

Vinavie
ArchHistor III (2016) n. 5

L'acqua

Bostic
L'acqua

Bostic
L'acqua

Vinavie
L'acqua

Acquatico
L'acqua

Acquatico
L'acqua

AHR

Concrete in the eyes of Uncini, Smithson and Kiefer: art of building, geological nature, decaying material

Anna Rosellini
anna.rosellini@unibo.it

The generation of artists that were active in the '50s and '60s represents a significant contribution to the awareness of the alternative expressive potential of building materials, such as concrete. For these artists, engineering works, a visit to construction sites, and manufacturing processes of materials all provided references, artistic rather than technical, for the manipulation of materials. The paper analyses the works of artists such as Giuseppe Uncini, Robert Smithson and Anselm Kiefer, highlighting how, just at the height of international architectural brutalism, artists of the younger generation were looking for models for the use of reinforced concrete as a powerfully metaphorical material. Those models were not only the architecture built by Pier Luigi Nervi, Le Corbusier and Louis I. Kahn, but also works in concrete which can be considered almost ancestral or, in any case, primeval as they were not yet contaminated by artistic manipulations. Dams, bunkers, simple buildings, quarries, ruins, and building sites became models of primeval concrete forms, far from the pattern of the skeleton structure that had emerged in the international style. During the twentieth century, and up to the present day, several books and manuals dedicated to the materials of sculpture have been published. Despite this valuable literature, the question of an analysis focused on concrete as the preferred material of sculpture remains marginal. The paper takes into account the peculiarities of technical and shaping processes of concrete, to study the creative relationships between conception and realization, idea and matter. The paper proposes an unprecedented study of the creative processes for the genesis of certain contemporary forms, which are common in sculpture and architecture, and can contribute to a better understanding of the "nature" of concrete as "liquid stone".



Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer: arte del costruire, natura geologica, materia in rovina

Anna Rosellini

La revisione delle varie correnti figurative dell'arte internazionale, negli anni del secondo dopoguerra, sembra intraprendere cammini singolari, dove sempre più decisivi diventano i materiali, la loro natura e verità, e i processi della loro lavorazione, sino a percepire a tratti, almeno in alcune opere di certi artisti, persino la volontà di annullare ogni significato dell'opera nell'atto stesso della sua fabbricazione, come se anche loro, i maestri, intendessero partecipare alla ricostruzione di città e di culture. Ma anche il ridurre un'opera d'arte alla sua costruzione assume inevitabilmente valori diversi, che riflettono la biografia e la cultura dei vari autori al punto che quel processo del costruire diventa espressivo non di una tecnica in sé, bensì di una vera e propria visione problematica e critica dell'arte stessa e della civiltà.

Giuseppe Uncini, Robert Smithson e Anselm Kiefer possono essere indicati tra i maestri di un'arte del costruire che viene da essi indagata con modalità di volta in volta peculiari e in tre fasi storiche quasi consecutive, al punto da essere tentati di scorgere, nelle loro opere, un imprevedibile filo rosso, anche se non sempre continuo. Ciascuno si fa campione di processi creativi che intendono rifondare l'arte; ma tutti e tre eleggono, tra i materiali delle loro opere, quel cemento che si è imposto quale materiale lasciato a vista, con le sue verità essenziali, e perciò privilegiato dagli architetti per la revisione dei fondamenti dell'*International Style*, facendosi ora *Béton Brut*, ora Brutalismo, in forme e tecniche

variamente declinate, dall'Europa agli Stati Uniti d'America. Uncini, Smithson e Kiefer scelgono di misurarsi con quel materiale proprio perché esso è ormai diventato, nel secondo dopoguerra, sostanza in grado di condurre ai primordi, a tratti brutali, dell'arte del costruire.

I "non-quadri" di Uncini: l'arte di costruire un quadro

Alla fine degli anni Cinquanta, Uncini intraprende una esplorazione sistematica sulla natura costruttiva e simbolica del materiale della ricostruzione post-bellica: il calcestruzzo, nella sua versione con l'armatura di ferri. Le sue opere vanno viste non solo come invenzioni nel campo della scultura, ma anche quali testimonianze di un più generale fenomeno che riguarda l'architettura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, e che avviene all'insegna del sempre più diffuso gusto per il calcestruzzo lasciato a vista e segnato dalle impronte delle assi delle casseforme, il *Béton brut* inaugurato da Le Corbusier¹, di cui gli architetti italiani offrono originali variazioni, come documentano tra le altre le opere di Giovanni Michelucci, Pier Luigi Nervi, Carlo Scarpa, Mario Ridolfi o Giuseppe Samonà².

Nei quadri eseguiti a Roma a partire dal 1953 con tempera o smalti su cartone, tela, masonite o faesite, Uncini individua alcuni tratti essenziali di quelle che diventeranno le sue opere in cemento: un fitto intreccio di linee a pettine, variamente orientate nell'ansia di individuare una qualche forma di ordine strutturale e che a tratti quasi sconfinano, come in *Congresso di Ginevra* del 1955, in astratte vedute aeree di campi arati o di terre con laghi, come ci si illude di scorgere anche nelle *Texturologies* di Jean Dubuffet. L'apparizione di colori a olio, della grafite o degli ossidi, e quella, fondamentale e ricorrente, della terra, nelle opere del 1955-56, potenziano l'effetto di paesaggi di campi arati. I composti formati da terra di vario tipo alla quale possono essere addizionati ossidi, o pigmenti e colla vinilica come legante, applicati su masonite, cartone, cellotex o tela, introducono nel quadro un grado di realismo affidato al materiale stesso³ (fig. 1). Proprio l'intrusione della terra nella tavolozza del pittore è il primo segno di quella trasformazione del quadro in scultura che si compirà con l'ingresso di un altro, ben più costruttivo materiale, in grado di liberarsi del supporto pittorico⁴.

Durante la fabbricazione della serie *Terre* appare, nel 1957, un'opera, intitolata *Cemento*, che trasforma l'attitudine ancora pittorica delle *Terre* in un processo costruttivo affidato a quel materiale

1. Sul concetto di *Béton Brut* di Le Corbusier si veda GARGIANI, ROSELLINI 2011; ROSELLINI 2013.

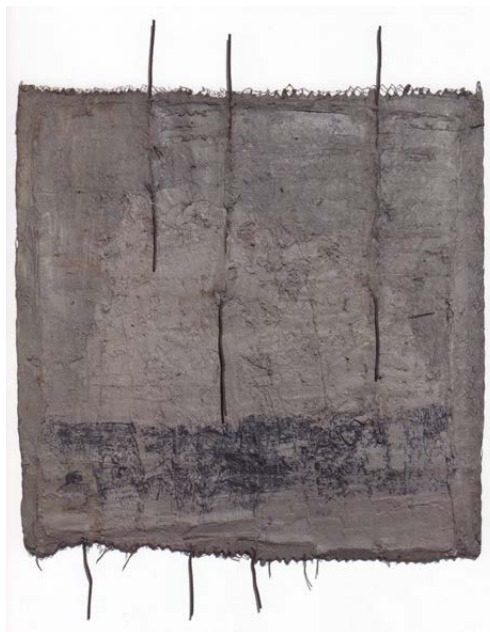
2. Sull'uso del calcestruzzo armato in Italia si vedano IORI 1999; IORI 2001; FORTY 2012.

3. UNCINI 1975, p. 248; ripubblicato in ACCAME, SAPONARO 1996, p. 248.

4. *Ibidem*.



Figura 1. Giuseppe Uncini, *Terre*, 1957 (foto A. Rosellini).



Da sinistra, figura 2. Giuseppe Uncini, *Cemento*, 1957 (da CORÀ, TOMASSONI 2011, p. 42);
figura 3. Giuseppe Uncini, *Primo cementarmato*, 1958-59 (da CORÀ, TOMASSONI 2011, p. 43).

edile (fig. 2). Il prodotto della costruzione dell'opera è diverso dal quadro, perché viene meno l'idea, ancora presente nelle *Terre*, di supporto su cui stendere materiali diversi, anche se *Cemento* vuole essere ancora una "tela" e sembra tradurre in scultura alcune delle *Terre*.

Cemento è il risultato di un processo di costruzione in cui vengono usati dei sottili fili di ferro, dei tondini da cantiere edile e della malta cementizia grigia di due tonalità. La sequenza e la disposizione dei materiali obbediscono a un rito artigianale, al cui fondamento è l'arte del tessere, e alla volontà di dare corpo materico alle linee sottili tracciate nelle *Terre*. Le tracce della lavorazione imperfetta della malta e le volontarie scalfitture, i fili di ferro e i colori, reagiscono per riscattare il puro processo di costruzione, agendo ancora, come i materiali delle *Terre*, da provocatori di paesaggi, anche se più enigmatici e ancor meno realistici di quelli delle *Terre*. La fabbricazione a mano dell'opera, con le sue raffinate imperfezioni, è ciò che rende ancora possibile vedere qualcosa oltre la tecnica di esecuzione. È chiaro che Uncini sta per inoltrarsi in un territorio dove l'equilibrio tra il processo di costruzione dell'arte e la figurazione simbolica, che preceda o segua l'atto della sua materializzazione, viene rimesso in discussione al punto da preannunciare la scomparsa di quest'ultima. Il risultato è quello di un muro scarnificato che probabilmente risente ancora delle tendenze dell'arte informale o del "materismo" delle opere di artisti come Robert Rauschenberg o Alberto Burri.

L'opera è in attesa di significato, ma la sua essenza sospesa viene svelata proprio dal titolo. *Cemento* vuole sottolineare la riduzione di ogni possibile interpretazione figurativa, del genere dei paesaggi delle *Terre*, a puro processo di fabbricazione, implicito nel richiamare un materiale che è il sinonimo stesso della costruzione sotto gli occhi di tutti, nell'Italia della fine degli anni Cinquanta e nella periferia di Roma. Ma quel titolo esprime piuttosto un'intenzione a venire, che Uncini realizzerà già a partire dal 1959, e non l'effettivo potenziale immaginativo che quell'opera ancora riesce a sprigionare, malgrado le intenzioni del suo autore.

