

PAOLO BERTI

Dal Land Walking alla Locative Art, passi e segni sulla mappa

La storia comincia raso terra, con dei passi, che sono il numero, ma un numero che non costituisce una serie [...]. Il loro formicolio è un insieme innumerabile di singolarità. Le successioni di passi sono una forma di organizzazione dello spazio, costituiscono la trama dei luoghi¹.

Esiste, in riferimento ad una precisa parte della produzione artistica contemporanea di carattere ambientale, uno specifico rapporto critico, profondamente sperimentale, che ha superato (o evitato) la semplice rappresentazione plastica per farsi pura materia d'azione intrapresa attivamente, entrando come un coltello nel tessuto della geografia umana e aprendo ferite dialogiche con tutte quelle forme interpretative che il territorio permette. Un'attitudine alimentata per il verso contrario anche dalla geografia stessa, che pian piano si è fatta sempre più teoretica, avvicinandosi ad ambiti sociali e studiando le interrelazioni tra condizioni culturali, anche di natura letteraria ed artistica, e l'ambiente stesso. L'ambito cui ci preme porre attenzione, a seguito di alcune considerazioni più generali, è quello della storia di un'arte ambientale vissuta camminando, mettendo in primo piano i rapporti creati dal corpo fisico che si sposta nello spazio circostante. Laddove l'architettura e la scultura erano già sulle mappe, ad un certo punto è sembrato naturale mettersi in mezzo attraverso un rituale antropometrico – talvolta collettivo, più spesso figlio di un'indagine personale. Ciò al fine di fondere la cartografia alla parte umana, far esplodere il connaturato bisogno geografico in una progressiva presa di coscienza, ludica o disperata ma che necessariamente utilizzasse il corpo e non più l'utensile, il totem, il simulacro, il doppio plastico come vigilante sui luoghi oscuri delle città, sui significanti territoriali dispersi o abbandonati in chissà quale coordinata.

Aver intravisto nell'ambiente una sorta di costruzione semantica ha dato vita ad una serie di reciproche forme d'interesse, seppur allargate in uno spettro impossibile da seguire unitariamente; il riferimento guarda in special modo agli anni Sessanta e alla prima arte concettuale, senza però dimenticare precedenti fondamentali come la *flânerie* baudelariana, le camminate dadaiste e surrealiste, la psicogeografia debordiana. Una radice comune rischia di perdersi in considerazioni senza fondo, ma i molteplici intrecci disciplinari e “sentimentali” hanno fatto tuttavia in modo che si venisse a comporre una sorta di feconda sovrastruttura “artistico-geografica”, intesa come interpretazione dei fenomeni prodotti in campo artistico che tenga conto sia della dimensione spaziale in cui sono stati concepiti sia, soprattutto, della loro genesi attraverso metodologie tipiche dello studio e della prassi esperienziale della geografia – certamente declinandosi sotto molteplici chiavi culturali.

¹ DE CERTEAU (2010, 150).

Il ruolo dell'artista tuttavia rimaneva quello di creatore, e assieme all'esposizione del fisico come "ricevitore ambientale", si agitava naturalmente una tensione di tutt'altro conto, smaniosa di modificare l'ambiente stesso, ormai coinvolto in uno scambio profondo ai limiti della fusione; questo atteggiamento attivava in sé gli anticorpi a quella che era la grande limitatezza del metodo determinista e cioè una forzata, imm modificabile, direzionalità unilaterale che partiva dal territorio fisico per finire all'uomo senza nessuno scambio contrapposto. L'intersezione dunque delle vicende artistiche contemporanee con una storia geografica, al di là di avventati proclami, prescinde dall'inserimento di correnti deterministe oppure possibiliste per il semplice fatto che lo studio viene superato attraverso un'indagine anti-accademica (e questo fin dall'inizio, probabilmente da Debord stesso) che riguarda essenzialmente quegli influssi che condizionano l'uomo partendo da un ambiente geografico già modificato dall'artista stesso. L'intervento artistico diventa un pezzo di mondo carico di un'energia già elaborata, e l'artista, colui che è intervenuto, il primo uomo su cui misurare gli effetti di questa modificazione territoriale di doppio livello. Tuttavia non va fatto l'errore di considerare la geografia antropica come una disciplina ininfluyente su una qualsivoglia generazione di artisti ambientali: la mappa da elaborare, il tragitto solcato è comunque quello, la geografia umana è in definitiva il campo stesso su cui gli artisti intervengono, ancor prima del terreno fisico. In questo senso l'arte, dissolvendosi nel sacrificio umano verso il territorio, ribalta il contenuto attivo-passivo/causa-effetto della questione e preconizza già – per sua forse inconsapevole natura – quella visione post-strutturalista che privilegerà la categoria concettuale del luogo e del paesaggio rispetto a quelle funzionaliste dello spazio: le omogeneità passano in secondo piano per dare risalto a identità e percezioni.

La "produzione di spazio", tema cardine e quasi dogmatico della geografia contemporanea – definizione attribuita ad Henri Lefebvre, che ne tratta in uno scritto del 1974² –, configura ancora l'eterno ritorno alle vicende materialiste: in sintesi si afferma che sono gli esseri umani a creare via via il mondo che li circonda e che essi stessi sono a loro volta creati dal mondo che li circonda, in un nodo irrisolvibile. La condizione umana è dunque caratterizzata da una connessione retroattiva tra attività umane e materiali legate al nostro ambiente di cui lo spazio non è contenitore ma attivamente e continuamente "prodotto linguistico"; in questo senso, utilizzando tali principi metodologici sulla storia dell'arte, si forma un problema interpretativo, solo parzialmente legato alla critica d'arte convenzionale. Nel modello tradizionale il compito del critico è quello di descrivere, analizzare, interpretare l'opera, comportarsi come un meticoloso "consumatore di cultura"; ma, invece che

² In LEFEBVRE (1974) l'autore propone la celebre "dialettica triplice dello spazio", tra spazi percepiti, spazi concepiti e spazi vissuti, introducendo certe categorie nella critica sociale che fino a quel momento era principalmente orientata verso problematiche "storicistiche". Il cambiamento sociale per Lefebvre può avvenire nello spazio, in maniera tale da rimettere così in discussione, attraverso tale spunto geografico, la conta delle dialettiche marxiste classiche.

chiedersi cosa sia l'arte o se una tale opera potrà avere successo o meno, l'inserimento dello spazio geografico all'interno di un'argomentazione critica porta inevitabilmente ad altre domande, più radicate all'interno della disciplina geografica: "Come può questo spazio produrre arte?", "lo spazio è di per sé già un *ready-made* in attesa di elaborazione?", la pratica spaziale rimpiazza il consumatore, sottendendo bisogni analitici e procedure di delucidazione storico-economica, culturale, e non solo "ontologicamente" artistica. E questo vale non esclusivamente per gli oggetti di studio e critica, ma anche, ed è il nostro caso specifico, per le azioni fisiche che partecipano a tale produzione di spazio. "Geografizzare" l'arte quindi non comporta solamente un cambio di metodo d'indagine ma anche, necessariamente, la realizzazione di uno "spazio di indagine"; sinteticamente lo studio di un'opera geografica crea a sua volta, all'interno di una catena produttiva di senso, vere e proprie aree geografiche. D'altra parte se le attività umane sono inestricabilmente spaziali nuove forme di libertà critica possono ergersi solo sui confini di questa macchina generatrice di spazi (plastici e mentali), espandendone continuamente i limiti³.

