

**ARTYPE**  
aperture sul contemporaneo



Alessandra Seidita

**Richard Long**

Rievocare la memoria della natura



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume nove

## **ARTYPE | aperture sul contemporaneo**

collana diretta da Silvia Grandi

### **Comitato scientifico**

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

### **Politiche editoriali**

Referaggio double blind



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/2020>

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo  
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi  
volume nove  
2020  
ISBN 9788854970199  
ISSN 2465-2369

*Richard Long. Rievocare la memoria della natura*  
Alessandra Seidita

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali  
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Richard Long, *A Circle in Ireland*, 1975.

# Indice

<b>Introduzione</b>	5
Premesse teoriche	9
<b>Richard Long nel contesto storico artistico</b>	
Nota biografica e periodo di formazione	15
Le correnti artistiche alla fine degli anni Sessanta: influenze, fonti, origini	20
Tra Minimalismo e Arte Concettuale	31
Gli inizi con l'Arte Povera	40
<b>Richard Long e il paesaggio</b>	
Caratteri della Land Art: il rapporto con la natura e il paesaggio	53
La Land Art e il mercato dell'arte	67
Critiche e posizioni individuali	70
L'esperienza del viaggio: il percorso come forma estetica	77
<b>Strategie artistiche nella produzione di Richard Long</b>	
Il percorso e la dimensione del tempo	93
Fotografie	109
<i>Text works</i> e libri d'arte	117
Mappe	128
Impronte, tracce e stampe	134
<b>Bibliografia</b>	157



## Introduzione

*Finestre: ciò di cui abbiamo bisogno, mi disse una volta un vecchio saggio in un paese lontano, la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti. Sarà che la nostra vita è subordinata anch'essa agli angoli retti? Sai, quei difficili itinerari, fatti di segmenti, che tutti noi dobbiamo percorrere semplicemente per arrivare alla nostra fine. Forse, [...] tutto ciò che pensiamo, che viviamo, che abbiamo vissuto, che immaginiamo, che desideriamo, non può essere governato dalle geometrie. E che le finestre sono solo una pavida forma di geometria degli uomini che temono lo sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio, come quando Talete guardava le stelle, che non entrano nel riquadro della finestra.<sup>1</sup>*

Richard Long è un uomo dallo sguardo circolare,<sup>2</sup> la sua arte è fatta di passi che procedono, uno dopo l'altro, nella vastità e nel caos della realtà che ci circonda. In un certo senso nel suo incedere nell'ambiente possiamo intravedere una grande metafora del percorso di vita compiuto da ogni uomo. "Penso che lo stesso camminare sia una metafora del tempo, un movimento unidirezionale dal passato al futuro attraverso il presente. Sono spesso consapevole dei compagni di viaggio in cui mi imbatto lungo il cammino: siamo tutti sullo stesso sentiero, sulla stessa strada, ma per ragioni diverse, ognuno di noi sta compiendo un viaggio diverso. E, come noi, ogni singola pietra compie un viaggio tutto suo".<sup>3</sup> L'artista inglese vuole attraversare il mondo lasciando tracce provvisorie del suo passaggio e acquisendo familiarità con l'ambiente naturale che lo circonda. Long ambisce a esplorare e conoscere i misteri su

cui poggia l'ordine universale. Dunque, per comprendere fino in fondo ciò che la sua arte ci vuole comunicare dobbiamo concederci del tempo. Ogni lavoro che l'artista esegue può essere legato a un istante specifico ma porta con sé l'eco di luoghi remoti e atemporalità. Di conseguenza, la sua arte ci rende intrinsecamente consapevoli dello scorrere delle ore e dell'andamento ciclico della natura.<sup>4</sup> L'atto di camminare ha così dilatato i tradizionali confini della scultura rendendola immateriale e includendo in essa una quarta dimensione, quella temporale.

La carriera artistica di Richard Long ricopre un periodo ampio più di mezzo secolo. Sin dal suo ingresso nel mondo dell'arte, alla fine degli anni Sessanta, Long ha sovvertito la norma con incomparabile spontaneità e discrezione. La bellezza intellettuale delle sue linee "immaginarie" che tagliano il territorio, i suoi percorsi registrati da testi e fotografie, le sue sculture nel paesaggio, e le installazioni nelle gallerie, realizzate usando i più disparati materiali naturali, rispecchiano il suo temperamento, così come il diretto coinvolgimento con il territorio naturale. L'artista inglese è stato, infatti, in grado di trasformare la natura nel soggetto e nella risorsa primaria per la creazione delle sue opere, determinando un rapporto di coinvolgimento e sottomissione alle leggi della natura. È stata tuttavia la decisione di creare sculture camminando che ha stabilito la principale caratteristica della sua arte, ridefinendo le regole e i confini della scultura, e disorientando i fruitori. Nei suoi lavori Long rimane fedele all'originale funzione del camminare, cioè quella di muoversi nello spazio per spostarsi da un luogo ad un altro. Tuttavia, rende questa azione universale la maniera più diretta e immediata per interagire con l'ambiente naturale, vero e proprio veicolo per analizzare il rapporto tra arte e paesaggio. Per raggiungere questo scopo l'artista procede per fasi, nel corso delle quali pone in correlazione l'idea, l'azione e

l'evidenza fisica di quest'ultima. La concretizzazione dell'idea rimane un punto fondamentale nella sua produzione artistica, l'opera esiste in quando Long compie un'azione fisica nello spazio-tempo. Solo in questo modo, i suoi lavori hanno una reale, seppur transitoria, esistenza, la quale acuisce la nostra percezione del tempo: il tempo speso nella raccolta dei materiali, la durata di una camminata o le evoluzioni di un'opera lasciata in balia degli elementi naturali. La loro caratteristica provvisorietà è intrinsecamente legata con il soggetto delle opere, poiché la natura è inevitabilmente sinonimo di movimento e cambiamento, e Long ragiona sul modo in cui il suo transitare nell'ambiente naturale possa lasciare un flebile segno, a testimonianza del suo passaggio. L'inclusione di opere scultoree nella natura, così come la realizzazione di sculture create assemblando elementi naturali, rivela l'essenza dei luoghi attraversati ed è simbolo del senso di unità e coinvolgimento emozionale che l'artista sente con questi spazi.<sup>5</sup>

Molto è stato detto dalla critica a proposito della presunta simbologia legata alle forme arcaiche scelte dall'artista. Tuttavia, Long le utilizza proprio per il loro carattere universale e primitivo, legato alla nostra memoria ancestrale. Questo avviene anche nella scelta dei materiali, come il fango, i sassi, i rami secchi, presentati nella loro tangibile consistenza fisica. Nel contrasto tra la disposizione geometrica degli elementi, secondo uno schema predefinito, e la natura nella sua più potente espressione, si esprime il senso ultimo della sua arte. La tensione è enfatizzata anche grazie alla presenza fisica dell'artista, che si manifesta nelle sue tracce viventi. L'idea di una *natura unificata*,<sup>6</sup> come complesso di elementi, ha dei precedenti nella storia dell'arte e nella filosofia.

Se da una parte l'esigenza di innovazione nelle modalità di espressione artistica è presente lungo tutto il corso del XX secolo, le radici dello studio delle relazioni tra uomo e natura risal-

gono al periodo classico. Nel mondo antico, l'individuo esprimeva la sua relazione con la natura attraverso l'esercizio della ragione, come parte integrante della mente universale. Nel XIX secolo, la nozione di mondo naturale, che includeva gli uomini, era un pilastro del pensiero romantico. Questa idea romantica di relazione organica tra uomo e natura, in cui tutto è collegato e interconnesso,<sup>7</sup> permane anche nelle opere di Long. Il suo lavoro potrebbe essere però male interpretato enfatizzandone soltanto l'affinità con il romanticismo. Long è un *uomo antico*,<sup>8</sup> per il quale i miti e i rituali sono esperienze concrete che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Le sue opere non mettono in primo piano le emozioni, e non mirano ad appagare l'immaginazione dello spettatore. L'artista britannico, invece, resta ben saldo alla diretta esperienza con il mondo reale e ci ricorda che non siamo semplici osservatori ma parte integrante dell'ordine naturale delle cose. Inoltre, mentre i romantici puntavano sull'importanza primaria dell'individuo nella percezione e interpretazione della natura, il lavoro di Long pone uomo e natura in perfetto equilibrio tra loro. Piuttosto quindi, nelle opere dell'artista, prevale un approccio che è essenzialmente razionalistico, "Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico".<sup>9</sup> Fondato sul senso di profondo accordo con la natura, il suo lavoro esprime la bellezza e fragilità di questa relazione. Passando attraverso un utilizzo strumentale dei materiali naturali, l'esito ultimo dei suoi lavori è razionale ed empirico. In particolare, nel mondo moderno, in cui la capacità di distruzione si è ampiamente evoluta, la relazione arcaica tra uomo e natura rimane più pressante e rilevante che mai. L'arte a sua volta può essere interpretata, come ogni altra azione umana, come processo distruttivo compiuto ai fini della creazione. Per queste ragioni, l'arte di Long ha un significato che rimarrà insieme senza tempo e universale.<sup>10</sup>

Penso che l'arte sia un'attività morale, non intimidisce le persone, non le usa, in un certo senso le umanizza, spero. Il mio lavoro riguarda soltanto l'essere un essere umano che vive in questo pianeta, utilizzando la natura come risorsa.<sup>11</sup>

## **Premesse teoriche**

Nella storia dell'arte, e in particolare della pittura, il paesaggio è stato considerato per molto tempo un'esperienza di ordine emotivo, una visione che suscita in noi memorie e sentimenti, ponendoci in una condizione lirica e poetica. Nel passaggio dall'epoca moderna a quella postmoderna, e quindi da una società industriale ad una post-industriale, si è avviato un processo di *riabilitazione del paesaggio*.<sup>12</sup> Non si tratta più della classica, semplicistica opposizione tra naturale e artificiale, ma di una completa riqualificazione teorica di questo tema, stimolata dall'espansione degli insediamenti umani in aree rurali, e accompagnata da un significativo incremento della mobilità dei popoli, che ha condotto alla globalizzazione. Uno dei maggiori interpreti della modernità, Georg Simmel,<sup>13</sup> ha analizzato il tema del paesaggio in questo momento di transizione, interpretandolo come strumento estetico di compensazione rispetto ad un mondo naturale da cui ormai siamo estraniati. Nel suo breve saggio, il filosofo tedesco, introduce elementi riscontrabili anche nell'approccio alla natura dell'artista inglese Richard Long, per questa ragione ho ritenuto opportuno menzionare in maniere sintetica la filosofia del paesaggio di Simmel, come premessa al presente lavoro.<sup>14</sup>

La natura vissuta come qualcosa di intimamente irraggiungibile, come paesaggio, è l'esito di una separazione che il mondo moderno ha generato. È l'uomo ad aver creato dalla natura, il paesaggio. Il sentimento romantico che stimola la visione del

paesaggio naturale è proprio frutto di questa frammentazione definitiva tra esseri umani e natura, si tratta del senso di nostalgia dovuto alla perdita di comunione. La *Stimmung* è l'atmosfera, la "tonalità spirituale"<sup>15</sup> del paesaggio, che si esprime quando l'individuo, con la sua soggettività, vi esplica un'azione. Secondo questa lettura, l'unità del paesaggio nasce in contemporanea con l'esperienza diretta, il vissuto stesso dell'individuo. Il paesaggio naturale si costituisce, dunque, solo nelle reciproche relazioni dei suoi elementi intrinseci. Senza l'azione di delimitazione compiuta dallo sguardo dell'uomo, non sarebbe possibile individuare le parti, l'*individualità* del paesaggio. Di conseguenza, senza l'uomo moderno e la sua lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale, l'ideologia romantica dell'esperienza solitaria nella natura non esisterebbe: "Soltanto le nostre categorie umane distinguono nella natura singole parti, a cui noi colleghiamo reazioni estetiche, commoventi, simbolicamente significative: che il bello naturale sia felice in se stesso è giustificabile soltanto come finzione poetica [...] non vi è in esso alcun'altra felicità se non quella che provoca in noi".<sup>16</sup>

Ma la fascinazione del paesaggio deriva anche dalla presenza pacificata di forze contrastanti, naturale ed umana. Nel paesaggio percepiamo l'inesorabile deperibilità a cui sono soggette le opere dell'uomo, per l'azione corrosiva che la natura ha su di esse. Tuttavia, per opera di questo deperimento si riproduce l'unità perduta, e *le rovine*<sup>17</sup> che restano rappresentano il riappropriarsi attivo della natura da parte dell'uomo, che conduce alla riattivazione del circolo. Ed è questo ciò che fa l'artista nella natura: delimita nella corrente caotica e nell'infinità del mondo una parte. "Di fronte al paesaggio siamo uomini interi, [...] L'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da assorbire completamente in se la materia da-

ta dalla natura, ricreandola in se stesso".<sup>18</sup> L'artista moderno si serve, dunque, della natura come materia prima per la sua produzione. La natura, sfondo primario in cui svolgono tutte le attività umane, diviene il più ambizioso di tutti i quadri. Questi principi trovano conferma nell'arte di Richard Long. Fondata sul senso di profondo accordo con la natura, la sua produzione artistica esprime a pieno la bellezza e la fragilità di questa relazione con il paesaggio.

