

N. 3

*Collana diretta da* Massimiliano Rizzoli

Serie Darshanim diretta da Margherita Anselmi, Francesco Milita, Piero Venturini

comitato scientifico

Giuliana Adamo (Trinity College, Dublino)

Franco Ballardini (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Luca Crescenzi (Università di Trento)

Bruno Dal Bon (Conservatorio di Musica di Como)

Roberta De Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)

Jean Paul Dufiet (Università di Trento)

Federica Fortunato (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Ghia (Università di Trento)

Massimo Giuliani (Università di Trento)

Micaela Latini (Università dell'Insubria)

Markus Ophälders (Università di Verona)

Pier Alberto Porceddu Cilione (Università di Verona)

Massimo Priori (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Francesco Schweizer (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Carlo Serra (Università della Calabria)

Marco Uvietta (Università di Trento)

Anna Vildera (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)

Simone Zacchini (Università di Siena)

# DARSHANIM

Contributi a  
*Interpretazione.*  
*Reti di relazioni generate*  
*da un'opera d'arte*

Vol. 2

a cura di  
Pier Alberto Porceddu Cilione

Il volume è pubblicato con il contributo del Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento – Riva del Garda.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Tetragramma*, n. 3  
Isbn: 9788857595184

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

<i>Margherita Anselmi</i> Prefazione	9
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Introduzione	13
<i>Roberta De Monticelli</i> <i>Ut musica poesis</i> . Meditazione sul regime musicale della parola	29
<i>Paolo Costa</i> Oltre il disincanto. Per una nuova alleanza tra mente e mondo	45
<i>Massimo Giuliani</i> L'alleanza e i suoi simboli, grandi spartiti per salvaguardare il creato	67
<i>Manuela Moretti</i> Città e lingua materna in María Zambrano	79
<i>Simone Zacchini</i> Una polis interpretante: Friedrich Nietzsche e l'associazione <i>Germania</i> come modello di comunità	93
<i>Federico Costa</i> Romanticismo e Repubblica: Mazzini, Wagner, Thomas Mann e la "musica sociale"	109
<i>Franco Farina</i> "Senso d'ali": un sentimento che accomuna i molteplici aspetti dell'anima romantica	145

<i>Samir Thabet</i> Del romanzo in musica e del tempo grande	155
<i>Jean-Paul Dufiet</i> <i>Pelléas et Mélisande</i> : un dramma per la musica	185
<i>Marina Rossi</i> « <i>De cette alliance nouvelle</i> »: Erik Satie e <i>Parade</i> fra contrasti e convergenze	199
<i>Flavia Casari</i> John Cage e Martin Heidegger. “Ritornare là dove i nomi sono di troppo”	219
<i>Pier Alberto Porceddu Cilione</i> Kiefer/Pintscher: Estetiche del disastro	253
<i>Margherita Anselmi</i> Magia, musica, fantasmi: tre libri di Hélène Grimaud	285
<i>Alessio Bergamo, Salvatore Cardone, Enrico Piergiacomi</i> Attore e figura	311
<i>Anna Vildera</i> Ri-creazione nella musica medievale: il caso del Clemencic Consort	339
<i>Piero Venturini</i> Le funzioni formali nella musica post-tonale	359
<i>Davide Pigozzi</i> Nuove alleanze: matematica e musica per una misura di complessità ritmica	383

*Darshanim*: vocabolo ebraico – dalla radice *dalet, resh, shin* – che significa “interpreti”, “interpretanti”. Una parola che nomina persone, compiti, progetti. Una parola che si dà il compito di ripensare l’ermeneutica, a partire dal nucleo orfico, ermetico, musicale di ogni espressione del Senso.

Pier Alberto Porceddu Cilione  
KIEFER/PINTSCHER:  
ESTETICHE DEL DISASTRO

1. *Verso un'estetica del disastro*

A quali concetti, e a quali prassi creative, può corrispondere l'idea di una "estetica del disastro"? In che modo – e in che senso – il concetto di "disastro" può "contagiare" produttivamente le categorie dell'estetica? A parere di Byung-Chul Han, «l'estetica del disastro è antitetica all'estetica del sentimento di piacere, nella quale il soggetto gode di se stesso. È un'estetica dell'evento»<sup>1</sup>. Commentando la celeberrima formula kantiana, «due cose colmano l'animo di ammirazione e di reverenza sempre nuove e crescenti, quanto più spesso e più a lungo il pensiero vi si ferma: *il cielo stellato sopra di me e la legge morale in me*»<sup>2</sup>, Han sottolinea come, in Kant, «anche il cielo stellato non rappresenta nulla di *esterno* al soggetto: si inarca nell'interiorità della ragione»<sup>3</sup>. Han critica l'idea che l'estetica debba tutta raccogliersi attorno all'orizzonte percettivo del soggetto. Un'estetica tutta schiacciata su di una percettologia – per quanto mediata da processi di *Besinnung* – rischia di non problematizzare l'incontro con l'evento (estetico) sconvolgente, che *turba* la centralità del soggetto, che mette in crisi la "compattezza" della Ragione. La pienezza dell'esperienza estetica – a parere di Han – non può che *provocare dolore*. L'incontro con l'alterità sconvolgente *turba e ferisce*<sup>4</sup>.

Qui, dunque, *aisthesis* non rimanda tanto a una concettualizzazione della percezione e del sentimento, dove il soggetto si impernia su sé stesso in un gioco di autocompiacimento rappresentativo.

---

1 B.-C. Han, *La salvezza del bello*, trad. it. V. Tamaro, Nottetempo, Milano 2019, p. 54.

2 I. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. A. M. Marietti, Rizzoli, Milano 1992, p. 501 [trad. modificata].

3 B.-C. Han, *cit.*, p. 52.

4 Cfr. B.-C. Han, *cit.*, pp. 45-51.

Secondo tale suggerimento di Han, l'estetica dovrebbe muovere verso l'idea di *Ereignis*, verso la possibilità di “dare ragione” (*logon didonai*) – esteticamente – di un “accadimento” catastrofico. L’“estetica del disastro” diventa dunque il luogo, dove poter pensare un'estetica, che non sia necessariamente legata a processi di soggettivazione o di costruzione simbolica del sé, ma muova verso un “pensiero del fuori”<sup>5</sup>, verso una riflessione che pensi l'irrompere del “catastrofico” nell'orizzonte degli *eventi* esperibili. Ciò a cui un'estetica del disastro rimanda è l'idea per la quale il nostro rapporto estetico con gli eventi del mondo (e *maxime* con le produzioni artistiche) non abbia tanto a che fare con un mite rapporto percettivo/conoscitivo, ma con l'irrompere catastrofico di eventi turbolenti. La grande opera d'arte è *minacciosa* – promette *catastrofi*. Secondo questa linea di forza, il rapporto con l'opera d'arte cade sotto il segno di un irrompere tragico nell'orizzonte evenemenziale della nostra esistenza ordinaria. Non più Estetica come “teoria della percezione” o come “teoria dell'esperienza”, ma come riflessione sull'irrompere catastrofico di un evento sconvolgente. La grande arte innesca disastri.

In questa economia evenemenziale e catastrofica, le *stelle* giocano un ruolo fondamentale: «il disastro irrompe nel “firmamento” come cattiva stella, ed è la “eterogeneità radicale”, il Fuori che forza l'interiorità dello spirito»<sup>6</sup>. Han ricorda che «disastro significa letteralmente *cattiva stella* (*Unstern*), dal latino *des-astrium*»<sup>7</sup>. Ripetiamo, dunque: l'estetica del disastro è un'estetica dell'evento, un pensiero che medita sull'*irrompere* della catastrofe. L'opera d'arte che *custodisce e indica* il disastro «lascia apparire eventi»<sup>8</sup>. Tale “irruzione” è scritta nel cielo, è un *evento* del firmamento. “*Dys-aster*” è squarcio nella trama del firmamento, è “separazione” dalla (buona) stella, «declino che segna lo smarrimento quando si è interrotto il rapporto con il caso del cielo», scrive Blanchot<sup>9</sup>, ed è – soprattutto

5 Il riferimento è naturalmente a M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, trad. it. V. Del Ninno, SE, Milano 2020.

6 B.-C. Han, *cit.*, pp. 52-53.

7 Ivi, p. 52.

8 M. Cacciari, «Omaggio ad Anselm Kiefer», in A. Kiefer, *I sette palazzi celesti*, Hangar Bicocca, Mousse Publishing, Milano 2018, p. 15.

9 M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, trad. it. F. Sossi, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 8.



– *caduta di stelle*. Sulla pagina di un'estetica del disastro, non può che stare l'esergo baudelairiano della rima “*astres/désastres*”:

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?  
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;  
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,  
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

[Esci dal gorgo nero o discendi dagli astri?  
Il Destino, innamorato, ti segue come un cane;  
sèmini capricciosa felicità e disastri,  
disponi di tutto, non rispondi di niente.]<sup>10</sup>

La strofa, tratta dall'*Hymn à la beauté*, diventa qui un testo di riferimento, per una possibile torsione *catastrofica* del sublime. A partire da questa mossa, il *sublime* diventa un luogo di ripensamento della categoria di *bellezza* (a dispetto della loro “astratta” separazione, lungamente concettualizzata in secoli di riflessione estetica), a partire dalla sua *catastrofe*: siamo costretti a ripensare la categoria di *bellezza*, se essa viene recuperata come il “resto” *sfigurato* della/dalla catastrofe del cielo stellato. «La bellezza – scrive Han commentando Baudelaire – è un *disastro* che scompiglia la compagine del firmamento»<sup>11</sup>.