Questi concetti, che possono valere come precetto per tutta l'arte geografica dagli anni Cinquanta ad oggi, diventano sempre più marcati col passare del tempo; nella più stretta contemporaneità gli scivolamenti di senso e la riflessione sulla "fabbricazione di spazio" si trasformano spesso nell'opera stessa, specialmente nell'ultimo ventennio dove la scarnificazione dell'uomo è divenuta un processo del tutto virtualizzabile all'interno della società delle reti e attraverso milioni di riferimenti culturali e possibilità tecnologiche. Il rapporto col terreno ne è risultato molto più confuso ma mai assente, neanche dove sono venuti meno i contorni di quello che era lo spazio storicamente inteso.

L'uomo, dopo essersi dovuto *in primis* difendere dal territorio, successivamente, addomesticandolo, ha iniziato a contemplarlo, ricreandone un'iconografia "altra" densa di sublime ed immaginifico. Il territorio, fattosi poi strumento d'indagine e non più solo epifania romantica o brivido futuribile, si è mostrato modificabile con le mani ma ancora più efficacemente con lo sguardo, uno sguardo interno, carne nella stessa carne, capace di creazioni autonome, di altre riflessioni poetiche: la misurazione diventa l'arte del futuro geografico.

Solo attraverso una rettificazione, una naturalizzazione, dei prodotti umani e quelli industriali (e comunque artificiali) sarà possibile restituire all'uomo il giusto rapporto con le cose dell'arte e con quelle della natura permettendogli di raggiungere una condizione che non sia né eccessivamente oggettualizzata, reificata, cosificata, né eccessivamente naturalistica, irrazionale, istintiva. Dal contrasto dunque e dall'accordo tra valori razionali e irrazionali, fantastici e logici,

³ In questo senso è sintomatica la tensione verso il superamento delle frontiere geopolitiche da parte dei primi land-artisti, nel tentativo di sottolineare la precedenza del territorio propriamente inteso rispetto a questioni, linguistiche o "amministrative", sul concetto di confine.

mitopoietici e demistificanti, potrà forse dipendere la capacità creativa ed esperienziale dell'umanità futura⁴.

A prima vista certi argomenti sembrerebbero concludersi all'interno di un concetto ormai storicizzato di Land Art, ma è bene subito precisare che la corrente propriamente detta, quella dei grandi interventi in seno alla natura, dei celebrati *earth works*⁵, appartiene ad un ambito di esperienze ambientali di matrice più plastica ed operativa, che esula dal nostro discorso. Il rapporto che nasce tra intervento e territorio ha principalmente un'anima che non ci peritiamo a definire "architettonica", specialmente negli esiti americani dove l'elaborazione della pratica assume tratti spettacolari, fascinata dagli immensi e incontaminati spazi a disposizione come deserti, praterie, laghi salati e così via; esiste però un'altra vena, meno legata a risultati architettonicamente tangibili e più vicina alla pura deambulazione e ad una condizione esistenziale che è tipica dell'area inglese, certamente meno celebrata ma qui molto più pertinente. Le posizioni più significative sono quelle di artisti anglosassoni come Richard Long e Hamish Fulton, che conservano non a caso una concezione del paesaggio strettamente connaturata alla cultura "paesaggistica" inglese: forse il ricordo d'Albione di un'epoca conclusa tra "pittresco" e "sublime", forse la cruciale formazione alla Saint Martin's School e l'influenza di figure come Anthony Caro col suo gruppo di opere più legate all'orizzontalità, alla misurazione e al rapporto con la terra⁶, fermo restando che il ruolo del gruppo inglese all'interno della galassia Land Art⁷ è un ruolo orgogliosamente specifico, costituito da una generazione di puri viandanti. Richard Long, durante un'intervista-confronto con Carl Andre, infatti affermerà:

Quello che distingue il suo lavoro dal mio è che lui ha fatto sculture piatte sulle quali possiamo camminare. È uno spazio sul quale camminare che può essere spostato e rimesso in un'altra parte, mentre la mia arte consiste nell'atto stesso del camminare. Andre fa degli oggetti su cui camminare, la mia arte si fa camminando. È la differenza fondamentale⁸.

Tuttavia, nonostante il tono sentenziante di Long, è impossibile mettere in dubbio che la sua – e in generale quella del gruppo inglese⁹ – non sia poi di fatto Land Art; la natura di questa infatti parte da un matrimonio con l'arte concettuale celebrato sul piano strettamente linguistico, ammettendo declinazioni più o meno astratte, più o meno addentro ad un contesto culturale e fisico – allargandone a dismisura il campo di possibile azione artistica fino a farlo coincidere con tutta la realtà. L'elemento

⁴ DORFLES (1968, 244).

⁵ Una veduta d'insieme sull'interno movimento artistico è approfonditamente proposta da KASTER (2002).

⁶ BELLI – SEROTA (2013) per una biografia artistica dello scultore, con particolare attenzione all'importante lascito di Caro come insegnante. In questo senso il suo ruolo di tutor alla Saint Martin's School Of Art di Londra è stato riconosciuto negli anni da un'intera generazione di artisti tra cui, oltre a Richard Long, Phillip King, Tim Scott, William Tucker, Peter Hide Richard Deacon, anche Bruce McLean, Barry Flanagan, David Hall, Gilbert & George.

⁷ CAUSEY (1977, 122ss.).

⁸ GINTZ (1986, 5ss.).

⁹ Rimandiamo a REPETTO (2011) per un'introduzione alle specificità della Land Art inglese.

unificante è dunque l'interesse per il processo creativo ma anche l'indagine di una natura aggredita dai desideri umani di sopravvivenza e manipolazione, che pure riesce a mantenere una sua trascendente imperturbabilità, una terrificante e incontrollabile potenza difensiva: nell'agire sul territorio è sottintesa l'idea dell'inadeguatezza dell'opera tradizionalmente concepita favorendo riflessioni sull'eterno rapporto tra uomo e mondo. Come dice Robert Morris:

Ciò di cui si occupa l'arte è qualcosa di mutevole, che non ha bisogno di arrivare in un punto che sia definitivo rispetto al tempo e allo spazio. L'idea che il lavoro sia un processo irreversibile che si conclude con uno statico oggetto-icona, ormai è superata¹⁰.

E questo vale sia per le soluzioni americane che nascondono un'anima "negativamente architettonica", sia, al contrario, per altri come Fulton e Long che sembrano muoversi all'interno di un discorso che esula da esiti classicamente plastici. Per quanto riguarda quest'ultima affermazione possiamo constatare come il "camminare come forma d'arte" muova inizialmente da un processo di graduale propagazione della letteratura nelle arti visuali (le forme deambulatorie adottate da Tzara come da Breton e dai situazionisti nascevano tutte in ambito letterario) ma che ben presto, almeno dai primi Sessanta, chi raccoglie l'eredità di quelle ricerche sono innanzitutto artisti che guardano allo spazio della scultura e del paesaggio, tale che la crasi tra un'identità più fisica ed una più teorico-antropica non sarà solo un principio d'indagine della Land Art ma nodo di retroazione fino al camminare come pratica artistica, e financo alla quasi totalità delle indagini geografiche come possibilità creative.