## Note

<sup>1</sup> A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Feltrinelli Editore, Milano, 2001, p. 219;

<sup>2</sup> *Ibidem*;

<sup>3</sup> H. PERDRIOLLE (a cura di), *Richard Long Jivya - Soma Mashe. Un incontro*, catalogo della mostra (PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 18 marzo – 6 giugno 2004) Mazzotta, Milano, 2004;

<sup>4</sup> *Ibidem*;

<sup>5</sup> M. COMPTON, *Some notes on the work of Richard Long* (British Pavilion, XXXVII Venice Biennale 1976), British Council, London, 1976;

<sup>6</sup> DANIEL-MCELROY Susan, DALTON Andrew, EVANS Peter, *Richard Long. A moving world*, catalogo della mostra (Tate St Ives 13 July – 13 October 2002), 2002;

<sup>7</sup> F. W. SCHELLING, *Le arti figurative e la natura*, T. GRIFFERO (a cura di), Aesthetica, Palermo, 2004;

<sup>8</sup> P. P. PASOLINI, *Medea*, 1969;

<sup>9</sup> *Ibidem*;

<sup>10</sup> DANIEL-MCELROY Susan, DALTON Andrew, EVANS Peter, *Richard Long. A moving world*, catalogo della mostra (Tate St Ives 13 July – 13 October 2002), 2002.

<sup>11</sup> R. LONG, *Interview with William Furlong* (1984), in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63. Testo originale in inglese: "I think art is a very moral activity, it doesn't threaten people, it doesn't use people, it sort of humanises us, i hope. My work is really about being a human being and living on this planet, using nature as its source". Trad. mia.

<sup>12</sup> P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2014, p. 12;

<sup>13</sup> G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, M. Sassatelli (a cura di), Armando Editore, Roma, 2006;

<sup>14</sup> Sorprendenti le assonanze tra l'episodio narrato da G. SIMMEL, *Tracce nel ghiaccio (1900)*, e la poetica di Richard Long, trad. it., in «Aut Aut», Vol. 257, 1993, pp. 15-16. "Mi trovavo sulla riva di un laghetto congelato e assistevo agli esercizi di un pattinatore. Aveva cominciato già da un certo tempo e, con una abnegazione come viene messa in pochi sforzi della vita per amore di obiettivi ideali, si sforzava in mutevoli giravolte e serpentine, circonvoluzioni e cruve all'indietro. Ma non gli riuscivano ancora né facili né sicure. Le ginocchia si piegavano e si irrigidivano in una gloriosa inclinazione, le braccia si ag-

grappavano all'aria tutto intorno come a un immaginario contrappeso [...] dopo un certo tempo, tornando indietro trovai la pista libera e vi scesi anch'io. Vidi che le tracce incise da quel pattinatore sul ghiaccio erano le più incantevoli e aggraziate forme, di uno slancio e di una libertà come quelle delle linee che traccia un uccello nell'aria. A quel punto sopraggiunse in me come una felicità per il fatto che qualcosa del genere fosse possibile: che noi pur con la goffaggine, l'inettitudine, l'oscillazione del nostro movimento possiamo tuttavia realizzare con un'estrema propaggine acuminata una linea la cui traccia sottile e leggera non sa nulla del nostro aspetto d'insieme";

<sup>15</sup> *Stimmung* è parola "intraducibile", resa in modi diversi in base al contesto: tonalità spirituale, stato d'animo, sentimento, atmosfera. In G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, M. Sassatelli (a cura di), Armando Editore, Roma, 2006, p. 64;

<sup>16</sup> G. SIMMEL, *Concetto e tragedia della cultura (1911-12)*, trad. it., in *Arte e civiltà*, Milano, Isedi, 1976, p. 90;

<sup>17</sup> G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, (a cura di) M. Sassatelli, Armando Editore, Roma, 2006, pp. 70-81;

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 69.



## Richard Long nel contesto storico artistico

### Nota biografica e periodo di formazione

Land artista, scultore, fotografo, artista concettuale, non è facile collocare Richard Long all'interno di una specifica corrente o categoria artistica. Certamente, il lavoro di Long si differenzia da quello degli altri artisti che si muovono nell'ambito della Land Art, ed è inoltre possibile affermare che anche nel mondo dell'arte contemporanea in generale l'artista inglese agisca in maniera del tutto autonoma. Figura ascetica e solitaria, Richard Long rimane legato alla tradizione paesaggistica romantica tipica dell'area britannica, buona parte delle sue opere, infatti, coinvolge la sua attività di "camminatore": i suoi percorsi sono solitamente compiuti nel corso di diversi giorni e in territori lontani, dove l'uomo ha lasciato poche tracce del suo passaggio. Di conseguenza, mappe e fotografie diventano, solitamente, l'unica testimonianza visiva dei suoi viaggi.

Richard Long nasce a Bristol, in Inghilterra, il 2 giugno del 1945. In termini di età e convinzioni, è dunque possibile includerlo nella generazione<sup>1</sup> degli artisti nati tra il 1944 e il 1945, come ad esempio: Alan Sonfist, Charles Simonds, Michael Heizer, William Furlong, Alice Aycock, Mary Miss, Bruce McLean e David Nash. A livello internazionale, Long rappresenta uno dei più importanti artisti viventi. Nel corso della sua carriera ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, tra cui il *Kunstpreis Aachen* nel 1988, il *Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres* dal governo francese nel 1990, un dottorato dall'Università di Bristol nel 1995, il *Wilhelm Lehmbruck-Preis* nel 1996, il Premio Imperiale giapponese nel 2009, e una laurea *honoris causa* dalla University of St Andrews nel 2010. In aggiunta, Long è l'unico arti-

sta a essere stato nominato quattro volte al *Turner Prize*:<sup>2</sup> nel 1984, 1987, 1988 ed infine nel 1989 anno in cui vince il prestigioso riconoscimento con l'opera *White Water Line*, "for the exceptional and enduring quality of his contribution to British art". L'artista ha anche rappresentato la Gran Bretagna alla biennale di Venezia nel 1976, e a quella di San Paolo nel 1994. Tuttavia, la sua carriera ha inizio negli anni Sessanta del secolo scorso.

Gli anni Sessanta sono un periodo storico difficile e non perfettamente delimitabile nelle sue caratteristiche. Sono gli anni della guerra del Vietnam, dell'assassinio di Martin Luther King e di Robert Kennedy, delle marce per i diritti civili e delle contestazioni studentesche in Europa, così come negli Stati Uniti. Si tratta, dunque, di un'epoca in cui forte è il desiderio di cambiamento, di rottura con il passato e di critica alle istituzioni. Le battaglie intellettuali del '68 sono di fondamentale importanza per i successivi sviluppi dell'arte degli anni Settanta e Ottanta, insieme al risveglio di una coscienza politica e allo sviluppo di una controcultura, che determina un moltiplicarsi delle rivoluzioni (sessuale, femminista, musicale, ecologica). Le nuove generazioni cercano di emanciparsi dalle politiche tradizionali, rifiutando la guerra come mezzo risolutivo, cercando nuove forme di libertà e spiritualità, nuovi modelli di vita e di coesistenza, ma anche uno sviluppo industriale basato sul rispetto dei principi ecologici. Inoltre, il rapido ingresso della tecnologia nella vita quotidiana, provoca un senso di alienazione e di nostalgia nei confronti di un'esistenza più autentica e scandita dai ritmi della natura. Tutte queste vicende rivelano la forte ambiguità presente in questo decennio, per ciò che riguarda il progresso sociale, politico, e culturale, così come la presenza di una pluralità di prospettive, non necessariamente connesse tra loro.

I conflitti politici dell'epoca, e gli attacchi alle istituzioni ufficiali trovano eco nella crescente pluralità e ambivalenza che caratterizza il mondo dell'arte. Tuttavia, se vogliamo identificare una caratteristica di base alla fase iniziale degli anni Sessanta, questa sta nella lotta contro le tradizioni istituzionali. Ciò che caratterizza in particolare l'ambito artistico è che si produce uno iato, che porta allo sviluppo di due filoni distinti. Da una parte, una tendenza ancora legata alle avanguardie storiche, che ne rappresenta perciò la continuazione e l'espressione ultima. Dall'altra invece, una tendenza più rivoluzionaria che mette in questione l'idea razionalista di progresso lineare e cerca di ripensare e stabilire nuovi approcci artistici, ribellandosi all'eccesso di "oggettualizzazione" della Pop Art. Sebbene mantenga sempre il rispetto per la tradizione, Richard Long può essere incluso in questa seconda linea rivoluzionaria e revisionista dell'ultima parte degli anni Sessanta.

Infatti, quando la maggior parte degli artisti si concentrava su contesti prevalentemente urbani, Long iniziava già a percorrere una strada alternativa. Sin dall'inizio della sua carriera l'artista sceglie di relazionarsi al paesaggio naturale, rivelandoci con sguardo rinnovato gli esiti visuali dell'incontro tra arte e natura. Long racconta più volte di trarre piacere e ispirazione dalla natura sin dall'infanzia,<sup>3</sup> quando viene introdotto a questo genere di esplorazioni dal padre, appassionato di escursionismo. Di conseguenza, le prime opere che coinvolgono in maniera diretta l'ambiente vengono realizzate dall'artista più in maniera intuitiva che consapevole, rievocando gli anni della giovinezza. Ed è lo stesso artista che nel corso di alcune dichiarazioni sottolinea l'importanza del periodo infantile per lo sviluppo di un individuo: "Non penso che si possa separare l'infanzia dalla maturità. Penso che un individuo sia la stessa persona nel corso di tutta la sua vita. Quindi tutte le sensibilità che ci stimolano durante la nostra infanzia, in un certo senso,

fluiscono attraverso".<sup>4</sup> In seguito Long comprende le potenzialità di questo genere di lavori e soprattutto del pianeta in cui vive, portando avanti queste prime sperimentazioni e trasformandole nel suo inconfondibile modo di operare: "Ho iniziato lavorando all'esterno utilizzando materiali naturali come erba e acqua, tutto ciò si è in seguito evoluto nell'idea di realizzare delle sculture camminando".<sup>5</sup> In questo modo Long scopre in se il desiderio di sfruttare le risorse naturali del territorio in maniera unica, applicando le sue capacità tecniche come scultore all'ambiente, e facendo sì che la natura non rimanga soltanto il soggetto ma anche il *medium*<sup>6</sup> della sua arte.

