

Ri-Vista
Ricerche per la progettazione del paesaggio
Anno 2 - numero 1 - gennaio - giugno 2004
Firenze University Press

IMMAGINE CONTRO NATURA*

di Paolo D'Angelo**

ABSTRACT

Qual è il rapporto tra immagine e natura nella cultura contemporanea? Poche vicende sono in grado di riassumere, in breve, la parabola percorsa nella modernità di questo rapporto come quella cui è andata incontro la parola *panorama*. Oggi, anche se molti continuano ad usare questo termine come equivalente di paesaggio, pochi sanno che il 'panorama' nacque, alla fine del Settecento, per indicare uno «spettacolo ottico» destinato a riscuotere grande successo lungo tutto il secolo seguente: il 'panorama' era, in origine, una grande tela dipinta, disposta a trecentosessanta gradi intorno a uno spettatore. Nel corso dell'Ottocento, le foto presero gradatamente il posto della pittura, nei panorami, fino a che, all'inizio del Novecento, le nuove forme di riproduzione dell'immagine, come il cinema, resero obsoleto questo tipo di spettacolo. Ma non la parola, che era già transitata a indicare la *cosa naturale* osservata e non più l'apparecchio destinato a riprodurla, la realtà e non la rappresentazione. Ed è proprio questo passaggio, per cui l'immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, ed *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata, ciò che si impone a chi prende a considerare il rapporto tra immagine e natura nel mondo contemporaneo. A partire dalla seconda metà del Novecento, molti artisti hanno cercato di dare attraverso le loro opere delle *esperienze* del nostro rapporto con la natura, o, per meglio dire, di trasformare in opera la propria esperienza della natura. Un tratto accomuna le esperienze dei *land artist* americani degli anni Sessanta con quelle dell'arte ambientale europea dei decenni successivi: il fatto che entrambe hanno compreso che il patto mimetico che legava l'arte alla natura è andato in pezzi e che nulla è più vano che cercare di ricomporlo, ragione per cui l'arte non potrà recuperare un legame con la natura *riproducendola*, ma solo *operando* all'interno di essa. Tuttavia, il necessario ricorso, da parte degli artisti, ai mezzi di comunicazione visiva, come fotografie e video, per documentare e divulgare le loro opere, spesso realizzate in luoghi sperduti ed inaccessibili ai più, ha determinato un vero e proprio paradosso: un'arte che era nata in antitesi all'immagine torna ad essere *pura immagine*.

PAROLE CHIAVE

Estetica della natura, land art, arte ambientale, panorama, immagine.

COME LE IMMAGINI HANNO UCCISO LA NATURA.

Poche vicende sono in grado di riassumere in breve la parabola percorsa nella modernità dal rapporto tra immagine e natura come quella cui è andata incontro la parola *panorama*. Chi oggi la impiega intende per lo più riferirsi a un'ampia veduta di paesaggio, quale si può scorgere da un luogo rilevato, come una collina o un campanile. Le guide turistiche, almeno fino a qualche decennio fa, erano piene di indicazioni di luoghi dai quali si potevano scorgere dei bei panorami, anzi dei «bei pan.», secondo l'abbreviazione che tanto irritava Roberto Longhi, già abbastanza irritato dal fatto che una guida perdesse tempo a segnalare delle «bellezze naturali» e non

artistiche.¹ E ancora adesso il termine, nel linguaggio corrente, appare più usato di quanto lo siano, per esempio, «paesaggio», che si troverà in contesti più tecnici, come nel linguaggio di geografi, storici, ambientalisti, o veduta, che suona lievemente desueto. Ma quasi nessuno sa che il termine panorama nacque, alla fine del Settecento, per indicare uno «spettacolo ottico» destinato a riscuotere grande successo lungo tutto il secolo seguente. Il ‘panorama’ era, in origine, una grande tela dipinta, disposta a trecentosessanta gradi intorno a uno spettatore che la osservava da un punto centrale prestabilito, esposta in un edificio circolare spesso appositamente costruito, ed esibita a orari, come fosse uno spettacolo teatrale.

Nel corso dell’Ottocento, le foto presero gradatamente il posto della pittura, nei panorami, fino a che, all’inizio del Novecento, le nuove forme di riproduzione dell’immagine, come il cinema, resero obsoleto questo tipo di spettacolo². Ma non la parola, che era già transitata a indicare la *cosa naturale* osservata e non più l’apparecchio destinato a riprodurla, la realtà e non la rappresentazione. Ed è proprio questo passaggio, per cui l’immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, ed *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata, ciò che si impone a chi prende a considerare il rapporto tra immagine e natura nel mondo contemporaneo. Quel che dovrebbe mediare il contatto con la natura, si frappone tra essa e noi; quel che dovrebbe aiutarci a conoscerla, fa sì che non la conosciamo mai, e ne conosciamo soltanto i simulacri. Le immagini della natura hanno ucciso la natura, perché hanno reso impossibile, con la loro proliferazione e il loro scadimento, un’esperienza autentica del mondo naturale.