Gilles Tiberghien fa acutamente risalire la genesi della Land Art ad alcune camminate *off road* durante la seconda metà degli anni Sessanta¹¹; il riferimento è all'esperienza di Tony Smith – nume tutelare del minimalismo americano – e specificatamente al suo racconto, pubblicato su «Artforum», dove parla di un rivelatorio passaggio notturno lungo un'autostrada in costruzione – «La strada è una grande parte del paesaggio artificiale; ma non si poteva però qualificarla come opera d'arte»¹². La strada di Smith è cangiante, e anche nella difficoltà d'identificazione (quale forma d'arte rappresenta

¹⁰ BUSCH (1974, 36).

¹¹ TIBERGHIE (1993).

¹² WAGSTAFF (1966, 19). «Quando insegnavo alla Cooper Union, all'inizio degli anni '50, qualcuno mi informò su come si riusciva a entrare nella New Jersey Turnpike che ancora non era stata ultimata. Presi tre studenti e guidai da un punto nel Meadows fino a New Brunswick. La notte era buia e non c'era illuminazione, né segnaletica in basso, né le linee della carreggiata, né il guardrail. Niente all'infuori della strada buia che scorreva attraverso un paesaggio di pianure, circondato lontano da colline e punteggiato dalle ciminiere, dalle fabbriche, dalle torri, dai fumi e dalle luci colorate. Questo tragitto in macchina è stato per me una rivelazione. La strada è una gran parte del paesaggio artificiale; ma non la si poteva però qualificare come opera d'arte. [...] Sembrava che ci fosse là una realtà che l'arte non aveva mai espresso. L'esperienza che avevo vissuto sulla strada, per quanto precisa fosse stata, non era riconosciuta socialmente. Tra me e me pensavo: è chiaro che è la fine dell'arte. La maggior parte dei quadri sembravano pietrificatamente pittorici dopo di questo. Era impossibile metterlo in un quadro, bisognava viverlo».

oggettivamente?) sintetizza bene l'orizzonte geografico tra Land Art e tradizione minimalista: una è la strada come segno e destinazione del passaggio umano, l'altra è l'attraversamento stesso come esperienza, come attitudine che diventa forma¹³. L'intuizione di Smith ha dato le mosse ad una lunga serie di artisti intenzionati a seguire quel brivido "autostradale", non solo menti scultoree ma anche attraversatori esperienziali e attivisti del paesaggio, dando corpo ad una tradizione smaccatamente anglofona rispetto ai precedenti esiti dell'Europa continentale. È proprio riferendosi agli inglesi (Long vede in Tony Smith un'ispirazione cruciale: con lui si è passati dalla tautologia dell'oggetto alla radicalità disorientante della "strada vuota"; il percorso nomadico torna ad essere una forma estetica pienamente legittimata), a questa precisa declinazione, in cui è particolarmente evidente quello scarto tra arte e paesaggio che può essere individuato il presupposto più prettamente "geografico" di queste esperienze. Attraverso questo slittamento estetico fatto di forme e desideri primitivi, Long e gli altri cementano il movimento dell'uomo nello spazio alla sua rappresentazione mentale e simbolica, affondando nella natura terribile del territorio.

Il principio geografico praticato dagli artisti di Land Art si deve o si può riconoscere in primo luogo nel legame diretto che si instaura fra il muoversi in uno spazio pressoché privo di connotazioni e strutture umane – o indifferentemente rispetto a queste – e la condizione individuale di misurazione dello stesso, ma anche della tendenza a piegare le condizioni naturali dell'ambiente a una interpretazione selettiva e quasi "costrittiva", all'interno della quale includere una nuova "mappatura" del reale¹⁴.

All'interno del gruppo di land-artisti inglese riconosciamo in Fulton un approccio più vicino alla prima modalità e in quello di Long, al contrario, più vicino alla seconda.

Hamish Fulton presenta se stesso come un *walking artist*¹⁵, attivo fin dal 1967 quando, nel corso di un viaggio in autostop in compagnia di amici, comincia a documentare le sue esperienze. Protagonista assoluta, più che una contemplazione in marcia della natura, è la rotta, la strada, il sentiero designato (e disegnato) dalla mappa, sia quando è esplicitamente comprensibile, sia quando è solo appena intuibile come traccia. «Questo perché Fulton cerca di concentrare la sua attenzione sul momento peculiare del camminare e della relazione che attraverso il corpo instaura col territorio. I suoi percorsi possono essere brevi o costituire dei veri e propri viaggi»¹⁶. Il tema del camminare come apologia di ciò che resta del paesaggio assume immediatamente accenni di protesta: Fulton dichiara spesso che il proprio lavoro può certamente inserirsi nella storia dell'arte, ma attraverso un rapporto con la natura estremamente contemplativo, quasi religioso; passi taumaturgici su un'epoca straziata

¹³ Cf. CARERI (2006, 87).

¹⁴ TEDESCHI (2011, 217).

¹⁵ MESSNER – HAPKEMEYER – VETTESE (2005). Campeggia inoltre su www.hamish-fulton.com il programmatico: «Only art resulting from the experience of individual walks. A walk has a life on its own and does not need to be materialized into an artwork. An artwork may be purchased but a walk cannot be sold».

¹⁶ TEDESCHI (2011, 217).

in cui gli spazi aperti stanno sempre più scomparendo (l'impiego del proprio corpo come unica *téchne* possibile è ciò che più differenzia Fulton e Long dagli aggressivi *bulldozer* della Land Art americana). Utilizza poi, in un secondo momento, a rinforzo di un'idea documentatrice e conservatrice del paesaggio, immagini in funzione simbolica che servono a qualificare la strada, il percorso o la presenza di segni lungo il viaggio. Dalla fine degli anni Settanta spinge ancora più solidamente in questa direzione rappresentativa trascrivendo sulle pareti dello spazio espositivo scritte e altri segni grafici che sintetizzano comunicazioni linguistiche e paesaggistiche incontrate durante il tragitto; possono essere schizzi del tracciato, il numero dei passi, dei chilometri, abbozzi di dati ricavati dai sistemi GPS, il numero progressivo dei giorni di cammino, il susseguirsi delle condizioni atmosferiche. Fulton attraverso questa strenua difesa del paesaggio adottata su doppio livello, uno esperienziale del viaggio stesso l'altro di solidificazione documentativa, grafica ed espositiva, introduce lo spettatore all'interno di una riflessione quasi politica sul cammino (che pure lo spettatore non ha intrapreso), in difesa del paesaggio: «Le paysage – osserva a tal proposito Tiberghien – devient une façon de nous associer à l'oeuvre, de nous faire éprouver le sentiment du marcheur à un moment donné»¹⁷. La parzialità del territorio calpestato, sottoposto ad una scelta emotivamente selettiva che esclude tutti i restanti territori possibili, è una possibilità tra tante ma rende anche la strada, ogni strada scelta dall'artista, ogni percorso pre-mappato, un itinerario ben individuato, suggerito da precise motivazioni geografiche, artistiche, politiche.