La mia prima memoria del paesaggio naturale è legata al cottage di mio nonno a Lustleigh in Devon. Il giardino finiva su un cancello che si apriva direttamente su un grande, limpido fiume, che era il fiume Dart. I miei genitori si conobbero in un club di escursionismo, il che è strano ma vero. Ero solito andare in autostop con mio padre e a fare vacanze in bicicletta alloggiando in ostelli della gioventù quando ero un ragazzo. Lui era un maestro di scuola elementare e ogni anno portava i suoi bambini dei quartieri popolari della città a fare una camminata di un giorno, cosa che divenne una tradizione, e io andavo con loro. [...] con il senno di poi, facendo arte camminando, comprendo che ha a che fare con l'amore per la natura e per il camminare che mio padre condivideva con me e i suoi alunni.<sup>7</sup>

La formazione di Richard Long avviene nel paese nativo. Tra il 1962 e il 1965, studia al West of England College of Art di Bristol, e in seguito prosegue gli studi nella celebre St Martin School of Art di Londra, tra il 1966 e il 1968. Sin dalla fine degli anni Sessanta Long viene riconosciuto a livello internazionale come una delle figure più interessanti e rivoluzionarie della nuova generazione di artisti. In questi anni produce una sorprendente quantità di lavori, partecipando a centinaia di esibizioni in giro per il mondo, finché nel 1968 ottiene, a soli ventitré anni, la

prima mostra personale in Germania, a Düsseldorf, nella Galleria di Konrad Fisher.<sup>8</sup> L'importanza della mostra di Düsseldorf risiede nell'introduzione di un lavoro creato nell'elemento naturale all'interno, nell'ambiente neutro e asettico di una galleria, con le sue pareti bianche e luci fluorescenti. La sfida di Long diviene quella di introdurre la sua arte ambientale all'interno di uno spazio urbano esibendo un fascio di legnetti, raccolti lungo il fiume Avon, e assemblati in linee regolari sul pavimento della galleria. Il motivo disegnato sul pavimento, si inserisce perfettamente nel contesto architettonico. L'opera si rivela così in tutta la sua essenziale fragilità, leggerezza, senza invadere lo spazio circostante. La scultura appare come un frammento della camminata compiuta ad Avon Gorge, Bristol. Un frammento trasformato in scultura e trasportato a Düsseldorf, adattandolo alle condizioni imposte dallo spazio di una galleria d'arte. Inoltre, bisogna ricordare che nello stesso periodo a Düsseldorf, si teneva l'esibizione internazionale *Prospect* (1968).<sup>9</sup> È proprio in questa occasione che Long ha modo di entrare in contatto con le opere di artisti come Carl Andre, Joseph Beuys e Daniel Buren che lo influenzeranno per tutta la sua carriera professionale. In seguito, l'artista inglese racconta di aver trascorso "due o tre anni in Gran Bretagna lavorando quasi in totale isolamento. L'intero mondo dell'arte dell'epoca era dominato dall'estetica di Anthony Caro e della *New Generation sculpture* che significava colori brillanti, vetroresina e plastica. Quindi quello che stavo facendo non era assolutamente preso in considerazione. Dopo, nel 1968, mi sono allontanato dal mondo dell'arte inglese avvicinandomi ad un flusso più internazionale, e ho realizzato che c'era un intero nuovo mondo di idee che avanzava da luoghi differenti. L'Arte Povera in Italia, il Minimalismo o l'Arte Concettuale in America; era un'attitudine e non estetica".<sup>10</sup>

Con le sue opere Long ha sin da subito oltrepassato i confini dell'arte, dando maggior rilievo alla realizzazione concreta degli eventi, in forma di performance solitarie, e alla loro registrazione: ad esempio rievocando i percorsi compiuti attraverso testi scritti; mostrando le sculture realizzate in territori irraggiungibili, tramite lavori fotografici; o creando installazioni, all'interno di gallerie e musei, utilizzando materiali naturali, come argilla, creta, aghi di pino, rami secchi, ardesia, fango o pietre. Nel 1994 è lo stesso artista a dichiarare i punti cardine della sua poetica.

Avevo la netta sensazione che l'arte potesse includere molte più cose di quanto non avvenisse a quel tempo, che potesse riguardare cose come l'erba e le nuvole e l'acqua, i fenomeni naturali, rispetto alla sterile arte accademica, piuttosto manierista nel saldare pezzi di metallo insieme, nell'uso del gesso, o nella realizzazione dei tipici lavori di studio dell'epoca.<sup>11</sup>

Di conseguenza, già all'inizio della sua carriera Richard Long comprende che l'arte, e in particolare la scultura, può essere qualcosa di più delle asettiche costruzioni realizzate in metallo dai suoi contemporanei, e che quella che da molti era considerata la nuova scultura moderna era in realtà ancora legata a schemi piuttosto tradizionali.

### **Le correnti artistiche alla fine degli anni Sessanta: influenze, fonti, origini**

Nel corso degli anni Sessanta del XX secolo, soprattutto in area britannica, prevalgono pratiche artistiche legate all'approccio processuale di matrice statunitense, decise a superare i tradizionali confini dell'arte. Sul finire degli anni Sessanta, il nuovo protocollo artistico, in cui la realizzazione con-

creta dell'evento e la sua registrazione erano considerati elementi secondari, diviene centrale per artisti associati al filone dell'arte concettuale, ma anche nelle opere di figure solitamente connesse a differenti linee di ricerca. Tra il 1968 e il 1970 artisti come Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Bruce Nauman, intraprendono un percorso artistico le cui caratteristiche non possono più essere descritte come moderniste e che segnano il superamento dell'estetica del minimalismo, enunciata da Robert Morris in *Note sulla scultura* (1966).<sup>12</sup> Questi artisti iniziano lentamente a interrogarsi sulla tematica del contesto, realizzando interventi definiti *site-specific*. Se in un primo momento, queste opere restano limitate all'interno dei tradizionali confini architettonici, un significativo gesto di rottura avviene quando Robert Smithson inizia ad intervenire direttamente nel paesaggio naturale. Nel corso della sua carriera, infatti, Smithson si allontana dall'ortodossia minimalista aprendosi a un concetto di "progressione",<sup>13</sup> e introducendo elementi legati al mondo organico (come ad esempio il motivo della curva e delle spirale), in opere minimaliste. In particolare, a partire dal 1968 Smithson con la sua serie di opere *site/non-site* analizza il rapporto tra il paesaggio naturale e il suo contenitore estetico, invitando gli spettatori a visitare il sito originale dell'opera, che in una galleria o in un museo può essere visualizzato soltanto attraverso foto, carte geografiche o disegni. Inoltre, l'artista porta direttamente negli spazi istituzionali dell'arte, materiali naturali (come ad esempio, rocce, sassi, ardesia), presi da luoghi specifici, e ponendoli in recipienti geometrici, "minimalisti". In questo modo frammenti di realtà naturale intervengono a contaminare la purezza dello spazio istituzionale della galleria, attraverso un atto di rappresentazione estetica della natura. Con le sue opere Robert Smithson introduce l'idea che l'oggetto naturale stesso può rappresentare un *medium* scultoreo, anche se l'artista, rimane ancora le-

gato al contenitore estetico architettonico e agli spazi istituzionali dell'arte.

Ripercorrendo qualche passo indietro, si potrebbe osservare che per secoli la scultura aveva funzionato in rapporto a quella che potremmo chiamare la "logica del monumento".<sup>14</sup> L'opera scultorea interveniva a marcare un sito con una rappresentazione viva del suo significato, e il piedistallo "funzionava da confine virtuale e simbolico della rappresentazione".<sup>15</sup> Nel tardo Ottocento questa logica del monumento aveva già iniziato ad essere superata, grazie ad artisti come Auguste Rodin,<sup>16</sup> finché negli anni del modernismo non si stabilisce definitivamente l'autonomia del campo rappresentazionale dell'opera, e il suo assoluto ritirarsi dal contesto fisico in un'organizzazione formale completamente contenuta in se stessa. La principale ambizione della scultura modernista fu, dunque, quella di rinforzare il più possibile lo spazio privilegiato dell'oggetto autonomo. In particolare, la scultura Inglese degli anni Sessanta era fortemente influenzata dallo spirito libertario e rivoluzionario della scultura americana, oltre che dallo sviluppo di correnti artistiche come il Minimalismo, l'Arte Concettuale, la Process Art, il New Realism, e l'Arte Povera italiana. Tuttavia, dopo la dilatazione monumentale delle sculture primarie e del minimalismo, con l'azzeramento e la rarefazione dell'oggetto di tutto il periodo concettuale, e col successivo ritorno alla manualità e all'oggetto quadro, sembrava che la scultura come genere artistico, avesse subito un processo di marginalizzazione. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, la scultura, invece, rinnova il suo ruolo nel sistema dell'arte, e le opere iniziano ad assumere forme biomorfiche e antropomorfiche, che mirano ad esprimere un atteggiamento più aperto verso il mondo, mantenendo però sempre l'elemento critico. La scultura dell'epoca sembrava ossessionata dall'idea di *passaggio*,<sup>17</sup> pensiamo ad esempio alle ope-

re ambientali di artisti americani, come Michael Heizer, Robert Smithson, e Robert Morris. Secondo Rosalind Krauss,<sup>18</sup> queste immagini del "passaggio" portano a compimento la transizione inaugurata da August Rodin, trasformando la scultura (medium statico e idealizzato), in un medium temporale e materiale.

Mentre, in generale, nei paesi europei e negli Stati Uniti le innovazioni e il tentativo di lasciarsi alle spalle il peso delle neo-avanguardie sono meno evidenti, in Inghilterra viene a crearsi una nuova scuola di scultura, con caratteristiche molto diversificate. Gli sviluppi della scultura britannica sono legati ai nuovi artisti provenienti dalle più celebri e innovative scuole d'arte, come appunto la St Martin's School of Art, ma anche il Chelsea College of Arts, la Slade School of Fine Art, e il Royal College of Art (RCA). Tutte queste istituzioni londinesi rappresentano fondamentali nuclei di rinnovamento per la scultura dell'epoca, poiché in questi poli insegnano artisti modernisti del calibro di Anthony Caro, Philip King, Hans Haacke, Lawrence Weiner, Joseph Beuys ed Henry Moore. All'epoca Richard Long era uno studente del *Vocational Advanced Sculpture Course* della St Martin's School of Art, ed era parte attiva del più libero e sperimentale gruppo concettuale di studenti, che attingeva da insegnanti come Peter Atkins e Frank Martin. Dall'altra parte, un secondo gruppo di studenti, capeggiato da Anthony Caro e William Tucker, era associato a una fazione modernista di giovani scultori, la cosiddetta *new generation sculpture*. Inoltre, va notato che proprio nello stesso periodo veniva stampata la seconda edizione di un testo cardine sull'indagine del rapporto tra arte e natura, *Landscape into Art*, in cui l'autore Kenneth Clark pronosticava un tetro futuro per la pittura di paesaggio.<sup>19</sup> È, dunque, in questo contesto che Richard Long insieme ad un compagno di corso, Hamish Fulton, avvia la sua produzione artistica, organizzando cammi-

nate di gruppo e sviluppando veri e propri manifesti artistici. Per entrambi gli artisti, il corso avanzato di scultura ha rappresentato un'esperienza fondamentale che li ha condotti a sviluppare, ciascuno in maniera autonoma, una poetica volta ad infrangere i limiti imposti dalla scultura tradizionale. L'intento ultimo era quello di instaurare una relazione con l'ambiente che non mirasse alla creazione di un oggetto estetico. Coerenti con questo assunto di partenza, la loro sperimentazione li ha portati a fare della propria esperienza all'interno del paesaggio il perno centrale della loro ricerca, dando vita a due modi diversi di intendere non solo il tipo di attività artistica nell'ambiente esterno ma anche le forme attraverso le quali comunicare questa correlazione.<sup>20</sup> Nella visione degli artisti, l'opera non è più l'oggetto materiale dai contorni ben definiti ma è in tutto e per tutto coincidente con il luogo nel quale viene prodotta.

A metà degli anni sessanta il linguaggio e le ambizioni dell'arte avrebbero dovuto rinnovarsi. Ho pensato che l'arte aveva a malapena riconosciuto il paesaggio naturale che ricopre il nostro pianeta, o sfruttato le esperienze che questi luoghi potevano offrire. Iniziando dalla mia porta di casa ed in seguito espandendo la scala, parte del mio lavoro da allora è stato quello di cercare di valorizzare questo potenziale.<sup>21</sup>

In uno di questi progetti altri studenti della St Martin's vennero coinvolti in un'azione artistica, che prevedeva di camminare in gruppo dall'ingresso della scuola fino al raggiungimento della campagna inglese. Questi due giovani artisti, dunque, superano la stretta logica del minimalismo che sembrava aver dominato il decennio precedente, operando nel paesaggio in modo più concettuale, tramite azioni compiute direttamente nell'ambiente naturale. L'elemento di base su cui si fondano le opere di Long e di Fulton è l'atto di camminare, lo scenario in

cui si svolgono è lo spazio naturale, un luogo, dunque, primordiale e senza tempo, dove la sola presenza dell'artista costituisce di per se un atto simbolico. I due giovani artisti inglesi, rinnovano così la tradizione paesaggistica attraverso l'utilizzo in combinazione di icone, simboli e indici.

