

Richard Serra: Shift



Foto Gianfranco Gorgoni

Localizzammo Dufferin Road che è il punto ad est più vicino al luogo secondo una mappa catastale topologica (Lotto 2, Concessione 3, Circondario di King, Municipalità regionale di York, scala 1 : 400). Circondato su tre lati da alberi e paludi, il luogo è un campo agricolo formato da due colline separate da una valle. Nell'estate 1970, Joan e io trascorremmo cinque giorni a passeggiare sul posto. Scoprimmo che due persone, incamminatesi l'una verso l'altra sulla distanza del campo cercando di mantenersi in vista nonostante la curvatura del suolo, avrebbero reciprocamente determinato la definizione topologica dello spazio. I confini dell'opera furono costituiti dalla massima distanza percorribile da due persone pur tenendosi in vista l'un l'altra. L'orizzonte dell'opera fu stabilito dalla possibilità di mantenere questo reciproco punto di vista. Dai confini estremi dell'opera si ha sempre una configurazione totale della stessa. Sull'allineamento all'altezza degli occhi, attraverso l'estensione del campo, furono fissate le elevazioni. L'espansione della valle, diversamente dalle due colline, era piatta.

Ciò che cercavo era una dialettica tra la mia percezione del posto nella sua totalità e il mio rapporto con il campo nell'attraversarlo. Il risultato è un modo di misurarsi contro l'indeterminatezza del terreno. Non m'interessa guardare una scultura unicamente definita

dalle sue relazioni interne. Se fai rimbalzare una palla su un suolo che si sposta, essa non ti ritorna in mano. Due mesi trascorsero nel ballottare le varie opzioni offerte dal campo. Nell'opera ci sono due gruppi di muri scalari, con tre elementi in ciascun gruppo. I muri abbracciano due colline che distano, da una sommità all'altra, circa 500 metri. Ogni elemento comincia rasente al suolo e si allunga per la distanza che il terreno impiega per abbassarsi di 1,50 m. La direzione è determinata dalla pendenza più critica del terreno. Pertanto la lunghezza, la direzione, e la forma di ciascun elemento sono determinate dalle variazioni nella curvatura e nel profilo delle colline. Per un'esatta misurazione, il suolo fu ispezionato ad intervalli ipsometrici di 40 cm.

L'intento di questo lavoro sta nella consapevolezza della fisicità nel tempo, spazio e movimento. Stando in piedi sulla cima della collina orientale, si possono vedere i primi tre elementi in una configurazione lineare a forma di zeta. La curvatura del terreno da questo punto di vista è rivelata soltanto parzialmente, poiché la configurazione comprime lo spazio. Finché si cammina nello spazio dell'opera, non si può guardare oltre l'altura, giacché la collina discende nel suo secondo e terzo dislivello di 1,50 m. E ciò nuovamente a causa del fatto che il declivio del terreno è inconsistente per la caduta ascensionale.





Richard Serra, *Senza titolo*, 1970-1972, realizzato a King City, Canada. Sei settori rettilinei di cemento alti cm. 152 e dello spessore di cm. 20. La pendenza del terreno determina forma e lunghezza di ogni settore.

La collocazione è stata determinata dal più breve intervallo della linea ipsometrica (dal pendio più critico) a cm. 152. La collocazione è avvenuta da punto a punto.

I settori si estendono su due colline lontane quasi 5 chilometri una dall'altra.

I settori scendono a cm. 152 sulle linee ipsometriche opposte. Ci sono tre settori su ogni lato della valle.

L'abbassamento totale al centro è di cm. 457. Il terreno fu scavato e poi venne colato il cemento nelle armature.

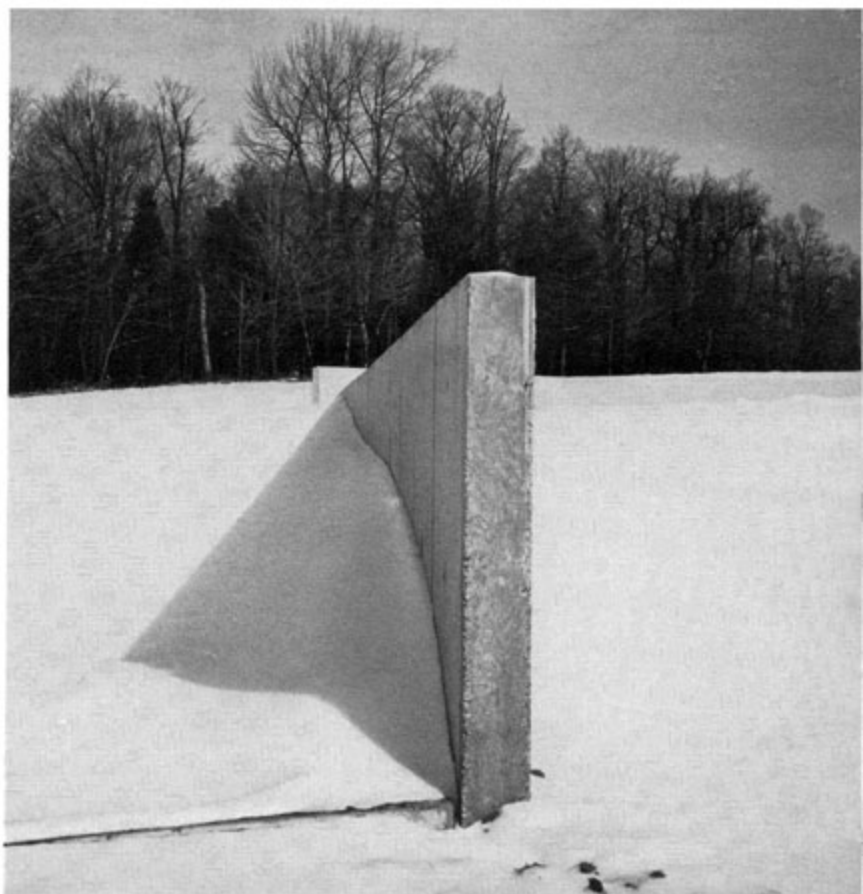
Ogni settore è stato rinforzato con tondini di acciaio.