Considerazioni queste che possono valere anche per Richard Long, seppure con una ancor più marcata valenza cartografica.

Ciò che diversifica l'operato di Long da quello di Fulton non è solo il fatto che egli, nei suoi percorsi, compia degli interventi su terreno con sculture temporanee realizzate spostando pietre per generare forme essenziali; non si tratta solo, cioè, della differenza fra un agire "comportamentale" e uno "scultoreo", in quanto Long, nelle sue azioni, non si limita a percorrere un territorio, ma lo genera, o almeno genera una possibile reinterpretazione formale interna ad esso. Dal punto di vista della descrizione del territorio, e quindi della sua mappatura, Long non si accontenta di usare una carta esistente per seguire un percorso dato o per individuarlo, ma forza la situazione intervenendo dall'esterno e creando così una sua "mappa"¹⁸.

Per Long si tratta di un'ibridazione che lambisce i limiti della ricerca, è qualcosa che ha forse a che vedere più con la scultura in sé che con l'attraversamento (psico)geografico di superfici e territori, tuttavia è impossibile trascurare una personalità come l'artista inglese che così tanto ha coordinato le idee dei futuri "creatori di mappe", diventando la guida di tutta la scuola inglese di land-artisti. Ma c'è di più, ovvero c'è essenzialmente un momento preciso in cui Long crea nominalmente un prima e un dopo: è il 1967 ed il nostro realizza *A Line Made By Walking*, una linea retta "incisa"

¹⁷ TIBERGHIEEN (1996, 264).

¹⁸ TEDESCHI (2011, 219).

calpestando l'erba di un prato. Del gesto non rimangono che testimonianze fotografiche ma all'immediato, naturale, rialzarsi dell'erba l'opera ha iniziato a produrre suggestioni di assoluta radicalità, un passaggio cruciale, un momento descritto da Rudi Fuchs come «una fondamentale interruzione nella storia dell'arte»¹⁹.

La linea scultorea e il corpo antropico, il determinismo terrigno che scolpisce le membra ad ogni passo, e ad ogni passo mappa un percorso. È l'orizzonte di un'opera del genere che spiega tante conseguenze. Nell'icastica efficacia di un gesto banale, nella durezza violentemente mentale del passo essa nasconde il brivido millenarista di una scultura "scomparsa" o destinata a scomparire per mancata necessità, evitando di farsi oggetto e rimanendo così in un campo futuribile che ha i contorni di un'arte visionaria, morta e poi rinata. D'altra parte, come afferma Rosalind Krauss, dopo gli anni Cinquanta la scultura può essere sperimentata solo "al negativo" – come negatività dell'esperienza plastica:

Era ciò che, sopra o davanti un edificio, non era un edificio; o quello che, inserito in un paesaggio, non era un paesaggio [...] era oramai la categoria risultante dal non-paesaggio e dalla non-architettura [...]. Ma la non-architettura non è che un'altra forma di definire il paesaggio, e il non-paesaggio è più semplicemente l'architettura²⁰.

Questo scolorire nel negativo dei numeri reali necessitava, come iconizza Long nella sua opera, di una veloce riconsiderazione della scultura in un quadro storico più vasto,

intraprendendo la costruzione delle sue genealogie, a partire da dati che non rinviano più a decenni, ma a millenni²¹.

Per Long l'istantanea traduzione plastica di alfabeti interiori non è più necessaria, bisogna piuttosto "vedere nel vuoto": in questa serie di particolari opere di Land Art indipendenti dalla funzione il significante è da cercare esternamente, ed è anche per questo che *A Line Made By Walking* appartiene solo lateralmente al mondo scultoreo e più solidamente all'esperienza concettuale e antro-po-paesaggistica – scatenando a sua volta riflessioni sulla natura degli attraversamenti umani lungo il territorio. Il percorso, in questo caso, appartiene dunque ad una ulteriore sfera cognitiva, non è più scultura né architettura, né paesaggio, ma è la rappresentazione plastico-inorganica di quello che Hegel chiama il «bisogno primitivo dell'arte»²²; in sintesi una trasformazione simbolica del territorio, trattenuta solo illusoriamente dentro un campo scultoreo.

¹⁹ FUCHS (1986, 43).

²⁰ KRAUSS (1985, 111s.)

²¹ *Ibid.*

²² HEGEL (1997). In questo senso l'arte è essenzialmente mediazione e conciliazione tra spirito e materia, universale e particolare, infinito e finito: essa è un prodotto dello spirito con il quale questo dà vita a una prima forma di «conciliazione tra ciò che è semplicemente esterno, sensibile e transeunte ed il puro pensiero, tra la natura e la realtà finita e l'infinita libertà del pensiero concettuale».

Conclude acutamente Careri, utilizzando parole che stringono a doppio nodo il nostro obiettivo di ricerca:

L'intervento di Long è privo di ogni apporto tecnologico, non incide in profondità la crosta terrestre, ma ne trasforma la sola superficie e in modo reversibile. Il solo mezzo impiegato è il solo corpo, le sue possibilità di movimento, gli sforzi delle sue braccia e delle sue gambe: la pietra più grande che viene utilizzata è quella che si può spostare con le proprie forze e il percorso più lungo è quello che il suo corpo può sostenere in un certo periodo di tempo. Il corpo è uno strumento di misura dello spazio e del tempo. Attraverso il corpo Long misura le proprie percezioni e le variazioni degli agenti atmosferici, utilizza il camminare per cogliere il mutare della direzione dei venti, della temperatura, dei suoni. Misurare significa individuare dei punti, segnalarli, allinearli, circoscrivere degli spazi, intervallarli secondo un ritmo e una direzione e anche in questo Long trova una radice primordiale: la geometria come misura del mondo²³.

Ancora in quel giro di anni l'artista inglese, oltre ad effettuare con *Ben Nevis Hitch Hike* un viaggio a piedi – poi illustrato attraverso alcune fotografie in bianco e nero e l'indicazione, su una carta dell'Inghilterra, dei luoghi in cui si è fermato –, comincia ad intervenire direttamente sulle mappe, con percorsi lineari, figli solamente di righello e compasso, assumendo la pretesa di svincolarsi dalle condizioni climatiche e del terreno. Particolare enfasi assume così l'accelerazione matematico-fisica del camminare attraverso la sola "linea d'aria", in maniera retta oppure circolare, quasi a costringere, in un delirio dei concetti deterministi, lo spazio-tempo ad un adattamento coatto. Long altro non fa che intraprendere una lotta sacrificale con il territorio, tenta di dominarlo mentre questo fortifica la propria indocile natura, il cortocircuitare del contro-determinismo è mediato da tentativi di sottoporre la fisionomia del luogo ai suoi disegni e alle sue mappe. I luoghi assumono precise forme geometriche, dentro però ad un lavoro che solo superficialmente ammette l'innocua malleabilità del territorio: anzi, Long spesso sembra quasi esorcizzare l'impatto con la realtà fisica, rendendo evidente l'ambizione capricciosa di ogni cartografo, cioè riprodurre uno spazio geografico all'interno di una dimensione limitata e dominabile. La concettualità dell'opera ancora una volta si posa sulla dicotomia realtà-rappresentazione, utilizzando gli strumenti geografici che più radicalizzano la problematica: la mappa ed il corpo dell'artista.