Hamish Fulton, rappresenta un'influenza determinante soprattutto nei primi sviluppi della carriera artistica di Richard Long. Entrambi gli artisti considerano l'atto di camminare come pratica estetica,<sup>22</sup> e lo pongono a fondamento della loro poetica. Per entrambi, dunque, la creazione artistica coinvolge l'esperienza diretta del mondo naturale, e non riguarda soltanto una rappresentazione di questo, attraverso l'utilizzo di mezzi artistici tradizionali. Tra il 1972 e il 1990 Long e Fulton realizzano in collaborazione undici *walks*.<sup>23</sup> Di conseguenza, è possibile identificare numerose similitudini nel modo di operare dei due artisti, come ad esempio la predilezione per i territori inesplorati della Gran Bretagna o dell'Asia, l'abitudine a compiere le loro azioni in combinazione con eventi celesti (solstizi o pleniluni, ad esempio) o cambiamenti climatici, così come di catturare, registrandoli, i suoni della natura percepiti durante le loro escursioni. Così come Long, anche Hamish Fulton traduce i suoi lavori, basati sull'esperienza del percorso compiuto camminando, in una varietà di media, come ad esempio fotografie, illustrazioni, testi scritti. Le fotografie di Fulton sono realizzate in bianco e nero, e mirano a immortalare le reazioni emozionali di fronte al paesaggio naturale. Queste fotografie sono generalmente accompagnate da testi, che possono semplicemente indicare la data e la durata del percorso compiuto, o le condizioni meteorologiche incontrate (ad esempio in *Standing Coyote*, 1981), oppure possono essere più liriche, puntando a suscitare delle emozioni nello spettatore. Tuttavia, bisogna rilevare che vi sono anche notevoli differenze nel modo di operare dei due artisti. I testi di Fulton si differenziano da quelli di

Long per lunghezza e varietà dei *fonts* scelti. Hamish Fulton ad esempio indulge in caratteri più decorativi ed eccentrici, ad esempio in opere come *Sweet Grass Hills* e *Warm Dead Bird*, entrambi lavori realizzati nel 1999. Inoltre nelle sue esibizioni all'interno di gallerie o musei, Fulton affida la realizzazione dei suoi *wall works* ad altri addetti, mentre Long si premura di realizzarli personalmente. In sostanza, è possibile affermare che Fulton mantiene una visione più ascetica e filosofica dell'atto di camminare come forma d'arte, e considera le sue opere ancora strettamente legate alla pittura inglese di paesaggio. Nei suoi progetti la realizzazione di sculture nel paesaggio naturale, o di altre tracce del suo passaggio lungo il percorso compiuto diventano azioni secondarie, e l'artista scinde l'opera d'arte dall'esperienza acquisita durante il percorso compiuto: "la *location* della camminata non è la galleria – e la camminata di per se è un evento passato".<sup>24</sup> Fulton, dunque, prova un rispetto per la natura quasi mistico: "l'ambiente naturale non è stato costruito dall'uomo e per questa ragione mi appare profondamente misterioso, religioso".<sup>25</sup> L'artista elabora il tema del camminare come un atto di celebrazione del paesaggio naturale, una sorta di pellegrinaggio rituale attraverso ciò che resta dello spazio incontaminato in questo pianeta. Il suo lavoro è legato a una preoccupazione ambientale ed ecologica, e i suoi viaggi possono essere interpretati come una forma di protesta: "il mio lavoro può inserirsi evidentemente nella storia dell'arte, ma mai nel passato c'è stata un'epoca in cui le mie preoccupazioni avevano tanto significato come oggi, gli spazi aperti stanno sempre più scomparendo, per me essere nella natura è una forma di religione immediata".<sup>26</sup>

Nella nuova scultura, dunque, il fruitore "entra" nell'opera solo attraverso una proiezione mentale. È lo spazio mentale che la scultura tende ad arricchire, e i nuovi scultori, cercano i pochi

spazi di libertà che la nostra società trascura, mirando alla ricchezza di una sensibilità aperta che recupera, in maniera nuova, la concezione dell'uomo anche come soggetto sociale. Quando artisti come Long e Fulton decidono di utilizzare materiali naturali, come il legno, è come se volessero proporre un ritorno di armonia tra cultura e natura, quella armonia che i materiali artificiali hanno ormai allontanato dal mondo per sempre. Per alcuni dei nuovi artisti scultori l'arsenale formale è ancora quello della geometria, che è però usata non in termini di razionalità strutturale, ma come esplicazione di energie e di suggestioni. In qualche misura queste espressioni artistiche rivoluzionarie segnano il superamento della concezione tradizionale dell'opera come oggetto tridimensionale, autocentrato e autonomo rispetto al contesto in cui viene collocato. Si tratta di un superamento determinato da un radicale spostamento di attenzione verso la dimensione del contesto, e in particolare dello spazio ambientale, che diventa parte integrante dell'opera dal momento in cui assumono un'importanza esteticamente decisiva le relazioni che le singole parti dell'opera instaurano con il luogo di esposizione. Tali relazioni sono definite da specifiche modalità di intervento, e come affermato da Germano Celant "l'intervento ambientale si distingue dall'opera oggettuale proprio in quanto rimanda all'intenzione di risultare un lavoro relativo a un determinato contesto [...]", tale collocazione contestuale "sollecita un senso di reciprocità basato su una mutualità reale, in cui l'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte".<sup>27</sup>

Il coinvolgimento strutturale dello spazio reale diventa un elemento progressivamente sempre più importante nell'ambito delle ricerche artistiche del periodo. Nel 1967, Richard Long realizza un'opera cardine della sua produzione: *A line made by walking*. L'opera viene realizzata dall'artista semplicemente

camminando ripetutamente avanti e indietro in linea retta su un prato, nel Wiltshire, finché non si forma una traccia effimera del suo passaggio sull'erba calpestata. In questo modo Long lascia una traccia della sua presenza sul terreno, segno di un'azione compiuta con insistenza. Di conseguenza, l'oggetto scultoreo è completamente assente, e l'atto di camminare si trasforma in espressione artistica autonoma. L'opera realizzata, senza aggiunta o sottrazione di mezzi dal sito dell'intervento, ha una durata effimera (viene, dunque, registrata ed esibita attraverso il mezzo fotografico), il suo carattere formalmente chiaro e semplice è conforme all'azione stessa che l'ha generata, la linea retta diviene simbolo primario dell'atto di camminare. Per la sua radicalità e semplicità formale l'opera di Long è stata considerata da molti un passaggio fondamentale dell'arte contemporanea. Rudi Fuchs l'ha paragonata al quadrato nero di Malevič: "una fondamentale interruzione nella storia dell'arte".<sup>28</sup> Lo stesso Hamish Fulton, considera la prima opera di Long come "uno dei lavori più originali dell'arte occidentale del XX secolo [...]. A soli ventitré anni Long combina due attività apparentemente separate: la scultura (la linea) e il camminare (l'azione) [...]. Con il tempo la scultura sarebbe scomparsa".<sup>29</sup>

L'opera di Long genera una sensazione di infinito, l'immagine dell'erba calpestata contiene in sé la presenza dell'assenza. Assenza dell'azione, assenza del corpo, assenza dell'oggetto; ma al contempo, è l'inequivocabile risultato dell'azione di un corpo, il cui risultato è un oggetto, qualcosa che si colloca in bilico tra scultura, performance e architettura del paesaggio. Di conseguenza, già con questa prima opera Long definisce i criteri della sua pratica artistica: come materiale sfrutta l'ambiente naturale; l'azione artistica è il percorso compiuto a piedi in maniera rituale; mentre il risultato finale è un'impronta transitoria e lieve del suo passaggio. L'elemento rituale diventa

consueto anche nelle opere successive, ed è lo stesso Long ad affermare nel corso di un'intervista:

Quando parlo di un percorso *ritualizzato* intendo in parte un percorso compiuto per ragioni diverse da quelle per cui normalmente si fa un viaggio. Ho fatto percorsi formali (rettilinei o in cerchi); ho fatto anche percorsi per misurare il tempo o la distanza, per esempio fra il sorgere della Luna e il levarsi del Sole, o fra uno scroscio di pioggia e il successivo. Camminare ripetutamente avanti e indietro in modo da tracciare con il calpestio una linea lungo un sentiero esistente è quella che chiamerei un'azione ritualizzata: camminare in un modo diverso nel corso di un tragitto a piedi.<sup>30</sup>

Fin dagli inizi, inoltre Long accompagna la sua solitaria pratica *outdoor* nel paesaggio, a testimonianze complementari presentate nei luoghi tradizionali del circuito artistico, quindi gallerie e spazi museali. Questi lavori prevedono la presentazione di testimonianze dei percorsi compiuti (mappe, fotografie e testi), oppure la costruzione *in situ* di sculture realizzate con pietre, legni o altri materiali, che riportano un'eco delle azioni compiute nel paesaggio. Bisogna tuttavia rilevare che, sebbene le sue opere presentino degli elementi performativi, non è possibile definirle vere e proprie *performance*.<sup>31</sup> Anche quando l'artista realizza, ad esempio, dei dipinti sul muro di una galleria in vista di un'esibizione, o costruisce un cerchio utilizzando pietre e legni raccolti nel corso delle sue spedizioni, lo fa come forma di allestimento, che precede l'apertura dell'esibizione al pubblico. Lo stesso concetto è legato ai suoi *walks*, generalmente eseguiti in solitario, come azioni mirate ad amplificare i sensi e la percezione delle cose attraverso il semplice atto di camminare. Il tempo e il luogo della camminata coinvolgono, dunque, un tempo, luogo e contesto diverso da quello del consumo dell'opera da parte degli spettatori.

Richard Long è sempre stato cosciente di essere parte di un mondo in movimento, e nella sua arte ha cercato di mostrare in che modo tutti gli elementi che fanno parte del nostro universo siano in perenne e continuo stato di evoluzione. Durante gli anni di formazione l'artista s'interessa e approfondisce argomenti e tematiche molto diverse tra loro, come ad esempio la teoria della relatività di Einstein, l'attività dei pianeti, delle stagioni, delle maree e del vento. Nelle sue opere Long cerca di guardare oltre l'apparenza delle cose, tenendo in considerazione ogni aspetto della loro esistenza. Semplicità ed essenzialità sono tra le caratteristiche predominanti nella sua produzione artistica, poiché le scelte che lui compie estendono l'elemento visivo nel regno della conoscenza, del tempo, e della misura. La bellezza è unicità dei suoi lavori risiede, contemporaneamente, nella struttura formale delle sue idee e nel piacere estetico offerto dai materiali naturali da lui utilizzati, o dagli spettacolari paesaggi incontaminati documentati attraverso le immagini fotografiche. Le sue sculture evocano un legame cosmico tra terra e cielo: le strutture che l'artista realizza sono, infatti, assemblate utilizzando materiali naturali provenienti dai territori che lui ha attraversato, mentre le forme essenziali scelte derivano dalla matematica. Il risultato è un bilanciamento tra queste due sfere, da una parte le asettiche e minimali forme geometriche (come linee e cerchi), dall'altra l'incontrollabile forza della natura. Questa reciproca e mutuale relazione tra scultura e natura, gli permette di rivelarci aspetti del mondo che altrimenti sarebbero invisibili al nostro sguardo di spettatori. Per queste ragioni nelle sue opere la casualità delle azioni riveste un ruolo fondamentale, l'atto di calciare delle pietre affinché formino una linea retta, ad esempio, è diverso dal posizionarle razionalmente in fila. Inoltre, a differenza di altri artisti, Long non ha mai provocato cambiamenti permanenti all'ambiente naturale, realizzando interventi ambien-

tali poco invasivi e lasciando che la natura prosegua nel suo corso: spesso, dopo aver fotografato le opere realizzate *in loco* l'artista si preoccupa di riposizionare gli elementi naturali nella posizione originale.

## Tra Minimalismo e Arte Concettuale

Benché le opere di Richard Long abbiano molto più a che fare con la percezione delle cose del mondo che con l'arte del passato, è possibile individuare influenze ed affinità con alcuni movimenti artistici, che lo hanno portato a sviluppare una propria personalissima poetica e il suo caratteristico modo di operare. Nell'evoluzione della storia dell'arte il paesaggio ha sempre rivestito un ruolo fondamentale estetico, come veicolo per le ricerche artistiche di correnti come il Romanticismo, il Naturalismo, il Realismo Socialista o il Simbolismo. A partire dal XIX secolo, in tutti gli ambiti della conoscenza, cambia l'approccio generale nello studio e analisi della realtà. Avviene, infatti, una vera e propria transizione, da una visione globale ad una più frammentaria delle cose del mondo. Questo mutamento coinvolge anche la descrizione del visibile, così come delle caratteristiche estrinseche delle cose del mondo e della natura. Come ho già precisato, nell'arte di Richard Long il paesaggio riveste un ruolo fondamentale. Dunque, nella sua produzione artistica è possibile riscontrare tracce della tradizione paesaggistica di area britannica, e in particolar modo del *British Landscape*.

