

*Gian Luigi Corinto**

Geografia umana, arti performative e relazioni tra Natura e Cultura

Abstract

This paper explores the intersections between human geography and performing arts, focusing on the relationship between nature and culture. It examines the complexity of the concept of space, no longer seen as a container but as a product of human and material actions and relationships. The role of art, especially contemporary and performative art, is investigated as an agent of cultural and educational change, capable of challenging and transforming perceptions of reality and space. The analysis is enriched by references to contemporary philosophical and geographical theories and examples of artistic practices that suggest new ways of understanding the interaction between body, environment, and society.

Keyword

Space, Nature and Culture, Human geography, Performing arts, Body and Environment, Land art

Introduzione: intenti e piano del lavoro

Il contributo esplora i punti di contatto tra Geografia e Arte nei rapporti teorici e pratici tra natura e cultura. La prospettiva è la decostruzione della tradizionale rappresentazione del mondo, preso così com'è, con l'intento di mutarlo in meglio. Tale prospettiva emerge da alcune posizioni innovative che adottano una prospettiva non-rappresentazionale anche per la geografia (Thrift, 2008; Anderson, Harrison, 2016) e che ha punti di contatto con la pratica delle arti performative e l'arte in genere che, tuttavia, fonda la propria epistemologia più sul *mythos* che sul *logos*. Il tema trattato è quello del rapporto tra natura e cultura, partendo dalle relazioni che il corpo umano instaura con tutto quello che lo circonda. La

* Già docente di Geografia del Turismo presso l'Università degli Studi di Macerata.

discussione intorno a una ricerca possibile del rapporto estetico tra corpi e Mondo è esposta nel paragrafo subito seguente. Qui entra in gioco anche la definizione stessa di spazio e i diversi significati che si possono dare alla parola, in vista di una sua comprensione non puramente empirica, ma fondata sull'esistenza di spazi geografici definiti da eventi di diversa natura. Innanzitutto, lo spazio-flusso creato dalla mobilità umana, volontaria e involontaria, che non tiene troppo conto dei confini politico-amministrativi, in seconda battuta, è da considerare il ruolo crescente delle immagini nel creare una diversa percezione dello spazio.

Il terzo paragrafo tratta della Geografia e dell'Arte come discipline in cui è ben precisa la volontà di rappresentazione del Mondo e come questa potenza sia meglio espressa tramite l'adozione di modi di fare più attratti dal *mythos* che non dal *logos*, vista l'impossibilità di percepire e rappresentare la complessità delle vicende umane solo con modelli riduzionisti.

Il quarto paragrafo è dedicato al rapporto tra natura e cultura prendendo a modello l'attività artistica di due pionieri del movimento cosiddetto della *Land Art*. Il paragrafo mette in evidenza le molte connessioni culturali che geografia e arte condividono proprio nell'analisi del complesso e ambiguo rapporto che esiste tra natura e cultura, allorché i confini teorici tra i due concetti si fanno sfumati e inevitabilmente interconnessi. Artisti e geografi da decenni, fino dalla nascita dei primi movimenti ambientalisti, hanno condiviso una profonda preoccupazione per le crisi di diversa natura che l'umanità sta affrontando con una speranza debole, che rimarrà tale a meno di una vera rivoluzione culturale che coinvolga la quota maggioritaria della popolazione mondiale.

Alla ricerca del rapporto estetico tra corpi e Mondo

Uno dei temi più problematici da trattare anche per i geografi è proprio lo spazio, perché ciò che a prima impressione appare semplice da definire non lo è affatto. L'intrinseca complessità dell'idea di spazio ne impedisce una trattazione riduzionista. Quello che ci circonda è fortunatamente così complesso che ogni adozione di modelli semplificati della realtà si risolve in un atto di superbia scientifica.

L'esperienza ci mette in relazione con lo spazio quotidianamente, tanto che ne siamo costantemente condizionati, pur se le nostre azioni e i nostri pensieri intaccano la forza di tale limitazione, permettendoci di immaginare nuovi spazi. Ovviamente, nella produzione di punti di vista teoretici sullo spazio, la geografia è affiancata (preceduta) da discipline direttamente attente allo spazio come la fisica e la filosofia.

Le idee di Platone e Aristotele sullo spazio, pur divergenti, non ne escludono l'esistenza ontologica, né come vuoto che separa le cose, né

come contenitore che dà forma agli oggetti. Entrambi i filosofi lo considerano infatti parte integrante della struttura della realtà, anche se in forme differenti (Algra, 2016).

Ormai da oltre un ventennio, i geografi (Thrift, 2003) indagano sulla necessità di abbandonare l'idea ontologica di spazio nel quale le cose sono semplicemente immerse, a favore dell'idea di spazio come continua costruzione, frutto dell'agentività di esseri umani e oggetti (Latour, 2005) che entrano in relazione in modo più o meno disordinato. In questo senso, lo spazio ha natura relazionale e non è più da vedere come il contenitore al cui interno le vicende del mondo si svolgono e procedono, ma, al contrario, come prodotto di una serie complessa di atti e di azioni. Lo spazio è il prodotto empirico dello svolgimento della vita delle persone e pertanto non preesiste alle loro azioni.