Del resto una delle principali incognite dell'arte del camminare (o del "calpestare") rimane ancora come traslitterare in estetica la conclusa forma dell'esperienza: dadaisti e surrealisti sfuggivano al problema ricorrendo alla nuda descrizione letteraria, i situazionisti avevano creato delle mappe ma senza indicarne il flusso di deriva, la Land Art anglosassone invece farà largo uso della mappa, associandola al corpo fisico (corpo percettivo per Fulton, corpo segnico per Long).

In Fulton la rappresentazione dei luoghi attraversati è una mappa in senso astratto. La rappresentazione del percorso è risolta per mezzo di immagini e testi grafici che testimoniano l'esperienza del camminare con la consapevolezza di non poterla mai raggiungere attraverso la

²³ CARERI (2006, 109).

rappresentazione. Nelle gallerie Fulton presenta i suoi percorsi attraverso una sorta di poesia geografica: frasi e segni che possono essere interpretati come cartografie che evocano la sensazione dei luoghi, le altezze altimetriche oltrepassate, i toponimi, le miglia percorse. Come le poesie *zen* le sue brevi frasi fissano l'immediatezza dell'esperienza e della percezione dello spazio come gli *haiku* giapponesi tendono a risvegliare un *hic et nunc* vissuto durante il viaggio. Il camminare di Fulton è come il moto delle nuvole, non lascia traccia né sul suolo né sulla carta: "Walks are like clouds. They come and go"²⁴. In Long invece il camminare è un'azione che si incide sul luogo. È un atto che disegna una figura sul terreno e che quindi può essere riportato sulla rappresentazione cartografica; ma il procedimento può essere anche utilizzato all'inverso, la carta può funzionare da supporto su cui disegnare figure da percorrere successivamente, una volta disegnato sulla mappa un cerchio lo si può percorrere al suo interno, lungo i bordi, all'esterno. Il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, presuppone una forma che si può sovrapporre a quella contemporaneamente preesistente sulla realtà e sulla carta. Il mondo diventa allora un immenso territorio estetico, un'enorme tela su cui disegnare camminando e sperimentare affinità visive. Un supporto che non è un foglio bianco, ma un intricato disegno di sedimenti storici e geologici su cui aggiungere semplicemente un altro. Percorrendo le figure sovrapposte alla carta-territorio, il corpo del viandante annota gli eventi del viaggio, le sensazioni, gli ostacoli, i pericoli, il variare del terreno. Sul corpo in movimento si riflette la struttura fisica del territorio²⁵.

La mappa può essere tutto e tutto può essere una mappa. Fatta una mappa possiamo cercare la nostra via da un posto ad un altro sia nella natura che nella mente, continuamente. Essa registra quei percorsi visibili e invisibili creati dai diversi tipi di impronte²⁶, scatenando il bisogno primitivo di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo assieme a quella dello spazio. Tornano alla mente le parole di Italo Calvino:

Tempo come storia del passato e tempo al futuro: come presenza di ostacoli che si incontrano nel viaggio, e qui il tempo atmosferico si salda al tempo cronologico. La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario, è Odissea²⁷.

La mappa, intesa come sistema visivo di comunicazione (in cui però si generano molteplici codici linguistici), non ha mai mancato di stuzzicare il mondo dell'arte, fosse anche solo di riflesso, ponendo principalmente l'accento sulla pluralità delle interpretazioni possibili, sulla relatività delle informazioni, sullo scarto tra carta e territorio fisico nei cui interstizi si nascondono abissi di senso e su altre componenti per così dire liriche. L'artista si sdoppia in geografo per necessità di ricerca, adottando canali relazionali con quanto avviene nell'ambito scientifico dell'analisi del territorio e delle sue strumentazioni; un processo analitico che a partire dagli anni Sessanta e Settanta non ha mancato di agitare le acque del mondo artistico. Non è difficile indovinare anche le ragioni di una certa affinità tra la mappa e l'utilizzo artistico della stessa: una comunione d'atteggiamento fra una geografia che chiama in causa la legittimità dei propri codici ed un'arte che ama confondersi nell'incontro con nuovi settori; la mappa si ritroverà dunque ad essere, nel punto esatto di

²⁴ ADAMS (1980).

²⁵ CARERI (2006, 113s.).

²⁶ Cf. CORK – ANNE (1991).

²⁷ CALVINO (1984, 24).

congiuntura, l'unica dimostrazione analitica in un esubero di segni e rimandi incrociati. La mappa è l'artificio stesso, la produzione più diretta di tutte le pratiche geografiche, di ogni percorso, di ogni brivido della terra, e ne è in qualche modo sia l'evidenza scientifico-analitica, sia la controparte teoretica: la mappa, ci sarà permesso questo azzardo, è stata in parte per la geografia quello che la tela è stata per la storia dell'arte. La forma del riferimento visivo, in qualche modo, detta la sua natura, e questo non è un aspetto da sottovalutare nel vicendevole richiamo a nozze delle due discipline.

Una certa letteratura, tra semiotica e territorio, indica una ricongiunzione tra mappa e arte come frutto di una necessità riavvampata in epoca moderna di tornare ad una rappresentazione visiva, quasi pittorica, della carta, dopo che il progresso artistico e scientifico e comunicativo le ha a lungo separate (separazione avvenuta sul piano della codificazione linguistica, come notano alcuni appunti di Emanuela Casti²⁸). L'arte torna a curarsi dei modelli di rappresentazione e comunicazione, pratica già di largo uso fin dall'antichità: una scissione risanata dentro una nuova saldatura fra principi e obiettivi che di nuovo combinano i caratteri denotativi e connotativi dell'espressione e della ricerca. Il passo successivo è invece l'iniezione di quel lirismo e di quella "riflessione di secondo grado", di cui solo l'arte è capace. Certamente in passato è stata principalmente la pittura a sottolineare corrispondenze fra rappresentazione cartografica e creazione artistica, basti pensare al periodo rinascimentale (le carte geografiche, anche per il loro valore decorativo, potevano essere considerate alla stregua di quadri da appendere alle pareti, sia che fossero immagini autonome o trascrizioni topografiche), un qualcosa che sembrava destinato al declino, al reciproco disconoscimento con l'affinarsi della critica d'arte e dello sviluppo scientifico, ma che lungo il Novecento ha riaperto numerose vie di ricongiungimento. Il superamento del carattere quasi esclusivamente pittorico dell'arte e in particolar modo dell'arte di discendenza geografica ha permesso nuove analisi sul livello della produzione e della comunicazione dell'oggetto estetico in quanto tale, una riflessione che è pura arte concettuale, come testimoniano le "opere trascritte" dei nostri Long e Fulton.

Prima di questo *exploit* tuttavia l'arte e la mappa hanno sempre amato specchiarsi vicendevolmente, fin dall'antichità, lanciando in orbita quel sentore sublime dell'immaginifico, dei *terrain vagues* che da centinaia d'anni corrode dall'interno il bisogno geografico. Un tema antico che ci porta a ricordare i tentativi nel costruire la carta dell'Oceano, o quella di Atlantide, o quella del regno del Prete Gianni, leggendario viaggiatore medievale²⁹. Scriveva qualche anno fa Omar

²⁸ CASTI (1998, 54).

