

FEDERICO VERCELLONE\*

**Kiefer e *I Sette Palazzi Celesti*.  
Ovvero l'inizio come la fine e l'inverso**

Le immagini della fine sono sempre e costantemente immagini dell'inizio e, insieme, immagini iniziatiche. La fine è costantemente rivelazione e scoperta.

*I Sette Palazzi Celesti* di Kiefer costituiscono uno spazio monumentale entro un altro spazio monumentale, essi rinviano al ciclo del tempo deflagrante e condannato a tornare su se stesso in un divenire di distruzioni e di rinascite in stridente armonia con le strutture dell'HangarBicocca votate invece a testimoniare l'eternità trionfale del Moderno. *I Sette Palazzi Celesti* sono iperboli di un infinito, di un'aspirazione prometeica che la Modernità, contraddittoriamente, esprime. Sono memoria insigne, monumentale di questa fragilità del Moderno, di una modernità attaccata da se stessa, dalla propria pretesa di essere un tempo del tutto nuovo che viene infine aggredito dal tempo eterno che tutto erode. E, in breve, un atto di *hybris* pretendere di inventare il tempo, com'è implicito nell'idea del "tempo nuovo" della modernità. Al tempo inesorabilmente si appartiene. Non lo si inventa se non a pena di divenire radicalmente iconoclasti. Il Futurismo *docet* a questo proposito. Il tempo univocamente proiettato verso il futuro, proprio in quanto privilegia l'ultima delle estasi temporali, produce un finale di autodistruzione nell'attesa apocalittica della reintegrazione totale. I Manifesti futuristi sono lì a testimoniare. L'attesa della rigenerazione produce la fine come dimostrano i Padri del deserto nel quarto secolo dopo Cristo, vittime deputate di una natura che si vendica dell'attesa messianica, e

---

\* Università di Torino

li condanna sconfiggendo con la morte dei singoli l'attesa della fine dei tempi e la promessa di una vita che ha cancellato la morte.

Opera in qualche modo ironica e maieutica, *I Sette Palazzi Celesti* sono destinati allo spazio che la accoglie e che essi dissolvono e conducono alla fine. L'eternità di uno spazio razionalisticamente concepito viene dissolta dal tempo biblico, dall'ansia messianica di cui *i Sette Palazzi* sono simbolicamente gli ultimi depositari. Il loro compimento – Kiefer lo sottolinea a più riprese – è il loro crollo, inveroimento dell'identità messianica che essi incarnano. Siamo rinviati a *Is. 55*, un testo amato da Kiefer, ove si annunzia potente una pace edenica nella vicinanza del Signore. Con una sottile allusione a una fine ben più banale, che compimento non è affatto. L'esplosione del senso si accompagna alla sua cataresi, al suo implosivo raccogliersi e consumarsi su se stesso. Il tempo deve in qualche modo giungere a piegarsi su di sé pena il suo stesso fallimento, l'autodistruggersi dell'orizzonte d'attesa che la sua invenzione ha creato. Il prolungarsi dell'attesa suscita un'inclinazione a produrre noi stessi la catastrofe, una sorte di irresistibile attrazione per il vuoto che ansiosamente si esprime come volontà di potenza. È questo il dramma della modernità che ha tratto dal suo seno due guerre mondiali sognando e delirando talora su di esse come se si trattasse di eventi rigeneratori.

L'allusione atavica del Moderno rinvia a un futuro alla lettera catastrofico ove, per altro, crollo e rigenerazione si accompagnano. Per non soccombere alla propria ansia autodistruttiva il tempo deve piegarsi, come è ben noto a una lunga tradizione che va da Anassimandro a Nietzsche. Scrive Anassimandro, nell'unico frammento che di lui ci è rimasto: «Le cose si trasformano l'una nell'altra secondo necessità e si rendono giustizia secondo l'ordine del tempo».

È come se qui si esprimesse la necessità atemporale, nei cui confronti la sensibilità moderna è tuttavia particolarmente ricettiva, che il tempo si incurvi, che esso rinunci al suo procedere lineare, per tornare su se stesso. Ogni donazione di senso ha per altro, da Odisseo a oggi, la forma e la struttura del *Nostos*: la composizione del senso è

connessa a quella dell'autoriconoscimento. E questo implica che ciò che principia torna anche su se stesso.

È stato Bruno Latour a rammentare come la modernità sia fragile, esposta, oltremodo aggredibile<sup>1</sup>. *I Sette Palazzi Celesti* sono lì a testimoniare. Simboli possenti, essi sono tali anche in quanto alludono a questa vocazione della modernità all'autodistruzione. La modernità non basta a se stessa proprio perché è l'epoca che vuole sostenersi solo su di sé affidandosi così a troppi fragili fondamenta.