Certo, si potrebbe osservare che la percezione della bellezza naturale è stata sempre accompagnata dalla produzione di immagini della natura, al punto che, anche se forse a torto, riteniamo che quelle civiltà che non presentano qualcosa di simile alla nostra ‘pittura di paesaggio’ siano società prive di una sensibilità specifica per il paesaggio stesso.³ Ed è vero che il moderno sentimento della natura si è sempre nutrito di immagini, anche perché esso è cresciuto di pari passo con il distacco dalla natura di strati sempre più larghi della popolazione. Sono le società urbane e industriali ad avvertire la nostalgia per la bellezza della natura, e a cercare rifugio nelle rappresentazioni: la pittura di paesaggio nasce nelle città, e diventa il genere dominante nel secolo dell’industria, nell’Ottocento. Ma proprio a partire dall’Ottocento si assiste a una dilatazione inarrestabile di riproduzioni della natura: panorami, diorami, fotografie, cartoline illustrate, fino ad arrivare ai nostri giorni, in cui *dépliants* turistici, settimanali, televisione e cinema ci sommergono di immagini della natura, che sono però immagini stereotipe, patinate, incapaci di porci *realmente* in contatto con la natura stessa. La rappresentazione *artistica* della natura, cioè quella rappresentazione che produce non solo un’immagine, ma anche un’esperienza della natura rappresentata (di uno dei suoi paesaggi della montagna Saint-Victoire Cézanne disse che doveva rendere «le parfum de marbre lointain») scompare di fronte alla pura *illustrazione* dello spettacolo naturale, al luogo comune paesaggistico.⁴ Esemplare, in questo senso, è il destino della pittura di paesaggio, che da genere privilegiato quale era nel secolo scorso passa ai margini, sempre in sospetto di passatismo e di pittura della domenica, poco amata dai grandi pittori del Novecento (Bacon diceva che si ‘abbassava’ a dipingere paesaggi quando non gli venivano le figure; Picasso, straordinariamente dotato per qualsiasi genere di arte, solo al paesaggio sembra poco interessato).

¹ ROBERTO LONGHI, *Recensione alla Guida d’Italia* del T.C.I., in «L’Arte», 1917, ora in ROBERTO LONGHI, *Opere Complete*, vol. I, Firenze 1961, pag. 392.

² Sulla storia del Panorama sono usciti, in anni recenti, diversi studi, tra i quali segnaliamo S. OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt, Syndakat, 1980 e R. HYDE, *Panoromania*, London, Trefoil Publications, 1988. In italiano, oltre a S. BORDINI, *Storia del panorama*, Roma, Officina, 1984, si può vedere anche G.P. BRUNETTA, *Il viaggio dell’icononauta*, Venezia, Marsilio, 1997.

³ E’ una delle tesi portanti del volume di AUGUSTE BERQUE, *Les raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995.

⁴ Sulla rappresentazione stereotipa della natura si veda M. A. FUSCO, *Il luogo comune paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d’Italia*, Annali, V, *Il Paesaggio*, a cura di CESARE DE SETA, Torino, Einaudi, 1982, pagg. 753-801.

Nel celebre volume di Kenneth Clarke, *Il paesaggio nell'arte*, il capitolo dedicato al Novecento è sostanzialmente il censimento di un'assenza, la storia dello *svanire* della pittura di paesaggio, della «renunciation of nature» consumata dall'arte più recente. Secondo Clarke ciò avviene perché l'arte si musealizza, cioè ha sempre più rapporti esclusivamente con *altra arte*, e perché la scienza produce un'immagine del mondo che non è più utilizzabile dall'arte. Ma la ragione più importante è un'altra, che, andando un po' al di là di quello che Clarke dice, potremmo riformulare così: è stata l'Avanguardia a concepire sempre di più l'arte come anti-natura, a negare la possibilità di una rappresentazione artistica della natura.

Molta arte moderna, così, ha voluto accentuare il proprio carattere di assoluta artificialità, è figlia del rifiuto sdegnoso opposto da Baudelaire a chi gli chiedeva «versi sulla natura» («ho sempre pensato che la natura che fiorisce abbia in sé qualcosa di impudente e di rivoltante»).⁵ Le prime avanguardie Novecentesche si costituiscono anche a partire da un gesto violentemente negatore della bellezza naturale, e le parole di Boccioni («non posso pensare senza disgusto e compassione che esistono società per la conservazione del paesaggio») trovano un'eco quasi letterale di quelle di Fernand Léger, che se la prende con «la stupefacente e ridicola società che si denomina pomposamente *Société de protection de paysages*».⁶

Il risultato di tutto ciò è che nel nostro rapporto con la natura l'arte ha rinunciato a farci da guida, e ci ha lasciato in balia di immagini che non ci fanno *conoscere* nulla, perché servono soltanto a confermare quel che già crediamo di sapere. Il turista che gira con l'occhio incollato alla videocamera, che non *guarda* ciò che ha davanti agli occhi, ma lo *filma* per *rivederlo* a casa propria (un comportamento sempre più diffuso che, se già è molto sciocco quando si rivolge a bellezze artistiche, diventa veramente insensato quando è rivolto al paesaggio) è la prova provata di come l'immagine serva, oggi, a *non* farci vedere la natura. Ha ragione Ian Hamilton Finlay quando, nei suoi *Pensieri sparsi sul giardinaggio*, scrive che «Nel diciottesimo secolo i dipinti trovavano il loro compimento come paesaggi reali; nel ventesimo secolo i paesaggi reali trovano un compimento come fotografie».

NON IMMAGINI, MA ESPERIENZE DELLA NATURA.

