

## 'Piedi troppo grandi'. Un ricordo di Georg Baselitz

Rinaldo Censi

Era nato Hans Georg Kern, il 23 gennaio 1938 nel villaggio di Deutschbaselitz. Segno dell'acquario ("difficile da definire e ingabbiare all'interno di schemi" segnala l'oroscopo). Dove siamo? Nella zona est della Germania, non lontano da Dresda (Sassonia). Un tempo lì abitavano popoli slavi (Sorbi o Wendi), oltre che i tedeschi. Il padre era l'insegnante del villaggio, sovrastato da un magnifico castello antico. Iscritto al partito Nazionalsocialista, partecipa come soldato alla Seconda Guerra Mondiale. Ritorna segnato, anche nel fisico. I sovietici, alla fine del conflitto, controllano il territorio e distruggono il castello, oltre che la ricca biblioteca che aveva trovato rifugio nelle aule della scuola. Sono ricordi indelebili per il giovane Hans Georg. Il padre subisce un declassamento. Esce la mattina per pulire le fogne. Sarà la madre a reinventarsi insegnante, studiando con dedizione sui libri del marito.

Hans Georg ricorda la povertà, la fame, il rumore delle bombe, le detonazioni, il volo degli aerei: avvenimenti straordinari e sproporzionati che hanno segnato molti artisti (penso a Gerhard Richter, e ai suoi ricordi di Dresda bombardata; o a Malcolm Morley: una bomba esplode a pochi passi dalla sua stanzetta mettendo a soqquadro i giochi, i modellini di aerei e navi in balsa). Tutto appare fuori posizione, in frantumi, in un montaggio caotico. E ci vuole tempo per ritrovare o dare equilibrio alle cose. Soprattutto quando si è bambini. Qualcuno, poi, potrà anche scegliere di lasciare le cose come stanno: «Sono nato in un ordine distrutto..., e non volevo ristabilire un ordine», osserverà nel 1995 Hans Georg, che, nel frattempo, dal 1961, è diventato Georg Baselitz. Contrazione del nome. Cognome d'arte. Decide di portare con sé il luogo di nascita. Un monito (o un mostro): come se persona e luogo si fossero fusi, fossero diventati coalescenti.

A quell'epoca, Baselitz aveva già lasciato la Germania Est (accade nel 1956). Viene cacciato dalla scuola d'arte perché troppo indisciplinato. Dipinge quadri alla Picasso, con un accenno d'astrazione e di Bauhaus. Si sente elettrizzato. È nervoso di natura. Tutto ciò cozza contro il "realismo sociale" delle scuole dell'Est. Lui lo sa, ma è ostinato e non prova rimorso. Si ritroverà diviso in due, separato tra due territori. Una dislocazione esistenziale. In un'intervista con Hans Peter Schwerfel osserva: *«Ho iniziato da una parte e sono arrivato in un'altra. Ci vorrebbe più spazio per riuscire a descriverlo. Non ho scelto questa cosa volontariamente; sono stato cacciato. È un vero peccato, ma è andata così. Solo che tutti gli altri pittori che erano nell'Est ora sono qui. Penck, Polke, Lüpertz, Richter. Di là non è rimasto nessuno. E, in questo senso, sento di essere nel posto giusto».*

Però, una volta giunto a Berlino, nella parte occidentale della città, una volta iscritto all'Accademia, Baselitz non si conforma. Va di moda l'astrattismo. Moda tachista tedesca. Nel 1958 vengono esposte, proprio nella sua Accademia, le opere dell'espressionismo astratto. Si tratta della mostra itinerante messa in piedi da Alfred Barr. Le dimensioni dei dipinti di Pollock sono uno shock. A fatica entrano nelle stanze dell'Accademia. Eppure, Baselitz è più attratto da Artaud, Lautréamont, Fautrier, dalle masse cromatiche di Soutine, dalla poesia di Benn. Come Artaud è nervoso, nevrotico, vulnerabile, ma pure determinato, esigente. Nasce da qui, quella sorta di ambivalenza che lo ha accompagnato per tutta la sua carriera di artista. Si muove nei suoi dipinti tenendo insieme astrazione e immagine figurativa. Rafael Jablonka ha segnalato in maniera pertinente come, fin dagli inizi, egli abbia lavorato muovendosi tra i due poli. Ci troviamo davanti a una sorta di simultaneità in cui i due piani coesistono. Da qui l'ambivalenza. Astrazione e immagine figurativa abitano il dipinto. Questa sorta di contraddizione è al cuore della sua arte.