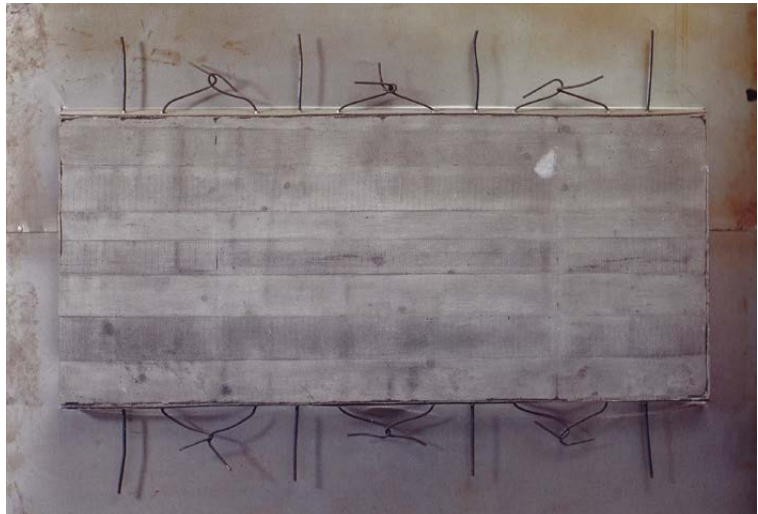
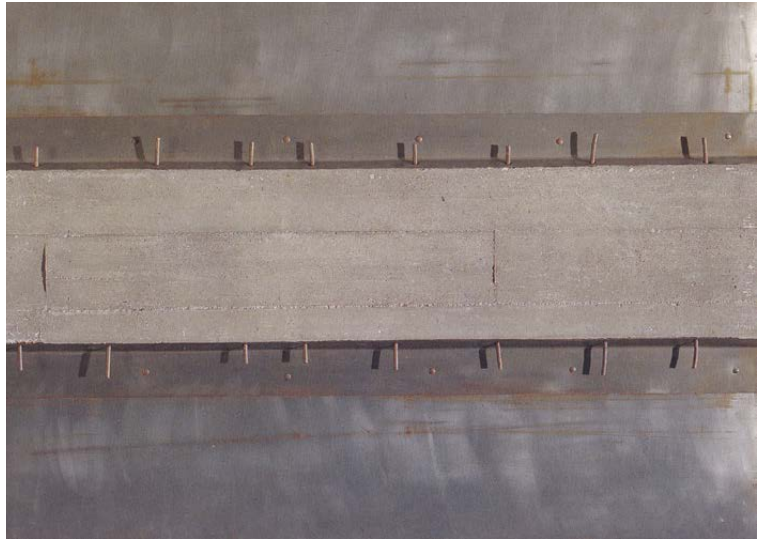
Sostituire la terra con il cemento o con la lamiera non significa affatto operare un semplice cambiamento di materiale, perché Uncini prende i nuovi prodotti non per stenderli su un supporto, bensì per intraprendere un processo che lo porta a "costruire" il quadro. La terra non possiede ancora ai suoi occhi una analoga capacità costruttiva, finendo per restare comunque, dopo vari tentativi, un genere di colore spesso e granuloso (intuirà le sue potenzialità costruttive solo molti anni dopo, con la realizzazione della serie di opere intitolate *Terracimenti*). Proprio il processo di costruzione insito nel cemento diventerà il tema ossessivo delle sue future opere.

Che le prime opere siano tentativi di un uso di materiali da costruzione non ancora orientato nell'indagare le implicazioni figurative del processo tecnico, viene dichiarato sin dal titolo dell'opera *Primo cementarmato* del 1958-59 (fig. 3). Uncini rinuncia ai due pannelli dell'opera *Cemento* che

lasciavano aperto l'interrogativo della percezione di un paesaggio. Adesso nell'unico pannello stende una sottile rete di ferro a maglie esagonali, stirata da una invisibile struttura disposta lungo i due bordi verticali. Quindi applica a mano il cemento e poi aggiunge tre sottili tondini di ferro, con le estremità sollevate e che spuntano oltre il bordo superiore, mentre dal bordo inferiore fuoriescono altri tre tondini simili e dei pezzetti di filo di ferro. Al modellato del cemento, povero come un intonaco caduco e quasi rattoppato, grinzoso come pelle invecchiata, Uncini aggiunge una imprecisa e evanescente striscia pittorica di colore scuro, in basso al pannello. Le impronte della lavorazione manuale del cemento, i tre tondini, la strisciata di colore, l'aggiunta di tondini e fili di ferro su bordo inferiore, l'incorniciatura imperfetta modellata nel cemento fresco, l'affiorare della rete quasi come frangia, sono evidenti testimonianze del persistere di un concetto pittorico che non intende ancora annullarsi nel processo di costruzione dell'opera in un primo "cemento armato". *Texturologies* che lasciano immaginare ancora dei paesaggi, veri e propri "tocchi" d'artista.

La scoperta del "cemento armato", avvenuta e dichiarata nelle opere del 1958-59, non si è ancora risolta nell'invenzione di una forma della superficie non più pittorica. L'evidente contraddizione tra il titolo, *Primo cementarmato*, e l'intenso valore pittorico del pannello, viene risolta con le opere del 1959, intitolate *Cementarmato lamiera*, in cui avviene la scoperta del calcestruzzo armato quale processo e materiale per rifondare il concetto stesso di pittura, per superare i residui figurativi del *Primo cementarmato*, per ridurre al minimo, sino ad azzerarle, le tracce della mano dell'artista e i colori della pittura (figg. 4-7). I rituali gesti dell'artista si trasformano nelle manovre giornaliere di un operaio nel cantiere edile e il quadro diventa il prodotto di una vera e propria costruzione edile. La lamiera interviene a costituire non più un pannello accanto a quello in cemento, bensì il fondale contro cui viene fissato il pannello in cemento armato che ha acquistato una consistenza fisica e una apparenza che sono quelle visibili in lavori di carpentieri, muratori e ferraioli nei cantieri edili. Oltre alle misure significative, le opere ormai possiedono un peso, uno spessore e una struttura tali da metterne in dubbio la loro applicazione contro un muro. Del resto proprio in forza di questi fattori fisici, Uncini scoprirà la loro speciale natura di opere non più pittoriche. Il distacco dal muro e l'essere appoggiate al suolo decreteranno la loro definitiva autonomia dai quadri, conquistata proprio attraverso il potenziamento delle implicazioni artistiche del processo di fabbricazione del calcestruzzo armato.

In una delle opere della serie *Cementarmato lamiera*, quello che era pannello modellato a mano diventa lastra impressa dalle casseforme. Il pannello in cemento è generato direttamente dal processo di messa in opera del calcestruzzo armato in casseforme ad assi di legno, prendendo alla lettera, fase dopo fase, il modo di costruire nei cantieri edili. La misura di quelle assi per casseforme determina la forma del pannello: un rettangolo allungato in orizzontale. L'arte viene ridotta alla perfetta messa



Dall'alto, in senso orario: figura 4. Giuseppe Uncini, *Primo cementarmato*, 1958-59, dettaglio (foto A. Rosellini); figura 5. Giuseppe Uncini, *Cementarmato lamiera*, 1959 (da CORÀ 2007, p. 91); figura 6. Giuseppe Uncini, *Cementarmato lamiera*, 1959 (da CORÀ 2007, p. 90); figura 7. Giuseppe Uncini, *Cementarmato lamiera*, 1959, dettaglio (foto A. Rosellini).

in opera dei materiali, è costretta a diventare espressione di un'opera eseguita a "regola d'arte". Che vi sia una intenzione da parte di Uncini di trasformare tutto l'impalcato teorico della pittura in una struttura da cantiere sono le opere stesse a dichiararlo. Nessuno prima di lui, nella ormai decennale storia dell'uso del cemento in arte, aveva mai osato considerare che lo stesso processo di costruzione del calcestruzzo armato potesse diventare espressione artistica. Il calcestruzzo armato messo in opera da Uncini, nella versione del modellato con le casseforme, si colora di un'inequivocabile connotazione politica e sociale, fa entrare violentemente nel mondo dell'arte frammenti di vita dei cantieri di quella stessa periferia romana in cui crescono edifici e che fa da sfondo ai film di Pier Paolo Pasolini; infine, proprio per questa connotazione, preannuncia altre e più radicali manifestazioni artistiche italiane segnate da una programmatica ricerca di povertà di materiali (dalle opere dell'Arte Povera, da quelle di Alighiero Boetti a quelle di Gilberto Zorio, a quelle di Giovanni Anselmo).

Se non si considera il processo di fabbricazione del pannello in cemento inventato da Uncini, non si potrà cogliere il grado di profondità teorica che guida le sue scelte artistiche. Le impronte della superficie del cemento sono in questo senso rivelatrici. Uncini costruisce un telaio rettangolare con dei tondini di acciaio, dotato anche di staffe trasversali disposte a intervalli regolari. Quindi vi stende e fissa una rete metallica di cui sperimenta la tessitura utilizzandone ora una a maglie quadrate, ora una a maglie esagonali. Infine dispone il telaio con la rete sulle tavole di abete stese in orizzontale per formare lo stampo o cassaforma del pannello, e getta uno speciale calcestruzzo a inerti finissimi. Solo apparentemente con questo processo tecnico Uncini ha dissolto definitivamente il quadro. In realtà ha trasferito alla tecnica del calcestruzzo armato il sistema di costruzione del quadro, con il telaio di legno e il tessuto di canapa o di lino, teso e fissato ai bordi, e la cementite stesa prima del colore. Telaio in tondini di ferro, rete metallica e cemento sono messi in opera con la stessa logica dei materiali del quadro. Del quadro tradizionale, Uncini annienta ciò che il pittore stende sul supporto, ma non quel supporto che anzi per lui è diventato l'essenza stessa della pittura. Uncini ormai è l'operaio artigiano che fabbrica a regola d'arte delle insolite tele, con le loro tessiture grafiche ben visibili e pietrificate nel cemento solidificato. Per il fatto che quella tecnica abbia similitudini con il ferrocemento divulgato da Nervi, anch'esso formato da reti metalliche e tondini, su cui è applicato a mano il cemento, viene il sospetto che durante le visite di Uncini ai cantieri degli edifici per le Olimpiadi a Roma, lungo la via Flaminia, si sia interessato alla fabbricazione dei tavelloni in ferro cemento della cupola del Palazzetto dello Sport. Uncini si ferma ad ammirare i piloni a sezione variabile del viadotto di Nervi, e il modo in cui le assi delle casseforme sono state montate per seguire le superfici rigate della struttura⁵.