E quanto è complessa la vita, dal momento che tutti noi usiamo ogni giorno *cose*, automobili, treni, biciclette, abitazioni, case, tavole imbandite, mobili, abiti, telefoni, apparecchi televisivi, uffici, scuole, edifici di culto, cinema, strade, sentieri, percorsi a piedi, e così via?

Le *cose* sono talmente numerose che è facile non farci più caso, tanto diventano usuali e ordinarie. C'è però un evidente divario tra il reale peso del tessuto della vita quotidiana e la scarsa consapevolezza individuale e sociale che ne abbiamo. Il contesto è così consueto rispetto al testo da essere trascurabile e sottovalutato nel suo divenire parte di noi stessi.

Tuttavia, non passa giorno senza che ognuno debba misurare una distanza e abbia, quindi, a che fare con la natura empirica dello spazio. Lo facciamo continuamente, quando si prepara la costruzione di un edificio, l'arredo di un appartamento, quando si contano i metri o i chilometri che ci separano da una meta, quando leggiamo una carta turistica durante un viaggio per scegliere una direzione o un'altra, quando calcoliamo il tempo necessario a raggiungere una destinazione. Nella vita quotidiana, abbiamo la necessità pratica di misurare le distanze e da questo ricaviamo un'idea di spazio. L'abitudine di misurare lo spazio ha tuttavia origine storica nella necessità del potere statale di posizionare esattamente gli oggetti sulla superficie terrestre, per tenerli sotto controllo, per imporre norme di convivenza, per limitare la mobilità, per affermare la forza dello Stato. A questo è servita anche l'invenzione dei paralleli e dei meridiani che consentono la localizzazione di ogni oggetto e ogni azione umana sulla superficie del Globo in relazione alla posizione di altri oggetti o eventi umani.

Oltre alla sua misurabilità posizionale, lo spazio si può pensare anche diversamente, ovvero come la serie di connessioni che fanno funzionare il mondo, come la circolazione incessante di oggetti in reciproco contatto che traccia una fitta rete di percorsi connettivi. Questo avviene a diversa scala in ambienti diversi, case, uffici, fabbriche, nel commercio, nel turismo, nei trasporti di cose e persone. Lo spazio, in tal caso, è pensabile

come flusso di oggetti materiali e immateriali – merci, persone, informazioni, moneta – secondo un continuo aumento di scala che finora è stato definito con il termine di globalizzazione.

Ma se lo spazio misurato da uno standard (il metro) è estremamente facile da rappresentare, lo stesso non vale per lo spazio definito come movimento di flussi che, non sempre, tengono conto delle divisioni definite dal potere che mira a imporre un ordine. Lo spazio dei flussi può *disordinare* l'ordine prodotto dai confini (evidente nell'assonanza sonora delle parole inglesi border/oder) fissati da un potere sovrastante. Descrivere lo spazio solo riferendosi ai confini risulta quindi impreciso rispetto alla maggiore complessità del mondo, perché i flussi agiscono a scale diverse da quelle stabilite dal potere che impone divisioni geografiche rigide. In ogni caso, oggetti e persone che si muovono insieme lungo un percorso creano uno spazio relazionale stabile (un blocco di relazioni tra agenti), mantenendo una distinta identità che ne attraversa altre differenti. Identità di blocchi che si spostano sono identità mobili di viaggio/migrazione e non più identità di appartenenza a una regione (Irigaray, 1985; Latour, 2007; Leslie, Reimer, 1999).

Nel corso della storia, anche il crescente ruolo delle immagini ha mutato la percezione di spazio e la sua teorizzazione. Lo spazio è sempre più percepito tramite l'uso di immagini: una serie vasta, variabile e sovrapponibile di disegni, pitture, foto, cartoline, ritratti, icone, paesaggi, collage, cartoni animati, copie di originali, film e quant'altro. Le immagini interessano il discorso sullo spazio perché consentono di percepire e rappresentare non solo lo spazio com'è oggi, ma anche come era in passato e come sarà in futuro.

In futuro, le immagini appariranno sempre più importanti delle cose stesse, saranno, anzi, sempre più un corollario percettivo delle cose, un elemento che caratterizza le cose stesse. La previsione è possibile basandosi sulle vicende in atto e passate dei brand commerciali e delle persone celebri, il cui valore dipende più dall'aura immaginaria che circonda gli oggetti che non dal loro contenuto materiale (Björkman, 2002). D'altro canto, lo straripare delle immagini nella vita quotidiana, negli spazi privati e in quelli pubblici, fa mutare il modo di produrre lo spazio. Le immagini, inizialmente frutto di mediazione, sono ormai parte del processo di codificazione mediatica dei significati di oggetti e persone, con la conseguenza di causare un'esplosione di possibilità percettive e di significati spaziali e, conseguentemente, di molte geografie.

La reazione sociale è senza dubbio duale. L'eccesso di immagini può provocare disagio mentre emergono nuove opportunità di apprendimento sullo stato del mondo, pur nella sua qualità postmoderna, la cui pluralità immaginaria consente a ciascuno di comporre la propria geografia, comprendendo, selezionando o escludendo determinate immagini.

