

Invenzioni naturali di Vittorio Fagone

Da Paul Klee a Joseph Beuys, da Robert Smithson agli artisti di Arte nella Natura attivi nella seconda metà degli anni Ottanta e negli anni Novanta, la centralità e l'attualità della riflessione creativa sull'ambiente naturale risultano, pur nelle evidenti e dichiarate diversità dei tracciati di ricerca, con forza e di continuo ribadite. L'enunciato di Paul Klee formulato in *Wege des Naturstudiums* (Bauhaus, Weimar 1923) – “Il dialogo con la natura rimane per l'artista una *conditio sine qua non*. L'artista è un uomo, e come tale è natura e parte della natura nell'ambito della natura stessa” – assume, in questa prospettiva, il valore di un irrinunciabile ammonimento.

Se Paul Klee coerentemente impegnava un'inedita e ben articolata strategia, cognitiva e poetica, nella direzione di un “approfondimento ottico” in grado di superare la dimensione, pur meticolosa ed esatta, di una rappresentazione della realtà fenomenica a vantaggio di una comprensione dell’“oggetto naturale” non separato dal complesso e permutante universo spaziale e temporale che esso in ogni istante rivela ed esprime, gli interventi realizzati da Joseph Beuys e da Robert Smithson così come dai nuovi “artisti dell'ambiente” coinvolgono una più estesa esplorazione, antropologica oltre che estetica, della relazione uomo-natura.

Nell'utopia formativa disegnata dal lavoro creativo di Joseph Beuys l’“ampliato concetto dell'arte”, teorizzato e praticato dall'artista come elemento indispensabile per la sopravvivenza di questa nel mondo contemporaneo, “l'occhio intimo è molto più decisivo delle immagini esteriori che ne risulteranno” in quanto direttamente prossimo alla dimensione originaria della forma (“cioè la forma del pensare, dell'immaginare, del sentire, qualità di cui non si può fare a meno”) e quindi in grado di superare la crisi antropologica dell'arte moderna, “squisitamente inutile” e marginale nel contesto di una diffusa considerazione positivista delle manifestazioni della vita culturale, e di consentire un “accesso meno complicato alla natura”.

Le ormai famose settemila querce piantate da Beuys a Kassel (e le settemila grandi pietre a esse accostate) nel quadro delle esposizioni di Documenta rappresentano, nelle vicende dell'arte degli ultimi decenni, episodio memorabile che ben esprime la convinta adesione dell'artista all'urgenza di una radicale riforma socio-ecologica; l'episodio va comunque ricondotto a un più significativo modello umanistico reso esplicito da Beuys stesso: “L'albero è anche un segnale delle trasformazioni della società. E' un segno che dimostra che la società deve essere elevata a un nuovo livello, anche secondo punti di vista organici, senza alcuna ideologia, e soprattutto al di là del comunismo e del capitalismo. Dimostra cioè che da tutti i punti di vista dell'attività umana si deve partire dall'uomo quale potenza originaria per tutto quello che accadrà nella storia. Ma la potenza originaria dell'uomo non è solo nella sua carne, nelle sue ossa, nella sua fisiologia, ma è la sua creatività, il suo spirito, le sue capacità, il suo lavoro produttivo”. Ristabilito il “primato” della creatività tra le attitudini che conferiscono all'uomo la più specifica delle dimensioni antropologiche (per cui, come Beuys non si è mai stancato di ripetere, “ogni uomo è un artista), l'incontro con la natura può recuperare, “al di là del rigido diktat della ragione”, il fondamentale e liberatorio “sentimento di un'unità originaria”.