5. Intervista di Anna Rosellini a Mariolina Uncini, Trevi, 4 novembre 2014.

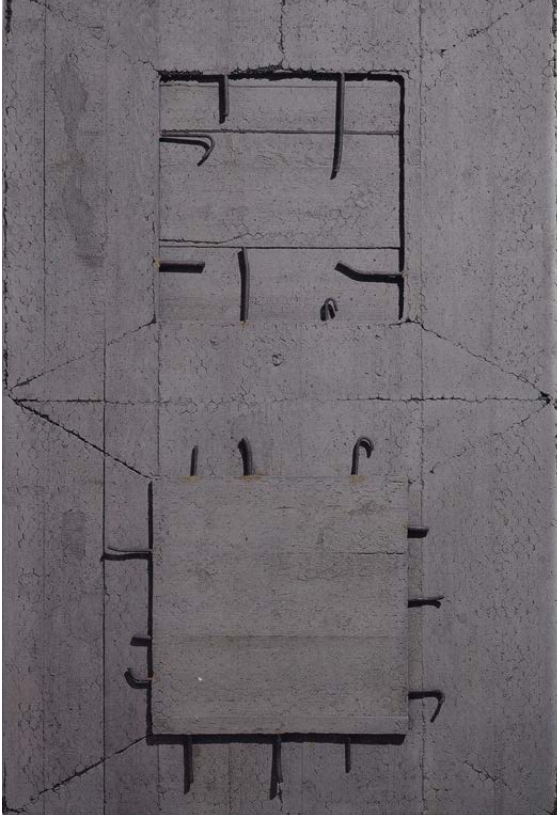
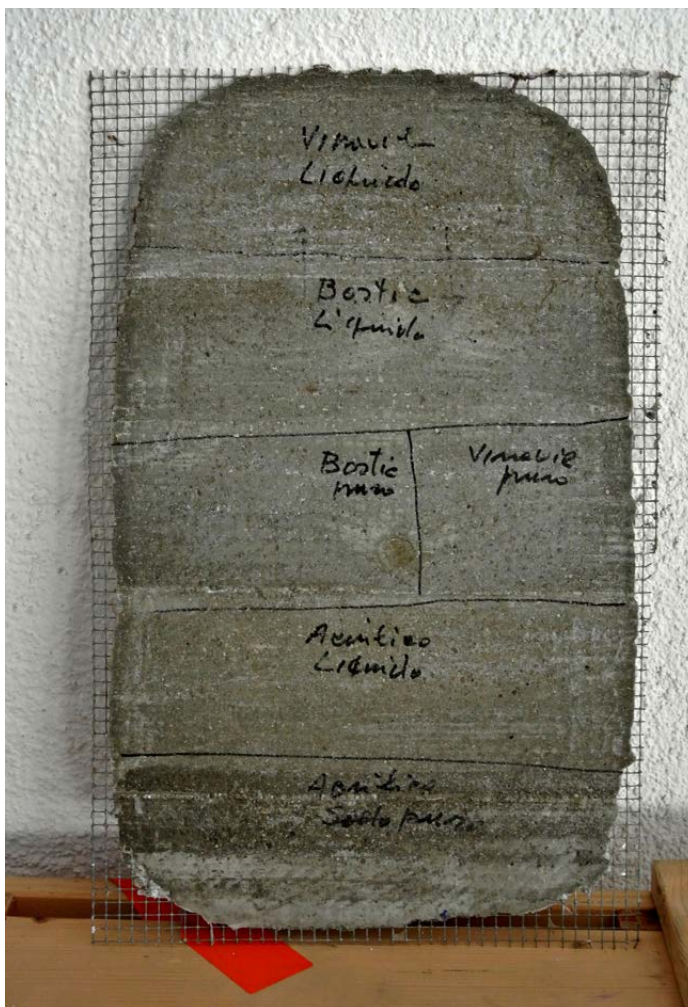


Figura 8. Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960
(da CORÀ 2007, p. 93).

La costruzione del supporto è dunque diventata per Uncini l'opera stessa. L'aver scelto il calcestruzzo armato come materia di quella costruzione si è rivelata strategica per la creazione di una sorta di tavola pittorica priva di pittura. E come le tavole delle grandi pale erano fatte di legno, ora quelle di Uncini portano i segni delle assi di legno delle casseforme impressi nel cemento. L'operazione di revisione critica radicale del concetto stesso di quadro, compiuta con la serie dei *Cementarmati*, conduce Uncini alla definizione, a proposito di quella serie, di "non-quadri"⁶ (figg. 8-11).

6. Si veda *infra* nota 1 e anche *Tecniche e materiali*, intervista a Giuseppe Uncini, in «Marcatrè», 41-42, maggio 1968, pubblicato in MARZIANO 1983, p. 25. Si vedano anche MENNA 1973; FERRARIO, SANSONI 2006; CORA 2007; GALLO 2007.



A sinistra, dall'alto, figura 9. Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960, recto (foto A. Rosellini); figura 10. Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960, verso (foto A. Rosellini).

Qui sopra, figura 11. Giuseppe Uncini, prove per la scelta del legante, s.d. (foto A. Rosellini).

Smithson: ruins in reverse e de-architected project

Un altro contributo decisivo alla sperimentazione delle potenzialità artistiche del calcestruzzo è offerto da Smithson. Così come la visita ai cantieri romani di Nervi era stata fondamentale per Uncini, anche per Smithson la conoscenza dei cantieri delle costruzioni ingegneristiche statunitensi è alla base della sua visione del calcestruzzo armato. Le fotografie da lui possedute dei cantieri delle dighe in corso di costruzione sono emblematiche del concetto che precisa alla fine del 1967 in *A guide to the monuments of Passaic New Jersey*, quando enumera i cinque “tipi di monumenti”, l’ultimo dei quali è costituito proprio dai cantieri delle grandi costruzioni: la *Ruin in Reverse*, cioè «any new construction that will eventually be completed». Precisa che «This is the opposite of ‘The Romantic Ruin’ because the building doesn’t fall into ruin after it is built, but rather rises into ruin before it is built»⁷ (fig. 12). L’inedita copulazione scoperta tra costruzione e rovina, grazie all’assenza, tra le due fasi di vita di un monumento, di quella temporalità spesso secolare, che invece è ciò che distingue la *romantic ruin*, diverrà il presupposto di un atto creativo che Smithson sperimenterà proprio nel caso del calcestruzzo armato e che prenderà la definizione di *de-architected project*.

Le sue riflessioni sul cemento e i suoi prodotti, e sulla stessa conformazione fisica che grazie a quel materiale è stata data agli artefatti edili, conoscono un momento significativo nel corso del 1969, quando Smithson viene invitato dal Los Angeles County Museum of Art a prendere parte alla manifestazione dell’Art and Technology Program, avviata sin dal 1967⁸. Grazie ai promotori, Smithson viene messo in contatto con due imprese californiane, l’American Cement Company di Riverside e la Kaiser Steel di Fontana, delle quali visita gli stabilimenti per poter poi proporre delle opere d’arte in cemento e in acciaio. Del prodotto commercializzato dall’American Cement Company, Smithson vuole comprendere l’origine in termini scientifici, per scoprire le qualità formali della sua natura, e, probabilmente, anche per capire se esista, nel processo della sua fabbricazione, un passaggio imperfetto rispetto a quella natura, in cui poter intervenire.

La visita agli stabilimenti dell’American Cement Company e le proposte per opere d’arte in cemento sono precedute dal viaggio dell’aprile 1969 a Palenque, in Messico, dove solitamente i turisti si recano ad ammirare i templi della civiltà dei Maya e che invece diventa pretesto per un radicale cambiamento di meta. Smithson esegue un accurato sopralluogo non tanto alle celebri rovine Maya, quanto piuttosto all’Hotel Palenque, un anonimo edificio lasciato incompiuto e in gran parte allo stato di abbandono,

7. Smithsonian Institution, Archives of American Art, Washington D.C. (SAAAW), Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, R. Smithson, *A Guide to the Monuments of Paissac New Jersey*, ms, B3.46; SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, R. Smithson, *Two attitudes toward the city*, dattiloscritto, B3.57.

8. SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, F.S. Mason Jr, lettera a Robert Smithson, B1.32. Si veda anche ROSELLINI 2015.

