



PAUL KLERR

FRANCESCO MOSCHINI

L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DELLA MATERIA

È ormai da oltre vent'anni che Paul Klerr percorre il proprio itinerario artistico con una continuità ed una ostinazione davvero sorprendenti, come si trattasse di una scommessa con se stesso e con il proprio lavoro. Certo, quello della scultura è uno dei territori ancor oggi più ingrati, non solo per le difficoltà implicite nel tentativo di imprimere ai materiali diversi, con la loro fisicità, con il loro peso, con la loro inerzia, quella sorta di "trasmutazione alchemica" che ha sempre caratterizzato il fare scultoreo dalle origini ai giorni nostri, ma anche perché, fino a poco tempo fa, proprio questa disciplina, se si eccettua l'interesse per alcuni grandi maestri, aveva subito una vera e propria rimozione da parte del pubblico dell'arte, stanco ormai dei vuoti moduli ripetitivi su cui sembrava essersi incamminata. Tutto ciò, nonostante la portata innovativa del minimalismo e del concettualismo della fine degli anni sessanta, che riconduceva finalmente a sistema leggibile e trasmissibile un percorso di assoluta discontinuità, fatto di travolgenti emergenze che avevano reciso i ponti con ogni tradizione scultorea, quello, per intenderci, che va dal classicismo ritrovato nel pauperismo dei "pezzi" e delle "parti meccaniche" ricondotti ad una nuova bellezza, proprio attraverso il loro montaggio, della poetica neo-dada di Ettore Colla, sino agli esiti dell'informale freddo di Piero Manzoni. Eppure, l'apparente sistematicità che l'Arte Povera aveva saputo imprimere all'intero Sistema dell'Arte attraverso la scultura, proprio per il suo esasperato riconoscersi come gruppo ben delineato culturalmente e geograficamente nell'asse Genova-Torino, nonostante la chiara definizione e demarcazione delle singole ricerche dei diversi artisti, con i suoi evidenti risvolti elitari, aveva costretto, di nuovo, quelle avanguardie artistiche, se non nel limbo dello sperimentalismo, certo in una collocazione di intangibilità e di inconfondibilità. E proprio questo loro segnare le distanze e sottolineare "lontananze" ha



prodotto quella sana reazione nei confronti di quella loro scostante offerta estetica che si negava sul piano dell'immagine proprio mentre si esibiva con la presunzione del proprio silenzio, con l'arroganza del proprio ritrarsi, con l'indecifrabilità del proprio ermetico mostrarsi nella nudità della propria tautologia. Ma se gli esiti sono stati allora quelli di un'euforica ripresa del fare pittura, di una rottura delle inibizioni nei confronti di una gestualità recuperata, di un ritorno all'Opera senza moralismi o falsi pudori, con il coraggio ancora di parlare del mondo, con il piacere delle più spericolate incursioni anche nei territori più minati, proprio sul piano scultoreo si è prodotta una sorta di sospensione e quasi di imbarazzo al punto che pochi hanno scelto di cimentarsi con la scultura se non coloro che da sempre vi lavoravano ma pochi certo tra le nuove generazioni se non chi, come Enzo Cucchi o Sandro Chia, ha fatto del proprio lavoro scultoreo una sorta di continuazione dell'impegno pittorico se non una vera appendice fisica dello stesso.

Si sono mossi così come se il quadro trasbordasse dai propri limiti, come in alcuni casi è avvenuto, o si accartocciasse, o assumesse una configurazione indefinibile tale da non potersi più attuare una netta separazione dei campi o distinzione di generi, come nelle recenti "gocce disegnate" che negli smisurati campi visivi di E. Cucchi s'incastonano come cantucci poetici in quei terrificanti vuoti, come lacrime solidificate dal loro grondare storia e memoria, in ambigua oscillazione tra fluidità del disegno e raggelato grumo di materia levigata e impregiosita. È solo a partire dagli anni ottanta che le generazioni più giovani hanno intravisto nel ritorno alla scultura un momento di più raccolta riflessione proprio per la diversità di tempi che questa disciplina impone rispetto alla spasmodica freneticità dei tempi di produzione e consumo della pittura. Su questa nuova produzione scultorea si sono fiondati, come su un nuovo territorio di caccia, sia la critica che il mercato dell'Arte, certo in maniera un po', sospetta se si considera l'abbandono in cui questo particolare aspetto dell'Arte è stato lasciato per tanti anni: scarse le occasioni espositive, inesistente l'attenzione dei collezionisti, concentrati solo sui grandi nomi internazionali, latitante o quasi la critica che davvero sembra aver considerato ancora dopo tanto tempo la scultura come "lingua morta". Andrà allora riconsiderato l'intenso lavoro di sottile ricucitura che



