

Da: *Mario Merz. Terra elevata o la storia del disegno*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang e C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 maggio - 23 settembre 1990), Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea, Rivoli-Torino 1990, pp. nn.

## ***La goccia d'acqua: Berlino si affaccia sul mare?***

**Johannes Gachnang**

Entendons-nous. Il sait chaque fois  
que ça y est, à la façon d'un poisson de  
haute mer qui s'arrête à la bonne  
profondeur, mais les raisons lui en  
sont épargnées.

Samuel Beckett

Da circa sei mesi Berlino è di nuovo al centro dell'opinione pubblica mondiale. Per lunghi anni si è parlato poco di questa città, nonostante il Muro, una brutta costruzione che divideva Berlino e che fungeva da triste emblema di un paese lacerato e dunque dell'intera Europa. «Beuys raccomanda il rialzamento del muro di Berlino di circa 5 cm (una proporzione migliore!)». Agli intellettuali che pensavano in una prospettiva europea, e in particolare a quelli di provenienza italiana, la situazione che si era creata nel 1961 doveva allora essere apparsa drammatica, se non insopportabile. All'inizio degli anni Sessanta giunsero a Berlino, per quel che riguarda l'ambito delle arti figurative, Vedova e Dorazio, seguiti a distanza di dieci anni da Merz e Kounellis.

Erano brutti tempi, le migliori forze tedesche stavano già emigrando in Occidente e avevano per meta la Renania, Düsseldorf e Colonia. A Berlino Ovest rimase Lüpertz, che dipingeva soggetti tedeschi, come nel 1974 tre quadri dal titolo *Schwarz-Rot-Gold* [Nero-rosso-oro], un fatto che la critica tedesca giudicò con estremo sospetto. A Berlino Est si poteva incontrare Penck, che fino all'estate del 1980 ha lavorato a Dresda, al di fuori degli ambienti ufficiali, e che allora ha prodotto ed esposto *Mike Hammer's Vermächtnis* [Testamento di Mike Hammer]. Dopo le rare visite «di là» all'Est, gli specialisti erano alquanto perplessi e parlavano in tono di giustificazione di un «Provinz-Warhol». L'architetto Hans Scharoun (1883-1972), autore della Philharmonie, il grandioso edificio in Kemperplatz, sede dei Berliner Philharmoniker, era morto da poco e Willy Brandt, due anni dopo, avrebbe dato le dimissioni dalla carica di cancelliere federale, a causa di un caso di spionaggio tra i suoi collaboratori. I suoi tentativi di conciliazione con i popoli dell'Est apparivano compromessi dalle forze conservatrici che si sono succedute nella Repubblica Federale, quelle stesse forze che oggi rivendicano il loro diritto a una Germania di nuovo unita.

In questa situazione particolare operavano degli artisti come Broun, Kawara, Buren, Kounellis o Broodthaers e Merz, arrivati a Berlino agli inizi degli anni Settanta. È andata meglio a loro che ai russi cinquant'anni prima? Se nel frattempo il «Romanische Café» aveva chiuso e il suo posto nella vita intellettuale era stato preso da «Exil», il ristorante della madre del poeta Oswald Wiener, c'erano tuttavia alcuni paralleli con la situazione precedente. Senza dubbio, da un punto di vista geografico Berlino si trova ancora nel reticolo che attraversa l'Europa: a ovest abbiamo Parigi e a

est Mosca, a nord Copenaghen e a sud Roma.

Come i russi Lissitskij, Tatlin e Malevič in precedenza, allo stesso modo Merz, Broodthaers o Kounellis recarono con sé a Berlino notizie di una nuova arte, novità che prima potevano essere discusse e divulgate solo tra pochi, in un circolo ristretto. I tedeschi - a partire dall'entusiastica accoglienza di Kennedy a Berlino e dalla successiva pop art - guardavano con occhi spalancati a Washington e a New York (proprio come conigli di fronte al serpente). Se voleva essere classificato come progressista, secondo la critica il giovane artista tedesco doveva tenere Duchamp e Warhol come punti di riferimento. Solo nel 1982, alla mostra «Documenta 7» a Kassel, questo teso confronto, tra l'Europa e l'America da un lato, e tra contendenti come Beuys e Byars, Kounellis e Baselitz o Merz e Rainer dall'altro, ha potuto essere messo in discussione come una proposta al momento inattesa, e l'apoteosi di queste aspirazioni ha avuto luogo con «Bilderstreit», l'anno scorso a Colonia.

