miei sogni orgogliosi di "pubblico successo". Ma anche un modo per entrare in contatto con ciò che realmente conta. Stare seduto vicino a quel paio di quadri era un'attività non priva di somiglianze con uno di quegli esercizi molto diffusi contro lo stress: ispiri profondo, contando fino a quattro, conti di nuovo mentre espiri, e ripeti l'esercizio finché all'ultima espirazione senti un lieve formicolio alle punte delle dita delle mani e dei piedi, e le labbra e le mascelle si rilassano. Me ne stavo appunto seduto là, con una faccia da cane bastonato, quando vidi Johannes con la coda dell'occhio. Tutto intento a illustrare a due affascinanti signore italiane, con zelo pieno di cavalleria, le caratteristiche della pittura nordica.

Era stato anche Johannes a mandarmi il libro di Pinot Gallizio. Di Gallizio avevamo parlato un paio d'anni prima a Læsø, sul Mare del Nord, e avevo sempre creduto che se ne fosse quasi, o del tutto, dimenticato, e che difficilmente qualcosa gliel'avrebbe fatto tornare in mente. Aveva lasciato in Danimarca un sacco di quadri, era una figura molto vicina a Jorn. Gallizio era anche un simbolo dell'incontro di Jorn con il Sud. Un simbolo che si associava alla percezione dei tempi che avevamo vissuto laggiù, nel Sud, i tempi di Fontana e di Manzoni, per fare degli esempi. Come si poteva continuare a dipingere? Riconoscendo che però si continuava, si continuava e basta, che questo era un fatto, la risposta veniva fuori dalla Società Nord-Sud. Il Rotolo di Pittura Industriale e il Laboratorio Sperimentale di Alba producevano pittura a metraggio, dalla quale si poteva poi tagliare un quadro delle dimensioni desiderate. Quel processo di produzione permetteva di condurre esperienze sul "congelamento" necessario della pittura, sulla sua autosufficienza, in ultima istanza. Quel farmacista del Sud arrivato al paesaggio bizantino. Pensate ai quadri del 1960-61, a un quadro come *Gli Oracoli II*. È come se creasse il paesaggio alpestre di un'icona bizantina da onde gelate e da forme trasparenti. E anche i quadri di Manzoni sono in realtà così, anche se sono acqua passata.

Ma torniamo a Stoccarda. A colazione Johannes mi disse che quella sera, proprio alla Staatsgalerie, c'era un vernissage per una grande mostra di Paolini. Così me ne tornai in albergo, mi feci una dormita, e ritornai al museo dopo l'ora normale di chiusura.

Era una vera mostra retrospettiva, che mi riportò proprio agli inizi. Manzoni e Copenaghen, al principio degli anni Sessanta. L'entusiasmo spumeggiante di Addi Köpcke, che schizzava dagli angoli della bocca, quando ci si rendeva conto di quanto si era stupidi. Non c'era nulla di etereo, di distante, nei quadri di Manzoni, bianchi e ovattati. A suo tempo, erano aggressivi. Scopersi che Paolini aveva cominciato a dipingere più o meno allora.

Sto parlando qui di "Manzoni" come di una situazione, un fantasma ideale che in un particolare momento storico i pittori del Sud erano stati capaci di adoperare. Geograficamente parlando, c'era un bel po' di strada da un pittore danese di nome Jorn, e, rispetto all'età, un bel po' di strada dal giovane Paolini. Che cosa significava quell'incontro con il gigante? Per Jorn significò una radicalizzazione del procedimento pittorico stesso, che lasciava liberi i suoi fantasmi. Per Paolini, diede il via a un grande teatro, che permise al sipario di rivelare, di sfuggita, l'antico paesaggio bizantino che ci stava dietro. Le matasse di cotone dei quadri di Manzoni erano state tessute in un sipario leggero, che poteva essere aperto o chiuso, o anche gettato addosso a questa o quella cosa, e drappeggiato su un paesaggio trasparente e formalizzato.

Markus Lüpertz è un centroeuropeo. È più nordico, ma non è il Nord. Con Jorn non apparve nessun paesaggio bizantino, ma una scena di caccia molto più disordinata. Markus cominciò con un paesaggio teutonico-bizantino. Ricordo benissimo che rimasi di stucco, quando vidi quei paesaggi a casa di Michael Werner, all'inizio degli anni Settanta. Con gli elmetti d'acciaio e altri aggeggi del genere. Non c'era trasparenza, ma storia, storia a mucchi, c'era un formalismo bizantino segnato dal fato della storia e da una conoscenza inevitabile dell'accavallarsi delle onde. Niente sipario. Non avevo occhi per quel tipo di pittura, allora. Scappavo via spaventato, prima di aver avuto il tempo di guardarmi intorno.

Con Markus seguì la via opposta: furono le sue ultime cose ad aprire la porta alle prime. I quadri successivi, con il loro attaccamento al paesaggio della "caccia selvaggia" erano un terreno più familiare per me. Ma tuttavia è significativo che, quando "il principe va a caccia", egli sia avviluppato da un cerimoniale bizantino. E dietro e intorno ai guerrieri arcaici del periodo più

recente si estende un paesaggio di strumenti, fortificazioni, colline accovacciate e simbolici campi di grano. Un paesaggio bizantino diverso da quello del Sud delle Alpi, un paesaggio che fa resistenza. C'è qualcosa di russo nel bizantinismo di Markus, una forma di presenza che non ha bisogno di essere rivelata. Questo paesaggio è lo stato d'animo fondamentale che accompagna i quadri di Markus attraverso tutte le variazioni celtiche.

Così ci troviamo in un paesaggio senza Nord né Sud, senza Est né Ovest. Un paesaggio senza fine e senza vittorie. Il mio conterraneo Søren Kierkegaard annotò nel suo diario nel 1848.

«Chi ha detto che la verità debba trionfare in *questo mondo*? Non certo Gesù Cristo. No, la verità deve, dovrà inevitabilmente soffrire in questo mondo, sì, dovrà soffrire, e tutta la sua esistenza sarà una continua prova.

È questo il significato dell'eternità. Il resto è spazzatura. Anche affermare che la presunta verità trionferà dopo la morte dell'uomo è soltanto tradire i propri sensi. No, quando l'uomo è morto, prende corpo una fantasia che si presume sia vera: adesso che non c'è più pericolo, che non ci sono più sforzi, è questa fantasia che trionfa - non la verità.

Sì, chiunque abbia qualcosa di definito che desidera compiere, questi può conoscere il trionfo. Ma neppure questa è la verità. Una riforma del concetto di "lume", questo sì che si può dire che trionfa. Chi lotta contro un re può forse trionfare, e instaurare una repubblica - ma è una verità così frivola.

E qui sta la satira di Lutero. Il bene in Lutero non ha certo trionfato, ma d'altro lato, fino a un certo punto, egli ha trionfato sul papa. Oh, Signore Iddio, così egli va a finire per far sembrare la sua riforma una specie di Servizio dei pompieri».