Dimensioni di ogni settore:

Collina ovest	Collina est
1° settore: m. 36	1° settore: m. 27
2° settore: m. 32	2° settore: m. 73
3° settore: m. 33	3° settore: m. 45
totale: m. 101	totale: m. 145

Il totale dei sei settori è di m. 246.

Courtesy Leo Castelli Gallery, New York.





Richard Serra, Shift in elevation and location field series 70-73, aprile 1973, galleria Toselli.

Le colline furono scavate in profondità; alcuni cassoni furono calati nel terreno, e si rinforzarono le fondamenta con tondini d'acciaio; quindi fu versato il cemento. L'estremo margine verticale esposto di ciascun muro fu angolato in modo che fosse allineato in traiettoria con il muro successivo. Ciò fu fatto per due ragioni: a) per permettere ai muri, ciascuno dei quali cambiava direzione rispetto al precedente, un'andatura continua; b) più importante ancora, perché l'angolo obliquo del margine verticale del muro riportasse l'occhio alla topologia del terreno più che al rapporto piano del muro stesso.

L'opera stabilisce una misura: il rapporto con se stessa e con il terreno. Si cammina giù per la collina verso l'opera. Facendo ciò, gli elementi cominciano a salire man mano che scende l'orizzonte visivo. La prima discesa termina con la cima del muro direttamente al livello degli occhi: a 1,50 m. Tale risalire di ciascun piano verticale sembra imporre l'elemento come una specie di linea d'orizzonte — articolando il mio rapporto con l'ampiezza del terreno. In effetti, la linea marginale alta dell'opera disegna una sezione trasversale visiva nella pendenza ascensionale, mentre il margine inferiore definisce la curvatura specifica della terra nel punto in cui mi trovo. Lo stesso piano in nessun modo agisce come una barriera alla percezione. Se si continua a seguire l'opera più in là nel campo, si è forzati a girarsi e voltarsi assieme all'opera e a guardare indietro attraverso la caduta ascensionale. Nella misura in cui le elevazioni scalari funzionano da orizzonti che s'incuneano e si estendono nell'orizzonte reale, si propongono come proiezioni ortogonali entro i termini di un sistema prospettico di misurazione. L'organizzazione dello spazio rinascimentale dipende da misurazioni che rimanevano fisse e immutabili. Questi gradini si riferiscono a un orizzonte in continuo spostamento, e come misurazioni sono totalmente transitive; elevare, abbassare, estendere, mettere in prospettiva, contrarre, comprimere, e girare. La linea come elemento visivo, per ciascun gradino, diventa un verbo transitivo.

La procedura e il metodo — la messa a punto degli elementi in accordo con le cadute ascensionali di 1,50 m. — sono esattamente le stesse in entrambi i gruppi

di muri. Tuttavia, a causa della disparità nella forma delle colline, la lunghezza, la forma, e la direzione di ciascun muro sono differenti. La collina occidentale è più ripida — un pendio scosceso delinea i tre elementi in un rapporto scalare più evidente. Il primo gruppo di tre muri viene letto come una continua divisione lineare; i secondi tre sembrano essere sagomati dalla configurazione della collina stessa. La progressiva caduta dei gradini, che si elevano sopra il livello visivo, supera la cima della collina, e delinea il cielo. C'è un successivo ritorno dell'orizzonte naturale nel mentre si risale la collina.

Dalla cima della collina, volgendosi a guardare la valle, vengono ricordati immagini e pensieri che hanno avuto inizio dalla coscienza di averne fatta l'esperienza. Questa è la differenza tra pensiero astratto e pensiero nell'esperienza. Il tempo di questa esperienza è cumulativo — lento nella sua evoluzione. Si ha l'esperienza di un nuovo genere di concentrazione. La terra è sentita come un volume più che come un piano recessionale, poiché da questo punto di vista la vallata si è ristretta. Per la prima volta, l'allineamento dei gradini ascensionali è apparente. Questo allineamento contrae gli intervalli dello spazio — non come disegno (o configurazione lineare) ma come volume (come spazio contenuto).

Lo spazio tra i due gruppi di muri — attraverso un piano aperto di circa 50 metri — implica un centro nell'opera. Questo centro coinciderebbe sia con il centro della misurazione del campo sia con il centro gravitazionale e topologico del volume del terreno. Tuttavia, questo non è il centro dell'opera. L'opera non si preoccupa di darsi un centro in questo modo. L'estensione dell'opera ci permette di percepire e localizzare una molteplicità di centri.

Elevazioni simili — cioè elevazioni eguali in altezza — in un campo aperto, su un pavimento piano, si spostano sia orizzontalmente che verticalmente in rapporto al mio cammino. A causa di ciò, il centro, o il problema di darsi un centro, è dislocato dal centro fisico dell'opera e va rintracciato in un centro mobile. Tanto di cappello, Galileo.

(da *Arts Magazine*, Aprile 1973)