Del singolare itinerario di ricerca di Joseph Beuys il denso nucleo umanistico deve considerarsi termine costante di riferimento. Esso si precisa nell'arco dei venticinque anni di attività dell'artista sino a risultare chiave e traguardo di ogni redifinitoria invenzione linguistica, di ogni processualità comunicativa. L'intero percorso dell'opera di Beuys attualizza due luoghi essenziali della cultura moderna europea (quella che si dà dal rinascimento in avanti): in una stessa sintesi possono concordare conoscenza dell'ambiente di vita e disegno del nuovo; le infinite formulazioni dell'arte occidentale sono non solo espressioni, necessarie e universali di libertà e creatività, ma attestazioni della capacità, di tutti gli uomini, di orientare produzione e sensibilità estetiche verso una comprensione del mondo, della relazione uomo-natura, non circoscritta nel chiuso gioco di una consequenzialità meccanica.

Se, nella sua riflessiva complessità, il “pensiero artistico” di Joseph Beuys ben esprime obiettivi e motivazioni della linea più avanzata della ricerca visuale europea dagli anni Sessanta ai primi anni Ottanta, il lavoro artistico di Robert Smithson (nella breve e intensa stagione della sua vita, conclusa a trentacinque anni nel 1973), tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, propone una inedita “pragmatica del paesaggio” che lega comportamenti creativi ed evidenze dello scenario naturale e culturale americano.

Per una corretta comprensione della reale portata delle ricerche di Smithson (ma anche di quelle coeve di Long, Flanagan, Dibbets, Heizer, storicamente raggruppate sotto la denominazione di *land art*), risultano preziose alcune dichiarazioni dello stesso Smithson solo ora recuperate (“*Kunst & Museum Journal*”, Amsterdam, 5-6, 1994). “Ogni paesaggio – annota Smithson – non importa se sereno e piacevole, nasconde i substrati di un disastro. Più profondi delle rovine dei campi di concentramento, sono mondi terrificanti, mondi più che privi di senso. Gli inferni della geologia restano ancora da scoprire. Se la storia dell'arte è un incubo, cos'è allora la storia naturale?”

Il rapporto uomo-natura è, in questa prospettiva, manifestazione di un conflitto. Due percorsi temporali si confrontano senza mai compenetrarsi: la storia degli uomini, le epoche della natura considerata materia prima che vita.

Impossibile ogni comprensione, l'artista dell'ambiente naturale può tentare un'azione nel paesaggio che risulta disvelamento e segno. Questa è però essenzialmente narrativa, mai tragica. Vale per l'inedita risoluzione visuale proposta, non per la processualità che vi è stata impegnata. Disegnare un nuovo paesaggio, spesso violento e impositivo, sovrapporre una geometria gigantesca e artificiale al variegato e stratificato caos naturale significa non tanto stabilire un corpo a corpo tra uomo e natura, quanto individuare i termini di una nuova visione, mai patetica o compiaciuta. Smithson sottolinea la profonda relazione che lega il clima delle ricerche della *land art* con il doppio

regime dell'evoluzione dell'immagine del cinema, della fotografia e della televisione. Da una parte l'universo televisivo, artificialmente reale e costantemente omologato, viene con decisione contraddetto dalla drammatica evidenza di una natura oppositiva e dai significati chiusi e inesauribili.

Dall'altra, la capacità di esplorazione della camera (fotografica, cinematografica e televisiva), appare l'unico mezzo per una ravvicinata verifica dell'esistenza di una materialità naturale irriducibile.

Gli artisti della natura degli anni Ottanta e Novanta, ben rappresentati nella selezione proposta da questa edizione di Arte Sella (Jean Clareboudt, Francesco Cocco, Sini Coreth, Patrick Dougherty, Chris Drury, Mikael Hansen, Gabriele Cardini, Eiji Okubo, Herman Prigann), appartengono a un fronte attuale di ricerca che ha motivazioni e orientamenti ben diversi. Essi non cercano infatti di coniugare il radicalismo pragmatico dei movimenti di avanguardia con gli aggiornati travestimenti dell'anima romantica; non puntano al sublime naturale: preferiscono, in una concordante temporalità, disegnare un oggetto naturale in grado di interagire con le apparenze e le distanze dell'ambiente. Se le nuove ricerche hanno in comune con la land art l'individuazione di un sito aperto – non convenzionale rispetto agli spazi chiusi dell'arte – fortemente specifico oltre che intrasferibile come campo privilegiato di azione e rilevazione, la diversità costitutiva degli interventi e dei contesti può così essere delineata.