straordinari personaggi hanno compiuto in questi anni in sotterraneo colloquio con la migliore tradizione delle avanguardie, pur in mezzo alle difficoltà sopra accennate, facendo assumere alla scultura italiana un ruolo da protagonista davvero insospettabile se si considerano le scarse occasioni di "uscita" della stessa e di cui solo oggi ci si comincia ad accorgere. Ma se, a parte i maestri che hanno continuato la propria ricerca dagli anni del dopoguerra fino ad anni recenti come Manzù o Marini, come Colla o Mirko, come Franchina o Mastroianni, scendendo generazionalmente fino ai Pomodoro o ai più giovani Uncini, Magnoni e Lorenzetti, il loro lavoro è sempre stato riconosciuto ed apprezzato, più difficile invece e più arduo si presenta il compito di riconoscere quel tessuto connettivo che ha fatto da sottofondo e che con queste esperienze si è misurato e confrontato nella propria dichiarata diversità e nella propria ostinata individualità. Senza clamori ed esibizionismi si è protratta per anni la poetica ricerca dell'archetipo di personaggi come Libertucci, con la rarefazione dei suoi "vuoti" assoluti indagati nella loro matematica spazialità, che ha permesso ad un'intera generazione di architetti romani di misurarsi con temi inediti sino ad individuare un lirico rapporto tra scultura e architettura con esiti di grande intensità e solidarietà umana e culturale. Sullo stesso piano quella che definivo all'inizio come paziente ostinazione di Klerr dovrà assumere i connotati che le sono propri per quello sguardo incrociato che personaggi tra loro diversi hanno saputo rivolgersi in un reciproco e fecondo dialogo, che ha saputo dare continuità sino a condurre su un livello discorsivo e quotidiano quella carica corrosiva e libertaria di Gastone Novelli che in maniera ormai mitica, insieme con la didatticità interdisciplinare di Achille Perilli ha plasmato quelle "architetture nel vuoto" dei tardi anni sessanta che ancora oggi rappresentano il più qualificato momento di confronto del dibattito culturale di quegli anni.

Certo all'origine del lavoro di Paul Klerr è difficile trovare precisi punti di riferimento, poiché anche se si assumesse come avvio della sua sperimentazione quella serie di disegni del 1966/67 che andavano sotto il titolo complessivo di "Adamo ed Eva", sarebbe improprio rintracciare in quelle dialettiche compenetrazioni la divertita ironia di V. Brauner con le sue surrealistiche metamorfosi. Anche allora era l'alleggerimento del campo visivo ad interessarlo attra-



verso un serrato confronto cromatico appena venato da ambigue tracce decorative che alludevano però già a tagli e ad ombre che si incuneavano in quelle piatte stesure di colore. Ma era chiaro che per Klerr la disintegrazione della spazialità tradizionale rappresentava il nodo di partenza della propria ricerca, certo nell'aria in quegli anni, se si pensa alla rarefazione ed alla messa in crisi di ogni fissità predeterminata che sembravano preannunciare alcune opere di Novelli come "L'ultimo aquilone", in sottile polemica ma certo a confronto con la lucida intelligenza della ricerca di Lo Savio. E se più tardi faranno la loro comparsa nel lavoro di Klerr quei rilievi con le incertezze dei loro contorni, con la precarietà del loro aggettare, con l'instabilità del loro stare assieme, non sarà certo la suggestione dei quadri-scultura che facevano allora le loro comparse, dopo gli esiti levigatissimi di H. Arp con la sua purezza formale, a condizionare la sua composizione formale. Sarà piuttosto il sottile piacere di far reagire tra loro i materiali, con la loro precarietà, in una ritrovata "aura" che solo la manualità e la partecipata manipolazione sapeva imprimervi e su cui poi si sarebbero stratificati come compagni di viaggio il tempo che li avrebbe fatti ingiallire, le mutazioni chimiche dei collanti, la polvere, l'incuria infine e l'abbandono cui queste opere accarezzate da Klerr nella loro crescita iniziale, sembravano poi lasciate dall'artista stesso, quasi a costruirsi una nuova e diversa storia. Anche molte delle sue tessiture, ottenute con tenui matite colorate, sul finire degli anni sessanta, inglobano come corpi estranei rilievi già forzati a rompere la propria chiusura e ad aprirsi in maniera irriverente all'esterno, ma il rischio di cadere nella ridondanza formale di quegli oggetti enfatizzati li condannerà ad una progressiva sparizione, per lasciar posto solo a leggeri scardinamenti del quadro visivo sino a ridursi a puri tagli su superfici levigate che gettano ombre, con i rilievi sollevati dei loro bordi. E se questi oggetti conserveranno per un po' di tempo un'accennata definizione spaziale, attraverso la segnatura del loro contorno o l'indicazione della linea di terra su cui si impostano, sarà ancora una volta per sottolineare quella ricercata diversità, quella lontananza dalla gestualità vitalistica e avanguardistica che aveva caratterizzato i tagli di L. Fontana per enfatizzare, in un momento di ascolto poetico e ravvicinato, una materia inerte come il foglio bianco, fatta vibrare