²⁹ In PIRENNE (2000) è possibile avere una visione approfondita e definitiva della leggenda, che deriva da una missiva che l'imperatore bizantino Manuele I Comneno ricevette nel 1165, inviata da un "Giovanni, Sovrano Cristiano e Signore dei Signori". La lettera descriveva i ricchissimi possedimenti di questo monarca situati nel centro dell'Asia. Per molti anni al mito del Prete Gianni fu associato il sogno di raggiungere un regno sontuoso, dove tutti i piaceri materiali fossero esauditi, innescando le fantasie e le iniziative di numerosi viaggiatori medievali.

Calabrese nel catalogo della mostra *Voi (non) siete qui*, a proposito delle qualità immaginifiche della mappa d'artista, scarrellando anche alcune esperienze d'epoca moderna:

E perché, d'altronde, il linguaggio della cartografia non dovrebbe, come è accaduto a tutti gli altri linguaggi, prender coscienza di un proprio possibile uso artistico? L'artista, in fondo, è sempre un cartografo della propria opera, perché la costruisce su una rete di relazioni e di luoghi notevoli. Lo ha segnalato Ernst Gombrich, sostenendo che qualunque opera d'arte segue in generale due strategie fondamentali nel proporre il suo rapporto con il mondo rappresentato: la strategia dello specchio ("riflettere" la realtà, produrne un simulacro, e immaginare l'opera stessa come una superficie speculare verticale) e quella della mappa ("registrare" il mondo attraverso la selezione di punti di riconoscimento, e immaginare l'opera come una visione orizzontale, anche quando si presenti come eretta). Per lo più la mappa dell'opera è nascosta, sta sotto la superficie lavorata. Quando viene in luce, mostra inevitabilmente ed esplicitamente la soggettività della mano che l'ha prodotta: un "io-qui-ora" che la fonda e la rende esteticamente intelligibile [...]. La carta, dunque, ha sempre ispirato le arti figurative, ma vi ha giocato comunque un ruolo simbolico, diverso dalla sua "obiettiva" funzione di orientamento³⁰.

Forse non è nostro compito indagare fino in fondo la natura e la realizzazione delle mappe, che tutto sommato appartengono ad una prospettiva più segnica e disegnativa rispetto agli "attraversamenti geografici" che stiamo prendendo in esame, ma è anche vero che, stando a vie diverse, il tema dello spazio emerge comunque come via d'indagine, dentro e oltre strutture di rappresentazione concettuali.

Altre brevi dimostrazioni possono essere fatte, per quanto riguarda il secondo Novecento a partire, ad esempio, da alcune esperienze di Piero Manzoni su carte geografiche, chiamate poi *Tavole di accertamento*. Risalenti alla fine degli anni Cinquanta, fra le otto tavole costituenti il progetto, l'artista inserisce due carte d'atlante, una dell'Irlanda e l'altra dell'Islanda – alludendo alla similitudine linguistica; le carte sono quasi totalmente bianche, vengono evidenziati solo pochi nomi di città, qualche grande corso d'acqua e poco più. A Manzoni interessa esclusivamente la "verità linguistica" che la carta geografica trascrive – senza nessun riguardo alla conformazione del territorio –, la riconoscibilità delle linee tramandata attraverso l'inscalfibile sacralità della mappa, l'aspirazione all'assoluto e alla totalità di conoscenza che la geografia arcaicamente nasconde e che per certi versi accomuna queste "carte d'accertamento" ad altri suoi lavori sicuramente più celebri (pensiamo almeno ai coevi *Achromes* o ancora più propriamente al *Socle du monde*), ispirati – come rammenta Celant – ad un'esaltazione delle condizioni fisiche e materiali del mondo come "infinitezza della terra"³¹.

³⁰ BETTINI – CALABRESE (2006, 9ss.). Mostra tenuta a Cortenuova (BG) tra il 21 settembre e il 24 dicembre 2006 presso Acciaierie Arte Contemporanea. «Le "non-mappe" contemporanee hanno la caratteristica di fungere da materiali ri-utilizzabili per le loro qualità estetiche, oppure da contenuto per la definizione di "territori" immaginari. In mostra e in catalogo sono selezionate opere di grandi artisti che si sono misurati con questo tema, da de Chirico a Savinio, da Carrà a Picabia, fino ai grandi nomi dell'arte contemporanea come Pomodoro, Parmiggiani, Pistoletto, Fabro, Cattelan».

³¹ CELANT (2004, LXIVss.).

Dalla prefazione alle *Tavole*:

Le carte geografiche, le impronte, l'alfabeto, sono semplici relazioni della condizione subconscia. Nulla di reale e tanto meno di astratto; ma soltanto un momento a sé "in sé". Possiamo dare un po' di vita a un postulato: possiamo dare freddamente l'esatta importanza a un documento. Solo questo. Ed è proprio questo che ha voluto Piero Manzoni. Baltimore è proprio a Baltimore³².

L'accertamento di un artefatto in quanto tale, la mappa come attestazione di indiscutibile realtà; dall'evidenza di un qualcosa non più ulteriormente divisibile all'azzeramento della definizione di spazio. Le tavole manzoniane appartengono inoltre ad una ricerca di "effettiva esistenza della realtà", per cui le carte geografiche e le lettere stampate in modo neutro (nel grande lago della modulazione prettamente linguistica, attorno al quale si muove la quasi intera ricerca dell'artista soncinese) possono essere «indice di un grado di verità esteriore, da considerarsi come prova dell'esistenza del mondo e del linguaggio»³³, la carta si antropizza come fosse un corpo di carne³⁴ postulando (attraverso la sovrapposizione dell'uomo alla traccia geografica) il definitivo "accertamento di se stessi".

Altri come Art & Language³⁵, qualche anno dopo, sceglieranno invece di sottolineare l'aspetto estensionale della mappa, di precisa definizione dello spazio come immateriale demarcazione. Nella *Mappa per non indicare* sono presenti i contorni di due degli Stati Uniti (Kentucky e Iowa), relazionandosi tra loro nel dichiarato proposito di "non indicare" tutti gli altri luoghi che vanno a comporre il Nord America, trasformandola così in una sorta di carta muta «dove ciò che conta è anche, o proprio, ciò che non si vede, che è stato eliminato dall'immagine cartografica, ma permane nell'intenzione significante»³⁶. Ancora una volta, in una maniera non dissimile a come accadeva nella carte di Manzoni, si torna alla frattura tra apparenza e "verità linguistica", la giustezza indiscutibile della mappa, che invece di dimostrare qualcosa, renderlo visibile, lo nasconde venendo così meno alla sua natura esplicativa, ribaltando i significati in una sorta di paradosso di Schrödinger in cui la mappa stessa può dire qualcosa o non dirla affatto – rimanendo comunque conclusa, e sta qui il dato più artisticamente concretato, in un'immagine che simula, fantasmaticamente, una "rassicurante geografizzazione". Certe carte possono tuttavia essere lette anche come una critica ad alcune derive testardamente oggettivizzanti della geografia tradizionale; la *Mappa per non indicare* per certi versi è quasi una cristallizzazione del ruolo limitatamente illustrativo della carta che, – nota Dematteis –

³² AGNETTI (1962).

³³ TEDESCHI (2011, 51).