A questo stato di cose l'arte degli ultimi decenni ha reagito spostando completamente il piano del proprio confronto con la natura. Avendo compreso che la strada dell'immagine le era preclusa, perché non è più di immagini della natura che abbiamo bisogno, dato che ne abbiamo fin troppe, molti artisti hanno cercato di dare attraverso le loro opere piuttosto delle *esperienze* del nostro rapporto con la natura, o per meglio dire di trasformare in opera la propria esperienza della natura. Se c'è un tratto comune alle tendenze, per tutto il resto tra loro diversissime, quali la *Land Art* americana degli anni Sessanta, e l'arte ambientale europea dei decenni successivi⁷, esso è rappresentato dal fatto che entrambe hanno compreso che il patto mimetico che legava l'arte alla natura è andato in pezzi e che nulla è più vano che cercare di ricomporlo, ragione per cui l'arte non potrà recuperare un legame con la natura *riproducendola*, ma solo *operando* all'interno di essa. Di qui l'unica parola d'ordine comune a tutte le tendenze contemporanee di arte nella natura: *uscire dall'atelier*, abbandonare le gallerie, cioè lo spazio artificiale dell'immagine riprodotta della natura, per agire direttamente sul paesaggio (una esposizione di questi artisti ha

⁵ Su questo tema è importante il saggio di H.R. JAUSS *Kunst als anti-Natur: zur ästhetischen Wende nach 1789*, in *Sudien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989.

⁶ UMBERTO BOCCIONI, *Contro il paesaggio e la vecchia estetica* in *Pittura Scultura futuriste*, Milano, Edizioni Futuriste di 'Poesia', 1914; FERDINAND LÉGER, *Les réalisations picturales actuelles*, in *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, pag. 21.

⁷ *Land Art* è spesso un termine-ombrello che ricopre esperienze artistiche molto varie, dalla Earth Art americana fino alle tendenze dell'Art in Nature degli ultimi anni. Così accade, ad esempio, nel volume importante e documentato di GILLES TIBERGHEN, *Land Art*, Paris, Editions Carré, 1995.

scelto di intitolarsi, significativamente, *The unpainted landscape*, il paesaggio non dipinto, intendendo con ciò che l'arte ambientale non produce immagini di paesaggio ma agisce *nel* paesaggio⁸); di qui il rifiuto di produrre dei simulacri della natura con mezzi illusivi, e la scelta di operare direttamente con i materiali naturali. In questa fuga dallo spazio museale della galleria giocano certamente molti fattori, come la contestazione del circuito mercantile dell'arte, il desiderio personale di allontanarsi dalla città, la passione ecologica; ma la ragione più profonda, non contingente, è appunto a coscienza della crisi irrevocabile dell'immagine della natura. Se la *mimesis* non è più possibile, bisognerà per forza abbandonare gli spazi chiusi dove possono trovare posto solo le rappresentazioni della natura, e non la natura stessa⁹.

Outdoors art è forse l'unico termine veramente capace di raccogliere sotto di sé, dando un'indicazione importante, *tutte* le tendenze recenti di arte nella natura.

Dopo, però, le strade si dividono, e cominciano a emergere differenze sostanziali quanto, appunto, al tipo di esperienza della natura che l'artista vive e fa vivere a chi guarda la sua opera. I *land artists* americani (in particolare Michael Heizer, ma anche, almeno in alcune delle loro realizzazioni, Robert Smithson e Walter De Maria) concepiscono l'intervento nella natura come *appropriazione* del paesaggio attraverso gesti plateali, invasivi, violenti.

Opere come *Double Negative* di Heizer (due enormi trincee larghe dieci metri e profonde diciassette si fronteggiano ai due lati di un vuoto) o come, ancora di Heizer, *Complex I* (un grande terrapieno di terra compattata, contenuto tra mura di cemento armato) sono state realizzate spostando enormi quantità di terra con caterpillar. L'artista, qui, non ha alcun contatto diretto con la materia, è piuttosto un progettista che disegna ciò che verrà tradotto in pratica dalle macchine. La misura del suo intervento è il *colossale*, ciò che si impone per via della sua scala, ed è visibile anche da grande distanza (il gigantismo è stato forse la malattia infantile dell'arte ambientale). L'opera del *land artist* «who bulldozes the ground» non suppone un rapporto precedentemente elaborato con il paesaggio in cui si inserisce, e spesso non cerca nemmeno questo inserimento. La *Land Art* ha scelto come proprio ambiente di elezione lo spazio vuoto dei deserti americani, un territorio estraneo e privo di connotazioni storiche, nel quale l'opera colossale dovrebbe svettare come una piramide, e di fatto Heizer si è più volte richiamato all'architettura egizia o a quella pre-colombiana.

Ma proprio questo azzardato paragone illumina la discutibile ideologia che sta dietro le opere di molta *Land Art* americana: l'opera colossale arcaica è il monumento di tutto un popolo, la sfida portata con mezzi rudimentali alla estraneità naturale, il segno che conserva la memoria di uno sforzo e di una fatica pressoché inimmaginabili, laddove il colosso moderno, così facilmente eseguito con l'aiuto delle macchine, sfrutta la capacità, che queste ultime ci accordano, di ignorare i limiti *corporei* della nostra azione. Si tratta di marcare la terra, in modo da esibire l'indizio concreto che essa «ci appartiene». Da questo punto di vista, che l'opera sia concepita come effimera, o che invece aspiri a durare indefinitamente, può perfino rivelarsi qualcosa di secondario rispetto, appunto, al tipo di esperienza che essa propizia. Gran parte delle installazioni di Christo sono concepite come interventi transitori. *Running fence*, una cortina di Nylon bianco, alta cinque metri e mezzo, e stesa per ben quaranta chilometri attraverso il territorio della California, è rimasta *in situ* solo due settimane; *Valley Curtain*, un enorme sipario di tessuto appeso a un cavo d'acciaio, a chiudere un'intera vallata come una diga, approntato nel 1972, ha avuto una vita più lunga, ma comunque limitata; *Surrounded islands*, undici isolotti della Biscayne Bay nei pressi di Miami, circondati da tessuto di propilene rosa galleggiante sull'acqua,

⁸ *The Unpainted Landscape*, Coracle Press, Scottish Art Council, 1987.