È possibile, infine, anche un'altra idea di spazio, stavolta inteso come luogo, concetto perfino più vicino alla percezione del reale di quella di spazio in quanto tale. Il luogo ha un carattere più umano dello spazio, perché deve essere inteso come l'archivio delle percezioni esistenziali, il magazzino dei sentimenti che le persone provano nella vita di tutti i giorni. La variabilità dei luoghi e del loro significato dipende dalla natura estremamente soggettiva dei sentimenti, di per sé variabili e frutto sia di routine che di improvvisazione, di tradizione e di invenzione creativa.

Sono le conversazioni, i gesti, le azioni e, in generale, i movimenti dei corpi che consentono alle persone di controllare le interazioni praticate e, quindi, prendere coscienza dello spazio agito, cioè del luogo (Thrift, 2004). Il luogo è allora coincidente con lo spazio al quale attingono i corpi e locale è la scala percepita dai sensi umani. Per conseguenza, non solo la vista, ma anche l'udito, l'olfatto e il tatto danno sensazioni differenti secondo i luoghi, per esempio in un luogo di campagna rispetto a uno urbano, in un bosco rispetto al deserto, al pian terreno o nell'attico di uno stesso edificio. E questo vale per la singola persona come per la collettività, perché il corpo è individuale ma è anche capace di porsi in relazione con il corpo degli altri, coinvolti in scontri e incontri, in azioni e reazioni fisiche, che creano un ordinamento spaziale delle relazioni. Il luogo risulta, quindi, essere lo spazio degli affetti umani e della loro pratica. E gli affetti sono di per sé interattivi, sia tra persone che tra queste e gli oggetti.

Geografia e arte come volontà di rappresentazione

La geografia ha un interesse teoretico per le rappresentazioni del Mondo proprio in quanto *geo-grafia*, scrittura della Terra. La geografia umana, più di quella fisica o economica, ha uno specifico orientamento per l'interpretazione della nostra percezione estetica del reale e, per questo, condivide con l'arte una certa sensibilità verso la soggettività delle esperienze umane, per l'individualità delle sensazioni e l'interazione dell'agente individuale con altri soggetti sociali. L'arte interessa ai geografi perché gli artisti sono attori di rivoluzione culturale, in grado di vedere e mostrare altre prospettive da cui guardare il mondo, similmente a quanto si propone la geografia critica (Castree, Gregory, 2006).

Gli occhi creativi di un artista fanno vedere mondi ignoti agli altri, assetti sociali oggi inesistenti che possono diventare parte del reale futuro. Offrendo prospettive diverse l'arte contribuisce alla comprensione delle identità culturali e dei valori sociali. L'arte usa strumenti estetici per indirizzare diversi significati, religiosi, scientifici e identitari, inclusi quelli

di importanza geografica (Hawkins, 2011). L'arte decostruisce il mondo così com'è e ne propone uno nuovo.

La geografia, oltre alla mera rappresentazione cartografica della Terra, ha sempre coltivato un autonomo interesse per la descrizione intesa come volontà di rappresentazione delle vicende umane situate in luoghi ben precisi. A volte i geografi hanno privilegiato il *logos*, tentando la razionalizzazione dell'uso dello spazio, altre volte hanno privilegiato il *mythos* come intuizione creativa che avvicina alla verità producendo idee nuove (Barnes, 2004). L'arte non dimentica il *logos*, ma spesso privilegia il *mythos*, l'intuizione che spiega più di ogni razionalità e usa modi emotivi, immaginativi e simbolici per comprendere la realtà. Trasmette verità attraverso narrazioni e metafore, affronta il significato del potere andando oltre i semplici fatti empirici.

Il cuore (metafora dell'anima) degli artisti è la pompa della vita, la forza interiore che fa muovere i corpi nello spazio per disegnarne l'estetica, i colori, i confini, le dimensioni. Fare arte, essere artisti, non serve come calmante, né rende la vita quieta, talvolta triste, ferma nel grigio dei disagi e della sofferenza. Fare arte non è una sospensione della volontà che immiserisce l'esistenza, ma il rovesciamento di questa sospensione: è la forza che stimola lo stare in vita, l'essere nel posto immaginario dove gli artisti creano l'immateriale e lo rendono visibile nelle forme tangibili delle opere. L'arte è l'incitamento alla vita, alla gioia di vivere, al potenziamento perenne delle nostre esistenze; l'essere diventa la forza vitale dell'essere *qui*, dell'esserci, dell'abitare, del pensare e rendere fertile di significato un luogo (Heidegger, 1976; 1994).

Certo l'essere umano è un animale particolare che ha percezioni estetiche di sé e del mondo che lo circonda e ne prova gusto e se ne chiede la ragione morale. Compiere un atto artistico, scolpire, dipingere, mettere in atto una performance, ha la giustificazione estetica di glorificare la vita, di partecipare alla lotta tra la forza del sentimento e il freddo della ragione. La forza dell'anima guida le mani di chi manipola la materia per trasformarla in un'idea da *toccare* con gli occhi e gli altri sensi. La forza della pompa del cuore spinge il sangue nelle arterie in tutto il corpo per mantenere in vita le membra e la mente, che abita ogni cellula e non solo quelle del cervello. Quando si prova un'emozione di fronte a un'opera d'arte si rizzano i peli, come quando qualcuno ci fa una carezza, magari mentre si osserva un paesaggio. Si sente il bello con la mente e con tutto il corpo, le sensazioni sono sentimentali e corporee, si diventa belli se si vede qualcosa di bello, brutti di fronte a qualcosa di brutto. Oltre a ciò che mangiano gli esseri umani sono quello che vedono, come insegna la psicologia di James Hillman (1999).