Buona parte della storia della storia dell'arte del paesaggio intendeva rivelare la bellezza della natura, una sorta di celebrazione religiosa. Tutta la bellezza è ancora là è può risultare sconvolgente, ma io ero da sempre interessato a sviluppare la tematica del paesaggio in arte in maniere nuove.<sup>32</sup>

La *landscape art* in Gran Bretagna è legata alla nozione di Romanticismo, e i lavori di artisti contemporanei come Hamish Fulton, Chris Drury, David Nash, David Tremlett, Roger Ackling, e Richard Long, rievocano questa tradizione romantica, utilizzando il paesaggio britannico come un vasto *earthwork*. L'etica romantica del pastorale, del sublime e dell'arcadia, viene così rievocata nelle loro opere nell'atto di portare le cose agli estremi, di puntare all'infinito e all'eterno, così come nella solitudine dell'esperienza individuale, e nel senso di sacralità legato alla natura.<sup>33</sup> Il critico John Beardsley ricollega questi artisti alla tradizione pittorica e letteraria inglese: "nutriti dalla lunga tradizione dell'amore per il paesaggio in Inghilterra nella pittura, nella letteratura, nell'arte dei giardini, si può dire che la sensibilità inglese contemporanea, trovi i suoi antecedenti nella vita e nelle opere di [William] Wordsworth, con le sue peregrinazioni nel distretto dei laghi e le sue meditazioni poetiche. L'anti-eroismo delle opere recenti e senza dubbio un riflesso del carattere attuale del paesaggio inglese. Terra più densamente popolata dell'America e senza i vasti spazi aperti, l'Inghilterra presenta meno opportunità di grandi gesti".<sup>34</sup> Proprio questo carattere propriamente inglese differenzia il lavoro di Richard Long da quello di molti altri artisti, e in particolar modo da quello dei Land artisti americani. Partendo dagli elementi distintivi tipici della sua terra, e ispirato dai sentimenti di leggerezza meditativa che rimandano alla pittura inglese di paesaggio del secolo XIX, Long sembra intenzionato a scrivere un nuovo capitolo nella storia dell'arte inglese.

Dunque, se da una parte Richard Long sembra essere un artista tardo romantico, dall'altra rimane immerso nel suo tempo, fondendo il concettualismo degli anni Sessanta con il panteismo Ottocentesco. Le sue sculture, come i cerchi di pietre, mostrano la sinuosità e la bellezza degli elementi naturali, così come degli oggetti d'arte post-romantici e modernisti (ad

esempio le sculture di Rodin, Picasso, Maillol, Moore, Kollwitz). Viceversa, le sue fotografie, mappe e testi esibiscono la distanza filosofica della *Process*, *Minimal* e *Conceptual Art*. Di conseguenza la sua arte coniuga, in maniera ideale, estetica romantica e contemporanea: Long lavora con il mondo naturale, ma anche con quello artificiale, creato dall'uomo, dell'arte e della cultura. L'intento dell'artista è di rendere la natura il soggetto principale del suo lavoro, ma in maniera nuova e inedita. Nel suo esprimersi attraverso elementi naturali Long sembra mosso dal desiderio di ricomporre la scissione tra uomo e natura, ricercando l'equilibrio tra l'indomabile potenza di quest'ultima, tramite la scelta dei materiali, e l'innato desiderio umano di controllare questa forza, espresso nella sua arte attraverso la scelta di forme geometriche, minimaliste. Come sostenuto da Collette Garraud:

Richard Long cerca, nella maggior parte delle sue opere, un sottile equilibrio formale: come far emergere un motivo non da uno sfondo neutro, ma bensì da un *pattern* preesistente di formazione naturale. Alla massima economia di mezzi, alla massima discrezione, corrisponde la massima efficacia [...]. È presente nella sua opera una dimensione lirica, contemplativa, oltre che speculativa, esplorativa, sperimentale.<sup>35</sup>

L'artista, dunque, ha iniziato la sua carriera lasciando tracce effimere nell'ambiente, talvolta semplicemente camminando, in seguito questa sua inclinazione si è evoluta nella scelta di realizzare vere e proprie sculture, sfruttando i materiali naturali incontrati durante il percorso. Tuttavia, le sculture di Long non possono essere semplicemente incluse nel panorama artistico e culturale di quel periodo, poiché la sua produzione rappresenta un caso peculiare. Partendo dalla struttura di analisi detta "Gruppo di Klein", strumento metodologico tratto dallo strutturalismo, Rosalind Krauss ha definito *expanded field sculpture*,

il periodo storico a cavallo tra 1960 e 1970. Il concetto di scultura nel campo allargato, trascende i confini del modernismo, aprendo le porte al postmodernismo. Sono due gli elementi che meglio definiscono la scultura nel contesto postmoderno: da una parte la pratica individuale degli artisti, dall'altra la questione del *medium*. Se l'arte concettuale annulla l'opera-oggetto nella smaterializzazione del concetto, con la Land Art l'opera permane ma viene portata fuori dalla galleria e dagli spazi espositivi, nel reale, paesaggio o mondo che sia. Gli scultori che la Krauss include in questo filone sono Robert Irwin, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Alice Aycock, Mary Miss, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis, Hamish Fulton, Christo, Joel Shapiro e anche Richard Long.

Tuttavia, possiamo accostare elementi della produzione artistica di Richard Long alle correnti artistiche della Land art, Minimal Art, Process, Conceptual e Postmodern Art, e anche all'Arte Povera italiana. Innanzitutto bisogna notare che l'artista, nel corso della sua carriera, ha sempre utilizzato le forme semplici e le geometrie della Minimal Art, come ad esempio cerchi, linee, archi ed ellissi. Il minimalismo degli anni Sessanta e Settanta è caratterizzato da sistemi geometrici, forme lineari e angolari, che creano spigoli estremi. "Tutta questa arte si fonda su sistemi costruiti in anticipo, su sistemi a priori; corrisponde a un certo tipo di pensiero e di logica completamente screditata oggi come mezzo per comprendere a cosa somiglia il mondo".<sup>36</sup> Come dichiarato più volte da Robert Morris nei suoi scritti,<sup>37</sup> l'uso delle semplici forme geometriche nel minimalismo non è tuttavia fine a se stesso. L'intento di questi artisti è, invece, quello di evidenziare la relazione tra queste forme elementari e banali con il contesto che le circonda, mentre lo spettatore ha un ruolo attivo nella fruizione

dell'opera e nella creazione di relazioni tra gli oggetti, in un alternarsi di pieni e vuoti nello spazio. Riferendoci a Barilli:

Anche per il Minimalismo [...] si può avanzare la formula di un ontologismo fenomenologico: l'essere è assoluta opacità, corrisponde all'interezza, alla totale inerzia della materia che è quel che è, e basta; di essa si può parlare solo se quel pieno assoluto viene decongestionato dal vuoto che è fornito dall'osservatore; le relazioni, cioè, le crea colui che percepisce, e che decide di muoversi attorno a quella sorta di meteorite piovuto da non si sa dove.<sup>38</sup>

Quando le forme minimaliste crescono a dismisura, fino a non poter più essere contenute all'interno dei luoghi tradizionalmente deputati all'arte come gallerie o musei, vengono portate sulla vasta scala del paesaggio, e si inizia a parlare di un altro fenomeno, quello della Land Art.<sup>39</sup> Queste opere si confrontano direttamente con l'ambiente naturale, e i paesaggi incontaminati lontani dai territori segnati dall'intervento umano. Con queste premesse è possibile affermare che le opere di Richard Long sono strettamente connesse al fenomeno della Land Art, ma è al contempo possibile includerle nell'ambito del post-minimalismo. Così come gli artisti minimali, Long è interessato alla serialità, al processo, alla classificazione, alle combinazioni di elementi e alle variazioni possibili tra questi. L'artista ha, infatti, accolto nella sua produzione l'uso di forme geometriche, come cerchi e linee, che gli consentono di conferire alle sue sculture forme essenziali, rendendole inoltre strumenti attraverso i quali esplorare altro, e che rimandano all'esperienza vissuta nell'ambiente naturale. Di conseguenza la sua arte è anche un'arte fatta di numeri, sequenze, sistemi e serie di calcoli, ma sempre immersi nel contesto naturale. Nelle sue opere l'artista rivela il suo interesse per i numeri e i sistemi numerici, passione che dimostra anche nell'abitudine di misurare le sue camminate: i suoi *walkworks* sono generalmente pianificati sul-

la base di sistemi numerici. Così come i minimalisti, che riproponevano lo stesso *format* in diverse maniere (ad esempio costruendo sculture di dimensioni monumentali a partire da unità geometriche semplici), anche i lavori di Long diventano ripetizioni del medesimo sistema di base. L'unità di misura delle sue azioni è rappresentata da ogni singolo passo compiuto,<sup>40</sup> e il percorso una volta portato a termine si trasforma nell'opera finita.

Sto creando un percorso una linea percorribile attraverso il cerchio, quindi una persona può attraversarla così come camminarci attorno. In qualche modo mi riporta indietro ai miei modelli di percorsi costruiti in uno studio a Bristol quando ero studente, o alla mia *walking line*, o ai vari spazi vuoti che hanno dato vita ad alcuni dei miei lavori nel paesaggio. Dunque, adesso si può camminare attraverso una scultura.<sup>41</sup>

Questo è lo spirito che muove le azioni di Richard Long, e il lato umano-artificiale delle sue opere non differisce molto dai corrispondenti interventi dei colleghi statunitensi. Nella produzione dell'artista inglese predominano schemi minimali quali la retta e il cerchio, i quali rappresentano simboli abbastanza ostici all'economia della natura. Tuttavia, è anche vero che Long impone questi schemi razionali con delicatezza. A differenza dei Land artisti Americani, negli interventi di Long l'accento cade soprattutto sul momento dell'imprimere i segni, piuttosto che su quello in cui questi, una volta realizzati, si offrono alla contemplazione; in lui assume valore l'atto stesso del camminare, del passeggiare, che riprende atteggiamenti atavici quali le grandi migrazioni animali o umane. In seguito, man mano che si estende l'area interessata a queste "migrazioni", fa la sua comparsa lo strumento concettuale della mappa. Altre volte, invece, è la natura stessa a invadere l'ambiente chiuso della galleria, attraverso delle ricostruzioni in loco,

creando allineamenti di aghi di pino o di rametti, oppure intervenendo con la più tangibile presenza di rocce, come avvenuto ad esempio nell'ambiente realizzato alla Biennale veneziana del '76. L'esito è un incontro, una sintesi, tra i luoghi dell'insediamento umano e i mezzi offerti spontaneamente dalla natura, due logiche opposte che tentano di giungere a un accordo reciproco.

Anche gli artisti della Minimal Art puntano ad una sintesi elementare, operando una consistente riduzione dei mezzi ma non dei risultati oggettuali, ciò che conta è piuttosto la relazione tra spazio e opera. Il Minimalismo statunitense in particolare rappresenta una fase di transizione: da una parte si tratta dell'ultima tappa all'interno dello schema "gutenberghiano-meccanomorfo", come viene definito da Renato Barilli; dall'altra si tratta della prima fase di apertura verso "una vita di relazioni esterne".<sup>42</sup> L'ordine, che nella Minimal Art aveva implicato soprattutto la relazione tra cose e spazio, nel Concettuale si evolve ulteriormente, diventando ripetizione e catalogazione. In particolare, nel caso delle opere realizzate dagli artisti nell'ambiente naturale (*earthworks*), diventa necessario lo sfruttamento di strumenti di percezione secondari. Tali operazioni richiedono dunque uno sforzo ulteriore da parte dei fruitori, poiché devono essere comprese sotto forma di idee e concetti, con l'aiuto di mappe, piante o fotografie. Il Minimalismo si apre allora all'arte concettuale, e il massimo di presenza materiale dell'opera si rovescia in una delle tappe più significative della sua smaterializzazione: l'arte di Richard Long rientra in questa transizione. Le operazioni che l'artista compie nell'ambiente naturale rappresentano atti puramente concettuali, che originano da un'idea pianificata *a priori*. Si tratta di un'arte concettuale "mistica", piuttosto che "tautologica",<sup>43</sup> che si immerge nel mondo e che aggiunge dati informativi alla realtà. Long, infatti, non compie questi percorsi casualmente,

ma cammina seguendo cerchi immaginari o linee rette, disegnati in precedenza su delle mappe. L'opera-oggetto si dissolve, e il percorso compiuto camminando diventa l'opera d'arte in se.