⁹ Si veda C. GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporaine*, Paris, Flammarion, 1994, pagg. 8-13. Ma la Garraud inverte a nostro avviso l'ordine delle ragioni: non è che gli artisti ambientali facciano opere non mimetiche perché hanno scelto di operare nella natura; piuttosto, hanno scelto di operare nella natura quando hanno compreso che la via mimetica era definitivamente sbarrata.

è stata visibile per meno di un mese¹⁰. Ma la durata limitata nel tempo non è di per se stessa garanzia di un rapporto corretto con la natura. Essa può certamente limitare i danni ambientali, sempre paventati dagli ecologisti in questi casi (*Surrounded islands* è stata violentemente contestata), ma non incide di per se stessa sulla qualità dell'esperienza che si produce. Da questo punto di vista, le installazioni di Christo sembrano ancora prigioniere di una logica dell'Avanguardia, non solo perché si presentano spesso come gesti che hanno lo scopo primario di stupire e spiazzare lo spettatore, ma anche perché riducono la natura a corpo vile, manipolabile, disponibile come si vuole all'invasione dell'artificiale: sono operazioni programmatiche di *straniamento* della nostra percezione della natura. E' significativo che la pianificazione degli interventi di Christo non richieda tanto un coinvolgimento personale dell'autore con il luogo, quanto una laboriosa (e costosa) regia ingegneristica per la soluzione dei problemi tecnici.

Nei lavori di molti esponenti dell'*Art in Nature* (soprattutto europei,¹¹ che hanno operato in anni più recenti troviamo orientamenti molto diversi. Anche qui, ovviamente, interventi portati direttamente nell'ambiente naturale, e rinuncia ad ogni *rappresentazione* della natura; ma quanto alle dimensioni, ai mezzi, ai materiali e alla relazione con l'ambiente delle installazioni, ci si muove su presupposti sostanzialmente antitetici. Non opere smisurate, ma piccole tracce spesso non facilmente percepibili, frutto della presenza e del movimento del corpo stesso dell'artista all'interno di un ambiente naturale scelto, studiato e spesso *abitato* a lungo dall'esecutore. L'esempio che viene per primo alla mente è quello delle linee e dei cerchi di Richard Long (non a caso sempre molto critico nei confronti della *Land Art* americana). *A line made by walking*, una delle prime iniziative di Long, è una retta tracciata in un prato camminando ripetutamente in un senso e nell'altro, dunque semplicemente abbassando l'erba con il peso del corpo. Nessuno strumento si frappone tra l'artista e la natura; la traccia è una traccia del corpo; essa è così effimera che si può immaginarla sparita qualche ora dopo la *performance*. Al tempo stesso, però, la forma rigidamente geometrica, la rettilineità così rara in natura allo stato puro, indicano senza ombra di dubbio la presenza e l'iniziativa dell'uomo. Tracce dello stesso genere sono i cerchi di pietre o di rami con i quali Long segnerà, successivamente, le proprie giornate di cammino in luoghi impervi o remoti, dall'Africa alle regioni artiche. Che nelle iniziative di Long l'esperienza compiuta dall'artista faccia completamente aggio sulla rappresentazione e l'immagine (persino su quella che ha completamente rinunciato a ogni intento imitativo) è dimostrato dal fatto che talora nessuna impronta visibile è lasciata sul luogo, e l'unica testimonianza è affidata al tracciato di una mappa, magari, come in *A walk of four hours and four circles* per segnalare la diversa *velocità* con la quale si è proceduto nel cammino.

L'artista nel quale l'assenza di ogni *descrizione* o *illustrazione* del proprio operare nella natura è più completa, più rigorosamente priva di eccezioni, è comunque Hamish Fulton. Fulton non lascia segni visibili delle proprie giornate di cammino; spesso indica o riassume i propri *trekking*, nelle esposizioni che dovrebbero documentarli, con linee, segni astratti, pure marche senza relazione con l'attività compiuta. I suoi gesti nella natura sono così evanescenti (lanci di pietre nell'acqua, piume piantate nella sabbia) che sussistono quasi soltanto nella testimonianza che ne viene data. Non a torto Fulton è stato spesso avvicinato all'arte concettuale, perché certamente, al di là delle differenze, lo accomuna al concettuale la rinuncia ascetica al corpo *fisico*, sensibilmente percepibile dell'opera. L'esperienza della natura propiziata da Fulton ricade nell'orizzonte mentale, per esempio nella percezione del tempo trascorso tra due passeggiate, in stagioni diverse, attraverso la medesima strada.

¹⁰ Christo. *Surrounded Islands*, New York, Harry N. Abram, 1985.

¹¹ Scegliamo il termine *Art in Nature* per indicare le tendenze di arte ambientale elaborate in Europa su sentieri diversi da quelli della *land Art*, ma sono possibili molte altre denominazioni. La locuzione *Art in nature* è stata usata da Vittorio Fagone nel suo volume *Art in Nature*, Milano, Mazzotta, 1996 con riferimento ad artisti quali Giuliano Mauri, Andy Goldsworthy, Nils-Udo, Alfio Bonanno eccetera.

