

Comment

Dalla Land art all' "era global"

Gaia Salvatori

L'arte nell'era global ha fatto riflettere su "how latitudes became forms" (come si è potuto vedere alla Fondazione Sandretto a Torino nel 2003) a ribadire che ormai, a livello globale, non si può più parlare per l'arte di "spazio" di contemplazione ma di "ambiente" come luogo di esperienza. Il totale rifiuto di ogni distinzione gerarchica fra i diversi media, fra cultura popolare e arte "alta", fra tradizione e modernità, così come il rifiuto di presunte leadership territoriali si sono fatti strada, però, almeno da quando a Berna nel 1969 si aprì la grande mostra intitolata "When Attitudes became Forms". Si capì allora che il problema stava nel comportamento, nell'atteggiamento, appunto, del fare artistico nei confronti del mondo e sostanzialmente nel superamento del concetto formalistico dell'auto-referenzialità dell'opera d'arte concentrando l'attenzione, al contrario, su procedure e contesti. Si trattava soprattutto di un mutamento del punto di osservazione nei confronti della realtà che la sperimentazione artistica andava a sollecitare, come risultò evidente sin dall'opera di Piero Manzoni, *Socle du monde* realizzata nel 1961 in Danimarca o dalle azioni di Joseph Beuys, in relazione al movimento Fluxus.

Nella ricerca di un nuovo umanesimo in contatto con l'universo naturale, per Beuys la trasformazione degli elementi aveva un valore simbolico, come nell'azione *7000 querce* a Kassel nel 1982 che non si situava soltanto – come scrisse lo stesso artista – nella "necessità della biosfera", ma intendeva "attirare l'attenzione sulla trasformazione della vita, della società tutta e dell'intero contesto ecologico". Inseguendo fertili utopie, analoghi intendimenti potevano ispirare anche chi usasse video e mezzi elettronici, come Nam June Paik, impegnato ad "umanizzare" la tecnica o Hans Haacke, del Gruppo Zero in Germania che, concentrato sull'interazione fra sistemi umani e naturali, realizzò, dal 1967, sculture di vento e di acqua, convinto che il "sistema fragile" dell'arte potesse fungere da medicina naturale nella complessa dinamica del nostro pianeta.

Per quanto ci fosse chi, in senso ludico e distaccato, come il Pop artist Andy Warhol, lasciasse nel 1966 sospese nel vuoto di una galleria nuvole di poliestere riempite di elio, la natura diventava una nuova sfida artistica per chi condivideva la nuova coscienza ecologica che, già sul finire degli anni '60 in America, metteva di fronte alla necessità e alla speranza di un cambiamento dell'ambiente, minacciato dalla distruzione dopo due secoli di inquinamento industriale. In questo senso sono state orientate le opere di Helen e Newton Harrison in California sin dai primi anni '70, impegnati in una ricerca definita "quasi-scientific" che ha portato, fra le altre cose, anche alla realizzazione di opere sul problema della pioggia acida connessa all'inquinamento atmosferico. Particolarmente significativi in tale direzione sono stati gli esperimenti, al confine fra arte e scienza, di Juan Navarro e Gyorgy Kepes presso il M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology) e del connesso Center of Advanced Visual Studies – sin dalla fine degli anni '60 - che si sono saputi servire di forza d'immaginazione e competenza tecnica per realizzare progetti artistici volti alla purificazione dell'ambiente come le "water-purification plants" collocate in aree urbane come nuovi "monumenti pubblici rivolti al futuro" (G. Kepes).

Con un gruppo di ricerca del M.I.T. lavorò nel 1973 anche Alan Sonfist dopo aver, fra l'altro, presentato il *Crystal Monument* (1966-72): un globo contenente cristalli che cambiano forma e posizione in seguito alla temperatura e alle correnti d'aria dell'atmosfera circostante. Con *Pool of Earth* (1973) e *Sun Monument* (1978) Sonfist avrebbe dato piena forma, poi, all'idea del "natural phenomena as public monuments". Era ormai consacrata a livello internazionale la Land Art nelle sue diverse tipologie di "manipolazione" degli elementi naturali: da Long a Heizer, a Sonfist, appunto, fino agli sconfinamenti di matrice Minimal di Smithson e De Maria.