In effetti, le stelle *cadono*. Le stelle, pur nella certa regolarità del loro luogo “*firmissimo*” (il *firmamentum*), possono *cadere*, posso essere “cadenti”<sup>12</sup>. Ambivalenza istruttiva: le stelle *cadono*, l'evento della loro caduta può disegnare una verticale che punta verso il basso, un arco declinante, una discesa. Cattiva stella, meteora funesta. È la “stella cadente”, il catastrofico “sole nero” che precipita sulla terra in *Melancholia I* di Dürer. Ma – al tempo stesso – la stella cadente fa *ascendere* il desiderio umano (è l'evento a partire dal quale *esprimiamo* il desiderio): nel “*de-siderio*” è inscritta l'ascensione verso le stelle, verso la *buona* stella. La stella cadente, dunque, *sublima* il desiderio: e tuttavia, tale desiderio è sempre un

10 C. Baudelaire, «*Hymne à la Beauté*», vv. 9-12, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1999, pp. 58 e seg.

11 B.-C. Han, *cit.*, p. 55 [corsivo dell'Autore].

12 Sul tema della caduta, in altro contesto teoretico, ma profondamente legato al “timbro” della produzione kieferiana, si veda T. Tuppini, *La caduta. Fascismo e macchina da guerra*, Orthotes, Napoli 2019.

desiderio “notturno”, che *avviene* nella notte: «notte bianca – così il disastro, questa notte a cui manca l’oscurità, senza che la luce la rischiari»<sup>13</sup>. L’elevamento sublime del desiderio avviene nella *possibilità* di uno *Sternenfall*, di una “caduta delle stelle”. Il cielo, anziché *firmissimo*, sembra pericolante – e dunque *pericoloso*. «Il cielo sta sempre per cadere su di noi. L’universo è sempre sul punto di spezzarsi e terminare»<sup>14</sup>. Il desiderio è sempre innalzato sotto una volta notturna che sta per crollare: imminenze del disastro. Forse, l’estetica del disastro non nomina altro che il precario equilibrio di tale sentimento ambivalente: ascensione sublime del desiderio verso l’immensità estatica del *firmamentum*, e certezza melanconica che quelle stelle possano *crollare*, che *rovino* a terra – annientandoci: annientando *noi* e tutti i nostri *desideri*. Crollo, rovina, distruzione, combustione, annichilamento. L’estetica del disastro coinciderebbe dunque con quel *sapere*, capace di custodire il punto di tale equilibrio esistenziale: ascensione sublime del desiderio *versus* disastro, morte, annichilamento, caduta astrale. Il melanconico struggimento del desiderio inappagato si specchierebbe così nella melanconica consapevolezza di uno scacco catastrofico. Si tratta di *dire*, di *pensare*, di *esprimere*, di *illustrare* queste forze “ascensionali” del desiderio, che trovano *quiete* nelle forze “gravitazionali” di una caduta stellare. Il grande ciclo *Sternenfall* di Anselm Kiefer sembra *stare* esattamente in questo punto di quiete: l’opera di Kiefer *monumentalizza* il punto di riposo tracciato dalle reciproche forze “verticali” del cosmo: “salita” del desiderio, “caduta” delle stelle. Nessuna migliore illustrazione per un’estetica del disastro.

## 2. Catastrofi dell’opera

Sono questi i sentimenti che hanno di certo provato i visitatori dell’omonima installazione kieferiana<sup>15</sup>. Nel 2007, a Parigi, presso

13 M. Blanchot, *cit.*, p. 8.

14 P. Boitani, *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2019, p. 462.

15 Su *Sternenfall* di Kiefer, si vedano almeno A. Kiefer, *Sternenfall-Chute d’étoiles. Kiefer au Grand Palais: Monumenta 2007*, a cura di Ph. Dagen e M. Domage, Edition du Regard, Paris 2007; A. Kiefer, *Sternenfall*, a cura di P. Ardenne e P. Assouline, Edition du Regard, Paris 2007; più in generale, sull’arte di Kiefer: imprescindibile l’ormai classico studio di D. Arasse, *An-*

il Grand Palais, Anselm Kiefer ha progettato un lavoro costituito da una costellazione di opere monumentali: alcune grandi tele materiche, attorno alle rovine di una torre “hekalotica” crollata. Il dialogo di Kiefer con la notte e con le stelle è di lunga durata. Si pensi alle trenta tavole dedicate al *Voyage* di Céline, e alle diverse tele che traggono il titolo dal cupo alessandrino di Corneille, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*<sup>16</sup>: ancora oscurità, caduta, stelle, notte. Il tema della caduta delle stelle, dello *Sternenfall*, è tema “apocalittico”<sup>17</sup>. Su di noi e sul mondo, «grava un cielo scuro pieno di stelle»<sup>18</sup>. I punti luminosi occupano le grandi tele in modo caotico, disordinato: nel *firmamentum*, nel *coelum stellatum*, è già avvenuto – da sempre – un *disastro*. Per noi – contemporanei alla ricerca dell’*arché*, contemporanei in attesa dell’appuntamento mancato con l’“arcaico”<sup>19</sup> – il cosmo è *fatto* di “caso” e di “caos”: *Fall*<sup>20</sup>. Da un punto di vista gnoseologico e cosmologico, il nostro *ordine* è un “apparente” *disordine*. L’opera d’arte kieferiana (ma ciò non è vero per *tutta* la grande arte?) *sta* tra cielo e terra: sublima la terra nella sua ascensione verso le immensità siderali (rivendica forse la consistenza “stellare” della stessa Terra), nella consapevolezza melanconica che quel labirinto infinito di stelle, di asterismi, di costellazioni, può rovinare a terra, può essere origine di distruzione, può produrre disastri. Quel punto di equilibrio, quel luogo di annodamento tra cielo e terra è “sacro”: «l’elemento reliquiale completa il processo di affermazione estetica che Kiefer produce per riportare, attraverso l’arte, “il sacro e il divino nel mondo”.

---

*selm Kiefer*, Edition du Regard, Parigi 2001; D. Baqué, *Anselm Kiefer. Entre Mythe et Concept*, Edition du Regard, Paris 2015; M. Auping, *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, Prestel, München 2005; M. Biro, *Anselm Kiefer*, Phaidon, New York 2005; J.-M. Bouhours (a cura di), *Anselm Kiefer. Catalogue de l’exposition*, Centre Pompidou, Paris 2015.

- 16 P. Corneille, *Le Cid*, acte IV, sc. III, v. 1273; Sulle opere kieferiane legate al verso di Corneille, si vedano almeno A. Kiefer, D. Arasse, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Yvon Lamber, Paris 2006; A. Kiefer, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, a cura di G. Gori e G. Serafini, Gli Ori, Pistoia 2009.
- 17 P. Boitani, *cit.*, p. 462.
- 18 Ibid.
- 19 Il riferimento è qui a G. Agamben, *Che cos’è il contemporaneo*, nottetempo, Milano 2008.
- 20 Cfr. D. Ruelle, *Caso e caos*, trad. it. L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

L'arte si colloca dunque tra terra e cielo come "scala" [...]»<sup>21</sup>. Non di rado si vedono *scale* nelle opere di Kiefer: sono scale di Giacobbe<sup>22</sup>. Tali scale sottintendono sì un'ascensione divina –, sono però *in stato di rovina*. Anche il cielo è già da sempre luogo di catastrofi. (Per noi contemporanei, il "dis-astro" è la forma *propria* del firmamento. Il cielo degli Antichi, la quiete siderale di un cristallo perfetto, si è tramutata in un oceano di esplosioni e conflagrazioni apocalittiche.) Le scale che, pieni di desiderio, costruiamo (si potrebbe dire che *tutte* le opere di Kiefer siano delle "scale di Giacobbe"), sono anche già da sempre colte *in statu ruinae*. È ancora a Baudelaire che è affidato il compito di *osservare*, in una visionaria estasi onirica, il nesso – tutto kieferiano – tra torre, scala, rovina, labirinto, crollo, catastrofe:

Sintomi di rovine. Edifici immensi. Innumerevoli, uno sull'altro, appartamenti, camere, *templi*, gallerie, scalinate, cortiletti ciechi, belvederi, lucernari, fontane, statue. – *Crepe, lucertole. Umidità proveniente da un serbatoio vicino al cielo*. – Come avvertire le persone, le nazioni–? diciamo all'orecchio dei più intelligenti. In alto, una colonna scricchiola e le sue due estremità si spostano. Niente è ancora crollato. Non riesco più a ritrovare l'uscita. Scendo, poi risalgo. *Una torre-labirinto. Non sono mai riuscito a uscire. Abito per sempre un edificio che sta crollando, un edificio minato da una malattia segreta*. – Calcolo tra me e me, per divagarmi, se una massa così prodigiosa di pietre, di marmi, di statue, di muri, che si urteranno reciprocamente, sarà molto insozzata da questa moltitudine di cervelli, di carni umane e di ossa frantumate<sup>23</sup>.

Al centro del testo, lo "scendere" – il "risalire": di nuovo le due forze simmetriche e contrapposte, che disegnano "la speranza dell'altezza", e la rovina di un disastro annunciato. Qui, davvero, la prosa di Baudelaire si fa – letteralmente – "*écriture du désastre*". Roberto Calasso commenta così: «Baudelaire era restio ad addormentarsi – scriveva –, per paura dei suoi sogni. Con la sua inquietante facilità di dipingere su fondo di tenebre, sapeva che in pochi istanti poteva trovarsi "nell'alto mare della fantasticheria". E

21 D. Eccher, *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, Umberto Allemandi, Torino 1999, p. 18.

22 Gn 28, 10-12.

23 C. Baudelaire, *Opere*, cit., p. 1513.

allora bastava poco per cadere in quel “miracolo la cui puntualità ha smussato il mistero”: il sonno e il sogno»<sup>24</sup>. Inutile dire quanto il verbo “cadere” sia qui centrale. Che cosa *vede* Calasso “attraverso” Baudelaire? Ecco la «visione di un edificio inesistente [...]. Scale e portici. Vasche e cascate. “Un palazzo infinito”, un Mabuse con pietre dure incastonate. Nulla che nasce, tutto che si ripete. Luoghi di un Rinascimento nordico, ma con irruzione di acque celesti, un Gange – anzi “vari Gange, nel firmamento” [...]»<sup>25</sup>. L’ascensione verso l’immensa sacralità di un cielo divino, di un cielo di bronzo<sup>26</sup>, è ascensione angelica, desiderio che mette le ali<sup>27</sup>. Quante volte, nell’opera di Kiefer, appaiono ali, vesti d’angelo abbandonate, pericolanti scale di Giacobbe, su cui non riusciamo più ad immaginare passeggiate angeliche. Forme dell’ascensione: «ali, eliche, tavolozze, scale, nomi angelici. Ali d’Icaro?»<sup>28</sup>. Ma, come ricorda Massimo Cacciari, anche gli angeli *cadono*<sup>29</sup>. Non è stato detto che *noi stessi* siamo angeli caduti? Il male, il demoniaco, l’umano: eventi catastrofici della caduta angelica. L’estetica del disastro è l’estetica che *cerca i termini*, per nominare la fascinazione “generativa” della caduta, del disastro, della rovina.