Seguendo i suggerimenti di Nietzsche (Heidegger, 1994), l'artista deve avere l'anima sia ebbra sia piena di ragione per trasformare la materia na-

turale in artefatto culturale, per vederci forme nuove, per dare un contro-movimento estetico alla natura stessa. L'arte più della verità dà senso alla vita. Gli artisti, tutti gli artisti, sono agenti di seduzione che vanno contro ogni idea riduttiva della vita, sono agenti che mettono insieme natura e cultura tramite il gesto artistico, sia dolce come una pennellata, sia più forte come un colpo di scalpello.

Gli artisti sono coloro che inventano uno stile e gli danno corpo materiale, sono gli agenti dell'anima e della coscienza di tutti noi, uomini e donne. Ma senza ebbrezza non c'è anima, come senza ragione non c'è coscienza: occorre avere anima e mente per agire nel mondo facendo arte. La trasfigurazione artistica del reale in uno stile visibile e distinto trasforma il negativo in affermativo, il malato in sano, il brutto in bello, quello che tende a decadere in ciò che può salire.

Sembrerebbe quindi logico mettere in mano il mondo ai filosofi, perché sono quelli che più di altri cercano la verità. Ma scegliendo il filosofo sbagliato, si corre il pericolo che la ricerca sia fatta fuori dal mondo, fuori dal corpo umano per cercare la trascendenza delle cose, dimenticando la geografia dell'esserci. L'arte, tutta l'arte, ma specialmente quella contemporanea, mette in crisi questa idea di una verità fuori dal mondo, fuori dalla geografia. L'arte mette in crisi l'idea di verità, proprio perché gli artisti sono in grande difficoltà di fronte al mondo oggettivo che vedono e che vogliono decostruire e ricostruire. Gli artisti ci mettono davanti agli occhi nuove cose, oggetti creati che prima non c'erano, o anche immagini vere di oggetti inventati.

Nell'atto artistico, si realizza l'importanza, la necessità, dello spreco intellettuale, perché non ci sono cose più utili ed essenziali alla vita di quelle inutili, purché siano belle. Non lo spreco materiale, che è peccato conto Natura, ma quello intellettuale, quello generoso degli artisti che si fanno creatori di nuove idee, dimostra la distanza tra arte e verità, della quale non abbiamo affatto bisogno per vivere se non attraverso la sua ri-creazione artistica. Ma non si può dire che arte sia falsità e la vita sia verità, sarebbe consolatorio, un gioco infantile e inutile. Sarebbe meglio pensare che tra arte e vita ci possa essere una gerarchia, perché le due cose non possono mai accordarsi. Basterebbe dire che l'arte è la forma più bella di espressione della volontà di vivere, perché gli artisti creano qualcosa che non c'è in natura.

Il loro spreco intellettuale consiste nel dare a tutti noi qualcosa che prima non c'era, il maggior spreco nel dare questo qualcosa anche a quelli di noi che non se lo meritano. L'opera d'arte lascia l'artista e diventa bene comune, figlia del mondo, esperienza da praticare in comune, non è più (se mai lo sia stata) solo di chi l'ha fatta. Qui entra in gioco la capacità estetica dei fruitori in grado, appunto, di percepire l'esperienza del bello artistico.

La militanza e la pratica artistiche hanno quindi il potere di cambiare i comportamenti umani, perché l'arte è esperienza ed atto educativo nello stesso momento (Dewey, 1934) che determina l'assetto politico di una collettività (Hillman, 1999). Artista e spettatore sono soddisfatti quando entrambi percepiscono le rispettive proiezioni culturali, mediate dall'opera d'arte che non è un oggetto neutrale ma crea una convinzione ideale condivisa durante l'esperienza performativa. La materialità dell'esperienza ha quindi, si potrebbe aggiungere, un significato ancora maggiore di ogni speculazione teorica sulla pratica artistica. E si deve anche riconoscere negli orientamenti di molti movimenti artistici la ricerca di un coinvolgimento effettivo degli spettatori, quindi del Mondo, per dare la vera forma finale all'opera d'arte. Non solo il singolo o un gruppo di spettatori, il Mondo stesso partecipa alla produzione artistica (Jackson, 1998; Mattern, 1999).

Il riconoscimento che ogni individuo sente la distinzione tra fisicità e interiorità avvia un discorso più ampio sul rapporto dell'individuo con il mondo, delineando la divisione tra cultura e natura e, di conseguenza, tra ambiente e società. Ciò induce a porsi la seguente domanda: esiste un ordine naturale intrinseco che governa le strutture sociali o la società impone il suo ordine alla natura?

La cosmografia occidentale ha subito un cambiamento significativo alla fine del Rinascimento. La natura è passata dall'essere il principio organizzatore unificato del mondo a diventare un regno popolato da oggetti diversi soggiacenti a leggi autonome, plasmati dall'arbitrio umano che si manifesta in una miriade di pratiche. L'incessante marcia del progresso tecnologico ha forgiato un quadro espansivo di pensiero scientifico, in continua evoluzione, a volte percepito come l'unica soluzione alle sfide generate dal progresso stesso. Sembra che l'unico antidoto all'entropia indotta dal progresso sia la continua espansione della tecnologia. Questo paradigma appare chiaro e persino accettabile. La nozione di separazione tra natura e cultura acquista sempre più credibilità, al punto che la natura stessa viene vista come un costrutto, un'invenzione sociale (Wulf, 2015). Persino un'entità comune come il paesaggio, che incarna un particolare modo di percepire il mondo (Farinelli, 1991; 2015), è considerata solo un mediatore tra questi due regni (Taylor, Lennon, 2011).