*I Sette Palazzi Celesti* costituiscono così quasi l'emersione di un inconscio oscuro e fragile di una modernità ammaliata dal nulla che richiama in modo struggente il volto ctonio della Parigi di Baudelaire evocato da Benjamin. *I Sette Palazzi Celesti* sono lì a segnare un passaggio alla lettera catastrofico. La catastrofe non è semplice crollo, disastro nel tempo, ma rigenerazione, distruzione della metafora del Moderno che diviene catacresi e semplice materiale di costruzione di un tempo nuovo. Le macerie, i resti del crollo, sono la materia simbolica e decaduta di un nuovo inizio. Come Kiefer ben sa e come Salvatore Settis ha di recente ricordato<sup>2</sup>, l'iconoclastia, o quantomeno un certo tasso di iconoclastia costituisce un motivo fisiologico nel trasmettersi di una tradizione che nulla ha da fare con il fanatismo religioso e gli attacchi terroristici. Come affermò Friedrich Schlegel nel saggio *Sullo studio della poesia greca*<sup>3</sup>, il nuovo null'altro è che una nuova commistione degli elementi provenienti dall'antico. Le rovine costituiscono da questo punto di vista una sorta di degrado funzionale della forma che si propone come materiale di nuove formazioni. Questo vale anche per la tecnica, come ha mostrato Brian Arthur<sup>4</sup>, per il quale l'innovazione deriva costantemente da una nuova combinazione di antiche tecnologie. In breve il nuovo assoluto non esiste. Il nuovo risulterebbe impensabile se non presentasse aspetti di ricorsività. Tende verso un certo tasso di ciclicità che è funzionale tra l'altro al riconoscersi delle comunità nel loro presente che diverrebbe estraneo per i soggetti che vi sono immersi se non fosse intriso di

---

<sup>1</sup> Latour (2015).

<sup>2</sup> Settis (2017), pp.7-64, in particolare 58-64.

<sup>3</sup> Schlegel (1988).

<sup>4</sup> Arthur (2011).

passato. La ricorsività è funzionale all'auto-riconoscimento di individui e comunità all'interno del nuovo. Evita il terrore dettato dall'entropia assoluta, vero e proprio limite terroristico dell'immaginario tardo-moderno il quale prefigura continuamente in modo apotropaico la propria fine sotto le forme più diverse: dalla catastrofe atomica, alla ben più improbabile invasione degli alieni. L'immaginario terroristico in senso proprio, sia detto di passaggio, è proprio quello che nutre l'immaginazione degli attori del terrore per i quali l'entropia assoluta, la fine e le sue macerie esercitano il fascino perverso di un rinnovamento radicale del tempo.

Si è, quasi senza volere, rimandati per contrasto al maestro di Kiefer, a Joseph Beuys. La materia utopica di Beuys che guarda alla fine del millennio scorso in un'ottica nutrita di speranza, come testimonia un'opera come *Das Ende des 20 Jahrhunderts* all'Hamburger Bahnhof di Berlino, diviene quasi un fossile. Ma proprio il fossile della modernità diviene principio di un nuovo inizio, di un tempo distopico che non guarda al futuro, ma al congiungersi dell'inizio con la fine. È un tempo atavico e ciclico quello annunziato dall'opera di Kiefer memore dell'insegnamento alchemico, alla ricerca nella sua arte della curva e della reversibilità del tempo. Ogni distruzione è sempre e soltanto relativa, è sempre riferita all'ottica dello sguardo che sta per spegnersi accecato dal nulla - che è il nulla prodotto dal suo punto di vista sul mondo. Il dissolversi delle forme è, agli occhi di Kiefer, principio di una nuova formazione, di uno svolgimento che cancella ogni pretesa antropocentrica. Tutto questo per garantire l'uomo. Difficile dire se si tratti di un anti-umanesimo radicale quello che sprigiona dall'opera di Kiefer, o di un umanesimo che riflette sulla disperazione delle proprie prospettive. Potrebbe trattarsi di un richiamo estremo alla responsabilità leopardianamente connessa alla solitudine dell'*anthropos* nel cosmo che lo circonda. La distruzione umana non incide sull'universo. L'accecamiento del futuro è ogni volta, esclusivamente, l'accecamiento del nostro futuro. Ci sarà indubbiamente una natura dopo la natura venuta meno per la catastrofe ecologica e/o atomica. Essa cresce indifferente, quasi ironicamente, come mostrano anche *I Sette Palazzi Celesti*, sui resti quasi fossili della cultura e dei simboli ostili della sua distruzione.

Tutto si ricompone in un orizzonte indifferente all'*anthropos*, un orizzonte che forse per l'ultima volta l'ominide *sapiens sapiens* oggi può interrogare con un senso di responsabilità nuovo nutrito dalla consapevolezza di quanto la propria stessa distruzione sia secondaria se non indifferente per il Tutto.