Il tempo e lo spazio, le categorie fondamentali della nostra percezione, sono naturalmente al centro della riflessione della nuova arte ambientale. Nella serie dei *Sites/Non sites* Robert Smithson provoca la nostra rappresentazione del luogo contrapponendo lo spazio reale, esterno, all'esposizione museale di oggetti in esso prelevato. I *Buried Poems* di Nancy Holt (testi di poesie sotterrati in contenitori destinati a proteggerli in luoghi isolati e difficili da raggiungere) presuppongono uno studio del territorio, sia da parte dell'autrice, che si sforza di trovare corrispondenze tra esso e la persona cui la poesia è indirizzata, sia soprattutto da parte del destinatario, che deve localizzarli seguendo indicazioni geografiche e punti di riferimento locali (alberi, rocce, fiumi). Il rapporto tra spazio terrestre e spazio celeste è evidentemente alla base di progetti come il *Roden Crater* di James Turrel, un percorso all'interno di un cono vulcanico che prevede dei punti di osservazione astronomica, o come i *Sun Tunnels* della Holt, tubi di cemento orientati rispetto alla posizione del sole e delle stelle. Le *Perspective corrections* di Jan Dibbets spingono a meditare sul rapporto tra spazio reale e rappresentazione geometrica. Infine la figura del labirinto, che tanta attrazione ha esercitato sull'arte ambientale (e uno splendido esempio lo abbiamo in Italia, con *Arianna* di Italo Lanfredini, alla Fiumara d'Arte in Sicilia), è anche un modo di esibire la relazione tra uno spazio fisico e uno spazio sacrale.

Al labirinto, dal lato dello spazio, può corrispondere, da quello del tempo, l'*Osservatorio*, altro luogo di elezione per l'arte ambientale. Anche qui, infatti, dagli osservatori di Robert Morris a quelli di Charles Ross, è una dimensione strettamente umana del tempo a essere messa in rapporto con il tempo astronomico. Ma la nostra relazione col tempo è sollecitata anche da interventi come *Annual Rings* o *Time Pocket* di Dennis Oppenheim, che sfruttano l'interferenza tra quelle immaginarie e convenzionali 'linee del tempo' che sono i fusi orari e le linee effettivamente tracciate sul terreno o nella neve, per non dire di quegli interventi (alcuni dovuti ancora a Oppenheim) su campi di foraggi o di cereali, al momento della semina o della raccolta, così evidentemente connessi ai ritmi della maturazione stagionale. La medesima relazione con i tempi propri della natura traspare anche dagli interventi di artisti che operano esclusivamente con materiali trovati *in situ*, come le foglie che Andy Goldsworthy piega, intreccia, fissa con le spine, mentre gran parte del lavoro di Giuseppe Penone si basa sulla lavorazione del legno al fine di riportare alla luce la forma della pianta in un determinato stadio di accrescimento, seguendo la guida degli anelli annuali. In un'arte che rifiuta la mimesi, e in generale la produzione di immagini, poi, è giocoforza che venga in primo piano un rapporto potente, fisico e simbolico assieme, con le *materie* impiegate. Lo si vede bene in Joseph Beuys, uno dei primi artisti europei che abbia sviluppato le tematiche ecologiche, con la sua passione per materiali come il grasso o il feltro, ma altrettanto vale per un altro artista tedesco meno noto, Wolfgang Laib, che raccoglie il polline dai fiori e con questa sostanza preziosa e impalpabile disegna luminosissimi tappeti o allinea piccoli mucchietti, e che costruisce con pannelli di cera camere e passaggi in cui alla vicinanza con una materia viva e insolita in tale utilizzazione si aggiunge il sottile piacere di un profumo inebriante. Le *Milchsteine* di Laib, parallelepipedi di marmo bianco di Carrara lievemente incavati a mano dall'artista sulla faccia superiore, e riempiti quotidianamente di latte per ripristinare la volumetria originaria, possono quasi essere assunte a emblema di un'arte che affida il proprio messaggio a un'esperienza (la cura quotidiana per ripristinare il livello del latte abbassatosi per l'evaporazione, il rapporto tra il bianco del latte e quello del marmo, il contrasto tra la durezza di quest'ultimo e la deperibilità della materia organica) e non alla rappresentazione, e neppure all'immagine che essa produce.¹²

RITORNO ALL'IMMAGINE, OVVERO IL PARADOSSO DELL'ARTE AMBIENTALE.

¹² Sulle tendenze artistiche cui si è accennato in questo paragrafo, oltre ai volumi di Gilles Tiberghien, C. Garraud e V. Fagone, già citati, si può vedere: JOHN BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeville, 1984; ALAN SONFIST, *Art in the Land. A critical anthology of environmental art*, New York, Dent Dutton, 1983.