Ma chi, a Berlino, parlava settant'anni prima in russo e vent'anni prima in italiano? Negli anni Sessanta il vino era ancora cattivo. I turchi immigrati stavano facendo conoscere la frutta e la verdura dei paesi meridionali e anche il palato tedesco si riabituava lentamente al sapore dell'aglio. Solo un decennio dopo i berlinesi, almeno nella parte occidentale della città, ripresero a mangiare e a bere meglio. Come ci racconta nel 1967 il dadaista Richter nel catalogo *Avantgarde Osteuropa 1910-1930* (relativo a una mostra della Kunstakademie di Berlino Ovest), nel 1922, a Berlino, il russo Malevič quando lo incontrava gli si rivolgeva con un termine, «Uhland», che intendeva come sinonimo di «Dichter» [poeta] e che usava spesso per avviare nel modo giusto una conversazione con un collega tedesco. Le difficoltà linguistiche erano molte e già a quel tempo gli interpreti avevano i loro problemi perché i russi, allora come oggi, sapevano raccontare tante cose. E Gabo, che da tempo aveva la cittadinanza americana, guidato dal proprio irrefrenabile entusiasmo, recitava senza esitazioni per intere serate Puškin in russo, per infiammare il cuore dei berlinesi non ancora conquistati dall'anima russa.

Con la fine della seconda guerra mondiale i tempi erano infatti profondamente cambiati. La maggior parte degli artisti tedeschi della generazione di Baselitz erano nati nella parte orientale del loro paese e avevano frequentato le scuole nella Repubblica Democratica di Germania, di orientamento socialista, prima di trasferirsi intorno al 1960 a Ovest dove avevano rapidamente disimparato la prima lingua straniera appresa, la lingua degli altri vincitori, il russo. Nel frattempo era diventato necessario padroneggiare la lingua inglese per potersi capire, come abbiamo detto, con gli americani. Ma questi si fecero aspettare ancora per un po' e gli europei furono costretti a viaggiare, se volevano mostrare i cambiamenti avvenuti in Europa e soprattutto la crescente consapevolezza di sé maturata dagli artisti europei.

In questa straordinaria situazione troviamo a Berlino un artista come Mario Merz, ospite del Berliner Künstlerprogramm [Programma di Berlino per gli artisti], organizzato dal Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD); grazie a questa istituzione, nella primavera del 1974 poté allestire una mostra in un palazzo della Lutzowplatz, che gli consentì, in questa città a lui estranea ma che gli piaceva, di dare forma alle sue visioni. Nel catalogo della mostra Merz rivolge a colui che si appresta a visitare le stanze una frase molto bella, che può anche guidarlo per le strade di Berlino. Queste non sono più le strade di Walter Benjamin, perché quel che ora colpisce sono le aree ingombre di macerie e i muri spartifuoco: «Girano le case intorno a te / o tu giri intorno alle case?».

Ho avuto anch'io l'opportunità di vedere questa mostra. Mi immaginavo facilmente l'atmosfera in cui aveva potuto essere organizzata, perché come città e come forma politica Berlino mi era molto familiare grazie a un lungo soggiorno negli anni Sessanta, ma meno familiari mi erano a quel tempo il lavoro e il pensiero di Mario Merz. C'erano però punti di contatto sufficienti - almeno dal mio

primo incontro con il suo lavoro e la sua mostra «Che fare?», organizzata all'inizio del 1969 a Roma, nel garage sotterraneo della Galleria L'Attico, poco distante da piazza del Popolo - perché capissi che qui l'estetica della rottura veniva sviluppata con mezzi radicali, proprio nel solco della tradizione dell'avanguardia del Novecento. E un lavoro come *Città irreali* del 1969 accompagna da tempo l'ex architetto - l'autore di questo scritto - nell'evoluzione del suo pensiero, e noi, con l'interrogativo dell'ordine e di dove questo sia da organizzare - se nella vita o nell'opera -, restiamo condannati alla giovinezza come torri a vigilare!