### 3. *Il tempo delle rovine*

Perché la rovina è così centrale nell’immaginario kieferiano? Si possono formulare almeno sei ipotesi: i) la rovina è lo “stato” del mondo in cui oggi viviamo. Si tratta di una diagnosi melanconica dello *Zeitgeist*: chi ha a cuore la consistenza spirituale della destinazione umana *vede*, attorno a sé, devastazione nichilistica – *rovine*. Il ripiegamento melanconico dell’io lirico kieferiano trae origine da

24 R. Calasso, *Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Adelphi, Milano 2021, p. 116.

25 Ivi, pp. 116-117.

26 Il riferimento è a Pindaro, *VI Nemea*, vv. 1-6.

27 Il gioco paraetimologico di *eros/pteros* è naturalmente platonico: Cfr., Plat., *Phaid.*, 252a-e.

28 M. Cacciari, *cit.*, pp. 15-16.

29 *Ibidem*. Sul tema degli angeli, in questo contesto, si vedano almeno M. Cacciari, *L’angelo necessario*, Adelphi, Milano 2019; G. Agamben, E. Coccia (a cura di), *Angeli*, Neri Pozza, Vicenza 2011; H. Bloom, *Visioni profetiche*, trad. it. N. Rainò, SE, Milano 2022.

questa disincantata osservazione (ovunque, nelle opere di Kiefer, sta il riferimento all'enigmatico poliedro düreriano). ii) Più specificatamente, è l'*arte* che è in stato di rovina. Una volta destituita di ogni ambizione "ideale" e "spirituale" (le ali, le scale, le torri, il cielo...), frequentiamo dell'arte solo l'involucro tumefatto. Osserviamo semplicemente la traccia della sua sparizione<sup>30</sup>. Se l'"arte sopravviverà alle sue rovine"<sup>31</sup>, come recita il titolo kieferiano, allora l'arte è già in stato di rovina. iii) L'opera d'arte – l'arte in generale – è in stato di rovina, perché un *disastro* si è già abbattuto su di essa. L'*opera* in rovina, l'*arte* in rovina, è la traccia monumentale, il *vestigium*, di un evento catastrofico che l'ha distrutta. Il nesso disastro/rovina sarebbe dunque essenziale. iv) L'opera d'arte in rovina è un'opera *abbandonata da tempo*, è il monumento melanconico di un tempo in rovina. Le rovine sono anche sempre rovine di tempo, oggetti di memoria e di oblio. Il tempo delle rovine è il tempo della fine – ne è simbolo: "simboli della fine"<sup>32</sup>. v) La promessa di sopravvivenza ascritta da Kiefer all'arte revoca però in dubbio che il tempo della fine coincida con la fine del tempo. La rovina – per Kiefer – è sempre il luogo in cui inizio e fine si sovrappongono. Ogni fine è anche un inizio. Ogni inizio contiene in sé anche la sua fine. Per questo motivo (che implica una raffinata filosofia del tempo e della storia), le opere di Kiefer sono *novissimae* e *antiquissimae* a un tempo. Quintessenza del contemporaneo, le opere di Kiefer sono già arcaiche, sono già antiche quanto le rovine di Ur e di Ninive. vi) Se le opere di Kiefer sono (e non potranno che essere – *per sempre* –) in stato di rovina, è perché il disastro ne ha operato una (parziale o totale) distruzione. Il *pathos* della creazione è sempre "sincronico" all'*operari* della distruzione: la distruzione non è altro che la *facies negativa* dell'atto creativo. Nessun agire creativo è possibile senza la traccia devastante del *nihil*<sup>33</sup>. Non solo l'artista, anche *physis* – sembra ricordarci Kiefer – opera per *distruzioni*.

30 Il riferimento è a J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, trad. it. E. Grazioli, SE, Milano 2017.

31 Il riferimento è ad A. Kiefer, *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, trad. it. G. Guercio, Feltrinelli, Milano 2018.

32 Cfr. F. Vercellone, *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018.

33 Su questo punto, sappiamo con quanta passione Kiefer abbia aderito alle suggestioni provenienti dalle concettualizzazioni estetiche di Andrea Emo. Cfr. A. Kiefer, *Für Andrea Emo*, a cura di P. S. Jungk e R. Stockman, Galerie

Con una precauzione concettuale importante: non si può dire in alcun modo che l'opera di Kiefer *rappresenti* il disastro. Nessun rimando *mimetico* al mondo, nessuna “cronaca” *figurale* di statti-di-cose esterni all'opera. Le opere di Kiefer non *rappresentano* – in senso stretto – il disastro: lo *incarnano*, lo *espongono*, ne mettono in opera l'effetto apocalittico. Sono *esse stesse* colpite da un disastro. Sono il monumento ad una catastrofe siderale, di cui esse stesse sono l'effetto. Questo è il segreto: il disastro cancella la distanza rappresentativa della *mimesis*. Pienissime di senso, le opere di Kiefer si vietano ogni rimando segnico a un “fuori” – pur non essendo, in senso stretto, “astratte”. “Incerte” nell'evocare immagini e figure, ne mettono in scena la cancellazione. Lo stato di rovina dell'opera è l'effetto di una inevitabile iconoclastia. Un disastro ha colpito l'opera, ha colpito l'immagine. Le opere di Kiefer testimoniano lo stato *disastroso* dell'Immagine nel/del Contemporaneo. Ciò che è in stato di rovina è la “potenza”, la “possibilità” dell'immagine. *Nessuna immagine* è più possibile. Ciò che si dà è l'immagine *in stato di rovina*: la tela non può che *mettere in opera* lo *sbriciolamento* dell'immagine. Commenta così Cacciari, intrecciando il tema dell'iconoclastia – dello *sbriciolamento* e dell'*impossibilità* dell'immagine – con il suo “rovescio”, ovvero quello della potenza sempre fiorente, sempre sorgiva, *semper resurgens*, dell'immaginazione, *Einbildungskraft*:

[...] dipingere è quintessenzialmente iconoclastia, un *agòn*, una lotta contro il porre-in-immagine, *Einbildungskraft*. Se non si immaginasse, se non si producessero immagini, non si potrebbe che ri-produrre le cose così come appaiono. Se non si dissolvesse tale apparenza, se non si bruciasse dipingendo tale immagine, specchieremmo la realtà in sé, ovvero l'illusione della realtà in sé. Iconoclastica è perciò la pittura e “realista”, invece, che nega la forza immaginativa, l'*Einbildungskraft*. Chi rifiuta l'immagine difende in verità l'immagine massimamente illusoria della cosa così come appare. E soltanto *poieticamente*, costruendo-immaginando, è possibile liberarsi da quest'ultima.<sup>34</sup>

---

Thaddeus Ropac, Paris 2019; in questo contesto, si veda almeno A. Emo, *In principio era l'immagine*, a cura di M. Donà, R. Gasparotti, R. Toffolo, Bompiani, Milano 2015. Per un ulteriore approfondimento, si veda il numero di «Estetica. Studi e ricerche», vol. IX, n. 2 (2019), pp. 591-680.

34 M. Cacciari, *cit.*, pp. 16-17.

Come è possibile questa paradossale alchimia? Come possono le opere di Kiefer illustrare con tale potenza l'idea di disastro, senza rimandare ad alcuna *figura*, a nessuna *narrazione*, ad alcun profilo mondano? Ciò è possibile, per questo: ciò che le opere di Kiefer accolgono, registrano, monumentalizzano, non sono *stati-di-cose*, immagini, figure: sono *eventi*. Lo spazio dell'opera è il luogo in cui *accade* (ac-cade!) – ed è *accaduto* – qualcosa. L'opera non “dice”, non “rappresenta”, non “fa segno”: *espone* le tracce devastate degli accadimenti poetici e annichilatori che l'hanno portata ad essere. Essa costituisce il *monumentum* di quella distruzione, che opera al cuore della creazione. Ogni opera di Kiefer è sopravvissuta al disastro della sua creazione. Noi osserviamo sgomenti la *potenza*, con la quale l'Essere e il *Nihil* si *contendono* la materia sulla tela<sup>35</sup>. *Qualcosa* è crollato – e di *ciò* facciamo esperienza estetica. Un disastro *continua ad accadere* sotto i nostri occhi spaventati e ammirati. *Thauma* – non soltanto per il fatto che *ci sia* un'opera tale, e che la tale opera sia *così* e non altrimenti; *thauma* anche per la *violenza* (i tragici *Kratos* e *Bia*), attraverso la quale l'opera è stata sottratta – e restituita – al Nulla. *Nominiamo*, dunque, tali disastri, queste “forme” e questi “effetti” del disastro: combustioni, abrasioni, insabbiature, cancellazioni, incenerimenti, sovrapposizioni, pressioni, scrostamenti, incisioni, inserzioni violente, sfregamenti, violazioni di compattezza materica, colate di materia bituminosa, esposizione alle intemperie – sepolture<sup>36</sup>. Sono questi i *verba* che nominano il catastrofico processo creativo/distruttivo dell'*operari* kieferiano.