Abbiamo detto che l'unico tratto comune alla *Land art* americana degli anni Sessanta-Settanta e artisti come Long, Goldsworthy o Mauri è rappresentato dal fatto che in entrambi i casi si tratta di *Outdoors Art*, di arte dell'ambiente aperto e non da galleria. E tuttavia c'è un altro aspetto che le due tendenze, pur così diverse, continuano a condividere. Si tratta di un aspetto che i testi sull'arte ambientale raramente tematizzano, e che anzi, per ovvi motivi, tendono a tacere. Quel che unisce le opere gigantesche, invasive e irrispettose dell'ambiente di certa *Land Art*, e gli interventi minimi, attenti ed ecologicamente corretti di molta *Art in Nature*, è il fatto che tanto le prime che i secondi sono effettivamente *visti* da pochissime persone, cioè che quasi nessuno, anche fra coloro che ne parlano e se ne interessano (ed è una esigua minoranza all'interno del già non larghissimo pubblico dell'arte contemporanea), ha avuto realmente il modo di *osservare* queste opere direttamente. Le ragioni possono essere, nell'un caso e nell'altro, molto diverse. Per le grandi opere dei *land artists*, pesa il fatto che esse si trovano spesso in luoghi remoti, difficilmente accessibili (deserti, laghi salati, regioni montuose), e che esse, non ostante la loro monumentalità, possono avere vita breve per via di fenomeni naturali (la *Spiral Jetty* di Smithson è stata sommersa dalle acque, e non è più visibile se non, come ombra sotto la superficie liquida, da chi sorvoli la zona). Per le altre, conta soprattutto il fatto che esse vengono spesso concepite come effimere, sono fatte con materiali che il soffiare del vento o il cadere della pioggia disperde e altera rapidamente, e poi naturalmente la loro ubicazione in zone non facili da raggiungere, la stessa tenuità della traccia che costituiscono, e che spesso è pensata fin dall'inizio come difficilmente distinguibile da una forma naturale e casuale. Non è, come ben si comprende, un problema di *conservazione*.

Quando un artista come Nils-Udo mette dei fiori di campanula rovesciati su di una foglia, e li fa fluttare in uno stagno, o quando Goldsworthy cuce delle foglie d'iris con delle spine e riempie gli spazi che così si formano con delle bacche rosse, facendo galleggiare il tutto sull'acqua, è chiaro che si tratta di 'opere' che può vedere solo chi assiste alla loro creazione da parte dell'artista: più che di 'opere', verrebbe da parlare di *performances*, se non fosse che esse non sono affatto concepite come tali, e per esempio non sono pensate per un pubblico. Per quanto quasi tutti gli artisti impegnati in questo genere di attività tendano a negarlo o a rimuoverlo, quest'arte vive e viene vista quasi soltanto in fotografia, ossia quasi soltanto attraverso riproduzioni. *Torna ad essere, contro ogni intenzione, pura immagine, percepita senza alcun legame con l'ambiente in cui è nata e che spesso ha fornito i materiali con cui è fatta.* Come si viene a conoscenza delle opere d'arte ambientale? Attraverso mostre in cui sono esibite, per lo più, le loro foto, oppure in cui esse (come i cerchi di pietre di Long) sono assemblate in uno spazio che è quanto di più lontano si possa immaginare da un ambiente naturale. Altre volte, attraverso video. Più spesso ancora, le vediamo nelle pagine di un libro, che non obbligatoriamente è un libro sull'arte ambientale, e può essere talvolta un libro di fotografie pensato dallo stesso artista. Christo fabbrica (e vende) modelli in scala ridotta delle installazioni gigantesche che progetta sul terreno.

Un'arte che era nata in antitesi all'immagine torna ad essere *pura immagine* come tanta arte tradizionale, anzi persino più di essa, perché mentre per l'arte tradizionale, se anche è vero che essa viene molto spesso fruita in riproduzione, è sempre possibile il confronto diretto con l'opera, qui tale confronto è spessissimo o arduo o del tutto impossibile. Il paradosso è troppo palese perché, di tanto in tanto, qualcuno non lo noti. Solo che per lo più ci si limita a segnalare che, per una sorta di nemesi, un'arte che voleva uscire dalle gallerie, rifiutare lo spazio espositivo, proporsi in ambienti del tutto diversi da quelli tradizionali, torna in buon ordine nell'*atelier*, rientra nel circuito commerciale: si venderanno non le opere, che magari non ci sono più o non ci sono mai state (come nel caso di Hamish Fulton), ma le loro foto, o i loro modelli, o i loro progetti. E' solo l'aspetto, diciamo così, sociale o politico della questione che viene preso in considerazione. Ma in questo modo non si vede, o si finge di non vedere, il dato veramente singolare, e cioè che un'arte che può concepirsi soltanto come *esperienza*, e non come immagine, può essere fruita esclusivamente come immagine, e non come esperienza. Gli autori, colti sul

fatto, divagano. Michael Heizer, per esempio, riduce tutto a una questione di pigrizia dell'utente. «Molta gente -dice- si lamenta del fatto che nessuno verrà a vedere queste opere, perché si trovano in posti troppo remoti, eppure si danno da fare per andare in Europa ogni anno; voi non vi lamentate affatto e non dite che non andrete a vedere le Piramidi perché sono all'altro capo del mondo, al centro dell'Egitto: ci andate e basta». Dove è da notare non soltanto la modestia di chi avvicina opere tanto massicce quanto stupide come *Complex I* e *Complex II* alle Piramidi, o l'ignoranza vera o simulata di chi non sa che queste ultime non sono affatto inaccessibili in mezzo all'Egitto, ma stanno, almeno le più famose, alla periferia del Cairo, ma anche la pervicace volontà di negare uno stato di cose che, è lecito pensare, non potrà cambiare in futuro (probabilmente i già pochi curiosi che intraprendono il viaggio per vedere *Complex City* non sono destinati ad aumentare di molto nei prossimi anni).