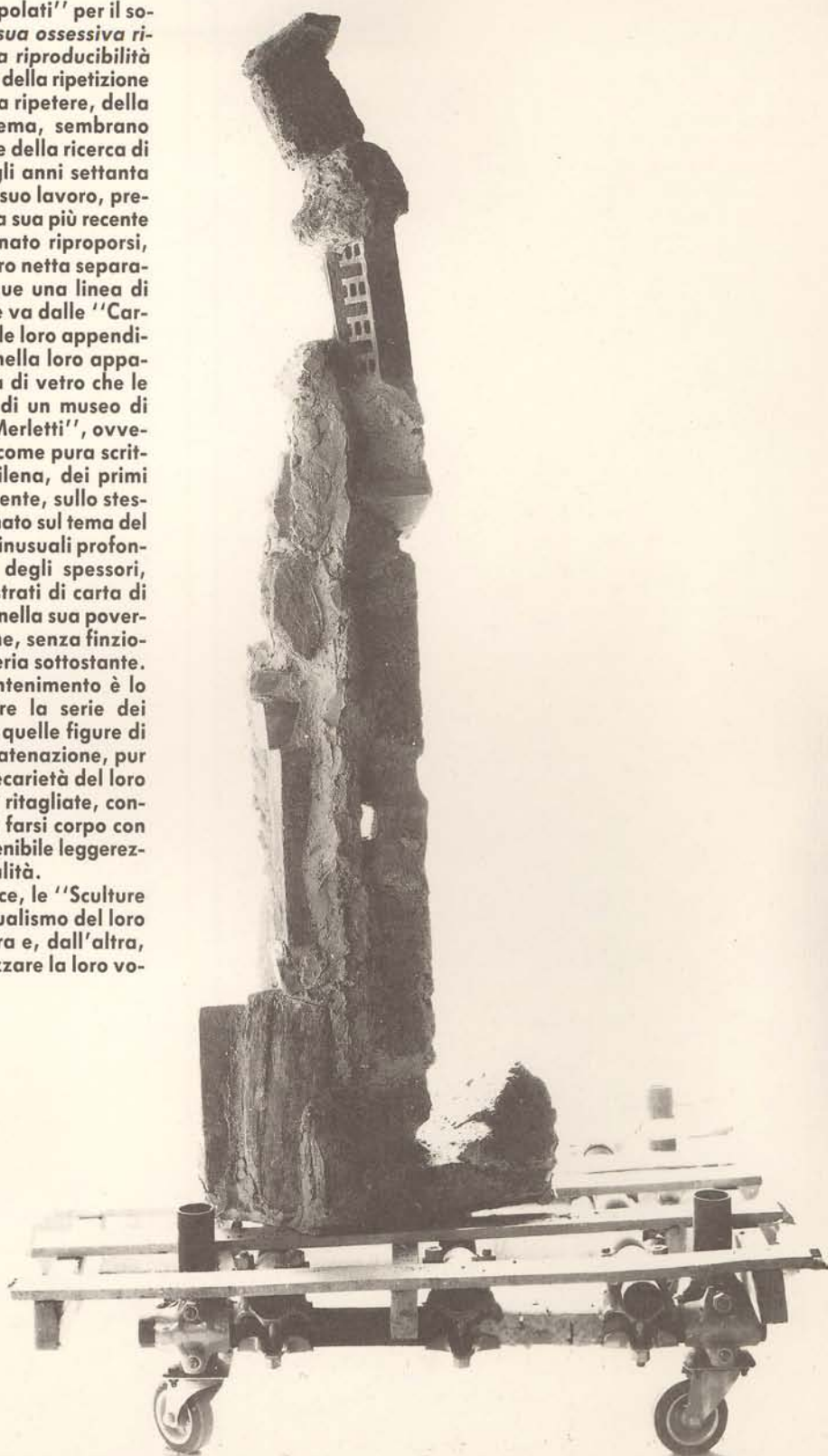
con gesti minimi ed essenziali, con il timore di osare troppo, di forzare troppo, con la discrezione di volere appena suggerire o indicare ciò che una paziente operazione maieutica può fare affiorare per spontanea ed intima pulsione. E la stessa parsimonia dei gesti si traduceva in una riduzione minimalistica di ogni intervento dell'artista, per lasciare alla materia appena sfiorata, la possibilità di dispiegarsi senza costrizioni e forzature, quasi accompagnata e persuasa a seguire la propria naturalità. La materia era assecondata semmai nella ricerca della propria immediatezza visiva, da piccoli frammenti che, come corpi estranei disseminati, interrompevano la fugacità di una lettura troppo veloce, per costringere a pause visive, per catturare certo lo sguardo ma, soprattutto, per confrontare quelle brusche rotture dell'ordine con la fluente totalità di quei rapporti armonici messi in scena dalla loro pura e semplice esibizione. Si confrontino a proposito i superstiti bassorilievi di piccolo formato, dei primi anni settanta, con quei fili messi in tensione sino a far incarcare i bordi delle lastre di rame che li sostengono, con la parallela tensione di uno spazio nella sua totalità, che P. Klerr aveva proposto, sempre in quegli anni, in una sua mostra personale all'Arco D'Alibert che, con il titolo di "Magic Carpet", presentava una scultura sonora d'ambiente. Senza propensioni avanguardistiche, né ammiccamenti a quella che solo più tardi conosceremo come Musica d'Ambiente e che troverà esiti sorprendenti in R. Freep e B. Eno, ma, allora, con la sola frequentazione dello sperimentalismo di un personaggio di spicco della ricerca musicale, ormai romano di adozione, come Alvin Curran, P. Klerr sembrava voler individuare, attraverso pochi elementi ricondotti alla loro essenzialità, una propria idea di configurazione spaziale. P. Klerr prendeva così le distanze dalle esasperazioni intellettualistiche delle patinate "strutturazioni a parametri virtuali" di Boriani o di De Vecchi così come dall'inaccessibilità dei "tesi" spazi di Colombo. A tutto ciò, P. Klerr giungeva attraverso la già individuata semplificazione dei singoli elementi formali, costretti ad assumere, in una serrata partitura, un proprio ruolo individuabile e definito, ricomponibile però, nel loro gioco ad incastro, in una conclusa circolarità dell'insieme. Ed era la stessa unitarietà che riconduceva all'ordine quell'apparente frantumazione dei suoi "Decollages", ottenuti strappando un foglio di cartoncino, e ricom-