A partire dalla metà degli anni Sessanta, l'arte contemporanea si sviluppa sotto il segno dell'arte concettuale. Come sostenuto da Gillo Dorfles, da questo momento per gli storici dell'arte diventa necessario fare una distinzione tra arte pre-concettuale e post-concettuale, tuttavia all'interno del termine "concettuale" è possibile includere altre dizioni, come ad esempio quelle di Arte Povera, Land Art, Earth Art.<sup>44</sup> Secondo il critico d'arte triestino, ciò che caratterizza l'arte concettuale "più pura e più fredda è, appunto, quella d'essere svincolata o tendere ad esserlo, dall'oggetto, libera dalla sottomissione al *bel materiale*, dalla piacevolezza della manipolazione artigianale o industriale".<sup>45</sup> Con la Conceptual Art, dunque, si giunge alla "smaterializzazione" dell'oggetto d'arte, che può essere sostituito semplicemente da una frase scritta o da una fotografia con puro valore documentario. In questo modo gli artisti si trovano di fronte alla possibilità di allargare e dilatare esteticamente in tutte le direzioni i propri interventi. Intorno alla fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, diversi artisti non ancora definiti come concettuali avevano già "dato prova di un nuovo atteggiamento di ribellione verso l'arte tradizionalmente intesa, che consisteva nel presentare non tanto opere quanto informazioni, progetti, diagrammi, sviluppi nel tempo, operazioni sulla natura, in una parola modi di essere nel mondo, piuttosto che risultati definitivi e immutabili".<sup>46</sup> Si tratta di un'arte fatta di "pura sensibilità", *sine materia*, che non produce alcun oggetto commercializzabile, e che dunque chiama il pubblico in causa. L'arte incorpora concetti e riflessioni libere, cerca la partecipazione attiva degli osservatori, che non possono più limitarsi alla contemplazione passiva

dell'opera, diventando così fruitori. Ciò che, tuttavia, differenzia Richard Long dagli artisti puramente concettuali è che per questi ultimi non è necessario realizzare concretamente l'opera d'arte, che può semplicemente "evidenziare una situazione o un'immagine mentale privilegiata".<sup>47</sup> Dal punto di vista dell'artista inglese non è sufficiente avere un'idea o "un concetto", ma è altrettanto importante svilupparlo concretamente. Questo atteggiamento caratterizzò molto quegli anni: da una parte le avanguardie dimostravano che era ancora possibile l'utopia di un'arte come pura ideologia, che si proponeva di mutare gli stessi modi di fruizione dell'arte in seno alla società capitalistica. Dall'altra, le neoavanguardie si chiudevano in una situazione ristretta ed elitaria, che isolava l'arte dalla società in generale. Nelle opere di Long l'elemento concettuale, razionale, coesiste con quello classico, in ciò che riguarda l'intrinseca armonia contenuta nell'ordine naturale delle cose terrene. Il suo linguaggio artistico prende la forma di una camminata, e il percorso è registrato e rievocato in svariati modi: simboli evidenziati in una mappa, frasi e annotazioni che si riferiscono ai luoghi visitati, suoni e fotografie di elementi rilevanti, o ancora sculture e strutture costruite con elementi naturali e lasciate dall'artista lungo il suo cammino. La sua è un'arte ambientale, in quanto le sue sculture favoriscono una reinterpretazione del contesto naturale in cui si trovano. Pur essendo piccole addizioni, queste opere scultorie consentono di vedere il paesaggio in maniera rinnovata, nuova. Quando opere ambientali, realizzate su ampia scala, devono essere mostrate al pubblico vengono sostituite da schizzi, progetti, grafici, diagrammi, in una parola dal "concetto". Tuttavia, questo tende a volte a limitare il piacere della fruizione a una costruzione teorica, che comunica attraverso una documentazione talvolta di labile spessore estetico. Di conseguenza, l'esplosione delle ricerche di arte ambientale subisce un bru-

sco arresto, chiudendosi concettualmente nella serie di fotografie che rivelano il fenomeno riduttivo della raccolta di dati e di elementi informativi. A questo esito fallimentare, fa riscontro il ricorso alla pagina stampata, alla parola, al linguaggio come unico strumento a disposizione cui fare ricorso quando si è superato il confine del sensibile, dell'estetico. Si prosegue perciò in quel clima di austerità che aveva caratterizzato la Minimal art, mentre una svolta successiva avverrà con l'Arte Povera italiana.

### **Gli inizi con l'Arte Povera**

Alla fine degli anni Sessanta, il critico genovese Germano Celant, pone sotto la definizione di Arte Povera<sup>48</sup> le opere di diversi artisti italiani e stranieri, tra cui Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio. Il termine Arte Povera deriva dall'uso di materiali poveri (vegetali, organici, minerali), e anche dall'opposizione all'arte ricca, capitalistica. Questi artisti, dunque, sono i primi a proporre in termini espliciti una poetica di segno forte, focalizzando la loro ricerca artistica sul rapporto arte-vita. Gli sviluppi di questa corrente artistica si pongono storicamente come momento di congiunzione tra l'Informale "caldo" degli anni '40-'50, e quello "freddo" post '68,<sup>49</sup> caratterizzato dalla rinuncia alle tradizionali tecniche dell'arte in favore di un approccio diretto verso il reale. Non si tratta più, dunque, soltanto "di oggetti, di cose, quanto di processi, di atteggiamenti: in principio è l'atto, il processo, l'energeia; quanto alla cosa, all'oggetto, essi compaiono in un secondo momento, come concrezioni a posteriori".<sup>50</sup> Si tratta di un'arte decisa a contestare il mercato, che mentre mette in crisi lentamente il vincolo con l'oggetto e con gli spazi privilegiati dal sistema dell'arte, si apre al coinvolgimento e all'azione in uno

spazio in continua trasformazione, influenzato dalla processualità degli interventi artistici. Si tende a contrapporre l'elemento banale e primario all'arte come manufatto privilegiato, direttamente commerciabile, e a coinvolgere l'arte con il contingente, il presente, l'istorico. Si tratta in un certo senso, del corrispettivo materiale all'immateriale della Conceptual Art: presuppone un'azione corporea ma, al contempo, come l'arte concettuale richiede un processo mentale. Il classico processo di trasformazione di un materiale neutro ed amorfo in oggetti, culturalmente e qualitativamente connotati, viene così annullato. Al contrario, nell'ambito dell'Arte Povera il materiale primario viene presentato per quello che è, senza essere manipolato o trasformato, al massimo lo si lascia libero di alterarsi secondo le sue naturali caratteristiche chimico-fisiche.

Questi procedimenti sono emblematici di una situazione in fieri che coinvolge la materialità più esasperata e densa, assieme alla estrema rarefazione delle proposte puramente mentali. Come affermato dallo stesso Celant:

Oggi c'è la necessità di identificare se stessi con azioni in atto e processi, una tendenza ad attivare la dimensione psicofisica di comportamenti concreti e mentali, di sottrarsi all'utilizzo di prodotti elementari e di creare oggetti. [...] si ricercano, dunque, relazioni vitali e dialettiche con la realtà, mentre si rifiutano formule rassicuranti e dettagli che rispondono alle aspettative del sistema e dell'intelletto tecnologico [...] Oggi, artisti e critici sembra non credano più al moralismo dell'oggetto. Credono, invece, nell'estrema moralità delle loro opere e azioni [...]. Quindi l'attenzione si sta spostando verso azioni contingenti che disprezzano tutte le forme di apologia dell'oggetto.<sup>51</sup>

La prima mostra di Arte Povera si tiene presso la Galleria La Bertesca di Genova nel 1967, con il titolo *Arte Povera-IM spazio*. Tuttavia, una svolta epocale viene segnata nel 1968 quando il greco Jannis Kounellis espone l'installazione 12 ca-

valli presso la galleria L'Attico di Roma. L'artista, infatti, esibisce elementi presi dalla natura vivente, degli animali vivi, negli spazi della cultura, enfatizzando ancora una volta l'importanza del contesto nella definizione di un'opera d'arte. Non si tratta soltanto di recuperare e prelevare *tout court* degli elementi dalla natura, ma la natura viene in questo modo ri-considerata e recuperata dall'uomo, che la rende un suo prodotto: ciò che rimane di organico o di naturale è frutto di un processo, di un lavoro e in fondo di un comportamento che è messo in atto dall'uomo e, dunque, dall'artista.

Gli artisti dell'Arte Povera, quindi, proponevano un'arte deliberatamente antitecnologica, anticapitalista e anticonsumistica. Il ruolo di Celant fu cruciale in quanto permise la creazione di un vero e proprio programma ideologico e di un'etichetta. Infatti, nei suoi scritti il critico sintetizzò una serie di atteggiamenti comuni ad artisti talvolta anche distanti geograficamente. Diversi artisti europei sono accostabili per qualità di operazioni e metodologia a questo gruppo di italiani, soprattutto per quel che riguarda l'idea di opera come "processo" di immagine, come carica di energia in atto. Indubbiamente Richard Long, presenta delle forti affinità con il gruppo dell'Arte Povera ed è, dunque, possibile accostare le sue opere agli sviluppi del gruppo. In particolare, l'artista inglese viene direttamente coinvolto dagli artisti del periodo poverista nell'ottobre del 1968, quando artisti e critici si riuniscono agli Antichi Arsenali della Repubblica, ad Amalfi, per discutere e osservare opere e azioni dall'Arte Povera alla Environmental Art. La terza esibizione di Amalfi (RA3), *Arte Povera + Azioni Povere*, viene curata da Germano Celant e rappresenta il primo importante momento di internazionalizzazione degli artisti degli anni Sessanta. In questa occasione si incontrano protagonisti dell'arte concettuale, del Post Minimalismo e della Land Art, tra cui Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Paolo Icaro,

Jannis Kounellis, Gino Marotta, Mario e Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio, e artisti europei tra cui l'inglese Richard Long e gli olandesi Jan Dibbets e Gerard Van Elk. Ma non si tratta soltanto di un momento di apertura verso l'Europa, significativo è anche l'allargamento spaziale e temporale legato alla modificazione dell'ambiente. Le *azioni povere* non sono altro che performances, interventi globali e totalizzanti dell'operatore in rapporto con uno spazio non più delimitato dalle pareti di una galleria ma dilatato, fino ad includere l'ambiente naturale. Per l'occasione Long realizza due opere: un'alta linea bianca verticale, 3.6 metri, creata trasportando due pezzi di legno imbiancati sulla montagna sovrastante la città campana. La linea è visibile dalla città e l'artista lavora, dunque, con la geometrizzazione e integrazione del paesaggio naturale.

Long fece buon uso del suo tempo nel magnifico clima Mediterraneo e ha dato il suo contributo. Nel primo giorno di lavoro ha dipinto due travi che erano lasciate in giro, le ha legate assieme, e si è quindi avviato a piedi verso il picco della montagna più alta che sorgeva sul mare. Un percorso che gli ha richiesto più di un pomeriggio. Quella sera, rientrando dal suo estenuante viaggio, ci ha mostrato il frutto del suo lavoro: un pezzo di legno che ha distanza non sembrava più grande di un fiammifero. Tutti si avvicinarono per stringergli la mano e congratularsi con lui del successo della sua trovata. Dunque, si trattava di una scultura soltanto parzialmente realizzata di materia. L'esistenza materiale delle travi sul culmine della montagna rappresenta soltanto una parte introduttiva dell'opera completa.<sup>52</sup>

Per la sua seconda opera, una *performance*, Long si reca nella piazza della cittadina, dove stringe la mano ai passanti. Secondo la testimonianza di Ger van Elk:

Richard Long aveva scalato la piccola montagna sopra la città e fissato un palo bianco sulla cima; in seguito come seconda opera, ha indossato una felpa con i colori della *St. Martin's School of Art*, è andato nella piazza della città, e ha stretto la mano a una ventina di persone stranite, prese a caso tra quelle che si erano riunite attorno a lui.<sup>53</sup>

Oltre alla partecipazione alla mostra di Amalfi, i legami ideologici con l'Arte Povera sono stati confermati dallo stesso Long nel corso di alcune interviste.<sup>54</sup> È possibile riscontrare queste affinità formali nel suo insistente uso di semplici materiali organici (come fango, pietra, rami secchi, corteccia, ossa, erba), e metodi diretti di elaborazione di questi materiali. Anche altri artisti dell'arte povera – come Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro e Giovanni Anselmo – sono soliti utilizzare materiali naturali nelle loro opere, che nel contesto di asettici *white cubes*, provocano una sorta di shock estetico. Gli elementi naturali uniti alla modernità degli spazi di una galleria, provocano un contrasto stridente tra natura e cultura, dando vita a dicotomie, polarizzazioni: *indoors-outdoors*, cultura-natura, artificiale-naturale. A differenza però degli artisti poveristi, Long ha sempre evitato espliciti riferimenti politici, ideologici o economici nella sua produzione artistica. Per Long la soggettività è un elemento primario della sua arte, le sue opere devono soddisfare se stesso prima degli altri: “Faccio arte solamente nella misura in cui conferisce significato, senso, e piacere a me stesso. Se c'è qualcosa di buono risulterà visibile anche agli altri”.<sup>55</sup> L'Arte Povera, come afferma Celant, ha scelto di vivere l'esperienza diretta delle cose, non di rappresentarle, ambisce a vivere, non a mostrare. Si tratta, dunque, di una transizione dall'esperienza materiale ad un coinvolgimento sensoriale ed estetico: le azioni e i comportamenti non

si oggettualizzano, se non nelle testimonianze documentarie di registrazioni effettuate con i nuovi media tecnologici.