La domanda sull'*arché* della creazione, nel caso dell'opera di Kiefer, dovrebbe suonare così: “Quali disastri l'opera ha subito, per raggiungere questo ‘stato’, e questa pienezza di senso?”. Certo – come scrive Cacciari – «la tavolozza è il “vaso” dove gli elementi pervengono alla loro “giusta” combustione; bruciando, essi si liberano dalla fissità che li separava l'un l'altro, “muoiono” all'esi-

35 Le riflessioni su questo *agòn* ontologico hanno, in Kiefer, solidissime basi metafisiche. Kiefer, sin dagli inizi del suo percorso artistico, è in serrato colloquio con gli scritti di Heidegger. A Martin Heidegger sono dedicate alcune opere straordinarie. Sul tema si veda almeno il testo di Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

36 Eloquentemente già il titolo di un progetto risalente al 1980: A. Kiefer, *Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*, a cura di K. Gallwitz, Frankfurt/a.M. 1980.



stenza che li costringeva a non essere null'altro che sé. Dipingere = bruciare»<sup>37</sup>. Ma, oltre alla “tavolozza”, è la *tela*, è l'opera stessa, lo spazio “sacro” nel quale accade la misteriosa transustanziazione degli elementi, la *metabasis* alchemica della materia verso i significati spirituali dell'arte: «in realtà, a penetrarvi, a viverla, l'*ingens sylva*, la *hyle*, la materia di Anselm Kiefer, lascia apparire eventi, inquietudini che sembrano spezzarne la compatta terraneità. Presenze, “corpi spirituali” ne fanno la scena del loro dramma»<sup>38</sup>. La tela di Kiefer è un apocalittico *vas alchemycum*.

Le opere di Kiefer ci mettono in contatto con le forze elementari – e con la forza simbolica degli elementi. Quelle tele, quelle opere, sono sì *disastrate*, rovinare: la loro materia è abrasa, cementificata, sfigurata da colate di bitume. Ma esse sono anche irrigate da fluidi preziosi, linfe naturali, semi, oro e argento fuso, metalli allo stato liquido che placano la sete di una materia arida, sabbiosa, frantumata, screpolata. Elementi nobili, spirituali, di fortissima carica simbolica (oro, argento, mercurio, piombo...) fanno della tela una “tabula alchemica”, un esperimento cabalistico alla ricerca dell'Assoluto.

Certo, le opere di Kiefer sono sopravvissute al disastro della loro creazione. Sembrano colpite esse stesse da un catastrofico *Sternenfall*. Ma esse continuano a *indicare*, nella forma più sublime, le caotiche altezze siderali. Tali opere “catturano” sulla tela la vertigine di un cielo *devastato*: l'universo stesso – essendo *antichissimo* – sembra già in stato di rovina. Ciò che abitiamo è un universo catastrofico, una creazione già da sempre colpita da un disastro apocalittico (in principio vi è – forse – una “grande esplosione”): solo così si dà nuova vita, nuovo inizio, nuova *creazione*. Le opere di Kiefer sembrano lo specchio interno, nel quale si riflette un firmamento caotico, sotto il quale l'essere umano *trema* – alla ricerca del suo posto nel cosmo, alla ricerca della sua autentica *connessione* con il Tutto. È lo stesso Kiefer a misurare la vastità cosmica di queste cronologie. Qui il tempo dell'arte coincide con il tempo assoluto di un cosmo, devastato da ciclici disastri creativi:

The exhibition at the Grand Palais is called *Sternenfall*. It's a title I gave to some of my paintings years ago. The title encompasses

37 M. Cacciari, *cit.*, p. 16

38 Ivi, p. 15.

the birth and death of the universe with all these stars that are born and die every day like human beings. 100 million years for a star is maybe like a minute for us. The time scale is different. And when a star dies, it explodes and becomes incandescent, white, exploding and sending all sorts of debris and dust into the universe at unimaginable distances. This matter comes together, coagulates and forms a new star, another star. *Sternenfall* speaks of this universal metabolism, this metabolism of nature and stars. The title encompasses not just our lives but the universe<sup>39</sup>.

Mitologia in stato di rovina – perché evocata nel cuore di una concezione tecnico-scientifica dell’universo. L’arte di Kiefer rivendica un dialogo serrato con la fisica e la cosmologia contemporanee, senza rinunciare ad abitare *poeticamente, espressivamente, ermeneuticamente*, i loro *risultati*. Raramente l’arte aveva saputo porsi in equilibrio così virtuoso tra cosmogonia “poetica” e cosmologia “matematica”. Di certo la ragione scientifica *classifica, misura, confronta, calcola*: tentativi di classificazione delle stelle, numerazione delle galassie, immagini digitali che analizzano le costellazioni in base a parametri matematicamente *esatti* (distanze, temperature, magnitudini, spettri elettromagnetici, radiazioni...). Ma le opere di *Sternenfall*, pur *sapendo* tutto ciò, custodiscono la nostra relazione *abitante* con il cosmo e le sue galassie. *Thauma* davanti all’innumerabile, all’inesplicabile, alla grandiosità annichilante di una *machina mundi* che, per *crearsi, genera disastri*.

Ma quei cieli “disastrati” sono *molto più* che un oceano di oggetti fisici. Le tele di Kiefer sono sovrascritte: numeri, parole, tentano di codificarne il significato. Sulle tele di *Sternenfall*, si *scrive* sull’immagine come si *scrive* sulle stelle (di nuovo, certo, una “scrittura del disastro”). Nello spazio (spazio del cosmo, spazio della tela) si *tentano linee*: si cercano figure, si ipotizza una leggibilità delle geometrie siderali. Ma quelle linee sono *incerte, artificiali*, troppo esili e vaghe, per restituire l’esattezza dell’“oggetto” siderale. Davanti all’immensità del cosmo, ogni tentativo della ragione si esprime con una scrittura infantile. Quelle costellazioni, quelle stelle, quelle galassie, sono, in Kiefer, non di rado

39 A. Kiefer, *Monumenta*, in Gran Palais Magazine <https://www.grandpalais.fr/en/article/monumenta>.

*numerate*: cifre complesse, tratte dai metodi classificatori della NASA, ma che, in Kiefer, assumono la sublime ascensione di un tragico catasterismo. Il cielo di bronzo di pindarica memoria sembra convertirsi in un gigantesco codice plumbeo, un *liber scriptus* apocalittico. Artista della memoria, Kiefer esige che il *coelum stellatum* (attraversato da memorie di credenze mitiche, poetiche, filosofiche, letterarie...) diventi un *registro cosmico* della storia umana. Miliardi di galassie, miliardi di esseri umani: *Sternenfall* ci ricorda che viviamo *al cuore* di un tragico e sublime *Somnium Scipionis*. Certo, si tratta di corrispondenze macrocosmo/microcosmo, dell'interazione cosmica tratteggiata in *The secret Life of Plants*, delle intuizioni di Robert Fludd sulle corrispondenze cosmiche, e della numerologia cabalistica. Ma vi è soprattutto lo straziante catasterismo storico/memoriale delle vittime dell'Olocausto. Un cielo tragico, disfatto, che diventa il libro di piombo, su cui inscrivere i *numeri* delle vittime *senza nome*.



Fig. 1. A. Kiefer, *Sternenfall*, Monumenta, Grand Palais, Paris, 2007.



Fig. 2. A. Kiefer, *Sternenfall*, 1998.



Fig. 3. A. Kiefer, *The secret Life of Plants*, 2004.

#### 4. Chute d'Étoiles

Il 25 agosto del 2012, sotto la direzione di Franz Welser-Möst, viene data la prima esecuzione assoluta di *Chute d'Étoiles* di Matthias Pintscher<sup>40</sup>. Il sottotitolo della partitura recita “Hommage à Anselm Kiefer”, ma è il titolo stesso che impone di pensare la

40 «Matthias Pintscher's *Chute d'etoiles* is given its world premiere by The Cleveland Orchestra conducted by Franz Welser-Möst at the Lucerne Festival in Switzerland on August 25. The premiere performance of *Chute d'etoiles*, composed for orchestra and two solo trumpets, features Cleveland Orchestra principal trumpet Michael Sachs alongside Cleveland Orchestra trumpet Jack Sutte. Pintscher is the sixth composer to be honored with a Roche Commission, an international partnership led by the Swiss bio-tech company Roche in association with The Cleveland Orchestra, Lucerne Festival and Carnegie Hall», <https://www.eamdc.com/news/Matthias-Pintschers-REche-Commission-in-World-Premiere/> (23 dicembre 2021).

composizione come a un’“espansione” acustica del progetto kieferiano. Arti plastiche, pittura, musica, convergono all’insegna di uno *Sternenfall*. Pintscher progetta il brano come una sorta di paradossale “trio”: due trombe soliste (alle quali è affidata un’impervia scrittura virtuosistica) e una vasta orchestra. Nelle intenzioni del compositore, dunque, non si tratta, in senso stretto, di un “doppio concerto”, ma di un “dialogo a tre”, dove il terzo interlocutore è l’orchestra nella sua totalità. Spiegando la connessione della partitura con il ciclo kieferiano, Pintscher segnala che si tratta di una meditazione sulla connessione *divina* dell’umanità con il cosmo. Ricalcando una convinzione kieferiana, Pintscher ricorda che «siamo fatti degli stessi elementi del cosmo. Dunque, portiamo in noi l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo»<sup>41</sup>. Scale cosmiche dell’universo: connessione strutturale di macrocosmo e microcosmo. Al cuore della *hyle* umana, stanno gli stessi elementi che costituiscono l’*intero*. Ma tale consapevolezza non indica soltanto la “consustanzialità” di uomo e cosmo. Memore della lezione heideggeriana, Kiefer sottolinea come gli esseri umani siano *costituiti* di tempo, e la loro coscienza sia – letteralmente – Storia<sup>42</sup>. Il nostro corpo più proprio, il nostro *Leib*, è un palinsesto di stratificazioni temporali. Qui, la materia è *fatta di tempo*: il tempo si “solidifica”, si “fossilizza” nella materia, acquista *consistenza e durata*. Scavando nella materia, incontriamo il tempo, incontriamo la *temporalizzazione* stessa della materia. Gli strati profondi della nostra corteccia cerebrale non datano dal giorno della nostra nascita: sono antichi di milioni di anni – così Kiefer<sup>43</sup>. Al centro della nostra soggettività sta la voragine inattingibile dell’arcaico: nel profondo della nostra consapevolezza si spalanca (“*chaos*”, “*chaomai*”) l’abisso dei tempi cosmici. Il punto più intimo e più proprio dell’umano (l’*idion* dell’esistenza umana) non è altro che un *Abgrund der Zeitlichkeit*.