Il riconoscimento dei limiti alle attività umane risale all'antichità, quando una profonda riverenza per i fenomeni naturali si esprimeva attraverso il timore cosmico che gli esseri umani provavano al cospetto degli dei (Jung, Kerényi, 1980). Per millenni, la percezione del mondo da parte dell'umanità è stata confusa tra l'osservazione di prima mano e la conoscenza ereditata dai predecessori. La natura, nella sua unità percepita, ha governato sia gli esseri umani sia i non umani, impartendo modi di vivere, agire e pensare in egual misura (Descola, 2014). Il *mythos* era la regola razionale del Mondo.

Natura e Cultura attraverso lo sguardo geografico di due pionieri di Land Art

Robert Smithson e Nancy Holt, artisti Nordamericani entrambi nati nel 1938, sono stati pionieri e protagonisti eminenti della cosiddetta *Land (Earth) Art*. Il termine è stato inventato dallo stesso Smithson con l'intento di descrivere la fusione tra paesaggio e opera d'arte, tra natura e cultura (Brady, 2007; Flam, 1996). I due erano una coppia che condivideva arte e vita coniugale. Hanno collaborato all'idea di poter spostare i confini della pratica artistica introducendo nuovi punti di vista sulla natura dell'opera d'arte e la sua localizzazione spaziale. La loro influenza sull'evoluzione dell'arte contemporanea arriva fino ai giorni nostri. Il loro gergo personale – in gran parte diventato patrimonio condiviso – si è fondato su concetti come poesia concreta, opere di movimento terra, entropia, fotografia, opere *site-specific*, e installazioni di sistemi tecnologici.

Il loro discorso artistico serve bene alla comprensione delle interconnessioni che passano tra natura, cultura, arte e geografia. Dalla loro vita artistica si ricava una visione ecologica sui limiti delle azioni umane e sullo scambio culturale tra discipline apparentemente molto distanti che, a uno sguardo più attento, mostrano molti punti di contatto, se non di sovrapposizione.

Sia gli artisti che i geografi dimostrano una preoccupazione condivisa per le crisi che il mondo sta affrontando, riconoscendo che solo uno sconvolgimento culturale può affrontare adeguatamente le sfide crescenti poste dai fenomeni naturali. Attraverso la pratica artistica, gli individui possono diventare gli artefici della propria redenzione per le trasgressioni commesse contro la natura, un sentimento sotteso alle opere di Smithson e Holt.

Robert Smithson (1938-1973) è nato a Passaic, nel New Jersey. Ha studiato disegno e pittura a New York dal 1954 al 1956 e ha frequentato per un breve periodo la Brooklyn Museum Art School. Smithson è scomparso in giovane età a causa di un incidente aereo mentre su un velivolo ultraleggero ispezionava il sito della sua opera, *Amarillo Ramp*, vicino all'omonima città del Texas.

Nancy Holt (1938-2014), nata a Worcester, Massachusetts, e cresciuta nel New Jersey, si è laureata in biologia alla Tufts University, Massachusetts, nel 1960. Nello stesso anno si trasferì a New York City, dove conobbe Robert Smithson, che ha sposato nel 1963. La Holt si è spenta poco prima del suo 76° compleanno.

Sebbene entrambi gli artisti siano diventati famosi nell'ambito del movimento della *Land Art*, le loro opere individuali e in collaborazione si estendono ben oltre questa classificazione, comprendendo un'ampia gamma di tecniche artistiche e approcci concettuali. Mentre l'opera di Smithson è più direttamente associata alla fotografia e alla *Land Art*, la pratica di Holt comprende una gamma più ampia di tecniche. La sua produzione artistica è fatta

di poesie concrete, composizioni audio, opere cinematografiche, video, fotografie, diapositive, gesti effimeri, disegni, installazioni su piccola scala, opere di movimento terra, libri d'artista e sculture pubbliche.

Insieme, Smithson e Holt, hanno svolto un ruolo fondamentale nella ridefinizione dei confini degli spazi espositivi e dei mezzi utilizzati nel fare arte, sfumando efficacemente questi confini e rendendoli permeabili. I loro sforzi artistici trascendono i confini disciplinari, mentre l'arte si intreccia sempre più con altri campi. Gli spazi proliferano e si aprono alla natura, mentre i mezzi impiegati nella creazione artistica sono dettati dalle contingenze del tempo, abbracciando l'intero spettro delle vie creative disponibili.

Per molti versi, le poetiche di Smithson e Holt si addentrano in indagini simili a quelle perseguite dai geografi, interrogandosi sulla nostra percezione del mondo e sul nostro posto all'interno di esso, insieme alle esperienze sensoriali evocate dallo spazio e dall'ambiente. Holt, in particolare, analizza l'impatto dell'uso quotidiano della tecnologia sul nostro rapporto con l'ambiente.