Una pervicacia del resto condivisa anche dall'altra parte (cioè da quella dell'arte ambientale più *soft*), se Richard Long ha detto «E' falso pensare che le mie sculture di paesaggi non vengano mai viste. Sono viste talora dagli abitanti della regione, talvolta mentre le sto facendo, oppure sono scoperte per caso da persone che possono non riconoscerle per arte, ma che tuttavia le vedono». Qui c'è parecchia falsa coscienza: Long sa benissimo che le sue sculture sono 'viste' innanzi tutto dai frequentatori delle sue mostre, dagli acquirenti dei libri su di lui, ossia non sono 'viste' affatto, se non attraverso la mediazione fotografica. Walter De Maria scrive a proposito del suo ormai celebre *Lightning Field* che «nessuna fotografia, serie di fotografie o altro tipo di immagine registrata può rappresentare completamente *Lightning Field*», ma intanto non esiste forse opera di *Land Art* altrettanto fotografata, e con buone ragioni. Essa è infatti costituita da quattrocento sbarre di acciaio acuminato, disposte in un rettangolo di un chilometro per un chilometro e seicento metri, su di un terreno pianeggiante del Nuovo Messico. Le sbarre funzionano da parafulmine, e in caso di temporale dovrebbero attirare le folgori, offrendo uno spettacolo che ha fatto molto parlare di un «nuovo sublime». Ma poiché i temporali non ci sono tutti i giorni, il visitatore dovrebbe avere una buona dose di fortuna per vedere *Lightning Field*, per dir così, nel pieno esercizio delle sue funzioni. Ecco allora che quasi tutti i libri sulla *Land Art* offrono come pezzo forte, al loro interno, una bella foto dell'opera di De Maria col suo bel fulmine che si scarica a terra. Nancy Holt se la cava suggerendo che la riproduzione fotografica può essere uno stimolo a recarsi sul posto per vedere 'dal vivo' le opere, il che è sempre un sottovalutare il problema, perché suppone che, comunque, la riproduzione possa far sorgere la curiosità o l'interesse, e cioè renda in ogni caso giustizia all'opera, ciò che è ben lungi dall'essere vero. Assai più che nel caso di altri tipi di arte, la riproduzione può rivelarsi del tutto incapace di adempiere anche soltanto quell'opera di mediazione e di stimolo alla conoscenza diretta cui è chiamata. Le foto ingannano, presentano vedute parziali, non riescono (a meno che non siano, a loro volta, opere d'arte) a dirci veramente cosa sono i luoghi in cui le opere si inseriscono. Chi ha visto solo le foto di quell'intervento straordinario che è il grande cretto steso da Alberto Burri sui ruderi di Gibellina Vecchia, è del tutto legittimato a credere che si tratti di un'operazione cerebrale e falsa, il semplice trasporto su scala gigantesca di un modulo collaudato nelle opere museali di Burri. Bisogna essere stati a Gibellina Vecchia, aver percorso la strada dissestata che, transitando davanti al cimitero (l'unica cosa ancora *viva* della città completamente distrutta), attraversa i pochi ruderi spettrali ancora rimasti in piedi e conduce all'immenso sudario gettato da Burri sul terreno, bisogna aver percorso gli spazi tra i cretti, quei simulacri di strade completamente vuote e prive di funzione, bisogna aver visto il bianco abbacinante e luttuoso di quel cemento per sapere che cos'è il cretto di Burri. Le foto non bastano, anzi tradiscono il vero aspetto delle cose. Così, chi non è mai stato *dentro* il *Double Negative* di Heizer (altra opera difficilissima da fotografare) non potrà mai decidere se le parole con le quali lo descrive Rosalind Krauss sono giustificate: «Benché l'opera sia simmetrica e dotata di un centro (il punto medio del burrone che separa le due incisioni) questo centro si sottrae e ci resta inaccessibile. Possiamo solo

stare in uno degli scavi e considerare l'altro a partire da questa posizione. Meglio: è soltanto guardando l'altro spazio che ci formiamo un'immagine di quello in cui noi stiamo»¹³.

Al massimo, quello che si troverà presso gli artisti ambientali è una riflessione sui limiti e le convenzioni della rappresentazione e dell'immagine. Ma quasi sempre tale riflessione sembra riguardare non il rapporto con la natura, non l'esperienza dell'ambiente, ma soltanto le convenzioni percettive, che possono costituire problema in qualsiasi rappresentazione. I lavori di Dibbets sulla prospettiva ne sono un esempio. Forse il solo ad avere avviato una ricerca veramente approfondita sul significato dell'immagine per un'arte dell'ambiente è stato Robert Smithson. I suoi *Sites/Non sites* sono anche, e forse soprattutto, una meditazione sulla impossibilità di rappresentare la natura, e sulla convenzionalità delle nostre immagini di essa. E non a caso proprio Smithson è arrivato alla conclusione che *con la fotografia, la natura è diventata un concetto impossibile*.