41 M. Pintscher, in *Matthias Pintscher’s Chute d’Etoiles for Lucerne Festival*, <https://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/matthias-pintschers-chute-detoiles-fuer-luzern/index.htm> (22 dicembre 2021) [trad. mia].

42 I riferimenti agli ultimi paragrafi di M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), trad. it. A. Marini, Mondadori, Milano 2008, sono, in Kiefer, espliciti.

43 Cfr. le posizioni espresse da Kiefer nell’impressionante documentario sulla sua opera, firmato da S. Fiennes, *Over your Cities Grass will grow* (2010).

La centralità del parametro tempo, presso quelle opere, è *essenzialmente musicale*. Le opere di Kiefer, così materiche e monumentali, così gravi nella loro grandiosità (scale possenti, vastità cosmiche, *pathos* wagneriano...), sono *prossime* alla musica. A dispetto della traiettoria “smaterializzante” e spiritualizzante hegeliana, qui la vastità “architettonica” delle opere kieferiane *coincide* con l’interiorità invisibile della musica. In questo senso, le opere di Kiefer sono essenzialmente *musicali*, perché – come l’intero cerchio dell’Essente – sono *fatte di tempo*. Si potrebbe dire che, a dispetto dell’apparato materico monumentale, le opere di Kiefer sono costituite *wesentlich di tempo*: sono fossili di tempo, *concrezioni di durate*. L’appuntamento dell’arte di Kiefer con la musica era inscritto nella *cosa stessa*. È a questo nocciolo temporale dell’opera kieferiana che Pintscher si rivolge. Il brano di Pintscher sembra a sua volta “scolpito” in un *blocco* di tempo: tale è la gravità materica del pezzo. Il tempo si solidifica in un suono duro, fatto principalmente di gesti grevi, pesanti, staccati con violenza, a spigoli vivi. La materia vibra, certo: emana suono in virtù della sua elasticità tremebonda. Ma in *Chute d’Étoiles* non ascoltiamo l’esile vibrazione di corde, tubi e membrane – “bene ordinate”. Ascoltiamo gli sconquassi tellurici di un terremoto sonoro: *terra tremuit*. Per usare un titolo kieferiano: *Aperiatur terra*<sup>44</sup>. Un *disastro* si abbatte *anche* su questa musica.

Ricordando Lessing (e ogni resurrezione di una distinzione *precisa* dei “modi” espressivi *propri* delle diverse arti<sup>45</sup>), sembra che musica e arti dell’immagine siano concettualmente *separate*. Ma qui, in una rinnovata concezione della temporalità, qualcosa cambia in modo strutturale. Le opere di Kiefer sembrano *fatte di tempo*: la loro impenetrabilità materica ne fa il monumento di sé stesse. Esse sono il monumento bituminoso al processo di creazione/distruzione che le ha prodotte. Ciò che vediamo è lo

44 Cfr. A. Kiefer, *Aperiatur terra*, Schirmer/Mosel Verlag, 2008.

45 Su tale dibattito, si vedano alcuni testi fondamentali: G. E. Lessing, *Laocoonte*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di G. Ghia, UTET, Torino 2008, pp. 133- 308; C. Greenberg, «Towards a Newer Laocoon», in «Partisan Review» 7 (July-August 1940), pp. 296-310; R. Barilli, *Una mappa delle arti nell’epoca digitale. Per un nuovo Laocoonte*, Marietti, Bologna 2019; si veda anche il numero di «Aesthetica Preprint», *Laocoonte 2000*, n. 35 (2000); cfr. ciò che sul tema scrivono A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino 2016.

“*Stillstand*” del processo catastrofico che ha dato origine alla loro consistenza. Quel tempo-durata, fossilizzato in una rovina apocalittica, fissa per sempre la processualità infinita del loro darsi. La musica ne è quasi il simmetrico rovescio: attraverso la partitura, noi *viaggiamo all’interno del processo creativo*. Facciamo esperienza – ecco di nuovo l’estetica del disastro – delle doglie catastrofiche che incessantemente mettono capo all’opera. Attraverso *Chute d’Étoiles*, ascoltiamo il processo catastrofico del suo farsi. Sintetizziamo in una formula: la musica immette “dinamismo” nell’opera. La musica ci fa esperire il lato *processuale* della sua *génésis* e della sua *poïesis*, attraverso catene di *eventi sonori*. È evidente che l’estetica del disastro – essendo, come ricorda Han, un’estetica dell’*evento* – non può non avere al centro del suo immaginario la *musica*. “Dinamismo”, tuttavia, significa anche altro, non meno essenziale: il concetto di “dinamismo” costringe a frequentare l’arte a partire dal parametro “forza”, “*Kraft*”, “*dynamis*”. L’estetica del disastro è un’estetica che dovrebbe dunque pensare la *connessione di evento e forza* (il disastro non è questo? – un evento catastrofico che *agisce con forza*, con *potenza*, con *violenza*, nel campo dell’esperienza?). Ciò che “cade” (e ciò che “accade”) non è l’imponderabile: è ciò che *precipita con forza* – *Sternenfall*.

Cosa *ascoltiamo* attraverso la musica? E di che cosa facciamo *esperienza*, ascoltando *Chute d’Étoiles* di Matthias Pintscher? Ciò che ascoltiamo è una concatenazione di eventi catastrofici, cataclismi sonori, pressioni dinamiche, che hanno la consistenza di blocchi di suono: concettualmente, potremmo chiamare questi cataclismi sonori degli “eventi-forza”<sup>46</sup>. In questa partitura mirabile, non ascoltiamo semplicemente degli “eventi sonori” (quelli li possiamo ascoltare anche in un quartetto di Schubert<sup>47</sup>); né ascoltiamo semplicemente il *dinamismo* di quegli eventi, la reciproca intensità del loro manifestarsi (già in Beethoven – e certamente in Wagner – questa idea di “suono dinamico”, ovvero la

46 Questa idea di “blocco sonoro” e di “evento-forza” è forse già delineata in un’altra partitura di M. Pintscher, *Choc (Monumento IV). Antiphonen für grosses Ensemble* (1996-1997), Bärenreiter, Kassel.

47 Per incontrare un chiaro esempio di questa lettura “evenemenziale” del discorso musicale, si veda S. Sciarrino, *Le figure della musica*, Ricordi, Milano 1998.



centralità del nesso “forza”/”suono”/”dinamica”, è presente). Qui, in *Chute d'Étoiles*, ascoltiamo le *forze-eventi* che si *impossessano* della materia, per farla brutalmente *collidere*. Ascoltiamo la materia musicale sgretolarsi, lacerarsi, crollare, sotto il peso del gesto compositivo. Se nell'opera di Kiefer contempliamo il *risultato*, l'*effetto*, di tali forze-eventi, nella partitura di Pintscher ne ascoltiamo il dinamismo sonoro, la processualità evenemenziale. I brutali *fffff* a piena orchestra, che lacerano lo spazio sonoro nelle prime pagine della partitura, sono il prodotto acustico di colpi rintonanti, il prodotto acustico di uno scatenamento puntuale, iterato, insistente, di una violenza immaginativa *inaudita*. Attraversando l'esecuzione di quelle pagine, sembra di ascoltare il maglio di Thor/Kiefer, che spacca la materia, sotto l'urto di una irrefrenabile *forza espressiva*<sup>48</sup>.

A titolo di esempio, si prenda la prima battuta. Il pezzo si apre su di un Sostenuto in 4/4. Una forza, di intensità strabordante, si impossessa del si bemolle centrale, prodotto a piena orchestra. Una *dynamis* d'intensità intollerabile abita, dal di dentro, l'evento sonoro, facendolo *erompere*. (Qui, non vi è nulla che assomigli a una mite “manifestazione” del suono, nessun suono semplicemente “appare”, o “si offre all'ascolto” – nessuna “fenomenologia musicale” sembra possibile: qui, l'intensità dell'evento richiede null'altro che un'estetica del disastro; ora il suono *lacera, distrugge*.) Al di sotto di quell'orizzonte di potenza, nelle cupe caverne del suono, catastrofi di materia musicale, eventi di suoni notturni che sembrano franare sotto l'urto di un *bang* apocalittico: l'arpa, nel registro grave, fa sentire suoni, fortissimi e accentati, che *cadono* verso il basso. Il clarinetto basso, due fagotti divisi e il controfagotto ne ricalcano lo smottamento, secondo linee di forza divergenti. Alla fine della prima battuta, i timpani e le campane a lastra fanno simmetricamente sentire lo smottamento metrico che ha aperto il brano.

---

48 Per ascoltare l'opera, M. Pintscher, *Chute d'Étoiles*, <https://www.youtube.com/watch?v=6BU8KLB64-4>.

The image displays a page of a musical score for the piece "Chute d'Étoiles" by M. Pintscher. The score is arranged in a system with four measures, each with a different time signature: 4/4, 5/4, 3/8, and 3/4. The tempo is marked "sostenuto" and the metronome is set to "ca. 46".

The instruments and parts shown include:

- Violins I & II (Violini I-2)
- Violas (Viola)
- Cello (Cello)
- Double Bass (Basso)
- Woodwinds: Flute (Flauto), Clarinet (Clarineto), Bassoon (Fagotto), and Saxophone (Saxofono)
- Brass: Trumpet (Tromba), Trombone (Tromboni), and Euphonium (Eufonio)
- Percussion (Percussioni)
- Harmonica (Armonica)
- String Ensemble (Violini I-2, Violini I-2, Violini I-2, Violini I-2)

The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *mf*, *ff*, *f*), articulation (e.g., accents, slurs), and performance instructions such as "opening and (music)", "Cumpari", "pizz.", "bassoon large mallet", "scraping of bow", "scraping of bow", "bassoon large", and "scraping along the edge of the bassoon with a triangle bow".