Entrambi gli artisti hanno sfidato gli spazi espositivi tradizionali, le gallerie d'arte, reimmaginando la natura come mezzo di espressione artistica. La *Land Art* trasforma i paesaggi riorganizzandoli e incorporando materiali estranei all'ambiente originario. Esempi iconici sono *Spiral Jetty* (1970) di Smithson e *Sun Tunnels* (1973-1976) di Nancy Holt, espressioni monumentali di questo approccio.

Più in generale, le opere di terra prodotte dalla *Land Art* durante gli anni Sessanta e Settanta – epoca di pionierismo per questo movimento – rappresentano opere d'arte integrate nell'ambiente. La *Land Art* impiega materiali che vanno da elementi naturali come il suolo, le rocce e l'acqua a materiali artificiali come il cemento, il metallo e l'asfalto, insieme a pigmenti minerali. L'essenza non sta nel collocare sculture all'interno del paesaggio, ma nell'utilizzare il paesaggio stesso come materiale artistico fondamentale (O'Neill, 2009).

Una delle opere più famose di Robert Smithson, la *Spiral Jetty*, realizza emblematicamente l'intersezione tra arte e ambiente. Costruita nell'aprile del 1970 sulla sponda nord-orientale del Grande Lago Salato nello Utah, la *Spiral Jetty* è una scultura ambientale composta da terra, sale e rocce di basalto, che forma una spirale antioraria che si estende per 460 piedi (poco più di 140 metri) nel lago. Fin dall'inizio, l'opera ha sollevato interrogativi sulla sua durata e sulla conservazione dell'ambiente circostante. Nel 1999 la *Dia Art Foundation*, il cui nome in greco antico significa "attraverso", ha acquistato l'opera impegnandosi a preservarla. L'accesso al sito è difficile, senza strutture ricettive nelle vicinanze e con percorsi impervi, che sottolineano ulteriormente la natura remota e isolata dell'opera.

Fig. 1., Robert Smithson, *Spiral Jetty* 1970, Great Salt Lake, Utah



Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

Fig. 2. Nancy Holt, *Sun Tunnels* (1973-76), Great Basin Desert, Utah



Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>

Nella vasta distesa del paesaggio dello Utah, Nancy Holt ha realizzato la sua opera fondamentale, i *Sun Tunnels*, tra il 1973 e il 1976, nei pressi di Lucin, un centro ferroviario locale abbandonato situato a circa tre ore di macchina da Salt Lake City, la capitale dello Stato. Questa installazione monumentale ma minimalista consiste in quattro cilindri di cemento, ciascuno lungo 5,5 metri e con un diametro di quasi 2 metri, disposti a croce con un raggio di circa 26 metri. La deliberata forma a croce consente l'allineamento con il sorgere del sole sia al solstizio d'inverno che a quello d'estate, creando una connessione profonda tra l'arte e i cicli naturali della luce.

Durante queste date di allineamento, i *Sun Tunnels* mostrano una suggestiva interazione tra arte e natura. Ogni cilindro è meticolosamente perforato per replicare le posizioni delle stelle di quattro costellazioni: Dragone, Perseo, Colomba e Capricorno, aggiungendo una dimensione astronomica all'opera. Attraverso la fusione di luce, prospettiva, movimenti celesti, spazio e tempo, Holt orchestra uno spettacolo ipnotico di ombre e colori. La solidità dei cilindri di cemento interagisce dinamicamente con la luce del sole, trasformando manufatti industriali in strumenti di misurazione del tempo. Funzionando come meridiana, bussola e mirino astrale, i *Sun Tunnels* inquadrano il disco solare in momenti cruciali, offrendo agli spettatori una prospettiva interattiva tra arte e natura.

La poetica della *Land Art*, caratterizzata dall'installazione di opere *site-specific* che incorporano gli elementi dell'ambiente circostante, si pone in netto contrasto con la tendenza del movimento modernista a collocare gli oggetti d'arte in un museo o a trasferirli da uno all'altro (Kwon, 2004). L'intrinseca immobilità delle *opere site-specific* ne complica la mercificazione, poiché esse esistono inseparabilmente dal loro ambiente. Inoltre, le opere ambientali subiscono un degrado naturale, sfidando le nozioni di accumulo di valore e introducendo il concetto di entropia nel regno dell'arte. Robert Smithson, in particolare, ha analizzato a fondo il decadimento fisico e strutturale degli oggetti effimeri, considerando l'entropia come una lente attraverso cui esplorare i misteri della vita, della permanenza, della percezione sensoriale, della trasformazione fisica e della mortalità umana (Smithson, 1966). Questa prospettiva si allinea con l'affermazione di Marguerite Yourcenar in *Le Temps, ce grand sculpteur* (1983), che suggerisce che il tempo, in quanto artista principale della *Land Art*, riporta gradualmente gli interventi umani a uno stato di materia informe.

La serie fotografica di Smithson, che presenta paesaggi con fotografie ingrandite degli stessi paesaggi, utilizza un effetto specchio disorientante per offrire un commento critico sull'intervento umano nella natura. Anche l'atto di fotografare il paesaggio, suggerisce, contribuisce alla sua costruzione culturale e altera la percezione del luogo. Nella serie *mirrors*

displacement, i paesaggi reali si fondono con le immagini riflesse in specchi spostati, rivelando dettagli che altrimenti passerebbero inosservati. Reindirizzando le prospettive visive, queste fotografie gettano luce sulle conseguenze dell'intervento umano nell'alterare l'ordine naturale.