È una responsabilità nei confronti del simbolico quella che affiora. Per un difetto di simbolizzazione rischiamo di ricadere nella natura prima. Guardiamo infatti in prospettiva, per dirla molto in breve, secondo il modello della temporalità lineare, come ci ha ricordato Hans Belting in *I canoni dello sguardo*<sup>5</sup>. Ci manca la curvatura del tempo abituati come siamo a guardare al simbolico come a una struttura trascendente da lontananze sempre più profonde di cui l'interiorità è depositaria e garante.

Protesi verso la fine, ne siamo insieme imprigionati come da una gabbia simbolica. Guardiamo alla fine del tempo cercando un nuovo inizio. Siamo quasi terroristi impliciti per via della rigidità delle nostre forme di simbolizzazione. Vogliamo la fine perché divenga un nuovo inizio. L'*hysteron proteron* della modernità fa dell'inizio la fine e l'opposto, esprime un principio di autonomia impossibile che tutto ricapitola in sé, una *hybris* che si rivolge contro chi la esercita. L'invito alla responsabilità diviene inevitabile in questo contesto. Ne va infatti solo di noi. C'è da chiedersi quanto siamo cambiati per non essere cambiati per nulla in tutto questo tempo inesausto....

Pure qualcosa è certamente cambiato. Un presente pullulante di immagini, quanto mai iconofilo ha modificato l'orientamento dello sguardo. L'assetto della tradizione e della trasmissione storica si è sbilanciato o a favore dell'immagine nel confronto con la parola. Siamo dominati da quella pulsione scopica sulla quale così acutamente si è soffermato Victor Stoichita in *Effetto Sherlock*<sup>6</sup>. Quanto alla relazione tra il nostro interno e il nostro esterno. Quanto alle nostre forme di simbolizzazione sempre più coinvolte in una dimensione estensiva e sempre meno raccolte o prigioniere dell'interiorità. Si tratta davvero di un nuovo inizio? O abbiamo a che fare invece con l'inverarsi di una modalità già da sempre conosciuta,

---

<sup>5</sup> Cfr. Belting (2010).

<sup>6</sup> Cfr. Stoichita (2017).

forse anche in altre specie umane, ma divenuta opaca e meno appariscente a noi stessi per via di un'enfatizzazione del significato del tempo<sup>7</sup>?

Come analfabeti in un mondo nuovo da noi stessi creato dobbiamo imparare nuovamente a simbolizzare. Siamo all'abecedario di un nuovo mondo le cui radici non ci sono estranee ammesso che vogliamo scoprirle davvero. *Imparare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione* è il titolo di un bellissimo *pamphlet* di Edgar Morin nel quale viene richiamata la responsabilità educativa come motivo-chiave per riannodare il vincolo dell'uomo con il cosmo<sup>8</sup>. È questo il compito contemporaneo e di sempre dell'arte, un compito che Anselm Kiefer addita con mirabile lucidità e cultura.

### *Bibliografia*

Arthur, W.B. (2011), *La natura della tecnologia. Che cos'è e come si evolve*, trad. it. a cura di D. Fassio, Codice, Torino.

Belting, H. (2010), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino.

Latour, B. (2015), *Che cos'è Iconoclasm?*, in Pinotti, A.; Somaini, A. (ed.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano.

Morin, E. (2015), *Imparare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, trad. it. a cura di S. Lazzari, Cortina, Milano.

Rovelli, C. (2017), *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano.

Schlegel, F. (1988), *Sullo studio della poesia greca*, trad. it. a cura di A. Lavagetto, Guida, Napoli.

Settis, S. (2017), *Cieli d'Europa. Cultura, creatività, uguaglianza*, UTET, Torino.

Stoichita, V. I. (2017), *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. it. a cura di C. Pirovano, Il Saggiatore, Milano.

---

<sup>7</sup> Cfr. Rovelli (2017).

<sup>8</sup> Latour (2015).

*Kiefer e I Sette Palazzi Celesti.  
Ovvero l'inizio come la fine e l'inverso*

*Abstract*

*The Seven Palaces of the Sky* in the Pirelli HangarBicocca represent an artistic document of primary significance concerning the meaning of modernity. They are set in the context of a Modern Architecture and seem to be in a conflictual relationship with it. We have to do with a conflict regarding the concept of time in the late-Modernity and the way in which it is lived and conceived. *The Seven Palaces of the Sky* are ready to fall down while the Architecture of HangarBicocca is devoted to a rationalistic eternity. From this local conflict the text draws some considerations on the destiny of our time and of the conception of it.

*Keywords:* Architecture, Art, Kiefer, Modernity, Conflict