Es. 1. M. Pintscher, *Chute d'Étoiles* (2012), Bärenreiter, Kassel, estratto (archi omissi).

The image shows a page of a musical score for the piece "Chute d'Étoiles" by M. Pintscher. The score is arranged in five systems. The first system includes a Violin staff and a Viola staff. The second system includes two Trombe (Trumpets) staves. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *ppp* and *pp* are used throughout. There are also tempo markings: "ca. 50" and "colla parte". A specific instruction for the Trombe II staff reads: "(12) (played with mallets on the edge of the instrument)". The score is written in 4/4 time, with a 3/4 section indicated at the end of the page.

Es. 2. M. Pintscher, *Chute d'Étoiles* (2012), Bärenreiter, Kassel, estratto.

Molte delle pagine seguenti della partitura sono scandite dalla violenza di colpi dissonanti a piena orchestra, che culmina nel parossismo metrico e gestuale delle batt. 29-42. Solo a batt. 63, la prima tromba solista, occlusa da una sordina *harmon*, immette, in *ppp*, una sezione più “smaterializzata”, fatta di rapidissime sequenze di altezze, “il più rapido e fuggevole possibile” (batt. 64 e segg.). Da qui in avanti, il brano sarà un continuo rincorrersi di figure evanescenti, isole lievi e svaporate, fatte di rapidissime articolazioni in *pp* delle due trombe, minacciate in ogni momento dalla gestualità percussiva e massiva dell’orchestra dispiegata. Solo nelle ultime pagine della partitura, le trombe troveranno il suono smagliante, eroico, di grida lanciate fra gli urti della materia collassante. Ascoltando questa partitura, sentiamo la brutalità del gesto sonoro che irrompe nello spazio della materia musicale: ascoltiamo dei colpi secchi che *spaccano il tempo*.

Dal punto di vista della gestualità musicale, è possibile evocare un *antecedente* di questa partitura – è possibile tracciarne una genealogia? Difficile dirlo. Forse, la partitura più vicina allo spirito di *Chute d'Étoiles* è *Arcana* di Edgar Varèse (si ricordi che Pintscher, sensibilissimo direttore d’orchestra, ha diretto più volte i capolavori orchestrali di Varèse). Vi è la stessa aggressività metrica e gestuale, la stessa vastità spaziale, lo stesso gusto per

gli *estremi*. Non è certo un caso che, in esergo alla partitura di *Arcana*, Varèse abbia trascritto queste righe di Paracelso: «*Scitum nimirum est, astrum unum existere reliques omnibus superius. Hoc est astrum apocalypticum, secundum astrum est ascendentis. Tertium est elementorum, quorum sunt quatuor. Ita astra sex constituuntur. Praeter haec adhuc aliud est astrum, imaginatio, quae novum astrum et novum coelum gignit*»<sup>49</sup>. Inutile sottolineare la pertinenza “apocalittica” del testo, la presenza degli elementi, la verticalizzazione dell’altezza, la centralità dell’immaginazione, la potenza di generare una nuova *stella* e un nuovo *cielo*. Ancora un disastro “arcano” – che è capace di *generare*.

Perché due *trombe*? Forse *anche qui* si nasconde un recondito riferimento apocalittico. Ma le trombe, in base a ciò che Pintscher stesso suggerisce, funzionano in base a tre motivi fondamentali: i) se l’orchestra è tutta raccolta attorno a gesti percussivi, a sventagliate muscolari, a insistenze metriche ossessive, sottolineando il peso materico del materiale musicale, le due trombe costituiscono un principio di “spiritualità”. Esse immettono vaporosità nel discorso musicale, dandone – letteralmente – *respiro*. Un *ruah* “bicorno” sembra aleggiare sulla materia devastata prodotta dall’orchestra. ii) In secondo luogo, Pintscher pensa alle trombe come a due “valvole”: tale immissione di respiro è regolata da due “funtori” (le due trombe), che ne modulano l’articolazione, l’intensità, la durata. Il *soffio* (che appare esplicitamente in molti punti della partitura, affidata, di volta in volta, a diversi *fiati*) sembra immesso secondo le cerniere di flusso, governate dalle due trombe. L’intero organismo metallico dell’orchestra sembra così vivificato da queste due correnti “spirituali”. iii) In terzo luogo, è necessario problematizzare il fatto che vengano convocate *due* trombe. Una semplice spiegazione musicale: due trombe obliterano la possibilità di pensare *Chute d’Étoiles* come a una sorta di concerto per tromba e orchestra. Guardando la partitura, vediamo quanto poco plausibile sia l’idea che il brano di Pintscher costituisca un doppio concerto. Qui, davvero, i due strumenti sembrano al tempo stesso rifusi nella continuità della materia orchestrale, e presiedere ai flussi energetici, che irrorano il discorso dell’orche-

49 Cfr. E. Varèse, *Arcana* (1925-1927, rev. 1960), Colfranc Music Publishing Co., NYC 1964.

stra. Ma le trombe sono *due*. Forse costituiscono l'una lo specchio dell'altra. Si tratta di una coppia, un doppio, figure duplici che si potenziano a vicenda. Complementari, le due trombe iniettano la loro energia in due direzioni opposte e simmetriche. La consapevolezza con cui è progettato questo sdoppiamento è giustificata facilmente dalla fascinazione che l'idea di *specchio*, di *soglia*, di *doppio*, di "riflessione", esercita su Matthias Pintscher<sup>50</sup>. Tre esempi a caso: in *Janusgesicht* (2001), per viola e violoncello, dove la doppiezza del volto di Giano è già inscritta nel titolo. La duplicità concettuale della "riflessione" (che evoca sia lo "specchio", sia il "pensiero") è registrata dal titolo *Reflections on Narcissus*, uno splendido pezzo per violoncello e orchestra del 2006. Si ascolti anche la vibrazione appassionata, quasi erotica, con cui il soprano pronuncia il termine "*miroir*", in *Hérodiade-Fragmente* del 1999, su testo di Mallarmé<sup>51</sup>.

50 Sullo "sdoppiamento" della tromba, così si esprime Pintscher: «"Janus-faced, the orchestral sound gives birth to a breathing voice which, however, is not presented as one individual, but is articulated in two forms. The trumpet part is unfolded: one instrument plays in two directions". This goes back to a process which Pintscher used fifteen years earlier in his composition *Janusgesicht*: "There is no virtuoso wrestling of the two, but they mutually inspire each other, they represent the same stance, play the same repertoire of sounds and techniques. One part opens out in two ways."», in *Matthias Pintscher's Chute d'Etoiles for Lucerne Festival*, <https://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/matthias-pintschers-chute-detoiles-fuer-luzern/index.htm> (22 dicembre 2021).

51 Si tratta naturalmente dell'*Hérodiade* di Stephan Mallarmé. L'impaginazione della partitura di Pintscher può qui ricordare il capolavoro bouleziano, P. Boulez, *Pli selon pli* (1960-1989), Universal, Wien. Ecco alcune parole di Matthias Pintscher a proposito della partitura di Boulez: «In *Pli selon pli*, the sonorities are exquisite, and they have really also influenced my own writing. Thanks to the amazing metallic sounds Boulez uses – harps, percussion, celeste, the most excessive writing for tubular bells that had ever been heard in music history – he creates an illusion of sustaining, sostenuto sounds. The resonance of all those metallic instruments has intrigued me since I was very young. Mallarmé's words [...] allow our imaginations to create our own experiences and associations. Boulez takes us by the hand and leads us into this astonishingly beautiful garden and we are free to walk around it in any direction we choose. And this work is emotionally very strong, because it's great music! It's like Ravel, in that it conveys such a strong and powerful emotion under all these layers of thought and pristine construction. It leaves you completely emotionally torn, asking questions – what condition are we in? How do we go forward? We are so shaken

Aggiungiamo un quarto motivo: la *materia* di cui le trombe sono *fatte*. Certo, in italiano diciamo che le trombe sono “ottoni”, e a quella famiglia organologica appartengono. Ma il tedesco è più evocativo. Nel lessico musicale, non viene usato il termine “das Messing” (“ottone”), ma “das Blech”, che significa “latta”, “lamiera”, “lamina”. Gli ottoni, in musica, sono i *Blechinstrumente*, o i *Blechblasinstrumente*, letteralmente “gli strumenti in cui si soffia nella lamiera”. È azzardato pensare che “*das Blei*” (“piombo”) abbia la stessa radice di “*das Blech*?” (“lamiera”)? Il campo semantico è analogo: si tratta di una lamina rilucente (l’antico “*blīchen*”, ricorda il *Wörterbuch* dei fratelli Grimm, significa “splendere”<sup>52</sup>). Nel contesto musicale, in quella lamina rilucente è possibile *soffiare* (*blasen!*): il respiro vi produce vibrazione, suono, musica. Un soffio produce *significato musicale*, a partire dal metallo risonante. E l’orchestra non è forse il *luogo alchemico*, il *vas mirabile*, in cui le diverse “materie” (gli elementi, i metalli, i legni, le leghe, le corde, le pelli, le membrane...) *vibrano*, diventando *forza*, *evento*, *significato*? Qui, due trombe, due strumenti a fiato, fatti di una “lamina” risonante, innalzano la pesantezza della materia (il piombo) verso le altezze dell’espressività, verso il cielo del significato, verso un *novum astrum*, verso la “nuova stella” dell’immaginazione musicale. Così si esprime il compositore, evocando l’impressione dell’installazione kieferiana:

[The starting point] was the sound and the aura of the whole installation: an inspirational moment which enabled me to think further about the force of sounds which I have previously developed. The material is smelted, as it were, into lead: the entry of the solo trumpets is like the opening of two valves of a gigantic instrument made of lead, which provides air in a very finely-chiselled and concise form.<sup>53</sup>

L’indicazione è chiara: è l’*orchestra stessa* che si rivela essere una gigantesca scultura plumbea, un meccanismo metallico in movimento. Le trombe non sono altro che le due valvole di un

---

by it, and now it’s our turn to move on, or to try to. It’s overwhelming», <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/sep/25/boulez-pintscher-pli-selon-pli> (24 dicembre 2021).