ponendolo sino a fargli riassumere il formato originario. Staccandosi completamente dalla poetica rotelliana dell'icona urbana ricondotta a nuovi valori, dopo essere stata destrutturata, P. Klerr ha affidato alle stratificazioni di quei bordi strappati e sovrapposti, il compito di ridisegnare quel vuoto come l'orografia di un paesaggio, togliendovi man mano persino gli scarni elementi cromatici perché non si tramutassero in compiaciuta ed accattivante finzione naturalistica. Ma proprio quando la riduzione sembrerà condotta all'estremo, P. Klerr si sforzerà, a partire da quegli "smontaggi" che solo più tardi, nei "Murali di carta" troveranno accenni di arricchimento visivo, venati come saranno di tensioni narrative e di abbandoni poetici, di conferire loro una più vincolante presenza d'immagine, una più perentoria configurazione formale. Quei fogli saranno piegati ad assumere una conformazione scatolare, sempre variata nei suoi contorni e tormentata nella piegatura dei bordi, con un insistito lavoro di esasperata manualità che sembra volutamente discostarsi dagli eccessi visivi, per sovraccarico di immagini, delle elaborate "Scatole" di Joseph Cornell, veri e propri luoghi dell'apparizione e del racconto. E proprio per non lasciarsi prendere la mano o lasciar correre la fantasia tra quelle vuote stanze ricreate, su quelle nude pareti che si offrivano come una tabula rasa, P. Klerr passerà a realizzare quei vuoti in una materia respingente come lo zinco per non provocare compiaciuti indugi ed immaginarie rappresentazioni. Saranno la loro pura disarticolazione provocata manualmente, il loro incerto equilibrio, il loro stesso accorpamento o le lacerazioni introdottevi, a farci concentrare su quelle "scatole di latta" così riluttanti e sorde al trattenere qualsiasi annotazione ed a convincerci del loro