Nel quadro intitolato *Der Baum* (1966, n. 27) – patetico surrogato di un eroe del dopoguerra – notiamo una ferita aperta da cui sgorga sangue. «Ma il sangue si trasforma in una linea autonoma di punti rossi allungati, diventando colore più che immagine», ha osservato Richard Shiff. La questione spinosa è presto risolta dallo stesso Baselitz. Il problema non è l'oggetto nel dipinto, il problema è il dipinto come oggetto. «Il fatto che si tratti di una sedia, un cubo o un ritratto è irrilevante». Sono i problemi della pittura a interessarlo. Vuole realizzare quadri che non abbiano precedenti, che non siano mai esistiti prima di lui (programma ambizioso). Irrita. Lo spettatore in

primis. L'irritazione è parte della sua vita. Lavora per rotture stilistiche. Adora gli elementi fuori misura e la disarmonia, il disequilibrio, la distruzione, la fatalità del disastro. Eppure – sorpresa – il risultato ha, suo malgrado, qualcosa di armonico.

«L'armonia: nasce dalla disperazione. Lavoro esclusivamente con le disarmonie. Se dipingo un punto rosso a sinistra, non ne metto un altro a destra, ma ne metto invece uno verde. E se dipingo un triangolo in alto a sinistra, di sicuro non ne metterò un altro in basso a destra. Infatti, in tutto ciò che faccio, applico i principi della disarmonia, dello squilibrio, della distruzione. E la sfortuna, la vera grande sfortuna, è che ne deriva l'armonia, di volta in volta. Ma se a te sembra così, e dici che i miei dipinti sono armoniosi, allora tutto ciò che posso dire è: bravo. Ma l'intenzione, o il percorso, era diverso da quello», afferma a Heinz Peter Schwerfel.

La *Verlust der Mitte* ("Perdita del centro"), ciò che per Hans Sedlmayr era una rovina, una disgrazia per la pittura, diventa per Baselitz un piano d'azione. Attrazione per l'eccesso, l'esagerazione, l'infrazione. Per le cose fuori misura: «Inizio con la disarmonia, la bruttezza, e il senso dell'orrore. Un naso grosso, un occhio che cola, capelli stopposi, tre gambe, un piede troppo grande». Si veda la serie *P.D. Fuss* (1963). Non sono i frammenti anatomici di Gericault. Questi pezzi di corpi possiedono la furia sgraziata della caricatura, qualcosa di sconcertante e umoristico insieme. Non siamo lontani da quell'aforisma di Nietzsche, presente nel terzo libro di *Aurora*: «161. *Bellezza conforme all'epoca*. Se i nostri scultori, pittori e musicisti vogliono cogliere il senso di un'epoca, devono plasmare la bellezza in una forma turgida, gigantesca e nervosa: così come i Greci, affascinati dalla loro morale della misura, videro e plasmarono la bellezza nella forma dell'Apollo del Belvedere. Noi propriamente dovremmo dirlo *brutto!* Ma quegli scipiti "classicisti" ci hanno defraudato di ogni onestà»

Ed è vero che, assecondando Richard Shiff, Baselitz ha ignorato l'avanguardia, trovando alleati nella tradizione germanica di bruttezza, disarmonia, mancanza di "talento", senza dimenticare però la finezza. I suoi predecessori, i giganti di questa bruttezza sono Albrecht Dürer, Caspar David Friedrich, Emil Nolde e Lucas Cranach il Vecchio, capace (lo ricorda Baselitz) di trasformare gli uomini in gnomi e le donne in elfi di porcellana.

Crea scandalo nella sua prima personale di Berlino (1963), esponendo il quadro di un bambino in uniforme in preda a un'erezione esagerata (*Die große Nacht im Eimer*). Sono due i quadri requisiti dalle autorità per pornografia (quello e *Der nackte Mann*). Dipinge a partire da fotografie, immagini preesistenti. Realizza dipinti fratturati (*Frakturbilder*), tagliati in due, come il fotogramma di una pellicola giuntata e malmessa (Kurt Kren, a Vienna, nello stesso periodo, fa cose simili con la pellicola, soprattutto nei film che realizza filmando le performance degli Azionisti viennesi). Mette a punto strategie che rompono con l'armonia. Eprimono invece distruzione, rovina, frattura. I colori vanno spesso di traverso; aggrediscono la figura e chi guarda con la loro materia densa, viscosa. Ed è la stessa frattura, quella specie di taglio orizzontale nel dipinto ad attrarre come un magnete chi guarda, sbilanciandolo dalla sua distanza oggettiva, costringendolo a intrattenere un'esperienza ravvicinata con la materia cromatica.