Nancy Holt ha coltivato la produzione di poesie concrete, in cui la disposizione spaziale di parole e simboli sulla pagina è parte integrante dell'espressione poetica. A differenza della poesia tradizionale o visiva, che può fondere elementi visivi e testuali senza impegnarsi pienamente nella dimensione spaziale della pagina, la poesia concreta fa leva sulla fisicità dello spazio come parte della sua poetica. Distinta dalla poesia sonora, la poesia concreta si completa attraverso l'impegno attivo dello spettatore, chiudendo il cerchio creativo.

In opere come *Detach Here* del 1967, Holt invita gli spettatori a interagire con la spazialità dell'opera presentando la frase *detach here* sui lati tratteggiati di un quadrato disegnato al centro del foglio. Questa incompletezza spaziale suggerisce che l'opera attende l'intervento dello spettatore per separare il quadrato dal resto del foglio. Analogamente, *Chinese Dinner* (1972) offre una rappresentazione geografica di una vera cena, con Holt che dispone i posti a tavola per sé, il marito e gli amici secondo le otto direzioni cardinali, scritte in cinese e in inglese. Le carte dei biscotti della fortuna poste agli angoli arricchiscono ulteriormente il collage, invitando gli spettatori a ricostruire poeticamente l'evento.

Le sculture *System* di Holt rappresentano un'altra impresa pionieristica, che fonde l'installazione artistica con sistemi tecnici funzionali, come gli impianti di riscaldamento, elettrici, di approvvigionamento idrico o di drenaggio. L'intervento degli spettatori per controllare gli aspetti operativi di questi sistemi completa l'opera, favorendo la comprensione del rapporto tra l'umanità e l'ambiente. Rivelando il funzionamento interno della tecnologia e il suo ruolo vitale nella società, le installazioni di Holt offrono un'esplorazione sfumata delle dinamiche uomo-ambiente.

Smithson ha esplorato artisticamente anche i metodi tradizionali di proiezione ortogonale, come quelli utilizzati nei disegni architettonici o nelle carte topografiche, usati per fornire rappresentazioni bidimensionali di spazi tridimensionali. Pur essendo pratiche utili a certi scopi, queste rappresentazioni spesso mancano di somiglianza con il mondo naturale: sono astratte, irrealistiche e puramente simboliche. Questa riduzione del mondo a una mappa o a un piano pone ai geografi sfide significative, sia tecniche che cognitive (Farinelli, 2007).

In risposta a questo problema, Robert Smithson ha introdotto il concetto di *Nonsite*, una rappresentazione metaforica tridimensionale di un sito reale. Ad esempio, la sua opera *The Pine Barrens Plains* prende il nome da un'area selvaggia del New Jersey meridionale. Un *Nonsite* è un'opera di terra esposta all'interno di una galleria che simboleggia un

sito senza assomigliargli. Esiste in uno spazio concettuale tra il sito reale e il *Nonsite*, privo di contenuti naturali o realistici. Questo spazio metaforico consente l'esplorazione e l'invenzione immaginativa, confondendo i confini tra realtà e rappresentazione (Smithson, 1996). Attraverso il *Nonsite*, Smithson sfida le nozioni convenzionali di materialità e ordine, creando un marchingegno artistico che è contemporaneamente fisico e allegorico. L'opera sconvolge l'illusione della materialità, invitando gli spettatori a riconsiderare le loro percezioni dello spazio e della rappresentazione.

Il percorso artistico di Nancy Holt ha preso una traiettoria diversa, con la fotografia che è emersa come mezzo essenziale nella sua poetica. Riconoscendo la sua capacità di catturare la visione e di facilitare la percezione visiva, Holt si è cimentata nella creazione di *Seeing devices*, semplici apparati progettati per evidenziare la relazione tra luogo ed esperienza visiva. Questi dispositivi, spesso simili a tubi industriali a forma di T, dovevano essere posizionati all'altezza degli occhi e guardati con un occhio solo, come un telescopio ma senza lenti. Collocati all'interno di una stanza o in mezzo a un paesaggio, invitavano gli spettatori a confrontarsi con la percezione visiva come un'esperienza spaziale e, a volte, cosmica, proprio come l'incontro immersivo offerto dagli iconici *Sun Tunnels* di Holt nel deserto dello Utah.

Una conclusione momentanea

Il rapporto tra l'umanità e l'ambiente naturale è spesso discusso in un quadro ampio di considerazioni. Esaminando criticamente i paradigmi storici relativi a questo rapporto, ci si addentra inevitabilmente nella complessa interazione tra cultura e natura. Vista l'ampiezza del tema, non dominabile nella dimensione di un articolo, si è scelto di usare la poetica di Robert Smithson e Nancy Holt come lente attraverso cui affrontarlo con sufficiente profondità e – si spera – chiarezza.

Attraverso le tecniche scelte e le opere prodotte, Smithson e Holt illuminano la natura problematica del rapporto tra umanità e natura. L'arte, più di altre discipline, offre un approccio sfumato ma immediato a questo tema, transcendendo le banalità e affrontando le ambiguità, usando più il *mythos* che il *logos*. Pur non fornendo sempre risposte definitive, l'arte stimola il pensiero critico e il discorso, incoraggiando il dialogo tra artisti, pubblico e società in generale.