52 Grimm Wörterbuch, <https://www.dwds.de/wb/dwb/bleichen#GB08163>.

53 M. Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

immenso strumento di piombo. Sono forse *tre* le trombe: anche l'orchestra si trasforma in un'imperiosa "tuba" apocalittica. «Nor do orchestra and soloists enter into a concertante dialogue, rather the trumpets are like growths, they are fused on to this orchestral sound. They liberate, in concentrated form, the unit of this lead orchestra and take it into various states as soon as they leave this orchestral space»<sup>54</sup>. "Lead orchestra", "orchestra *fatta di piombo*": nulla di più kieferiano.

È dunque la *sonorità stessa* del piombo, che Pintscher *ascolta* nell'installazione kieferiana, che diventa il movente fondamentale di questo immaginario musicale. La paradossale unione di *malleabilità e pesantezza*, tratto strutturale del piombo, diventa occasione per trasfondere quelle stesse determinazioni in pura materia musicale: «I find the 'sound' of lead in Kiefer's works incredibly fascinating. This strength which is captured in this material! It is flexible, malleable, but unbelievably heavy. I find this state, with its combination of malleability and weight, exciting: I endeavour to make this audible in the music»<sup>55</sup>. Come segnala Marie Luise Maintz, «in formal terms, the orchestral composition does not depict any conventional dramatic development. Pintscher creates a sculpture, an eruptive sound object, which drives out the events from the outburst of the beginning»<sup>56</sup>. Le parole chiave di queste righe sono "scultura", "eruzione", "oggetto sonoro", "evento", "outburst", "inizio". Nel *processo*, segnala lo stesso Pintscher, «the ending mirrors the beginning»<sup>57</sup>. Ecco di nuovo lo *specchio* (ecco la *riflessione*), congiunto al tema, carissimo a Kiefer, del nesso essenziale tra *Anfang* ed *Ende*: l'*incipit* e la *fine* non sono che due "figure" di un *medesimo*<sup>58</sup>. Che il contenuto stesso della musica sia, più che il suono, la *forza*, lo sottolinea il compositore stesso:

---

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 Marie Luise Maintz, in Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

57 M. Pintscher, *cit.*, *ibidem*.

58 Sul pathos tutto "heideggeriano" di Kiefer verso la questione dell'inizio, dell'incipit, si vedano almeno le opere del ciclo *Am Anfang*. Si ricorda che Kiefer ha realizzato una paradossale opera lirica, che porta il titolo di *Am Anfang*, un vero *unicum* nel suo genere, con la musica di J. Widman, rappresentata per la prima volta a Parigi nel 2009. Si tenga presente che anche Pintscher ha a cuore tale questione: si veda M. Pintscher, *Bereshit* (2013), for large Ensemble, Bärenreiter, Kassel.

Individual particles break loose from the force of the outburst, which are then taken, transformed, fashioned into a concentrated mode, and at the end almost find their way back into their original state. The trumpet lines are, however, not isolated at the conclusion, but placed at the top of the sound in a high attack, and at the highest point the whole then breaks off.<sup>59</sup>

Che cosa c'è di più "kieferiano" di tutto ciò? Tutti sappiamo quanto il piombo rivesta un significato profondo per l'azione creatrice di Kiefer. Qui, tuttavia, nell'ascolto "musicale" di questo metallo "alchemico", facciamo esperienza del processo catastrofico che la materia "patisce", per farsi *significato*. Nell'opera di Kiefer, *ovunque* si incontra il piombo: nei colossali libri plumbei (i libri profetici di una Mesopotamia mineralizzata); nelle lamine contorte (memori di una sfigurazione bellica – Kiefer è nato a Donaueschingen nel 1945); nelle colate materiche, che irrorano le superfici delle tele combuste; il tutto *fatto* di piombo. Perché? Sappiamo bene quanto la visione artistica di Kiefer sia innervata di riferimenti alla mistica ebraica e di letture alchemiche, di quanto sia debitrice di quell'arcano intreccio tra Qabbalah e alchimia, che *tanto* ha prodotto nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco europeo.

### 5. Mistica del piombo

Anselm Kiefer è certamente un *doctus artifex*, ma è anche – soprattutto – un "*homo faber*". Qualcosa di elementare, arcaico, essenziale, persino "mitico", sembra presiedere all'attività creatrice di Kiefer. Nel modo in cui egli ripete il gesto della fusione dei metalli, vengono evocati i gesti aurorali della civiltà umana. Nell'operare artistico, agisce la violazione originaria della Natura, la possibilità di accorciare i tempi della "maturazione" dei metalli, la fascinazione di maneggiare le forze intrinseche della Natura. Alcune *considerazioni* (ecco di nuovo le stelle!) di Mircea Eliade illuminano lo sfondo di pensiero che sta dietro l'attività creatrice di Kiefer. Già Danilo Eccher suggeriva la dimensione "sacrale" delle opere di Kiefer: ma tale sacralità va letta come un tentativo di "reincantare"

---

59 M. Pintscher, *cit.*, *ibidem*.



il mondo, di *vedere* il sacro nella Natura stessa. «La Natura – scrive Eliade, a proposito del nesso tra alchimia e metallurgia – è una ierofania: essa non è soltanto “vivente”, è anche divina, o almeno ha una dimensione divina. È d'altronde grazie a questa sacralità della Natura – rivelata nell'aspetto “sottile” delle sostanze – che l'alchimista riteneva di poter ottenere sia la Pietra Filosofale, agente di trasmutazione, che l'Elisir dell'immortalità»<sup>60</sup>.

Nella sua esigenza di Assoluto, Kiefer cerca l'opera perfetta – come cercasse, attraverso una “grande arte”, una *Ars Magna*, il *Lapis Philosophorum*. L'Opera di Kiefer è – in senso stretto – *Ars magna*: grande arte, la grande tecnica occulta, che estrae dalla materia lo spirito che la trasforma e la sublima. L'opera di Kiefer è “Opus Magnum” – *opus alchemycum* quant'altri mai. Vi è, naturalmente, una *gerarchia simbolica* dei metalli, un ordinamento mistico, che opera al cuore del rapporto tra uomo/natura/divinità. L'artista, dottissimo nei suoi riferimenti eruditi, ridiventa *fabbro* e *alchimista*. L'Opera, nella quale è impegnato, è un'opera di trasmutazione alchemica. Nel cuore della sua *poiesis*, la materia – e in particolar modo i metalli, piombo, ferro, argento, oro – subisce una *trasfigurazione*. «L'alchimista, come il fabbro e, prima di questi, il vasaio, è un “signore del fuoco”. È per mezzo del fuoco che egli opera il passaggio della materia da uno stato all'altro»<sup>61</sup>. Cacciari ricordava come, per Kiefer, «dipingere=bruciare». Gerarchia, trasmutazione, crescita, processualità, sono inscritte nel divenire dei metalli – in quella materia che *sembra inerte*, pura massa da plasmare. Ma la concezione alchemica evoca una determinazione diametralmente opposta: non solo la Natura *vive*, non solo la Terra è – letteralmente – *Mater*, vivente, fertile, sorgiva. Ma anche la *pietra* “fiorisce”: *Petra Genitrix*<sup>62</sup>. L'alchimia sottintende una «concezione embriologica dei minerali»<sup>63</sup>. I minerali, i metalli, *crescono* – appartengono di diritto al dominio di *physis*. Il pensiero alchemico che regge la prassi artistica di Kiefer sottende una «vita complessa e drammatica

60 M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, trad. it. F. Sircana, Bollati Boringhieri, Torino 2021, p. 154.

61 Ivi, p. 69.

62 Cfr. M. Eliade, *cit.*, pp. 39-48. Come non pensare alla stupenda strofa di Celan (il Celan di Kiefer!), che evoca proprio questa possibilità di una “messianica” efflorescenza della materia petrosa?

63 M. Eliade, *cit.*, p. 44.

della Materia»<sup>64</sup>. Tale vita – una vita segreta, ammantata di mistero – chiede un tatto religioso per essere “maneggiata”: «Effettuare scavi in una miniera significa introdursi in una zona sacra, ritenuta inviolabile, turbare la vita sotterranea e gli spiriti che la regolano, entrare in contatto con una sacralità estranea all’universo familiare, una sacralità più profonda e anche più pericolosa»<sup>65</sup>. Estrarre minerali, portare alla luce filoni metalliferi, significa «avventurarsi in uno spazio che non appartiene di diritto all’uomo: il mondo sotterraneo con i suoi misteri della lenta gestazione mineralogica che si svolge nelle viscere della Terra Madre»<sup>66</sup>. Nella prassi artistica di Kiefer vi è qualcosa di temerario: un senso di libertà e di coraggio titanico sembra ardere nell’attitudine di Kiefer. (Kiefer porta in sé la baldanza *senza paura* di Sigfrido, entrambi alla presa con la forgiatura del metallo, con la vittoriosa *Verschmelzung* di Nothung<sup>67</sup>). Una consapevole *temerarietà* viene dispiegata: l’alchimista *sa*, trasmutando la materia metallica, di «interferire in un ordine naturale retto da una legge superiore, di intervenire in un processo segreto e sacro»<sup>68</sup>. La materia *vive*, e – poiché vive – *soffre*. Nulla si comprende del pensiero alchemico, se non si comprende il carattere tragico, iniziatico, sacrale, della *Natura patiens*. Una *passione* attraversa la materia, per trasmutarla, riscattarla, spiritualizzarla: «Il dramma mistico del dio – la sua passione, morte e resurrezione – viene proiettato sulla Materia per trasmutarla»<sup>69</sup>. In questo senso, la tragedia è già inscritta nella materia: «La grande novità degli alchimisti: *essi hanno proiettato sulla Materia la funzione iniziatica della sofferenza*. Grazie alle operazioni alchemiche, omologate alle “torture”, alla “morte” e alla “risurrezione” del miste, la sostanza viene trasmutata, raggiunge, cioè, un modo d’essere trascendentale: diventa “Oro”. L’oro [...] è il simbolo dell’immortalità»<sup>70</sup>. Non si

---

64 Ivi, p. 131.

65 Ivi, p. 52. Come non pensare alle operazioni di scavo, di estrazione, di immersione ctonia, che Kiefer, nel suo *furor* artistico, opera nell’oscurità della terra? Si veda su questo il documentario di S. Finnies già citato, *Sulle vostre città crescerà l’erba* (2010).