A partire dal 1969, decide di dare un taglio a qualsiasi tipo di narrazione o contenuto nei suoi dipinti. Si limita a dipingere paesaggi, nudi, ritratti, nature morte, animali. Ma li dipinge a testa in giù, rovesciati, strappandoli in questo modo al loro significato. Di nuovo l'ambivalenza: sono immagini figurative? Quadri astratti? C'è quella magnifica aquila che dipinge più volte nel 1972. E poi certe figure che urlano (Munch è un'altra influenza). Sono autoritratti dissimulati? (anche l'aquila potrebbe esserlo).

Alla Biennale di Venezia (1980) ha il padiglione tedesco tutto per sé. Presenta una sola scultura in legno. Sgraziata, fuori misura anch'essa. Dipinta a macchie. Crea polemica. Nella sua posizione seduta, un braccio è alzato e in tanti vi scorgono un residuo nazista. Così, bisogna parlarne almeno per un attimo, di queste sculture. Sono ancora più impressionanti dei quadri. Lavora come un boscaiolo con una motosega elettrica. Teste spaventose, quasi astratte. Numerosi tagli. Arti abbozzati, piedi troppo grandi.

Dagli anni '80 si trasferisce a vivere in un castello a Derneburg, non lontano dal confine con la Germania Est. Prende casa in Toscana, a Castiglion Fiorentino. Poi a Imperia. Lavora indefesso. Linoleografia, arte grafica. Grande influenza (lo diciamo *en passant*) dei manieristi, soprattutto per

quanto riguarda i dipinti e i disegni, le incisioni: Beccafumi e Parmigianino su tutti. Viene da qui la sproporzione anatomica dei suoi quadri (fin dagli "Eroi")? E quel modo di lasciar scorrere la linea, a capriccio? Qualcosa che emerge soprattutto nei lavori più tardi, gigantesche figure umane rovesciate. Una ripresa di temi e figure che hanno ossessionato e segnato la sua lunga carriera. Ma ora la pittura si è fatta più veloce, liquida. Tutta la sua carriera somiglia a un lungo passaggio dalla materia densa, agglutinata dei primi quadri a quella sostanza fluida finale, dove le figure sembrano quasi larve, simili a fantasmi, dove persiste però una violenta eccentricità cromatica. In un film di Evelyn Schels (*Baselitz*, 2013) lo si vede mentre stende colore, lo tampona, lo cancella, lo stende di nuovo e di nuovo lo leva. Lavoro da alchimista. Il nero disteso su cui poggia uno straccio bagnato. Come nasce un volto? Da questa lotta della materia e della mano che esegue gesti, linee, macchie. Usa pennelli, spatole, e bastoni per tirare linee capricciose minacciate poi da masse spalmate con pezzi di plastica sottili. Diverse gradazioni della materia. A volte la pittura è così liquida che disperde gocce ovunque. Sta lì inginocchiato, in studi giganteschi, e raschia via strati. Ne stende altri. Quando è soddisfatto del risultato lascia che il tutto si asciughi facendo partire una schiera di ventilatori a pale.

Per tutta la sua vita, Georg Baselitz ha cercato di creare qualcosa di eccentrico, fuori asse. Qualcosa di minaccioso, perfino arrogante. Provocatorio. L'ha fatto restando in una posizione appartata, verrebbe da dire asociale. Molto lavoro, l'amore per la moglie, pochi amici fidati. Libri e collezionismo. Da qui quel sentimento di isolamento e di distacco che lo ha contraddistinto agli occhi degli altri. Nessun contenuto sociale nella sua pittura. L'arte non deve correggere nulla. Serve forse a puntellare qualcosa che è ha attraversato la nostra vita. Qualcosa che ci ha segnato.

*«La gente ha sempre detto che quello che faccio è "l'arte per l'arte" – ripete a Heinz Peter Schwerfel. Credo che abbiano ragione, perché non mi muovo nel tipo di contesto sociale di cui stavamo parlando poco fa. Sono un cittadino, ho una moglie, due figli, conduco una vita normale. Ma quando dipingo, in realtà sono fuori dalla società. Quando dipingo sono un assassino».*

Lo era.

*Antinomie, 4 maggio 2026*