Nel vecchio appartamento di Berlino, ristrutturato in luogo d'esposizione, con i suoi alti spazi ben proporzionati, c'è, nelle tre stanze che danno sul giardino, un tavolo basso a forma di triangolo allungato, forma che ha delle analogie con la progressione 1 1 2 3 5 8 13 21 34 fino a 139583861555 sviluppata da Fibonacci (1180-1240) e spesso utilizzata da Mario Merz. Lo scheletro e le gambe che sorreggono il tavolo, diviso in numerosi settori, sono in tubolare d'acciaio, mentre il piano è formato da altrettante tavolette di compensato. Dall'ultima illustrazione del catalogo apprendo che l'artista aveva montato a intervalli regolari lungo uno dei due lati lunghi del tavolo i primi nove dei numeri di Fibonacci, modellati in tubo al neon, e all'occasione li faceva illuminare. In un'altra illustrazione conto dieci persone che siedono, cinque a cinque, all'uno o all'altro dei lati lunghi del tavolo o per terra. Non si può accertare quale sia la posizione dell'artista al tavolo, ma la si può supporre. Due altre illustrazioni restituiscono la situazione espositiva da due diversi punti di vista, opposti l'uno all'altro: se lo consideriamo nella sua lunghezza, il tavolo ha inizio nella prima stanza, attraversa la seconda e si inoltra con la punta fino nella terza. Le illustrazioni di un altro catalogo mostrano un dato più recente, e cioè che la punta del tavolo è sostenuta da una semisfera trasparente, che consta di una costruzione in tubolare d'acciaio, semplice e leggera, ricoperta di piccole lastre di vetro. Il titolo in tedesco dell'opera, *Auf dem Tisch der hineinstösst in das Herz des Iglu*, con la data di ideazione - 1974 - funge di volta in volta da firma di queste opere.

Stranamente, non ricordo più i diversi particolari di questo lavoro creato per Berlino e a Berlino. Le illustrazioni nei vari cataloghi per i lavori di Mario Merz oggi non mi aiutano più molto. Una cosa so però con estrema sicurezza, e cioè che nella visita alla mostra ero solo e, oltre al panorama che si scorgeva dalle finestre, in quelle stanze non c'era nessuno. Il fatto di trovare un tavolo di quel genere a Berlino ed esposto in condizioni di illuminazione assai particolari mi fece un'impressione profonda. A Berlino, in certi giorni, con il cielo azzurro e limpido, c'è una luce che ricorda quella del diamante e si potrebbe credere che la città si affacci sul mare.

Non mi è noto come sia stata accolta quella mostra a Berlino. Sono tuttavia sicuro che l'offerta, fragile ma allo stesso tempo generosa, di Mario Merz non ha potuto infiammare il cuore dei berlinesi. In quel periodo si parlava molto di arte concettuale e di minimal art, sicuramente nella certezza che anche questa volta si sarebbe affermato il moderno - secondo l'illuministico principio del progresso - rispetto all'esistente, un cattivo esistente. Ma questa estetica concepita dai costruttivisti russi e dal Bauhaus - come ci insegna la storia - è stata di nuovo messa in discussione dalle più forti personalità di quegli anni, anche se gli specialisti hanno creduto fino agli anni Sessanta inoltrati di aver trovato il presunto paradigma.

Gli artisti italiani, con la loro storia così ricca di contraddizioni, hanno però imparato qui a nord, grazie alle immagini create da loro, a comprendere nuovamente lo sviluppo che si è avviato da allora e la complessità di questo mondo in quanto grandiosa energia creatrice.

Mario Merz, come annunciato nel catalogo della sua mostra del 1974, è ritornato a Berlino quando nell'estate del 1988 ha collocato nel cuore della Nationalgalerie, nel padiglione di Mies van der Rohe, il suo primo progetto per questa città, ulteriormente sviluppato in lunghi anni, per sfidare nella sua maniera inimitabile, di nuovo e con grande rispetto, sia l'architettura sia l'arte. Merz non

ha più inteso infiammare il cuore dei berlinesi, perché lui e i colleghi (Kounellis, Paik, Serra, Stella, Twombly) che con lui partecipavano all'esposizione hanno portato con sé e a Berlino il pubblico internazionale. Il titolo, significativo e insieme modesto, del suo chiaro lavoro del 1987, *La goccia d'acqua*, è bastato a risvegliare i ricordi di cui qui si è parlato: mi sembra importante fermarli, perché in questo periodo dimentichiamo troppo in fretta, dimentichiamo anche cose importanti e perciò legami che in precedenza hanno significato un punto d'appoggio e un'occasione di orientamento.

Aprile 1990