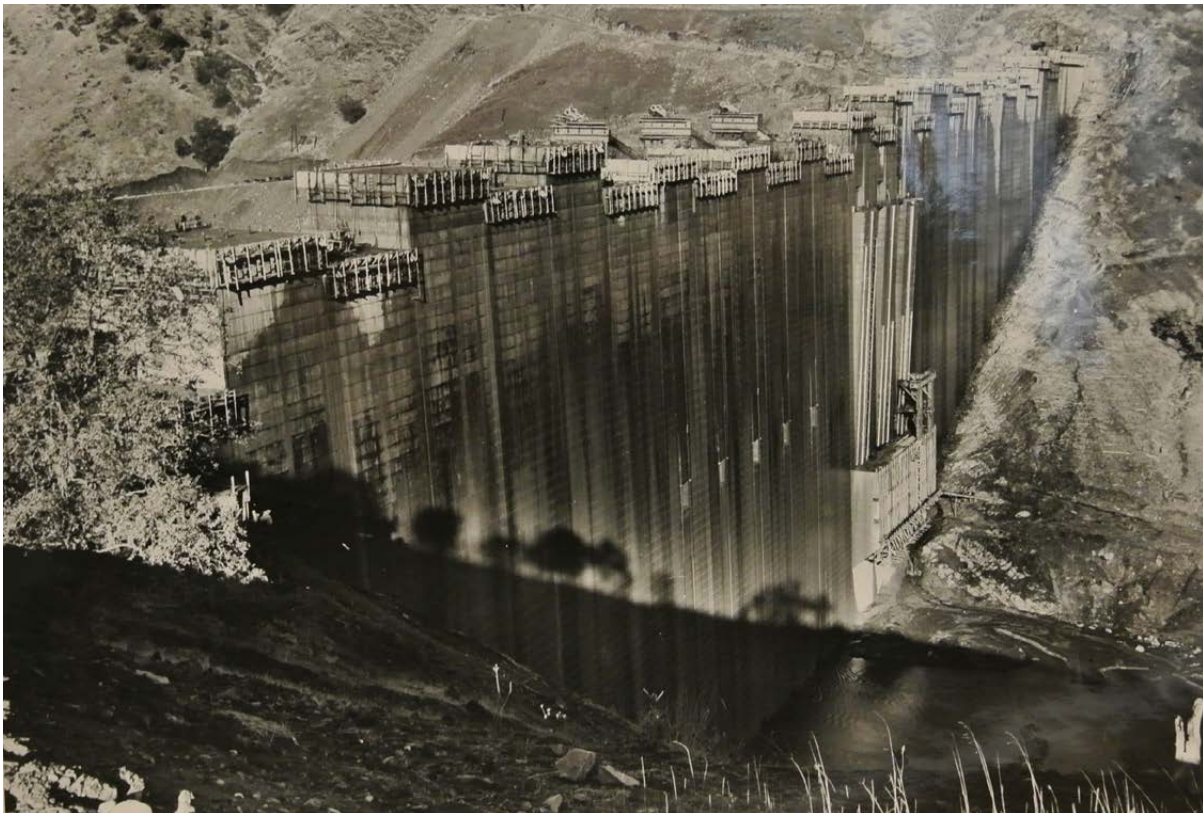


Figura 12. Ernest F. Tippetts, Robert W. Abbett, Gerald T. McCarthy, James H. Stratton, Pine Flat Dam, Sacramento, fotografia del cantiere (SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.62).

da lui preso quale emblema delle rovine della civiltà contemporanea (fig. 13). Sul suo disegno della pianta dell'hotel (fig. 14) annota la destinazione dei vari locali, i vari annessi e scrive il termine «ruins» sul segmento di un'ala, mentre laddove non riesce a entrare scrive «unexplored», rivelando come nelle sue intenzioni quello sia l'abbozzo per una carta archeologica di un anonimo monumento del Novecento⁹. Smithson rileva anche la posizione dei cumuli di macerie e la natura dei frammenti: il «rubble» e il «broken concrete». Nelle fotografie scattate durante l'esplorazione, Smithson appare attratto dai pilastri e dalle travi in calcestruzzo armato da cui spuntano i ferri dell'ossatura incompiuta, e dai cumuli di elementi prefabbricati del cantiere abbandonato.

Dopo il viaggio in Messico, Smithson raggiunge Riverside per recarsi alla sede dell'American Cement Company, incontrarne i rappresentanti e avanzare delle proposte. La visita agli stabilimenti avviene secondo modalità insolite che dimostrano il suo interesse non per il prodotto finito e le sue potenzialità, ma per il processo di fabbricazione del cemento, a partire dal materiale lapideo¹⁰. L'atto più espressivo della vocazione sperimentalista e processuale di Smithson è la decisione di visitare anche la miniera di pietra calcarea dell'American Cement Company, perché ciò significa per lui porre la questione dell'origine del materiale, prima che un processo artificiale trasformi quelle solide concrezioni geologiche in una eterea polvere artificiale denominata cemento.

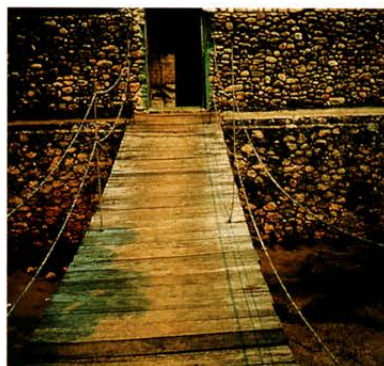
L'opera artistica dedicata al cemento dell'American Cement Company e proposta da Smithson a un tecnico dell'impresa, Kenneth Daugherty, avrebbe dovuto essere costituita da vari momenti previsti in luoghi diversi, con la produzione di documenti fotografici, cinematografici e carte geografiche, e con lo spostamento di alcuni materiali, quale applicazione, al cemento e ai suoi derivati, del criterio del *site* e del *non-site*.

Già in opere precedenti Smithson aveva documentato scientificamente, con i criteri di un archeologo o di un mineralogista, le varie qualità di quei luoghi – i *sites* – per trasferirne l'essenza in gallerie e musei, con i reperti classificati in appositi contenitori metallici – i *non-sites* – al fine di suscitare nei visitatori il desiderio di un viaggio che può anche essere artificiale – il *non-trip*.

La miniera, una baracca e un pendio sono i *sites* dell'American Cement Company in cui si consumano i fenomeni di indagine sulle varie forme del cemento, quelle geologiche e quelle artefatte. Invece il Los Angeles County Museum of Art, compreso il suo parco, diviene l'osservatorio di quei fenomeni, trasformato nel laboratorio scientifico in cui è esposta la documentazione di quelle esperienze.

9. Sul concetto di rovina nell'opera di Smithson si veda VON MOOS 2013. Sull'opera di Smithson si vedano tra gli altri: HOBBS 1981; REYNOLDS 2003; TSAI, BUTLER 2005; COMMANDEUR, RIEMSDUK-ZANDEE 2012.

10. Per la datazione della visita si veda SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, Kay A. Epstein, lettera a William D. Paul Jr., 21 maggio 1969, B1.31.



Una narrazione segreta rilega i fenomeni inscenati nei *site* in tre episodi di una unica riflessione sulla materia. I tre luoghi vengono indicati con il nome dell'eroico prodotto artificiale, *Portland Cement Sites*, e in ognuno di essi avviene un'operazione all'insegna di una distruzione programmata che Smithson denomina significativamente con una aggettivazione formata dal suffisso "de" e dalla parola che è a fondamento delle creazioni ottenute con il cemento: *de-architecturization* o *de-architectured* (fig. 15).

La miniera, da cui è estratta la pietra da calcinare per produrre il cemento dell'American Cement Company, diviene oggetto di una deflagrazione che ha come conseguenza la cancellazione delle tracce evidenti dell'escavazione e la generazione di detriti. In quell'atto Smithson pone l'accento sulle modificazioni territoriali indotte dalla produzione del cemento, le quali hanno una loro conformazione artificiale e architettonica: il tunnel della miniera. La deflagrazione avrebbe dovuto riportare il *site* allo stato originario e per questo apre la serie dei *de-architectured projects* con la denominazione di *Collapsed Cavern in Mine*.

Il secondo fenomeno consiste nella demolizione di una baracca in calcestruzzo armato, fatta erigere appositamente a cura dell'American Cement Company, che Smithson raffigura come cubica e nuda, secondo l'immagine più stereotipata della fabbricazione edile con quel materiale. È, questo, l'episodio centrale nella serie dei tre, quello in cui l'aggettivazione di *de-architectured* diventa eloquente. La demolizione non è però spinta sino alla frammentazione del materiale per un suo eventuale riciclaggio, ma produce pezzi informi di muro da cui spuntano barre metalliche recise, come quelle viste nell'Hotel Palenque, perché Smithson non vuole che vada persa ogni traccia dell'artificio che il materiale geologico ha dovuto subire nel processo di trasformazione. Non vi è dubbio che la vista del cantiere all'abbandono dell'Hotel Palenque gli abbia suggerito l'idea di creare una rovina artificiale attraverso una operazione che è l'antitesi dell'edificare e che proprio perciò pone interrogativi cruciali al senso di quell'atto: il *de-architectured process* come da lui stesso definito. Soltanto con il calcestruzzo armato, Smithson può allontanare definitivamente dai frammenti ogni traccia che distingue la *romantic ruin* e mettere in scena, con tutta la forza della contemporaneità che gli viene proprio dal materiale prescelto, la *ruin in reverse* come atto creativo e non come documento fotografico di un cantiere ingegneristico. Vi sono tutte le premesse per quel rifiuto a finanziare l'opera espresso dall'American Cement Company.