L'idea, l'evento, il fatto e l'azione visualizzati e materializzati sono, infatti, le focalizzazioni del rapporto di simultaneità fra idea e immagine; conducono solamente a un allargamento di esperienza circa quell'idea, quell'evento, quel fatto e quell'azione, non divagano con elementi ambigui e polisemi, sono la concretizzazione visuale di un fatto o di una legge naturali ed umani.<sup>56</sup>

L'apertura alla vita senza falsi privilegi sottolinea con efficacia la radicalità dei presupposti concettuali dell'Arte povera che promuove sul campo la nozione di comportamento estetico, nella sua accezione reale e non utopica; citando ancora Celant "il contesto quotidiano si è trasformato in scena".<sup>57</sup>

## Note

<sup>1</sup> Per approfondimenti sul concetto di "generazione" si rimanda a R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* (1982), Bona University Press, Bologna, 2007. "Questa è evidentemente una nozione prima di tutto di ordine bio-fisiologico, riferita a coloro che nascono in un arco di tempo abbastanza addensato e che si distinguono da un precedente addensamento per il fatto di venire circa venticinque anni dopo, ovvero lo spazio di una generazione, il distacco che può dividere i padri dai figli. [...] Una indagine storiografica un po' attenta ci porta subito a rivelare quelle che vorremmo definire le nebulose di addensamento anagrafico: i protagonisti di un qualche *ismo*, di una qualche tendenza, mostrano di esser nati in un arco di anni molto ravvicinati [...] il fatto di essere sottoposti agli stessi influssi; stesse letture, impatto dei medesimi avvenimenti esterni, possibilità di contatti anche fisici di collaborazione diretta, che come sia sa molto spesso danno luogo alla stesura di manifesti, di dichiarazioni comuni di poetica, oppure alla costituzione di scuole e gruppi, alla fondazione di riviste militanti. Forme di aggregazione, tutte queste, che appunto avvengono per lo più nel segno di una forte compattezza e omogeneità generazionale [...]"

<sup>2</sup> Per approfondimenti si rimanda a, <https://www.tate.org.uk/art/turner-prize>, ultima cons.: 04.11.2018;

<sup>3</sup> Per approfondimenti si rimanda a B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007;

<sup>4</sup> R. LONG, in *Richard Long: Walking Circles, exhibition catalogue*, George Braziller, New York, published in association with South Bank Centre, London 1991, p. 34. Testo originale in inglese: "I don't think you can separate childhood from adulthood. I think you are the same person all through your life. So all the sensibilities that energise you as a child sort of flow through". Trad. mia;

<sup>5</sup> R. LONG, from a press release for a solo exhibition at the Royal West of England Academy, Bristol, 2000, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, p. 39. Testo originale in inglese: "I started working outside using natural materials like grass and water, and this evolved into the idea of making a sculpture by walking". Trad. mia;

<sup>6</sup> Per approfondimenti si rimanda a M. MCLUHAN, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1964), trad. it., il Saggiatore, Milano, 2011..

p. 30. " [...] *il medium è il messaggio, perché è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana*";

<sup>7</sup> R. LONG, *Excerpts from Steeping Stones: a conversation with Denise Hooker*. Testo originale in inglese riportato in AA. VV. *Richard Long: Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 307: "My first memory of landscape was my grandfather's cottage at Lustleigh in Devon. The garden went down to a gate that opened directly on to this big clear river which was the river Dart. My parents met in a rambling club, which is strange but true. I used to go hitch-hiking with my dad and on cycling and youth-hostelling holidays with him as a boy. He was a primary teacher and every year he would take his inner-city kids on a day's walk, which became a tradition, and I would go with them. [...] with the hindsight of me making art from walking, I can now see it has my father sharing his love of nature and walking in the local places with me and his schoolchildren". Trad. mia;

<sup>8</sup> Nel corso di un'intervista con Martina Giezen (1985-1986) è lo stesso Long a raccontare l'avvio della sua carriera artistica: "When I went to St Martin's I already had a body of work which was about nature, or using that sort of material. I was making my works in the landscape since 1965. How it actually happened was that Jan Dibbets was a visiting student at St Martin's for a couple of months in 1967 and when he went back to Holland he took the news about whatever was interesting in English art. There was a show in Frankfurt in 1967, a group show of young artists, and Jan Dibbets was invited to be in that show and he offered my name. [...] Another artist in that show was Konrad Fischer; he was then an artist. A year later he opened his own gallery and just having seen that one work of mine in a group show, he asked me to come over and do a show". In B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91;

<sup>9</sup> *Prospect 69*, Kunsthalle Düsseldorf, curata da Konrad Fischer e Hans Strelow;

<sup>10</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91. Testo originale in inglese: "I had been in England working two or three years more or less in isolation. The whole art world of the time was dominated by the aesthetics of Anthony Caro and the New Generation sculpture which

meant bright colours, fibreglass and plastic. So, what I was doing was completely unconsidered. And then in 1968 I stepped out of that English art world and into the more international stream and realised there was a whole new world of ideas going on from many other different places. Arte Povera in Italy, Minimal and Conceptual Art in America; it was attitudes and not aesthetics". Trad. mia;

<sup>11</sup> R. LONG, *Interview with Colin Kirkpatrick (1994)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 97-103. Testo originale in inglese: "I had a very strong feeling that art could embrace so many more things than it was at the time, that it could be about things like grass and clouds and water, natural phenomena, rather than just the slightly sterile academic, almost mannerism of welding bits of metal together, or using plaster, or the general kind of studio work at that time". Trad. mia;

<sup>12</sup> R. MORRIS, *Notes on Sculpture*, Part I, *Artforum*, vol. 4 (February 1966), n. 6, p. 42-44; R. MORRIS, *Notes on Sculpture*, Part II, *Artforum*, vol. 5 (October 1966), n. 2, pp. 20-23;

<sup>13</sup> Per approfondimenti si rimanda a L. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1997;

<sup>14</sup> R. KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44;

<sup>15</sup> *Ibidem*;

<sup>16</sup> R. KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), trad. it., Fazi Editore, Roma, 2007; R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), Bruno Mondadori, Milano, 2000;

<sup>17</sup> R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), Bruno Mondadori, Milano, 2000;

<sup>18</sup> *Ibidem*;

<sup>19</sup> Pubblicato da John Murray nel 1949, 1976, 1979; un'altra edizione del 1956, Harmondsworth: Penguin Books;

<sup>20</sup> Per approfondimenti si rimanda a F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, Cleup, 2017;

<sup>21</sup> R. LONG, in R. R. BRETTEL, D. FRIIS-HANSEN, *Richard Long: Circles Cycles Mud Stones, exhibition catalogue*, Contemporary Arts Museum, Houston 1996, p. 9. Testo originale in inglese: "In the mid-sixties the language and ambition of art was due for renewal. I felt art had

barely recognized the natural landscapes which cover this planet, or had used the experiences those places could offer. Starting my own doorstep and later spreading, part of my work since has been to try and engage this potential". Trad. mia;

<sup>22</sup> Per approfondimenti si rimanda a F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006;

<sup>23</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, pp. 63-68;

<sup>24</sup> H. FULTON in W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, pp. 63-68. Testo originale in inglese: "The location of the walk is not in the gallery – and the walk itself is a past event". Trad. mia;

<sup>25</sup> H. FULTON, in J. BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press, New York, 1998, p. 44;

<sup>26</sup> K. WHITE, *Au large de l'histoire*, Le mot et le reste, Marseille, 2015, pp. 71-79;

<sup>27</sup> G. CELANT, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Milano-Venezia, 1976;

<sup>28</sup> R. H. FUCHS, *Richard Long*, Thames and Hudson, London-New York, 1986;

<sup>29</sup> H. FULTON, *Old Muddy*, in *Richard Long: Walking Circles, exhibition catalogue*, George Braziller, New York, published in association with South Bank Centre, London 1991;

<sup>30</sup> H. PERDRIOLLE, (a cura di), *Richard Long Jivya - Soma Mashe. Un incontro*, catalogo della mostra (PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 18 marzo – 6 giugno 2004) Mazzotta, Milano, 2004;

<sup>31</sup> Interessante la definizione di *performance* della Enciclopedia Treccani: "Espressione artistica, [...], che consiste nella messa in scena di una azione programmata, entro uno spazio non necessariamente istituzionale, di solito alla presenza di un pubblico. L'estrema varietà dei modi espressivi ne rende difficile una definizione univoca: a seconda dei casi si può parlare di azioni povere o concettuali, di *environmental art* o di *land art* e così via". Per approfondimenti si rimanda a <http://www.treccani.it/enciclopedia/performance/>, ultima cons.: 03.12.2018;

<sup>32</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91. Testo originale in inglese: "A lot of the history of landscape art has been to reveal the

beauty of nature, a sort of religious celebration. All that beauty is still there and can be overwhelming, but I was always interested to develop landscape art in new ways". Trad. mia;

<sup>33</sup> Per approfondimenti si rimanda a F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006;

<sup>34</sup> J. BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press, New York, 1998;

<sup>35</sup> C. GARRAUD, *L'idee de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Parigi, 1994;

<sup>36</sup> B. GLASER, *Questions to Stella and Judd, 1964*, in G. BATTCOCK (a cura di), *Minimal Art: Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968, p. 149;

<sup>37</sup> R. MORRIS, *Notes on Sculpture, Part I*, *Artforum*, vol. 4 (February 1966), n. 6, pp. 42-44; R. MORRIS, *Notes on Sculpture, Part II*, *Artforum*, vol. 5 (October 1966), n. 2, pp. 20-23;

<sup>38</sup> R. BARILLI, G. DORFLES, F. MENNA (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbrì Editori, Milano, 1980;

<sup>39</sup> L'anno ufficiale di nascita del fenomeno è il 1969, ma gli anticipi si possono cogliere già uno o due anni prima;

<sup>40</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 19;

<sup>41</sup> R. LONG, in *Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 310. Testo originale in inglese: "I'm making a path a walking line through the circle so a person can cross it as well as walk around it. In a way it goes back to my student plaster path in the studio in Bristol, or my walking line, or the various negative spaces that make some of my landscape works. So now one can walk through a sculpture". Trad. mia;

<sup>42</sup> R. BARILLI, G. DORFLES, F. MENNA, (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbrì Editori, Milano, 1980, pp. 32-64;

<sup>43</sup> R. DAOLIO, *Il corpo, il concetto, l'ambiente*, in R. BARILLI, *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, il Mulino, Bologna, 1979, pp. 141-166;

<sup>44</sup> G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale (1961)*, Feltrinelli, Milano, 2015, pp. 131-155;

<sup>45</sup> *Ibidem*;

<sup>46</sup> *Ibidem*;

<sup>47</sup> *Ibidem*;

<sup>48</sup> Il manifesto teorico del gruppo dell'Arte Povera viene pubblicato da Germano Celant sulla rivista «Flash Art» nel novembre 1967, con il titolo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*;

<sup>49</sup> R. BARILLI, G. DORFLES, Gillo, F. MENNA, (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1980, pp. 32-64;

<sup>50</sup> R. BARILLI, A. DEL GUERCIO, F. MENNA (a cura di), *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, (Torino Maggio – Settembre 1977);

<sup>51</sup> G. CELANT, in G. VAN ELK, *Amalfi Art Povera + Azioni Povere*, Museum Journal, February 1969. Testo riportato in inglese: "Today it is the need to identify oneself with ongoing actions and processes, a tendency to activate the psychophysical dimension of factual and mental behavior to escape the utilization of originated products and the created objects. [...] It is a search, therefore, for vital and dialectic relations with reality, and a rejection of reassuring formulas and details that respond to the expectations of the system and of the technological intellectual [...] Artists and critics today seem no longer to believe in the moralism of the object. They believe instead in the extreme morality of their own deeds and actions [...]. Thus attention is shifting towards contingent actions that disdain all forms of apology for the object [...]" . Trad. mia;

<sup>52</sup> Testo originale in inglese in G. VAN ELK, *Amalfi Art Povera + Azioni Povere*, Museum Journal, February 1969: "Long made good use of his time in the wonderful Mediterranean climate and adapted his contribution to it. On the first working day he painted two beams that happened to be lying around white, tied them together, and then set out on foot for the peak of the highest mountain rising up out of the sea. A trek that took more than the afternoon. That evening, as he returned from his exhausting journey, he showed us the fruits of his labor: a piece of wood, which at that distance looked no bigger than a slender matchstick. Everyone he pointed it out to shook him by the hand to congratulate him on the success of his vision. So it was a sculpture, but only partly made of matter. The material existence of the beam on the mountain peak is only an introduction to the complete image". Trad. mia;