La specificità del sito di Sella Valsugana si fa esplicita in un grande pianoro circondato da alberi di alto fusto e bordato da un fiume. Questo luogo, tra i più suggestivi delle Alpi trentine, viene vissuto e agito dagli artisti come un contesto naturale modulato in diverse evidenze e consistenze. Pietra, legno, acqua, arbusti, foglie e terra vengono assemblate dentro complessi manufatti che non risultano estranei all'ambiente pur denunciando ogni volta un'antropica consistenza di artefatti. Ad Arte Sella non è un solo artista che opera nel paesaggio, ma un gruppo di artisti, diversi per provenienza nazionale e per modalità operative. Ognuno interviene con la propria sperimentata strategia strutturante, mette in atto una propria aperta poetica. Questa condizione non porta a una indistinta sommatoria unificante quanto piuttosto a una sorta di esaltazione delle differenze (di intonazione complessiva e di trattamento dei materiali). Le tecniche impiegate si rivelano un altro elemento significativo di specificazione. Sono libere manipolazioni creative, ma utilizzano anche spesso le procedure primarie della cultura materiale. Si realizza così un trapasso, e più spesso un vitale sprofondamento, dalle sofisticazioni artificiali della cultura visuale delle apparenze e delle illusioni alla costitutiva e necessaria sapienza della attualità degli elementi primari naturali. La stretta vicinanza con l'ambiente diventa in questo modo non un gioco di impositive sovrapposizioni, ma un determinarsi di inerenze.

L'avvertita mutazione di un generale clima di riflessione culturale è certo alla base delle nuove esperienze creative. L'antica opposizione tra cultura e natura, tra artefatti e prodotti naturali, è superata nel segno di una possibile e oggi irrinunciabile "alleanza".

L'uomo artista si riconosce, come Klee dichiarava, parte non separabile della natura e sente di dover accorciare, se non abolire, l'opposizione tra luoghi della visione e oggetti naturali dentro una nuova sintesi. A differenza degli artisti delle epoche precedenti, l'artista delle nuove ricerche accetta della natura, ed è questo un elemento che lo contraddistingue, l'ellittica temporalità. Il tempo "eterno" dell'arte non sfida la temporalità ciclica delle stagioni; anzi con questa concorda affrontando permutazioni, decadimenti e dissoluzioni. Nello scenario di Arte Sella opere di artisti che sono intervenuti nelle precedenti edizioni (Alan Sonfist, Giuliano Mauri, Jae Eun Choi) si sommano con le ultime realizzazioni dalla distanza, positiva, dell'assorbimento nel paesaggio. Molti interventi, cancellati dai traboccamenti del fiume, dal duro contrapporsi delle stagioni alpine, sono invece rilevabili per minime tracce.

Il lavoro di questi artisti spesso provoca le minime variazioni delle apparenze del paesaggio, il gioco sottile e variabile della luce, i rispecchiamenti mobili nell'acqua. La camera fotografica in questi casi risulta tramite lucido di registrazioni di eventi dissolti dentro una temporalità densa e brevissima. Il tempo della natura e il tempo dell'opera, coincidendo, non si elidono: stabiliscono svolgimenti non in contrapposizione.

L'accostamento all'ambiente naturale come campo di produzione artistica implica conoscenza e attenzione per ogni gesto e azione che lì vengano realizzati. La scelta dei materiali, delle cromie, dei percorsi e persino dei punti di vista è obbligata a tenerne conto. Quando così "l'artista dell'ambiente" stabilisce riconoscibili e comunicanti segnali che allargano la visione e la comprensione del naturale, forse propone anche come ultimo e solo umanesimo possibile, il primo: l'inseparabile, e dialogante, riferimento uomo-natura.