Nel terzo episodio, Smithson pensa di scaricare lungo un declivio degli informi massi di una speciale pietra, la *blue limestone*, che forse gli appare appropriata anche perché è quella più comune nell'isola di Portland, in Inghilterra, da cui ha avuto origine la fabbricazione del cemento artificiale contemporaneo. Il prodotto di questa operazione, intitolata *Landside Limestone Boulders*, che è anche la meno classificabile nella serie del *de-architectured process*, non appare così consequenziale

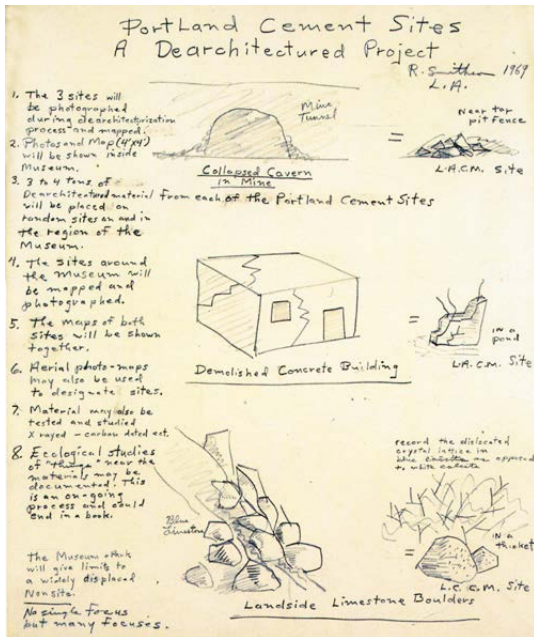


Figura 15. Robert Smithson, disegno per *Portland Cement Site. A Dearchitected Project*, 1969 (da TSAI, BUTLER 2005, p. 30).

come nei due precedenti casi. La nota apposta da Smithson al disegno, per quanto enigmatica, lascia comunque intendere che in questo *site* si tratta di compiere una esperienza volta a esaminare la struttura geologica cristallina della materia, come se dei frammenti lapidei avessero dovuto essere osservati attraverso sofisticati apparecchi di analisi per esaminarne la costituzione geometrica. La presenza dell'aggettivo *dislocated* nella sua nota potrebbe riferirsi all'accadimento di un fenomeno prodottosi proprio durante la colata dei macigni.

Tutti i prodotti delle operazioni compiute nei *sites* della American Cement Company divengono un *de-architected material* e avrebbero dovuto essere dislocati nell'ambito del Los Angeles County Museum of Art, con particolari allestimenti, o *non-site*, come quello dei frammenti del *Demolished Concrete Building* immersi nello stagno¹¹.

11. Tony and Gail Ganz collection, Los Angeles, Robert Smithson, *Portland Cement Sites. A Dearchitected Project*, foglio di note, 1969, ora in FLAM 1996, p. 30. Si veda anche HOLT 1979.

Concrete Pour

Nonostante il rifiuto della American Cement Company a procedere nel finanziamento dell'opera, Smithson per tutto il 1969 e anche negli anni immediatamente successivi continua a studiare i modi per usare il cemento secondo una messa in opera che trascenda quella seguita nei cantieri edili e che anche gli artisti perseguono nelle loro sculture. Il secondo e terzo episodio della serie dei *sites* proposti all'American Cement Company conoscono in questo periodo alcuni sviluppi significativi.

La prima variante del *Landside Limestone Boulders* viene "messa in scena" nei dintorni di Roma, nell'ottobre 1969, con *Asphalt Rundown*, quando Smithson noleggia un camion per colare un carico di asfalto nero sulle pendici di terra rossastra di una cava abbandonata (fig. 16). L'opera è eseguita per poi esporre quel *site* secondo i consueti criteri di Smithson nella galleria d'arte L'Attico a Roma, dove vengono montate le fotografie di questo lavoro classificandole come *Dirt Road Leading to Asphalt Rundown*¹². Nell'eseguire quella colata, Smithson ha considerato i due stati della materia, quello fluido dell'asfalto caldo, e quello solido, a seguito del raffreddamento, che fissa l'opera in forma di strato adagiatosi sulle pendici, secondo il precipitare della materia viscosa unicamente guidato dalla forza di gravità e dalla inclinazione del terreno.

È soltanto dopo l'esperienza romana che l'interesse di Smithson per il cemento si apre alla considerazione dei due stati della materia che non ha affatto considerato nelle proposte per l'American Cement Company. Nel novembre 1969, in occasione dell'esposizione *Art by Telephone* organizzata dal Museum of Contemporary Art, Smithson intende far colare a Chicago il composto a base di cemento denominato calcestruzzo¹³.

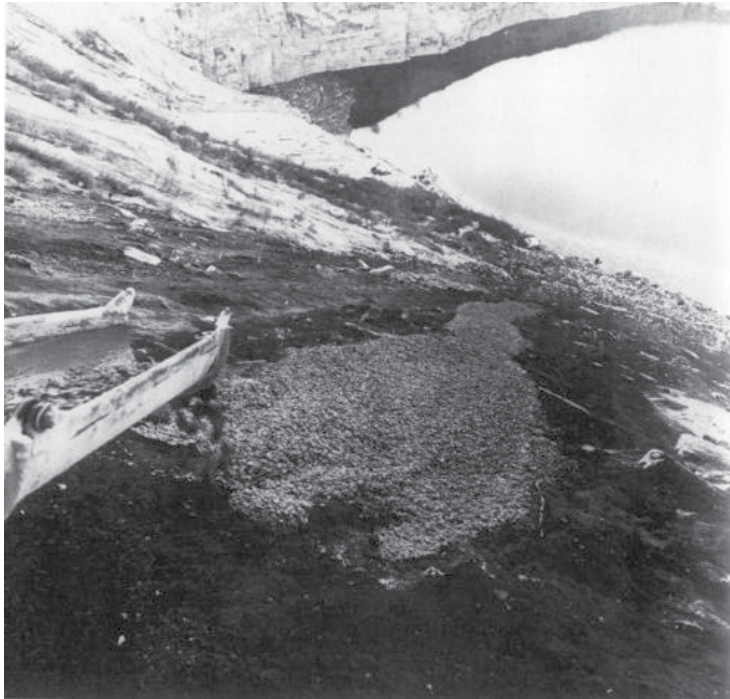
Che la colata di calcestruzzo dovesse avere il carattere di un'opera idraulica permanente e visibile dal pubblico, del genere di quelle ammirate da Smithson nei cantieri delle *ruins in reverse*, sembrerebbe confermato dalla scelta originaria del luogo dove realizzarla: *Concrete Pour*, in un tratto di sponda lungo il lago Michigan, che in tal modo sarebbe stato trasformato in un solido argine informe. Ma l'impossibilità di usufruire di un tratto di sponda fa sì che la colata venga eseguita nei dintorni di Chicago, lungo le pendici di un terreno adibito a discarica di ammassi di calcestruzzo¹⁴. Il processo del getto del calcestruzzo lungo una ripida pendice viene fotografato e anche filmato dal regista Jerry

12. SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, D. Wheeler, intervista a Robert Smithson, 1969, dattiloscritto, B2.49. Si veda anche SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, P. Toner, Intervista a Robert Smithson, 4 aprile 1970, dattiloscritto, B2.50.

13. SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, J. van der Marck, lettera a Robert Smithson, 2 luglio 1969, B2.8. Si veda anche HOBBS 1981, p. 179.

14. *Ibidem*.





Nella pagina precedente, figura 16. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Roma, 1969 (da TSAI, BUTLER 2005, p. 183).

In questa pagina, figura 17. Robert Smithson, *Concrete Pour*, Chicago, 1969 (da HOBBS 1981, p. 180).

Aronson in un video da proiettare nel museo. Con *Concrete Pour*, la materia non è più costretta ad assumere la forma predeterminata dalle casseforme e trova la propria conformazione a partire dalle forze che naturalmente agiscono sul suo stato fluido, prima della presa. Il modo in cui arriva a mostrare questo stato fluido va oltre i grumi di Hans Hollein o di Alighiero Boetti, perché ormai Smithson sta procedendo verso la generazione automatica di una forma, che avviene per forza di gravità. La pressione esercitata dalla *molten stone* sulle giunzioni delle casseforme, che Louis I. Kahn¹⁵ e Paul Rudolph hanno controllato e espresso, ognuno a loro modo, è ormai libera di generare forme non più classificabili neppure nel *de-architected process*, e sconfinava in quel concetto di *anti-form* teorizzato da Robert Morris e messo in opera con i suoi feltri appesi, modellati dalla forza di gravità (fig. 17).

In fondo *Concrete pour* rappresenta la scoperta dell'atto creativo che annulla definitivamente ogni temporalità ancora interposta nel *de-architected process*, perché Smithson non deve più attendere il solidificarsi della materia gettata entro casseforme per poi smantellare la funzione dell'architettura impressa a quella materia dallo stampo. *Concrete pour* è di per se stesso la scoperta del potenziale di quel particolare materiale una volta liberato dall'architettura, sin dal suo stato primordiale. Con la colata, Smithson ha riscoperto l'essenza geologica e minerale del calcestruzzo, il suo essere in origine già un *de-architected material*, e, in definitiva, la sua natura "non-brutalista". Ormai rovina e *de-architected project* finiscono per coincidere nella visione teorica di Smithson dell'atto dell'edificare.

Il gusto per la rovina artificiale, da ottenere attraverso un brutale intervento sugli edifici per asportarne i rivestimenti e riportare le opere allo stato di un cantiere abbandonato, come quello a Palenque, informa alcune creazioni di architetti contemporanei, da Jean Nouvel (il teatro Le Granit a Belfort), a Valerio Olgiati (la Gelbe Haus a Flims), sino a Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal (Palais de Tokyo a Parigi). Forse questo particolare genere di *de-architected project* non avrebbe potuto affermarsi nell'architettura tra la fine del Novecento e l'inizio del Duemila senza le esperienze condotte da Smithson e senza quelle di un altro scultore, anche lui attratto dalla rovina, anche se di tutt'altro genere.

15. Si veda ROSELLINI 2014.

Il cantiere del calcestruzzo di Kiefer a Barjac

I concetti di *ruins in reverse* e *de-architected project* sono ulteriormente declinati da Kiefer¹⁶. Come la scoperta degli strati storici del paesaggio americano, delle componenti geologiche minerali dei suoi materiali, dei depositi di oggetti, delle sedi delle imprese, delle strade, dei suoi viadotti, e delle vestigia della civiltà industriale, avevano spinto Smithson a intraprendere una serie di viaggi attraverso il territorio degli Stati Uniti, alla ricerca dei suoi *site*, così anche per Kiefer la scoperta, avvenuta nel 1981, del potenziale espressivo delle macerie della West Side Highway, lungo l'Hudson River a New York, produce, all'inizio del Duemila, degli effetti significativi sulle sue opere. Dopo la rivelazione del potenziale simbolico dei materiali avvenuta durante il soggiorno di Kiefer al convento di La Tourette, dove aveva ammirato le tracce dei processi di lavorazione che sfregiano il *Béton Brut* di quell'opera di Le Corbusier, la scena della demolizione della West Side Highway sarà fondamentale per la scoperta del calcestruzzo quale materiale utile alla fabbricazione di edifici in rovina, innalzati con un calcestruzzo armato che finge un aspetto usurato dal tempo.