³⁴ RIVIÈRE (1980, 83ss.).

³⁵ Gruppo di artisti e teorici dell'arte fondato tra il 1967 e il 1968 in Inghilterra. Art & Language propose un'importante riflessione sulle relazioni arte-linguaggio-società-politica che risulterà fondamentale per tutta l'arte concettuale. Ai testi critici si accompagnava una produzione artistica molto spesso dominata da toni ironici e paradossali, atti a sottolineare l'interrelazione fra le pluralità di espressioni (sia verbali che figurate) che compongono l'opera.

³⁶ TEDESCHI (2011, 54).

«è la radice profonda e l'essenza del determinismo geografico: rappresentare l'ordine territoriale come dominato da una necessità che è nelle cose mentre invece a ben vedere essa è soltanto nel codice della rappresentazione»³⁷. L'opera d'arte produce per sua stessa natura un rimbalzo tra il proprio significato e la concreta esistenza, aprendosi in un'impressione che necessariamente non può che sfociare in una riflessione sui codici comunicativi della carta geografica. Il dato orografico-territoriale resiste alle intemperie linguistiche di questa astrazione, "azzerramento scientifico" che porta naturalmente con sé il bisogno mitopoietico dell'arte, uno scontro infine creativo, fucina di importanti modelli di definizione tra realtà e pensiero logico.

La galassia dell'arte concettuale ha amato incontrarsi più che con la geografia in sé con la via dell'accertamento e con l'indagine dei processi segnico-linguistici, questo è indubbio. Ma non sarà tanto in questi pezzi di storia quanto in tempi più recenti che si assisterà ad un vero e proprio "rinascimento" della mappa d'arte, intesa non più come trascrizione disegnativa ma più sovente come vero e proprio momento di studio e di analisi etnografica.

In questo senso negli ultimi anni, sull'onda dell'accelerazione tecnica delle scienze comunicative, l'evoluzione dell'esperienza fisica e personale legata alla costituzione di mappe geografiche ha subito notevoli trasformazioni, includendo nel "corpo sacrificale" dell'uomo-esploratore elementi di pura artificialità tecnologica. L'esplosione su scala privata e personale dei *locative-based media* (LBM), cioè mezzi di comunicazione funzionalmente legati alla localizzazione di un luogo e quindi alla creazione automatizzata di mappe – pensiamo solo a quante informazioni geografiche possono accedere le celle dei telefoni cellulari o le reti Wi-Fi, senza parlare dei dispositivi GPS/GLONASS ormai integrati a buon mercato in quasi ogni sistema mobile – ha finito per influenzare tutta l'agitazione creativa che l'arte è chiamata a digerire e riprodurre. Una "forma poetica" della visualizzazione di certi dati digitali può essere considerata come la diretta discendente, futuribile ed accelerazionista, non solo della Land Art più concettuale e meno legata all'intervento, di cui abbiamo appena parlato e con la quale si lega indissolubilmente, ma anche dei tentativi espositivi delle derive psicogeografiche situazioniste e di certe correnti Fluxus come di tanti cani sciolti dell'arte pubblica e relazionale (da Stanley Brouwn ad Ugo La Pietra passando per Vito Acconci). La produzione di tracce tangibili di esseri umani in movimento è un'occasione troppo ghiotta perché gli artisti rinuncino a darle un'anima creativa ed immaginifica in grado di riempire di senso ambienti della vita quotidiana.

L'ibridazione di livelli semantici che coinvolgono realtà fisica, corporea, territoriale, città e banche dati sono riusciti ad estendere il "paesaggio internet" come luogo tangibile in cui le persone forgiavano relazioni sociali ed ambientali: nuove tecnologie locative permettono agli utenti di

³⁷ DEMATTEIS (1985, 105).

modificare in maniera dinamica il modo di comunicare e di esplorare il “*continuum* territoriale”, assumendo un ruolo sempre più attivo, in potenza già creativo e proto-artistico. L’artista quindi interviene come elemento riequilibrante e coscienziosamente inventivo, attraverso quella situazione specificamente combinata che Drew Hemment descrive come «mappature d’utenza, *social networking* ed interventi artistici in cui il tessuto dell’ambiente urbano e i contorni della terra diventano come il pennello sulla tela»³⁸.

Dai dispositivi nelle nostre tasche fuoriescono continuamente dati in grado di cambiare il paesaggio circostante come fosse, appunto, una tavolozza, una bozza di un disegno in eterna trasformazione, nuova linfa per un mondo in cui le mappe andavano appuntate su carta; non è un caso che alcune declinazioni *locative media* abbiano assunto denominazioni ancora più evidenti, come lo è ad esempio il metodo *GPS drawing*³⁹ che utilizza, come non è difficile intuire, il *Global Positioning System* per creare opere segniche su larga scala⁴⁰. I dati prodotti dai satelliti, tracciando il percorso di una camminata, possono essere benissimo convertiti digitalmente in linee e altre forme geometriche, e successivamente rese disponibili come materia grezza per disegni, sculture o animazioni, sia bidimensionali che tridimensionali. Long dava vita alle proprie opere semplicemente percorrendo il paesaggio, annotando le specificità dell’ambiente attraverso appunti su carta, fotografie ma anche pietre ed altri materiali, canalizzando la forza documentativa del gesto dentro allo sguardo su una realtà “esoterica”, altra rispetto alla sola oggettività della cartografia; così allo stesso modo prende le mosse la *Locative Art* utilizzando sistemi mobili e wireless di localizzazione, cambiandone freneticamente il mezzo ma mai il fine.

Nei primi anni del nuovo millennio gli artisti hanno iniziato a rispondere attivamente ai richiami dell’*electronic mapping* offerti dalle nuove tecnologie, senza sottostimare anche la facilità di manipolazione di queste, in grado di dare vita a dispositivi autocostruiti, sistemi di alta consapevolezza locativa e interconnessioni a reti internet condivise capaci di rendere impressionanti risultati visivi. Tra i pionieri di questa fase⁴¹ può essere riconosciuto il giapponese Masaki Fujihata con la serie *Field Works*, iniziata nel 1992 e dedicata interamente a progetti di ricostruzione di memorie collettive nel cyberspazio, organizzate come un archivio indicizzato attraverso dati di posizione acquisiti da immagini video e GPS. Uno dei più paradigmatici è sicuramente *Mersea Circle* (2003-2005), progetto che ha tentato di ridefinire le memorie comunitarie degli abitanti dell’isola di

³⁸ Liberamente tradotto da HEMMENT (2006, 349).

³⁹ WOOD (2012). La fonte più solida è senza dubbio il sito www.gpsdrawing.com realizzato coi contributi dell’artista Jeremy Wood, in cui spiega come dall’esperienza disegnativa del GPS (tracciando i propri percorsi quotidiani) ha iniziato ad indagare precise qualità espressive. Rivelando come la tecnologia può introdurre nuovi approcci al viaggio, alla navigazione cartografica e alla consapevolezza ambientale.

⁴⁰ KIMMELMAN (2003).

⁴¹ WILSON (2002, 283ss.).