66 *Ibidem*.

67 Ricchissimi i riferimenti wagneriani in Kiefer. Si vedano a questo proposito le opere legate esplicitamente a Nothung.

68 M. Eliade, *cit.*, *ibidem*.

69 Ivi, p. 132.

70 Ivi, p. 133.

tratta allora di una astratta gerarchia dei metalli. Tutto cresce teleologicamente. Tutto – originariamente piombo –, nel lentissimo processo della crescita organica dei metalli, diventerà oro: questa è la “fede” alchemica. *Tutto*, maneggiato opportunamente attraverso la Grande Arte, può spiritualizzarsi. Dall’inerte opacità del piombo, può sprigionarsi l’innalzamento immortale inscritto nell’oro: «assumendo la significazione iniziatica del dramma e della sofferenza, la Materia assume anche il destino dello Spirito»<sup>71</sup>. Attraverso la «“tortura” dei metalli»<sup>72</sup>, si attiva quel tormento catartico che consente di attingere al risplendere dorato dell’immortalità, della pienezza della vita. E non si tratta soltanto di «proiettare» questo destino mistico sulla Materia. L’artista, come l’alchimista, *sa* che *tutto soffre*, che tutto è Spirito, che «tutto è interiore», «*Alles ist innig*». Dunque, l’alchimista, esattamente come il poeta, come l’artista, «assume la natura *sub specie interioritatis*»<sup>73</sup>. La trasmutazione alchemica è sì una trasformazione della materia, ma tale trasformazione si identifica con una trasformazione *del sé*<sup>74</sup>. Si tratta dunque di trasformare il piombo della materia nell’oro di un conio simbolico e spirituale. «La trasmutazione, l’*opus magnum* che porta alla Pietra Filosofale, si ottiene facendo passare la materia attraverso quattro fasi, designate secondo i colori assunti dagli ingredienti, *mélanis* (nero), *leúkosis* (bianco), *xánthosis* (giallo) e *iosis* (rosso). Il “nero” (la *nigredo* degli autori medievali) simbolizza la “morte”»<sup>75</sup>. L’itinerario alchemico attraverso la *nigredo*, l’*albedo*, la *citrinitas*, la *rubedo*, per accedere alla purezza “filosofica” dell’oro, è anche sempre un itinerario simbolico di ascensione spirituale. Dal sole nero della malinconia, dalla pesantezza del piombo, dall’inerzia saturnina, dalla *nigredo* “mortale”, l’itinerario attraverso le fasi alchemiche promette ascensione, resurrezione, immortalità. Naturalmente serve il travaglio. L’azione creatrice – *massimamente* Kiefer mostra tutto ciò – mette in opera il travaglio, la tortura, lo sforzo, lo *studium*, il patimento, che la materia attraversa, per conquistare

---

71 Ibid.

72 Ivi, p. 134.

73 Ivi, p. 144.

74 Su questi temi, imprescindibile la testimonianza di C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, trad. it. Roberto Blazen (rev. di M. A. Massimello), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

75 M. Eliade, *cit.*, p. 132.

l'*aurea claritas* della trasfigurazione e della spiritualizzazione. Certo, la Materia è già attraversata da questo processo di crescita: la Natura, *Physis*, presiede anche alla genesi dei metalli, e al processo della loro "crescita", della loro "maturazione". Ma i tempi della Natura sono intollerabilmente lunghi. L'alchimista-*artifex* è colui che abbrevia i tempi della Natura. L'*ars magna* di Kiefer ci ricorda che l'artista non domina tanto la materia: *domina il tempo*. La Materia essenziale di cui sono fatte le opere di Kiefer è il Tempo. Le opere di Kiefer sono "conglomerati" di *chronos*. «L'alchimia ha dato al mondo moderno molto di più di una chimica rudimentale: gli ha trasmesso la sua fede nella trasmutazione della Natura e la sua ambizione a dominare il Tempo»<sup>76</sup>. È qui che risiede il segreto a un tempo "alchemico" e "musicale" dell'arte kieferiana.

## 6. Pioggia di stelle

È dunque il *tempo*, il *mysterium* del tempo, a connettere essenzialmente *Sternenfall* di Kiefer e *Chute d'Étoiles* di Pintscher. Le arti plastiche e le arti musicali si ritrovano così riunite nel "*medium*" del Tempo. Nelle superfici devastate dalla combustione, come anche nello spazio impalpabile della gestualità musicale, la processualità della Materia, il suo accadere dinamico, i patimenti che "disastrano" la sua tenuta, si *eventua*, si *materializza nel tempo*. Certo, l'opera di Kiefer sembra "bloccata" in una monumentalità devastata; l'opera di Pintscher sembra "effimera" nell'evanescenza della vibrazione sonora. Ma la loro congiunzione, lo strano asterismo costituito da queste due creazioni "bicefale", mostra qualcosa di più profondo: nessuna astratta "separazione" di pittura e musica, nessun "commento" musicale a un'opera plastica anteriore. Qui vi è il desiderio di pensare una diversa determinazione della consistenza dell'opera d'arte. Qualcosa di essenziale si "eventua" *tra* le due opere, *tra* le due arti. L'essenza della Grande Arte, della *magna ars*, sta forse proprio in quel punto medio, in cui il piombo *suona*, e il suono *cade*.

*Bibliografia*

- Agamben, G., *Che cos'è il contemporaneo*, nottetempo, Milano 2008
- Agamben, G., Coccia, E. (a cura di), *Angeli*, Neri Pozza, Vicenza 2011
- Arasse, D., *Anselm Kiefer*, Edition du Regard, Parigi 2001
- Auping, M., *Anselm Kiefer. Heaven and Earth*, Prestel, München 2005
- Baqué, D., *Anselm Kiefer. Entre Mythe et Concept*, Edition du Regard, Paris 2015
- Barilli, R., *Una mappa delle arti nell'epoca digitale. Per un nuovo Laocoonte*, Marietti, Bologna 2019
- Baudelaire, C., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1999
- Baudrillard, J., *La sparizione dell'arte*, trad. it. E. Grazioli, SE, Milano 2017
- Biro, M., *Anselm Kiefer*, Phaidon, New York 2005
- Biro, M., *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge 1999
- Blanchot, M., *La scrittura del disastro*, trad. it. F. Sossi, Il Saggiatore, Milano 2021
- Bloom, H., *Visioni profetiche*, trad. it. N. Rainò, SE, Milano 2022
- Boitani, P., *Il grande racconto delle stelle*, Il Mulino, Bologna 2019
- Bouhours, J.-M. (a cura di), *Anselm Kiefer. Catalogue de l'exposition*, Centre Pompidou, Paris 2015
- Cacciari, M., «Omaggio ad Anselm Kiefer», in A. Kiefer, *I sette palazzi celesti*, Hangar Bicocca, Mousse Publishing, Milano 2018
- Cacciari, M., *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 2019
- Calasso, R., *Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Adelphi, Milano 2021
- Eccher, D., *Anselm Kiefer. Stelle cadenti*, Umberto Allemandi, Torino 1999
- Eliade, M., *Arti del metallo e alchimia*, trad. it. F. Sircana, Bollati Boringhieri, Torino 2021
- Emo, A., *In principio era l'immagine*, a cura di M. Donà, R. Gasparotti, R. Toffolo, Bompiani, Milano 2015
- Foucault, M., *Il pensiero del fuori*, trad. it. V. Del Ninno, SE, Milano 2020.
- Greenberg, C., «Towards a Newer Laocoon», in «Partisan Review» 7 (July-August 1940)
- Han, B.-C., *La salvezza del bello*, trad. it. V. Tamaro, Nottetempo, Milano 2019
- Heidegger, M., *Essere e tempo* (1927), trad. it. A. Marini, Mondadori, Milano 2008
- Kant, I., *Critica della ragion pratica*, trad. it. A. M. Marietti, Rizzoli, Milano 1992
- Kiefer, A., *Sternenfall-Chute d'étoiles. Kiefer au Grand Palais: Monumenta 2007*, a cura di Ph. Dagen e M. Domage, Edition du Regard, Paris 2007
- Kiefer, A., *Sternenfall*, a cura di P. Ardenne e P. Assouline, Edition du Regard, Paris 2007
- Kiefer, A., *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, a cura di G. Gori e G. Serafini, Gli Ori, Pistoia 2009

- Kiefer, A., *L'arte sopravviverà alle sue rovine*, trad. it. G. Guercio, Feltrinelli, Milano 2018
- Kiefer, A., *Für Andrea Emo*, a cura di P. S. Jungk e R. Stockman, Galerie Thaddeus Ropac, Paris 2019
- Kiefer, A., *Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*, a cura di K. Gallwitz, Frankfurt/a.M. 1980
- Kiefer, A., *Aperiatur terra*, Schirmer/Mosel Verlag, 2008
- Kiefer, A., Arasse, D., *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, Yvon Lambert, Paris 2006
- Lessing, G. E., *Laocoonte*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di G. Ghia, UTET, Torino 2008
- Ruelle, D., *Caso e caos*, trad. it. L. Sosio, Bollati Boringhieri, Torino 2013
- Sciarrino, S., *Le figure della musica*, Ricordi, Milano 1998
- Tuppini, T., *La caduta. Fascismo e macchina da guerra*, Orthotes, Napoli 2019
- Vercellone, F. *Simboli della fine*, Il Mulino, Bologna 2018
- Jung, C. G., *Psicologia e alchimia*, trad. it. Roberto Blazen (rev. di M. A. Massimello), Bollati Boringhieri, Torino 2007