Il trasferimento nel 1993 di Kiefer da Buchen im Odenwald, in Germania, negli edifici di una dismessa filatura della sua proprietà La Ribotte, presso Barjac, nel sud della Francia, crea le premesse per l'inizio della sua attività di costruttore. I campi e gli edifici della filatura divengono oggetto di una edificazione affidata a serre di metallo e vetro, a condotti aerei in acciaio rugginoso, a costruzioni in calcestruzzo armato di genere diverso, svettanti contro il cielo oppure sprofondate nel sottosuolo.

Esiste una correlazione tra le opere in calcestruzzo armato eseguite a Barjac nei primi anni del Duemila e alcuni allestimenti creati da Kiefer per delle manifestazioni internazionali, al punto che alcune costruzioni sono destinate ad assumere il valore di veri e propri prototipi. L'insieme delle costruzioni punta a trasformare La Ribotte, secondo un piano progressivamente messo a punto negli anni del soggiorno, in una casa-museo dotata di un giardino allegorico.

Kiefer continua a operare secondo i criteri dello scultore anche quando inizia a creare con il calcestruzzo armato, fabbricando le proprie opere dapprima in atelier, anche se poi queste stesse opere non verranno trasportate, come le sculture convenzionali, sui luoghi della loro esposizione al pubblico, ma resteranno a Barjac, alla stregua di prototipi realizzati per mettere a punto un processo di edificazione. Costruire quei prototipi è atto fondamentale per Kiefer, al fine di capire, studiare e constatare gli effetti formali e le implicazioni tecniche dei lavori in calcestruzzo armato. Le opere esposte verranno nuovamente costruite, ma in loco, a partire dalle esperienze compiute grazie all'esecuzione dei prototipi. Da questo processo creativo, ibrido tra quello dello scultore e dell'architetto, si genera

16. Si veda KIEFER 2014 e 2015. Sull'opera di Kiefer si vedano tra gli altri: ARASSE 2012; BOUHOURS 2015.



Figura 18. Container utilizzato da Anselm Kiefer come cassaforma, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).

una doppia opera d'arte: il prototipo e il suo duplicato. Così la proprietà La Ribotte inizia a proliferare di costruzioni che si combinano nella definizione di un complesso che sempre più assume le sembianze di un giardino fantastico, come quelli di Ferdinand Cheval a Hauterives, presso Lione, di Nek Chand Saini a Chandigarh o di Niki de Saint Phalle a Garavicchio, presso Grosseto. In questo processo creativo a diventare cruciale, per il controllo dell'esatta corrispondenza di effetti tra il prototipo e l'opera esposta, è la questione dello stampo del calcestruzzo, o cassaforma. Proprio per questa ragione Kiefer sceglie quale materiale per le casseforme del suo calcestruzzo uno dei più universali, in modo da cancellare ogni specificità locale: la lamiera grecata in acciaio del container (fig. 18). Il container quale cassaforma comporta una trasmigrazione di significati di quell'oggetto, così espressivo del traffico di merci nell'era della globalizzazione, sul modellato del calcestruzzo. Per creare le proprie sculture in calcestruzzo armato, Kiefer si ispira all'accatastamento di container nei maggiori porti dell'Estremo Oriente, dell'Africa o degli Stati Uniti.

Con la costruzione delle torri, La Ribotte si trasforma in un vero e proprio cantiere edile, con un capannone per i materiali, i macchinari rudimentali per la fabbricazione del calcestruzzo, una gru per il sollevamento dei pezzi e dove opera una piccola squadra di muratori: i collaboratori di Kiefer.

La tecnica usata da Kiefer per costruire i pannelli in calcestruzzo armato delle sue torri produce esiti formali che per certi versi ricordano alcune invenzioni degli anni Ottanta, come, in particolare, i muri sempre in calcestruzzo armato modellato grazie alle casseforme ondulate o grecate, alcune eseguite in ferro cemento – il materiale prediletto da Nervi – cui ricorre Lina Bo Bardi per alcune sue opere a São Salvador da Bahia. All’inizio degli anni Duemila le sculture di Kiefer e le invenzioni della Bo Bardi alimentano l’immaginario tecnico di architetti quali Emanuel Christ & Christoph Gantenbein quando ricorrono a casseforme ondulate in eternit per modellare il calcestruzzo armato di annessi a ville per conferire loro il carattere di baracche.

Le prime torri o del tramonto della civiltà occidentale

La torre era già apparsa nelle opere di Kiefer quale simbolo della metropoli contemporanea. In una serie di quadri del 1981, dedicati alla raffigurazione del mito della bella e scura Sulamita, evocato a più riprese nelle poesie di Paul Celan da cui Kiefer prende ispirazione, il fondale è costituito da torri nere trapunte di finestre e allusive al paesaggio di grattacieli di New York¹⁷. In queste raffigurazioni le torri descrivono la nuova Babilonia contemporanea, vista con gli occhi di un tedesco fedele alla ideologia anti-americana di Joseph Beuys. Vi sono già le premesse per la costruzione di un ciclo di opere, all’inizio del Duemila, dedicate alle torri che facevano da sfondo ai quadri, e che prendono forma concreta di sculture a Barjac, con la creazione di veri e propri edifici in calcestruzzo armato in rovina.

Il ricorso da parte di Kiefer al calcestruzzo non è guidato dal solo culto per i significati del colore grigio o dal fatto che i processi di fabbricazione possano somigliare a quelli della scultura. Proprio con le prime torri a Barjac il calcestruzzo assume con evidenza il valore di simbolo stesso della costruzione della civiltà contemporanea. Ma tutta la messa in scena di Kiefer proietta le sue torri sullo sfondo della dottrina della Merkavà e dei poemi mistici, detti *Herkhàlòt*, della cabala ebraica, in cui è descritta l’ascensione al cielo, verso il traguardo della divinità, che l’essere umano compie, spogliandosi progressivamente del corpo, nel passare attraverso i Sette Palazzi Celesti per presentarsi al cospetto di Dio, sfidando creature ostili - gli arconti o guardiani delle porte¹⁸.

17. LAUTERWEIN 2006, p. 101.

18. CACCIARI 1986.



Figura 19. Anselm Kiefer, torre a ossatura in acciaio, prototipo, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).



Figura 20. Anselm Kiefer, torre in pannelli prefabbricati di calcestruzzo armato, prototipo, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).

Kiefer sperimenta a Barjac due generi di torri per costruire la metafora dell'impossibilità dell'uomo contemporaneo di ascendere attraverso i Sette Palazzi Celesti: in uno, i supporti sono limitati a semplici pilastri intelaiati a vari livelli e innalzati contro il cielo per rendere visibile il montaggio di rampe di scale disposte in modo da impedire la salita; nell'altro, è predominante la torre chiusa al cui centro si trovano dei solai tutti forati che dimostrano l'impossibilità di una ascensione, rendendo il cielo che si intravede alla sommità un traguardo irraggiungibile¹⁹ (figg. 19-20). Per questi due generi di torri, Kiefer realizza dei prototipi, ricorrendo, nei due casi, al calcestruzzo armato prefabbricato, sia per evitare le alte impalcature provvisorie, altrimenti necessarie al getto in opera, sia, soprattutto, per poter creare, durante la fase di montaggio, quelle sconessioni tra gli elementi, fondamentali al ricercato effetto di edifici pericolanti e che invece, con il calcestruzzo gettato in opera, sarebbero state ridotte a finzioni teatrali²⁰.

Nel genere della torre a ossatura, Kiefer appronta un prototipo destinato a restare eccezionale perché costituito da un fascio di lunghe travi di acciaio con sezione ad "H", controventate da putrelle diagonali per formare un traliccio irregolare entro cui sono accatastate delle dissestate rampe in calcestruzzo armato – l'assenza del tratto di rampa al suolo rende drammatica la possibilità dell'ascensione.