Negli anni Sessanta, gli artisti hanno iniziato a incorporare le questioni ambientali nel loro lavoro, anche se il discorso artistico ha spesso messo in ombra le preoccupazioni ambientali. Di conseguenza, molte iniziative sono rimaste elitarie, accessibili solo a pochi esperti e addetti ai lavori.

Di recente si è assistito a un cambiamento verso un'arte che si impegna attivamente nel diffondere una maggiore sensibilità ambientale, stimolando discussioni sulla sostenibilità e promuovendo l'interesse popolare per questi temi.

L'arte ha il potere di evocare risposte emotive e promuovere la connettività sociale. Incoraggia l'introspezione, favorisce la creatività e sposta i bisogni umani dai beni materiali a quelli immateriali. Offrendo prospettive diverse e facilitando la comunicazione, l'arte contribuisce alla comprensione dell'identità culturale e dei valori della società.

Inoltre, l'arte serve come piattaforma per il dialogo tra le persone e la Terra, aspetto per ora relativamente poco esplorato. I contributi di Smithson e Holt hanno aperto strade per il dialogo interdisciplinare tra artisti e geografi, offrendo opportunità per ulteriori esplorazioni e approfondimenti sul rapporto tra cultura e natura.

Che siano allestite in paesaggi aperti o all'interno delle mura di un museo, queste performance hanno il potenziale di offrire interpretazioni indirette ma comprensibili dell'impatto dell'umanità sul pianeta. Impegnandosi nell'espressione artistica, si possono acquisire preziose conoscenze sulle complesse relazioni tra l'attività umana, l'ambiente e l'ecosistema in generale. Le performance artistiche forniscono una piattaforma di riflessione critica, favorendo il dialogo e la comprensione del nostro ruolo nel plasmare il futuro del pianeta.

Bibliografia

- Algra K.,
2016 *Concepts of space in Greek thought*, Brill, Leiden.
- Anderson B., Harrison P. (eds),
2016 *Taking-place: Non-representational theories and geography*, Routledge.
- Barnes T. J.,
2004 *Placing ideas: genius loci, heterotopia and geography's quantitative revolution*, in *Progress in Human Geography*, 28(5), pp. 565-595.
- Björkman I.,
2002 *Aura: aesthetic business creativity*, in *Consumption, Markets and Culture*, 5(1), pp. 69-78.
- Brady E.,
2007 *Aesthetic regard for nature in environmental and land art*, in *Philosophy and Geography*, 10(3), pp. 287-300.

- Castree N., Gregory N. (a cura di),
2006 *Detour of Critical Theory*, in: *David Harvey: a Critical Reader*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, pp. 247-269.
- Descola P.,
2014 *Beyond nature and culture*, in C. H. Graham (a cura di), *The handbook of contemporary anthropology*, Routledge, Londra.
- Dewey J.,
1934 *Art as experience*, Penguin, New York.
- Farinelli F.,
1991 "The Wit of Landscape", in *Casabella*, 575-576, pp. 10-12.
2007 *The globe, the map, the world*, Bluebook, Roma.
2015 "The somersault of the landscape", in *Urban Trails*, 17(7), pp. 18-21.
- Flam J. (a cura di),
1996 *Robert Smithson: the collected writings*, University of California Press, Berkeley, CA.
- Hawkins H.,
2011 *Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art*, in *Geography Compass*, 5(7), pp. 464-478.
- Heidegger M.,
1976 *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano.
1994 *Nietzsche*, Adelphi edizioni, Milano.
- Hillman J.,
1999 *Politics of beauty*, Moretti and Vitali, Bergamo.
- Irigaray L.,
1985 *This sex which is not one*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Jackson P. W.,
1998 *John Dewey and the lessons of art*, Yale University Press, New Haven, CT.
- Kwon M.,
2004 *One place after another: Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Latour B.,
2005 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*, Oxford University Press, Oxford.
2007 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*, Oxford University Press, Oxford.

Leslie D., Reimer S.,

1999 *Spatializing commodity chains*, in *Progress in Human Geography*, 23(3), pp. 401-420.

Mattern M.,

1999 *John Dewey, art and public life*, in *The Journal of Politics*, 61(1), pp. 54-75.

O'Neill M.,

2009 *Ephemeral art: the art of being lost*, in M. Smith, J. Davidson, L. Cameron, L. Bondi (a cura di), *Emotion, place and culture*, Routledge, Londra, pp. 149-162.

Smithson R.,

1996 "A Provisional Theory of Nonsites", in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, CA.

Smithson R.,

1966 "Entropy and the New Monuments", in *Artforum*, giugno.

Thrift N.,

2003 *Space: the fundamental stuff of geography*, in *Key concepts in geography*, vol. 2, pp. 95-107, Sage, Londra.

2004 *Performance and performativity: A geography of unknown lands*, in *A companion to cultural geography*, Blackwell, Oxford, pp. 121-136.

2008 *Non-representational theory: Space, politics, affect*, Routledge.

Yourcenar M.,

1983 *Le Temps, ce grand sculpteur*, Editions Gallimard, Parigi.