Mentre le *Steam Pieces* di Robert Morris, sin dal 1967, erano definibili una sorta di "interfaccia fra natura e tecnologia", Robert Smithson, ragionando sulla dialettica "site/non-site", affondava la sua ricerca sui processi di cambiamento e trasformazione fra realtà urbane, geologia e natura e sceglieva come siti della sua "earth art" quanto fosse "disrupted by industry, reckless urbanization or nature's own

devastation”. Così *Spiral Jetty* del 1970 è una gittata a spirale di 457 metri di blocchi di basalto e fango che entra, mescolandosi ai cristalli di sale, nel Great Salt Lake nello Utah, destinata ad essere inghiottita dal lago con l’aumento del livello dell’acqua. Un “evento” artistico in sè è lo stesso fenomeno atmosferico, invece, nel *Lightning Field* di Walter De Maria (1974-77), un permanente “work in progress” dove pali d’acciaio sparsi a distanza regolare in un’area sull’altopiano del New Mexico sono pronti a captare le luci saettanti dei fulmini incarnando – come è stato scritto -una “strana simbiosi tra la tecnologia dell’acciaio e l’energia primordiale del lampo”.

Per quanto sia stata soprattutto la realtà americana e nord-europea – come si è visto - ad ispirare opere interconnesse con caratteristiche, situazioni e problemi ambientali, anche in Italia, fra anni Settanta e Ottanta, si è andata sviluppando una sempre più diffusa consapevolezza in tal senso. Penso in primo luogo ad alcune pratiche dell’Arte Povera, con Mario Merz, per esempio, che ha utilizzato dal 1966 il neon per la serie dei numeri di Fibonacci, una sorta di *trait-d’union* fra natura e tecnica dove – come ha spiegato l’artista stesso – “la sequenza si allunga ma anche si dilata rapidamente come la crescita di un organismo vivente”. Seguendo i processi naturali anche Giuseppe Penone, fra gli artisti ‘poveristi’, è stato sensibile al problema del deterioramento, così come Gilberto Zorio i cui lavori – sempre nelle parole dell’artista – “pretendono di essere essi stessi energia [...] che si concretizza in maniera molto fisica, a livello di reazione chimica”, per cui l’opera è soggetta a mutazioni di colore, densità, ecc. cambiando secondo le situazioni, come fosse viva.

Una sorta di coronamento di questa poetica si può considerare, in conclusione, l’*Autoritratto* di Alighiero Boetti, presentato alla rassegna Sonsbeek 93 di Arnhem in Olanda. Una fusione in bronzo eseguita sul calco in gesso della persona dell’artista tiene, con il braccio alzato, un tubo da cui fuoriesce acqua che va a cadere sulla testa bronzea surriscaldata da un meccanismo elettrico: il calore che si sprigiona dalla sua figura trasforma l’acqua in vapore. La scultura affonda i suoi piedi in un cumulo di terra e sembra attuare, con la propria energia creativa, un processo di trasformazione all’insegna e come sintesi dei quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco), depositari da sempre dei misteri della natura e che, se troppe interferenze non vanno ad alterarne profondi e delicati equilibri, regolano ancora la nostra vita sul pianeta.

Autore

Gaia Salvatori ha iniziato la sua attività di ricerca e di didattica nell’ambito della storia della critica d’arte e della storia dell’arte contemporanea presso l’Accademia di Belle Arti di Napoli e di Carrara. Dal 1996 è stato ricercatore universitario ed è attualmente professore associato di Storia dell’arte contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Seconda Università degli Studi di Napoli presso la quale ha insegnato anche Storia della critica d’arte, Metodologia della storia dell’arte, Museologia e Storia delle Tecniche artistiche: settori nei quali svolge anche attività di ricerca ed ha pubblicato numerosi saggi in volumi, cataloghi di mostre e riviste. Ha partecipato all’organizzazione di mostre, a convegni nazionali ed internazionali e ha fatto parte del comitato scientifico di riviste e mostre di carattere specialistico. Collabora con quotidiani e riviste di settore. E-mail: gaia.salvatori@fastwebnet.it.