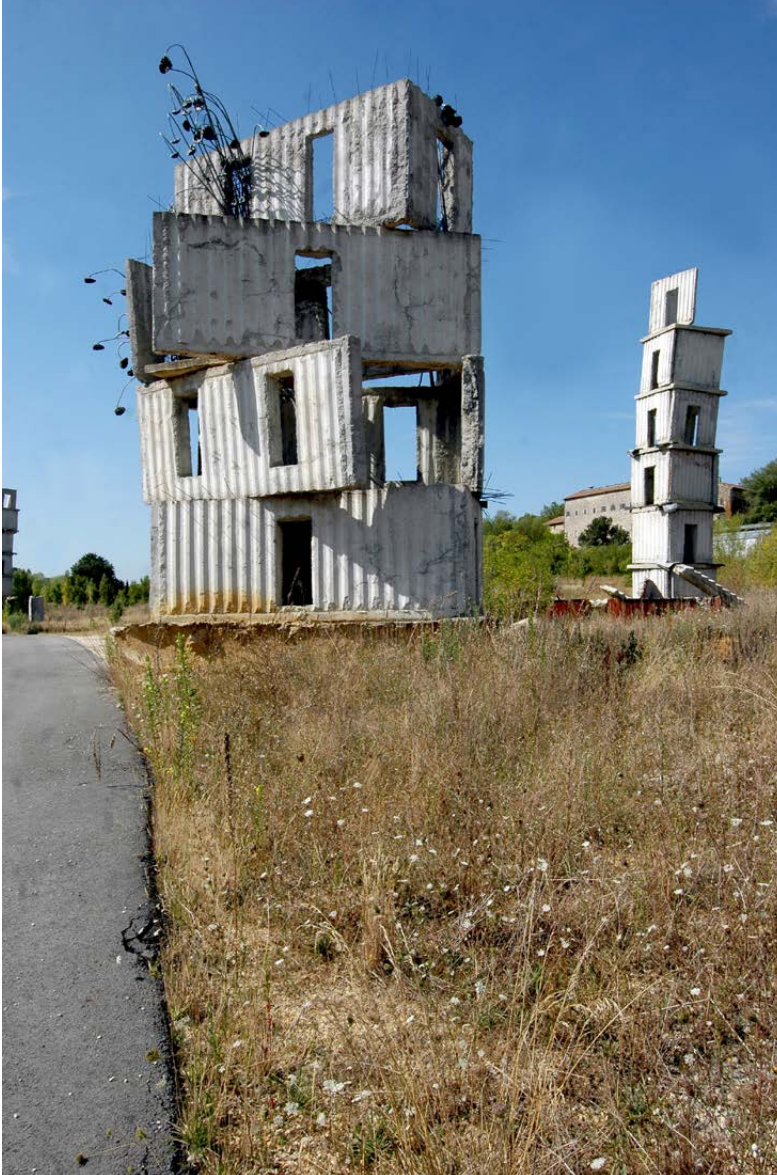
Per il genere di torre chiusa, Kiefer realizza prototipi con pannelli prefabbricati in calcestruzzo armato che portano le impronte della lamiera grecata. La configurazione del pannello è studiata per poter accatastare i pezzi senza giunzioni e per dare l'impressione di una torre in bilico. Kiefer opta per un pannello a "L", in modo da formare ogni piano della torre con due soli elementi. La presenza di porte in alcuni dei pannelli è fondamentale per connotare le costruzioni di Kiefer quali palazzi o, semplicemente, *maisons*²¹. I pannelli non vengono lavorati dopo il disarmo e le imperfezioni, ben più accentuate e drammatiche delle *malfaçons* del *Béton Brut* e del Brutalismo, sono prodotte in fase di fabbricazione grazie alla lamiera non trattata affinché durante il disarmo i colori dei container macchino il calcestruzzo, e grazie alla mancata vibrazione del getto, in modo che si producano numerosi nidi di ghiaia e altre analoghe imperfezioni. Sempre al fine di ottenere degli elementi in calcestruzzo dall'apparente stato di rovina, e non semplicemente brutalisti, i ferri dell'armatura vengono fatti spuntare ben oltre i bordi dei pannelli e delle solette.

19. Il significato metaforico di quel foro era stato anticipato da Kiefer nel corso di una pubblica discussione con Jannis Kounellis (si veda BURCKARDT 1988).

20. Oltre ai prototipi di torri a ossatura e a pannelli prefabbricati, Kiefer realizza un'altra torre chiusa con solai forati, con muri in blocchi di calcestruzzo, apparecchiati in grigliato, e con alcuni rinforzi in calcestruzzo armato gettato in opera (si veda LAUTERWEIN 2006).

21. COHN 2007; DAGEN 2007, p. 184. Si vedano anche ARDENNE *et al.* 2004; ANDREOTTI *et al.* 2006.





Nella pagina precedente, figura 21.
Veduta della proprietà di Anselm Kiefer,
La Ribotte, presso Barjac
(foto A. Rosellini).

Figura 22. Anselm Kiefer, torre con
oggetti, proprietà La Ribotte, presso
Barjac (foto A. Rosellini).

Che tutte le esperienze compiute attraverso i prototipi di Barjac puntino a individuare il sistema di costruzione che maggiormente consenta, nella fase del montaggio, di impilare gli elementi in bilico, è confermato dal fatto che nella scelta finale Kiefer rinunci all'ossatura e che tra le soluzioni a pannelli prefabbricati scelga quella che prevede l'utilizzo di pannelli a "L" simmetrica e con i solai inclinabili a piacere mediante dei cunei in libri di piombo, perché quello ai suoi occhi risulta essere il sistema di costruzione dalle maggiori potenzialità creative per la rappresentazione scultorea del significato contemporaneo dei Palazzi Celesti.

Dopo i prototipi, Kiefer passa alla costruzione delle prime due torri, una alta cinque livelli e l'altra sei, del complesso destinato a formare I Sette Palazzi Celesti. È nell'innalzare queste due torri che Kiefer mette a punto il sistema costruttivo definitivo: elimina i doppi solai e al posto delle fondazioni divelte, usa i soliti pannelli a "L" appoggiati al suolo con cunei e libri di piombo. Sull'area del cantiere dei primi prototipi inizia a crescere una selva di torri di altezze diverse, tutte pericolanti e in rovina.

Dopo l'attività di costruzione, Kiefer intraprende la seconda fase della sua opera artistica sulle torri: applica degli oggetti per trasformare ogni torre in simbolo dei Sette Palazzi Celesti e costruire una narrazione biblica; dipinge e scrive sulle stampe fotografiche delle torri per farne una serie di quadri, come fossero pagine di un racconto dagli accenti apocalittici; infine demolisce alcuni prototipi per creare eventi catastrofici e cumuli di macerie come quelli visibili nelle città contemporanee bombardate. Tutti gli oggetti applicati alle torri attribuiscono a ogni costruzione un significato sempre ambiguo, in bilico tra la mistica della cabala e le tragedie contemporanee (figg. 21-22).

Kiefer demolisce la torre a pilastri di calcestruzzo armato, documentando con una sequenza fotografica il crollo e le rovine con le rampe di scale abbattutesi al suolo. È una catastrofe annunciata e necessaria al compimento dell'apoteosi della costruzione-distruzione di Kiefer. Il desolante paesaggio delle torri pericolanti e delle macerie descrive, proprio con quel calcestruzzo a pezzi e quei ferri divelti, il nuovo tramonto della civiltà occidentale che si delinea dopo quello descritto da Oswald Spengler a seguito della prima guerra mondiale e della sconfitta della Germania.

La costruzione delle torri riprenderà con intensità solo al momento della decisione di Kiefer di lasciare La Ribotte, quando completerà il profilo di una fantomatica città abbandonata nella campagna di Barjac.

Il tempio della spiritualità tedesca

A seguito della edificazione dei prototipi in calcestruzzo armato delle torri, la proprietà La Ribotte inizia a cambiare il proprio carattere di filanda dismessa. Ma è solo con l'intuizione di scavare sotto i pavimenti degli edifici che le costruzioni iniziano ad assumere uno statuto peculiare diventando una delle opere più rappresentative della ricerca di Kiefer nella memoria teutonica, per la fondazione di una nuova visione dell'arte tedesca.

Il calcestruzzo delle opere di Kiefer porta in sé stesso l'aura inquietante delle opere di difesa naziste e più in generale delle distruzioni belliche. Tutte le costruzioni sotterranee eseguite a Barjac costringono il visitatore a inoltrarsi nella dimensione umana dei soldati nei bunker o dei civili rifugiati nelle *blockhaus* o negli scantinati. È significativo che lo stesso Kiefer, accompagnando un visitatore nei cunicoli fatti scavare a Barjac, al momento di calarsi al livello più basso abbia iniziato a raccontargli le circostanze della propria nascita, avvenuta l'8 marzo 1945, nei sotterranei di un ospedale e sotto i bombardamenti²².

Kiefer è interessato a sperimentare modi di messa in opera che producano una contaminazione di calcestruzzo e terra, come aveva già fatto anche Paolo Soleri a Cosanti, in Arizona. Il calcestruzzo, nel suo stato fluido, possiede in se stesso il legante che è in grado di fissare la terra nella sua massa. Così per la costruzione di un locale del suo sotterraneo, Kiefer procede come consigliato nelle pagine dei manuali settecenteschi dedicati alla costruzione delle cantine in calcestruzzo e come sarà praticato in Europa almeno sino alla seconda guerra mondiale, poi riscoperto da Soleri e da altri nel secondo dopoguerra. Ma Kiefer, anziché richiamare la tradizione della costruzione delle cantine nelle case coloniche, torna al mito della cattedrale e spiega che a Barjac il suo calcestruzzo sarebbe stato eseguito con stampi di terra come fatto in alcuni casi nella edificazione delle volte delle cattedrali, quando le navate venivano riempite di terra non volendo ricorrere all'innalzamento di complesse carpenterie di legno. Anche la fusione in bronzo ottenuta modellando direttamente la terra è ricordata da Kiefer a proposito delle sue costruzioni in calcestruzzo (lo stesso Soleri inventa il metodo della costruzione del suo calcestruzzo per Cosanti a partire dalla fusione di bronzo delle campane).

I sotterranei in calcestruzzo a La Ribotte si svestono progressivamente delle più che evidenti memorie tedesche dei bunker o dei rifugi antiaerei, per offrire al visitatore l'esperienza della perdita del senso delle cose come condizione ineluttabile del mondo contemporaneo per coloro che perseguivano un credo finalistico nella storia. Non si sfugge all'impressione che l'opera in

22. Per la descrizione dei labirinti sotterranei a Barjac si veda PEDUZZI 2005, pp. 29-41.

calcestruzzo di Kiefer a Barjac abbia messo in scena il dramma cantato in *La prova del labirinto* da Mircea Eliade e la sua credenza nella «storia delle religioni» come unica «arca di Noé delle tradizioni mitiche e religiose»²³.