Artisti come Richard Long, Hamish Fulton e Andy Goldsworthy hanno invece fatto di necessità virtù e hanno deciso di tener conto dell'intermediario fotografico attraverso il quale le loro opere saranno prevalentemente conosciute fino a far entrare la questione delle immagini fotografiche nella progettazione stessa dei loro interventi. Così, checché ne dicano gli interessati, le loro opere vengono realizzate soprattutto per essere fotografate. Questo è palese in Fulton, che non producendo nessuna trasformazione visibile nei luoghi che attraversa è sostanzialmente un fotografo del paesaggio, ma lo è anche negli altri due. Goldsworthy è un fotografo molto dotato, e ci si potrebbe chiedere se i suoi interventi avrebbero avuto altrettanta fortuna senza il supporto di fotografie vivaci e singolari. Così come ci si può chiedere cosa ne sarebbe delle linee prodotte da Long camminando nell'erba se non ci fossero le foto a immortalare. Foto apparentemente dimesse e del tutto ordinarie, in realtà ben funzionali a una certa mistica del gesto ecologico e minimalista: chi le guarda vede più di quel che vede, perché vede quello che già sa, ossia il gesto nella natura selvaggia, il gesto di un uomo solo che segna la natura con le sole forze del suo corpo. Con ciò, però, siamo tornati pericolosamente vicino alla logica dell'immagine turistica della natura: perché non c'è più esperienza della natura, c'è soltanto la conferma del già saputo. Che questo già saputo sia nell'un caso lo stereotipo del bel paesaggio e nell'altro l'idea dell'ecologicamente corretto non fa troppa differenza, dal punto di vista di quel che giunge al fruitore. Il quale se ne sta a casa propria o in galleria, e guarda delle immagini che non possono comunicargli se non in minima parte l'esperienza compiuta effettivamente dall'artista. Se in ogni arte, forse, è presente uno iato tra quel che l'opera significa per chi la fa e quel che essa può dire a chi si limita a osservarla, qui lo iato si trasforma in insuperabile abisso. Da un lato abbiamo artisti che studiano gli ambienti, i materiali, i climi, vivono nella natura e agiscono all'interno di essa; dall'altro uno spettatore per il quale tutto questo è, ancora e sempre, solo una serie di immagini.

E' possibile, per un'arte che scelga di operare nella e con la natura, sfuggire a questi paradossi? Forse sì, a patto però che essa abbandoni alcune velleità, la mistica facile della natura lontana, incontaminata e selvaggia, e scelga di confrontarsi, più di quanto abbia fatto finora, con gli altri tipi di intervento artistico nello spazio naturale. E' piuttosto sorprendente notare come *architettura di paesaggio, giardinaggio e arte nella natura* siano spesso tre mondi poco o nulla comunicanti, anche se il loro ufficio, a ben vedere, è singolarmente simile. E' vero che alcuni *land artists* come Morris sono stati coinvolti in opere di *Land reclamation*, di recupero di aree ambientali degradate (cave, discariche etc.). C'è da dire però che questo potrebbe avvenire assai più di frequente, se solo molta arte ambientale lasciasse definitivamente da parte un certo atteggiamento che sembra ancora legarla, oltre ogni logica, all'Avanguardia. Pensiamo alla volontà di sorprendere lo spettatore, di presentargli qualcosa di straniante, che talvolta scade in prodotti puerili, subito ruscchciati dal consumo. L'esempio della *Harvest Art*, i disegni prodotti nei campi raccogliendo erbe o cereali secondo uno schema, dovrebbe insegnare, se è vero che le

¹³ R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della Scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pag. 290.

immagini singolari che così si ottengono è ormai facile vederle impiegate nella pubblicità di prodotti agricoli o anche come sfondo di quella delle automobili. L'arte ambientale dovrebbe sempre tenere a mente che il suo fine è permettere un'esperienza della natura, e se lo farà non dovrà più guardare con una certa condiscendenza, per esempio, l'allestimento del giardino o del parco. Un artista come Ian Hamilton Finlay, che ha creato in Scozia il giardino di *Little Sparta* come ambiente per le proprie opere, ha posto proprio l'idea di giardino al centro della sua teorizzazione¹⁴.

Ma anche l'esperienza dei parchi-museo, in Italia e altrove, mostra che si può fare un'arte ambientale accessibile, che possa essere vista e che possa guidare i visitatori a compiere un'esperienza non banale, non massificata, della natura circostante¹⁵.

Nel volume a cura di S. Kemal e I. Gaskell *Landscape, natural beauty and the art* si può leggere un saggio, a firma di Stephanie Ross, nel quale si argomenta questa tesi curiosa: che l'arte dei giardini, fiorente nel diciottesimo secolo, è poi sfiorita perché non ha saputo diventare un'arte d'Avanguardia; oggi, la *Land Art* e gli *Earthworks* sarebbero proprio quell'Avanguardia che è sempre mancata all'arte del giardino. L'arte ambientale si candiderebbe cioè a soppiantare il giardinaggio, almeno quello inteso come arte. Ma forse è un po' più vero il contrario, e cioè che l'arte ambientale avrebbe tutto da guadagnare se riuscisse a imparare dall'arte dei giardini. Se riuscisse, cioè, a renderci possibile una esperienza della natura, nella natura, senza bisogno di inseguire una natura lontana, o di sorprenderci con invenzioni stravaganti. Se riuscisse a riconciliarci con la natura, facendocela effettivamente conoscere meglio. Se riuscisse a farci davvero conoscere *la natura*, e non solo le sue *immagini*.

* Testo fornito dall'autore in occasione del seminario del Dottorato in Progettazione Paesistica sul tema "*Il significato estetico del paesaggio*" del 30 maggio 2004 promosso da Anna Lambertini.

** Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma 3.

Testo acquisito dalla redazione nel giugno 2004.

Copyright dell'autore. Ne è consentito l'uso purché sia correttamente citata la fonte.

¹⁴ Su Ian Hamilton Finlay si veda ALBERT FINLAY (a cura di) *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*, Edinburgh, Polygon, 1995.

¹⁵ Su questo argomento si può vedere *I parchi museo di scultura in Italia*, numero speciale della rivista "Arte e Critica", Anno V, numero 14 (numero a cura di R. LAMBARELLI e D. BIGI).