essere puri "oggetti manipolati" per il solo piacere del testo nella sua ossessiva ripetitività nella sua infinita riproducibilità tipologica. E proprio sul filo della ripetizione differente, della coazione a ripetere, della continua variazione sul tema, sembrano collocarsi le due diverse vie della ricerca di P. Klerr che dalla fine degli anni settanta sembrano caratterizzare il suo lavoro, presentandosi ancor oggi, nella sua più recente produzione, nel loro alternato riproporsi, con l'immutabilità della loro netta separazione. Da una parte dunque una linea di ostentata compattezza che va dalle "Carte sospese" del 1977, con le loro appendici filamentoze, rapprese, nella loro apparente mobilità, in una teca di vetro che le sospendeva come reperti di un museo di scienze naturali, sino ai "Merletti", ovvero a quei disegni traforati come pura scrittura di una reiterata cantilena, dei primi anni ottanta. Più recentemente, sullo stesso versante, P. Klerr è ritornato sul tema del bassorilievo alla ricerca di inusuali profondità proprio nell'esiguità degli spessori, creati artificialmente con strati di carta di giornale, appena corretta, nella sua povertà, da una velina bianca che, senza finzioni, lascia trasparire la materia sottostante. Ma il serrato sforzo di contenimento è lo stesso che lascia presagire la serie dei "Duetti", con la voglia di quelle figure di divincolarsi dalla loro concatenazione, pur nella loro esilità e nella precarietà del loro essere soltanto "Figurine" ritagliate, condannate, nel loro sforzo di farsi corpo con un proprio peso, alla insostenibile leggerezza della loro bidimensionalità. Sul versante opposto, invece, le "Sculture Verticali" del '76, con il dualismo del loro essere da una parte scultura e, dall'altra, pittura, potevano concretizzare la loro vo-





cazione libertaria, il loro divincolarsi dalla fisicità della materia, sino a farsi aereo volo, appena strutturate come erano da un'anima sottile, che come bandiere al vento, le faceva vibrare, sino a rimuovere la raggrumata opacità del gesso o i rassicuranti listelli di legno, patetici puntelli ormai di una vagheggiata stabilità.

E se dalla metà degli anni ottanta il lavoro di P. Klerr è andato assumendo connotazioni di più accentuata matericità, per il suo ricorrere a materiali per lui inconsueti, come i mattoni, il tufo, il peperino ed altri materiali refrattari, certo il suo atteggiamento nei confronti del fare scultura non sembra discostarsi dalle sue precedenti esperienze. C'è nei suoi lavori più recenti la stessa ansia di liberarsi dai vincoli fisici della materia, sino a sfronarla da ogni parvenza di gravità ed a farla librare in una ricercata dimensione aerea. Una sorta di lievitazione che i diversi materiali sovrapposti, tormentati sino alla spasmodica ricerca di una loro interiorità, sembrano assecondare nell'azzardo dei loro instabili equilibri, nello scheletrico assottigliamento dei loro spessori, nella perseguita trasparenza cui sembrano forzati dalla loro riduzione a membratura disarticolata, nella miracolosità del loro improbabile reggersi in piedi, nella loro contraddittoria dislocazione dei pesi con il sovvertimento di ogni elementare regola statica, nella precarietà, infine, di quelle giunture tra elementi diversi e materie diverse. Ma la vertigine del crollo cui potrebbero andare incontro e la sospensione cui ci costringe la sorprendente fermezza del loro continuare ad ergersi, ci fanno scoprire l'incanto con una meraviglia infantile per quelle pure apparizioni, sino a indurre anche noi a invocare, con l'artista: "lasciateci sognare".