Fondazioni dissestate: la scoperta della cripta in calcestruzzo

Al momento di lasciare Barjac, Kiefer decide di contattare la cineasta Sophie Fiennes per filmare i processi creativi delle sue opere eseguite con gli assistenti alla Ribotte, e per documentare i sotterranei, gli atelier e il parco con le serre e le torri, prima che tutto si trasformi a seguito del suo trasferimento a Parigi. Presentato al Festival di Cannes del maggio 2010 con titolo composto dalle parole di Isaia, *Over your cities grass will grow*, il film di Fiennes diventa anche documento dell'ultima costruzione eseguita da Kiefer a La Ribotte: una cavità sotterranea creata con procedimenti dal carattere squisitamente archeologico, asportando la terra da sotto lo spesso strato del pavimento in calcestruzzo. Anche in questo caso Kiefer segue processi costruttivi praticati per la creazione di strutture in calcestruzzo armato senza impalcature. Nel film di Fiennes si vedono i due piccoli macchinari utilizzati per scavare e portare via la terra: un escavatore a benna rovescia e una carriola a trasmissione meccanica, manovrati da uno stesso operaio. Del nuovo sotterraneo, lo strato di calcestruzzo diviene il soffitto, mentre i pali cilindrici di fondazione in calcestruzzo armato, disseppelliti dallo scavo, ne costituiscono i sostegni. Costruiti per restare per sempre invisibili, totalmente infissi nella terra per dare massima stabilità all'edificio, quei pali creano, proprio grazie ai lavori di scavo, l'immagine di una foresta di colonne primordiali.

I lavori condotti da Kiefer portano alla luce delle forme in calcestruzzo originariamente destinate a restare fondazioni seppellite nel terreno. La configurazione dei pali e del soffitto è approssimativa perché derivata da un processo di costruzione in cui il calcestruzzo viene modellato direttamente dalla terra: nel caso dei pali, dopo la trivellazione del suolo, viene eseguito il getto del calcestruzzo a contatto diretto con le pareti di terra dei fori; nel caso del soffitto, il getto del calcestruzzo avviene sul terreno approssimativamente spianato. L'effetto sorprendente generato dallo scavo di Kiefer evoca grotte trogloditiche, insediamenti monastici rupestri, cisterne ipostile e rudimentali cripte di chiese medievali. Merita ricordare che i pali di fondazione erano diventati elementi della costruzione in calcestruzzo nobilitati al punto da essere lasciati in vista da alcuni architetti, come Rem Koolhaas/OMA nel Souterrain Grote, a The Hague (1994-2004), Dominique Perrault nel velodromo a Berlino (1996), o Christian Kerez, nel progetto della Ecole Cantonale a Freudenberg (2002).

23. ELIADE 1979, pp. 77 e 170, cit. in MONTANARI 1997, p. 195.



Figura 23. Sotterranei, La Ribotte, presso Barjac
(da DAGEN 2007, p. 53).

Kiefer sceglierà l'immagine mistica delle chiese medioevali per indicare la scoperta dell'inatteso sotterraneo a La Ribotte che chiamerà *Crypta*²⁴. L'esclamazione pronunciata da lui davanti alla cinepresa di Fiennes durante i lavori di scavo di quella che diverrà la cripta – «quelle surprise» – dimostra che non si aspettava di scoprire quelle costruzioni e lascia intravedere che il vero movente di quell'ultimo scavo a La Ribotte sia stato un altro. Non è da escludere che nelle aspettative di Kiefer un evento catastrofico avrebbe dovuto prodursi proprio durante le riprese, un evento che avrebbe potuto lasciare una traccia simbolica di quel suo abbandono di La Ribotte in parte avvenuto a causa delle rimostranze dei vicini e dopo il furto di opere, nel 2008, distrutte al solo scopo di recuperarne il piombo²⁵ (fig. 23).

24. COHN 2012, pp. 92-93.

25. Si veda KIEFER 2011, p. 165.

Bibliografia

- ACCAME, SAPONARO 1996 - G.M. ACCAME, M. SAPONARO, *Uncini*, De Agostini, Novara 1996.
- ANDREOTTI *et al.* 2006 - R. ANDREOTTI, M. BELPOLITI, F. DE MELIS, L. RUMMA, *Anselm Kiefer, Merkaba. I Sette Palazzi Celesti*, Catalogo della Installazione permanente (inaugurazione Milano 24 settembre 2004), Edizioni Charta, Milano 2006.
- ARASSE 2012 - D. ARASSE, *Anselm Kiefer*, Editions du Regard, Paris 2012.
- ARDENNE *et al.* 2004 - P. ARDENNE, F. SOZZANI, L. RUMMA, F. TRAMONTANO, *Anselm Kiefer, I Sette Palazzi Celesti*, Catalogo della mostra (Milano, settembre 2004), Editions du Regard, Paris 2004.
- BOUHOURS 2015 - J.M. BOUHOURS (éd.), *Anselm Kiefer*, Catalogue de l'exposition (Paris, 16 décembre 2015 - 18 avril 2016), Editions du Centre Pompidou, Paris 2015.
- BURCKHARDT 1988 - J. BURCKHARDT (éd.), *Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Bâtissons une cathédrale. Entretien*, L'Arche, Paris 1988.
- CACCIARI 1992 - M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992.
- COHN 2012 - D. COHN, *Anselm Kiefer. Ateliers*, Editions du Regard, Paris 2012.
- COMMANDEUR, VAN RIEMSDIJK-ZANDEE 2012 - I. COMMANDEUR, T. VAN RIEMSDIJK-ZANDEE (edited by), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda Publications, Amsterdam 2012.
- CORÀ 2007 - B. CORÀ (a cura di), *Uncini. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Milano 2007.
- CORÀ, TOMASSONI 2011 - B. CORÀ, I. TOMASSONI (a cura di), *Uncini, i primi e gli ultimi*, Catalogo della mostra (Foligno, 21 giugno - 15 settembre 2011), Silvana Editoriale, Milano, 2011.
- DAGEN 2007 - P. DAGEN, *Anselm Kiefer, Sternenfall, Chute d'étoiles*, Catalogue de l'exposition (Paris, 30 mai - 8 juillet, 2007), Editions du Regard, Paris 2007.
- ELIADE 1979 - M. ELIADE, *La prova del labirinto*, Jaca Book, Milano 1979.
- FERRARIO, SANSONI 2006 - C. FERRARIO, S. SANSONI, *Giuseppe Uncini*, in M. PUGLIESE (a cura di), *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 144-147.
- FLAM 1996 - J. FLAM (edited by), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1996.
- FORTY 2012 - A. FORTY, *Concrete and Culture. A Material History*, Reaktions Book, London 2012.
- GALLO 2007 - F. GALLO, *Riletture: il cemento, lo sbalzo, il pastello*, in S. BORDINI (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007, pp. 77-80.
- GARGIANI, ROSELLINI 2011 - R. GARGIANI, A. ROSELLINI, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press, Routledge, Lausanne, London 2011.
- HOBBS 1981 - R. HOBBS, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca, London 1981.
- HOLT 1979 - N. HOLT (edited by), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York University Press, New York 1979.
- IORI 1999 - T. IORI, *Il ruolo dei brevetti d'invenzione nella storia del cemento armato*, in M. CASCIATO, S. MORNATI, S. PORETTI (a cura di), *Architettura Moderna in Italia. Documentazione e Conservazione*, Atti del I Convegno Nazionale DOCOMOMO Italia, EdilStampa, Roma 1999, pp. 155-163.
- IORI 2001 - T. IORI, *Il cemento armato in Italia dalle origini alla seconda guerra mondiale*, EdilStampa, Roma 2001.
- KIEFER 2011 - A. KIEFER (au Collège de France), *L'art survivra à ses ruines. Art will survive its ruins*, Editions du Regard, Paris 2011.
- KIEFER 2014 - A. KIEFER, *La Spiritualità del Cemento*, in «Domus», 2014, 984, pp. 36-41.

- KIEFER 2015 - A. KIEFER, *Notebooks. Volume 1: 1998-1999*, Seagull, London, New York, Calcutta 2015.
- LAUTERWEIN 2006 - A. LAUTERWEIN, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Editions du Regard, Paris 2006.
- MARZIANO 1983 - L. MARZIANO, *Uncini, la logica fantastica*, Catalogo della mostra (maggio - giugno 1983), Comune di Macerata, Macerata 1983.
- MENNA, UNCINI 1973 - F. MENNA, G. UNCINI, *Opere dal 1959 al 1973*, Catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, 1973), Ed. Studio Marconi, Milano, 1973.
- MONTANARI 1997 - E. MONTANARI, *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, Jaca Book, Milano 1997.
- PEDUZZI 2005 - R. PEDUZZI (a cura di), *Anselm Kiefer a Villa Medici. Die Frauen*, Catalogo della mostra (Roma, 27 gennaio - 20 marzo 2005), Edizioni dell'Elefante, Roma 2005.
- REYNOLDS 2003 - A. REYNOLDS, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2003.
- ROSELLINI 2013 - A. ROSELLINI, *Le Corbusier e la superficie dal rivestimento d'intonaco al béton brut*, Aracne, Roma 2013.
- ROSELLINI 2014 - A. ROSELLINI, *Louis I. Kahn. Towards the zero degree of concrete, 1960-1974*, EPFL Press, Routledge, Lausanne, London 2014.
- ROSELLINI 2015 - A. ROSELLINI, *Robert Smithson et la nature du béton: "ruin in reverse", "de-architected project"*, *Concrete Pour*, in «Matières», 2015, 12, pp. 150-171.
- TSAI, BUTLER 2005 - E. TSAI, C. BUTLER (edited by), *Robert Smithson*, Exhibition catalog (Los Angeles, September 12 - December 13 2004, Dallas, January 14 - April 3, 2005, New York, June 23 - October 16 2005), The Museum of Contemporary Art, University of California Press, Los Angeles, Berkeley, London 2005.
- UNCINI 1975 - G. UNCINI, *Lettera a Maurizio Fagiolo*, in U. APOLLONIO, L. CAMEL, M. FAGIOLO DELL' ARCO (a cura di), *Didattica*, Catalogo della mostra (Modigliana, 27 luglio - 17 agosto, 1975, Forlì 31 agosto - 21 settembre, 1975), Accademia degli Incamminati, Modigliana 1975.
- VON MOOS 2013 - S. VON MOOS, «!L'Europe après la pluie!» ou le brutalisme face à l'histoire, in J. SBRIGLIO (éd.), *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parenthèses, Marseille 2013, pp. 64-87.