Mersea, situata nei pressi di Colchester, in Inghilterra (forse non casualmente la terra dei *landwalkers*). I visitatori sono stati invitati a camminare sul bordo dell'isola con videocamera e GPS, inviando riferimenti geografici e video ad una sorta di database telematico interattivo. In maniera simile era stata presentata anche *Tsumari*, del 2000, condensando dati e immagini in un ambiente grafico 3D. Altri come Teri Rueb e Ian Mott hanno triangolato invece certi dati geografici con elementi audio, più specifici della Sound Art, loro area di appartenenza artistica originaria. Sullo stesso motivo l'inglese Christian Nold ha incrociato su presupposti geografici altre informazioni, ancora più specifiche e pertinenti a quella "sacrificabilità del corpo" a cui accennavamo in apertura: in *Bio Mapping*⁴² (2004) le informazioni che legano corpo e territorio sono estremamente strette. Attraverso uno strumento portatile, a metà tra una macchina della verità ed un dispositivo GPS, l'artista registra la risposta galvanica della pelle (GSR) attraverso un semplice indicatore di eccitazione emotiva, combinandolo alla posizione geografica dell'utente. Tale procedimento ha indotto l'artista a tracciare una mappa che evidenziasse i picchi più alti e bassi del livello di stress, in relazione "psicogeografica" ai vari luoghi percorsi (scriveva oltre mezzo secolo fa Gilles Ivain: «I diversi quartieri di questa città potrebbero corrispondere all'intera gamma di umori che ognuno di noi incontra per caso nella vita di ogni giorno»⁴³). Rimanendo nella patria di Richard Long citiamo dallo stesso anno anche l'opera *Location, Location, Location* di Pete Gomes, in cui, camminando all'interno di un'area di un chilometro quadrato di Londra, annota col gesso direttamente sull'ambiente urbano dati e letture dal proprio dispositivo GPS: coordinate, tempistiche, numeri in una maniera che non manca di ricordare l'aspetto più tradizionalmente "da galleria" di Hamish Fulton.

Lungo certe opere si nota tuttavia come un brivido, uno scivolamento di senso sul concetto e sulla parola "territorio", che risuona nelle stanze aperte da Deleuze e Guattari all'alba della contemporaneità tecnocratica; sfocatura progressiva nelle distinzioni tra mappatura dello spazio fisico (beni mobili ed immobili) e produzione di un *milieu* culturale riterritorializzante (proprietà intellettuale), «il territorio è costituito da una firma o da un segno espressivo, siano gli uccelli che utilizzano il canto per mappare i propri domini, sia l'artista che crea un nuovo modo di vedere e di occupare il mondo»⁴⁴. Ogni strumento e *report* cartografico sembra puntare non solo sulla "verità" che la mappa presenta ma anche sul piano più prettamente metaforico, in grado di creare una vera e

⁴² SMITH (2006).

⁴³ Si rimanda a APOSTOLIDÈS – DONNÉ (2006) per più complete e recentemente aggiornate informazioni a proposito dell'autore, nome fondamentale per la formazione del lettrismo, e lo sviluppo della pratica psicogeografica. Riteniamo inoltre Ivain come una presenza addirittura più cruciale – per via del suo spiccato interesse verso gli aspetti lirici dell'esistenza – dell'amico-rivale Guy Debord per tutti quegli artisti che hanno assunto l'esplorazione psicogeografica come pratica di ricerca.

⁴⁴ HEMMENT (2006, 349).

propria astrazione intangibile tra il mondo e l'immagine (della mappa stessa), i movimenti degli utenti (o dell'artista o più in generale dei partecipanti) e la rappresentazione su schermo o carta; come Alfred Korzybsky ebbe a dire: «la mappa non è il territorio», ma ambiente segnico in cui la posizione “visivamente” si genera, portandosi dietro innumerevoli annotazioni, non solo geografiche ma anche temporali, liriche e metaforiche.

Paolo Berti

ancheadesso@gmail.com

Riferimenti bibliografici

ADAMS 1980

R. Adams, *Landscape Theory*, New York.

AGNETTI 1962

V. Agnetti, *Prefazione alle 8 tavole di accertamento*, in P. Manzoni, *Tavole di accertamento*, Milano.

APOSTOLIDES – DONNE 2006

J. M. Apostolidès – B. Donn , * crits retrouv s par Ivan Chtcheglov*, Paris.

BELLI – SEROTA 2013

G. Belli – N. Serota (a cura di), *Anthony Caro*, Milano.

BETTINI – CALABRESE 2006

M. Bettini – O. Calabrese (a cura di), *Voi (non) siete qui*, catalogo della mostra (Cortenuova, 21 settembre-24 dicembre 2006), Milano.

BUSCH 1974

J. M. Busch, *A Decade of Sculpture: the New Media in the 1960s*, Philadelphia, PA.

CALVINO 1984

I. Calvino, *Il viandante sulla mappa*, in *Collezione di sabbia*, Milano.

CARERI 2006

F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino.

CASTI 1998

E. Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milano.

CAUSEY 1977

A. Causey, *Space and Time in British Land Art*, «Studio international» CXCIII 122-30.

CELANT 2004

G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Milano.

DE CERTEAU 2010

M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma.

DEMATTEIS 1985

G. Dematteis, *Le metafore della terra*, Milano.

CORK – ANNE 1991

R. Cork, S. Anne (a cura di), *Richard Long. Walking in Circles*, London.

DORFLES 1968

G. Dorfles, *Artificio e natura*, Torino.

FUCHS 1986

R. Fuchs, *Richard Long*, London.

GINTZ 1986

C. Gintz, *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*, «Art Press» CIV 5-7.

HEGEL 1997

G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino.

HEMMENT 2006

D. Hemment, *Locative Arts*, «Leonardo» XXXIX 348-55.

KASTER 2002

J. Kaster, *Land and Environmental Art*, New York.

KIMMELMAN 2003

M. Kimmelman, *The 3rd Annual Year In Ideas: GPS Art*, «New York Times», December 14.

KRAUSS 1985

R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge.

LEFEBVRE 1974

H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris.

MESSNER – HAPKEMEYER – VETTESE 2005

R. Messner, A. Hapkemeyer, A. Vettese, *Hamish Fulton. Keep Moving*, Catalogo della mostra (Bolzano, 18 febbraio-8 maggio 2005), Milano.

PIRENNE 2000

J. Pirenne, *La leggenda del Prete Gianni*, Torino.

REPETTO 2011

P. Repetto (a cura di), *Walking Art. Richard Long, Hamish Fulton*, Acqui Terme.

RIVIERE 1980

J. L. Rivière, *La carte, le corps, la mémoire*, in *Cartes et figures de la terre*, Catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Paris, 24 maggio-17 novembre 1980), Paris, 83-91.

SMITH 2006

D. Smith, *How I took my Emotions out for a Walk*, «The Observer», April 16.

TEDESCHI 2011

F. Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano.

TIBERGHEN 1993

G. Tiberghien, *Land Art*, Paris.

TIBERGHEN 1996

G. Tiberghien, *La sculpture du paysage*, in *Un siècle de sculpture anglaise*, Paris, 264.

WAGSTAFF 1966

S. Wagstaff, *Talking with Tony Smith*, «Artforum», December, 14-9.

WILSON 2002

S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge, 283-93.

WOOD 2012

J. Wood, *GPS Drawing*, www.gpsdrawing.com.