<sup>53</sup> Testo originale in inglese in G. VAN ELK, *Amalfi Art Povera + Azioni Povere*, Museum Journal, February 1969: "Richard Long climbed the

little mountain behind the town and set a white pole atop it; then as a second work, he wore a sweater in the colors of St. Martin's School of Art, went into the square, and shook hands with some twenty-odd people picked at random from those gathered around". Trad. mia;

<sup>54</sup> Una significativa raccolta delle principali interviste e dichiarazioni di Long si trova in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007;

<sup>55</sup> R. LONG, in N. MELKONIAN, *An Interview with Richard Long*, Santa Fe, New Mexico, 1993. Testo originale in inglese: "I just make art in the way that gives meaning, purpose and pleasure for myself. If it is any good I think it will naturally resonate in all manner of ways for other people". Trad. mia;

<sup>56</sup> G. CELANT, in P. BONFIGLIOLI (a cura di), *La povertà dell'arte – Quaderno n. 1*, Ed. Galleria de' Foscherari, Bologna, 1968;

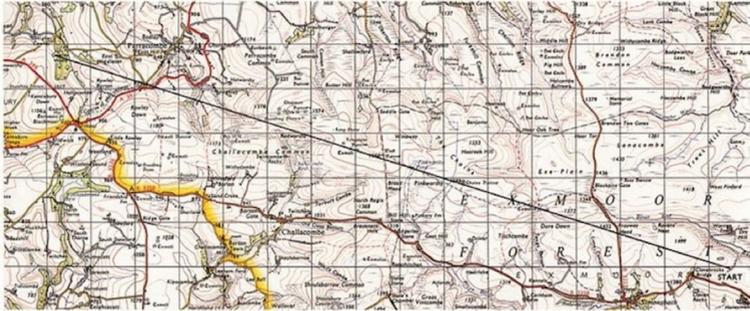
<sup>57</sup> *Ibidem*.



Richard Long, *A Line made by walking*, 1967



Richard Long, *Untitled (Ben Nevis Hitchhike)*, 1967



Richard Long, *A Ten Mile Walk England*, 1968



Richard Long, *Rain Dance* from *Artists and Photographs*, 1970



Richard Long, *A Circle in Ireland*, 1975



Richard Long, *Throwing a Stone Around MacGillycuddy's Reeks*, 1977



Richard Long, *Two Sahara Works*, 1988



Richard Long, *South Bank Circle*, 1991



Richard Long, *Black Dust Hand Line*, 1990

A CLOUDLESS WALK

AN EASTWARD WALK OF 121 MILES IN 3½ DAYS  
FROM THE MOUTH OF THE LOIRE TO THE FIRST CLOUD

FRANCE 1995

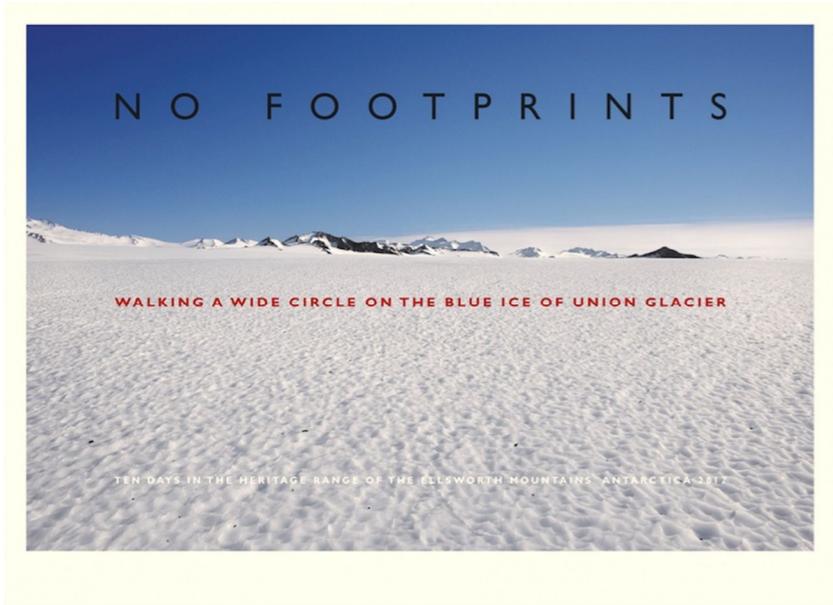
Richard Long, *A Cloudless Walk*, 1995

## WALKING IN A MOVING WORLD

BETWEEN CLOUD SHADOWS  
INTO A HEADWIND  
ACROSS A RIVER  
THROUGH SPRING BRACKEN  
UNDER A BEECH TREE  
OVER A GLACIAL BOULDER

A  
5  
D  
A  
Y  
W  
A  
L  
K  
I  
N  
P  
O  
W  
E  
R  
S  
2  
0  
0  
1

Richard Long, *Walking in a Moving World*, 2001



Richard Long, *No Footprints*, 2013



## Richard Long e il paesaggio

### **Caratteri della Land art: il rapporto con la natura e il paesaggio**

Tra tutte le condizioni che definiscono l'esistenza umana, il rapporto che ogni individuo intrattiene con lo spazio in cui vive svolge un ruolo fondamentale. L'ambiente naturale rappresenta il contesto primario nel quale avvengono le nostre esperienze ed attività quotidiane. Soggetto prediletto dalla scienza così come dall'arte, il territorio agisce come elemento di ricerca, di riflessione, e di contatto primordiale con uno spazio. Alla fine degli anni Sessanta i protagonisti del mondo dell'arte decidono di creare opere che si pongono in stretta relazione con il mondo esterno. Questi artisti non vogliono più limitarsi alla semplice raffigurazione, ma ambiscono al contatto diretto, al coinvolgimento, e alla più completa fusione con la natura. Tale contiguità chiama in causa i fruitori delle opere sia dal punto di vista fisico che mentale: l'arte diventa lo strumento ideale per entrare a far parte di un ecosistema in stato di continua evoluzione. Nelle opere di questo periodo il paesaggio, con le sue caratteristiche essenziali, diviene il materiale prediletto per riconfigurare il territorio in cui si vive, mentre la scultura viene considerata dalla maggior parte degli artisti la pratica ideale per compiere questo passo. Il territorio non è più soltanto oggetto di contemplazione ma parte integrante dell'estetica dell'opera, lo spazio in cui avviene l'esperienza intellettuale. Non sono più gli oggetti a essere protagonisti assoluti dell'opera, ma l'ambiente nella sua globalità, e il ciclo infinito della natura. Si tratta, dunque, di un'arte che tende alla creazione di un vero e proprio sistema ecologico, mentre il pae-

saggio che la ospita è memoria di chi lo vive. L'arte, come la natura, ci permette di soffermarci, di rallentare il nostro ritmo frenetico e di restituire valore al tempo, alla lentezza della contemplazione. L'arte risveglia l'interesse per i dettagli che ci circondano, cancella le regole e riscrive lo spazio quotidiano in cui viviamo. Il paesaggio e l'arte diventano così strumenti attraverso i quali è possibile delineare un'idea di luogo che coinvolga corpo e mente.

Le opere raccolte sotto l'etichetta di Land Art (Environmental Art, Earth Art, Eco Art ecc.) sono il frutto di questo rapporto primordiale tra estetica e ambiente. La Land Art non ha mai costituito un movimento artistico organizzato, ed è possibile affermare che questa denominazione non è che una "definizione di comodo per indicare delle pratiche artistiche che hanno eletto la natura come materiale e superficie di iscrizione".<sup>1</sup> Si tratta di una tendenza che esordisce intorno alla fine degli anni Sessanta, in uno scenario storico in cui predominava la volontà di rottura con il culto dell'espressione trascendentale individuale, rappresentato in particolar modo dall'astrazione americana del dopoguerra. Celebrando gli oggetti della produzione di massa la Pop Art si poneva in diretta antitesi con l'incorruttibilità delle teorie moderniste. Invece, la Process Art, e in seguito la Land Art, rifiutano il concetto di opera d'arte in quanto oggetto artistico:

La Land Art rappresenta uno dei fenomeni più ostili alla logica dell'oggetto fatto in serie, preferendogli l'isolamento di luoghi lontani da ogni flebile residuo di civiltà, a debita distanza da presenze artificiali.<sup>2</sup>

Gli sviluppi dell'arte concettuale mettono in discussione la nozione di oggetto artistico, così come quella di contesto e spazio. Dunque, gli artisti mossi dal desiderio di misurare il potere

dell'arte al di fuori degli spazi consueti, cercano delle valide alternative ai luoghi simbolo della cultura. Essi superano la tradizionale nozione di spazio espositivo, all'interno di gallerie e musei, ed espongono i loro lavori in altri spazi urbani, o all'aperto nell'ambiente naturale. Nel corso del tempo, il movimento della Land Art si è esteso fino ad includere un insieme complesso ed eterogeneo di forme, così come svariati andamenti e posizioni teoriche. Infatti, proponendo un programma estetico non canonico, questi artisti hanno cercato di assumere un ruolo all'interno del sistema sociale, economico e politico nella sua globalità. I Land artisti rivendicano il loro coinvolgimento con il mondo che li circonda, e il desiderio di rottura con la tradizione che li porta a reinventare forme e spazi espositivi innovativi, per donare alle loro creazioni uno scenario differente, naturale o urbano. In questi anni, l'evolversi delle idee ecologiste, favorisce l'emergere di forme d'arte molto politicizzate, e gli sviluppi della Land Art coincidono con una fase di recupero del paesaggio, e di riconsiderazione dell'ambiente naturale come luogo d'azione. Come sostenuto da Jeffrey Kastner:

La Land Art e l'ampia gamma di opere eseguite nel paesaggio furono parte di una sfida programmata dall'ortodossia della società attrverso l'oggetto artistico che non ha avuto paragoni nel XX secolo.<sup>3</sup>

Tramite l'arte ambientale, il paesaggio, genere canonico della tradizione pittorica, diviene materia prima dell'opera e strumento di ribellione. Gli artisti di questa tendenza lavorano direttamente nel, e con il, territorio naturale realizzando opere *open air* ascrivibili all'ambito della scultura, quando non all'architettura. Altre volte questi artisti lasciano tracce effimere sul terreno, oppure innalzano forme monumentali, talora tanto misteriose da ricordare segni preistorici, o siti archeologi-

ci, pensiamo ad esempio a *Great Serpent Mound* in Ohio o alle *Linee di Nazca* in Perù. La mostra che segna l'esordio della Land Art viene intitolata *Earthworks* (o *Back-to-the-Landscape*),<sup>4</sup> ed è organizzata dall'artista Robert Smithson, nell'ottobre del 1968 alla Dwan Gallery di New York. Durante l'evento quattordici giovani artisti, tra cui Carl Andre, Herbert Bayer, Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Dennis Hoppenheim, Claes Oldenburg, Sol LeWitt, Stephen Kaltenbach, e lo stesso Robert Smithson, espongono numerose fotografie di grandi dimensioni, che rimandano ad opere realizzate in luoghi remoti, come ad esempio i deserti americani dell'Ovest. Tutte queste creazioni coinvolgono la terra, come materiale primario. Di conseguenza, gli artisti abbandonano i valori tradizionalmente legati alle Belle Arti, come la qualità prettamente estetica dell'opera, la preziosità dell'oggetto d'arte e la purezza del *medium* utilizzato. La questione espositiva si inserisce, dunque, in una più ampia riflessione che gli artisti elaboravano allora sulla natura dell'oggetto d'arte. Queste creazioni criticano esplicitamente la nozione di spazio espositivo, e si pongono in antitesi rispetto alle regole del mercato. Si tratta di opere troppo grandi per essere esposte negli spazi tradizionalmente deputati all'arte, e legate in maniera imprescindibile al sito esterno in cui sono state create. Dunque, queste strutture possono essere esibite in una galleria o in uno spazio museale, soltanto attraverso l'utilizzo di altri media, come ad esempio documenti fotografici o video. In effetti, un importante contributo alla creazione dell'etichetta Land Art, viene dato anche dal gallerista tedesco Gerry Schum, il quale si impone all'attenzione internazionale con il film "Land Art".<sup>5</sup> Nella pellicola di Schum sono documentate le opere di otto artisti appartenenti a questa tendenza, i quali decidono di focalizzarsi sulla nozione di luogo, indagando le relazioni nascoste tra gli elementi, così come il rapporto tra interno ed ester-

no, tra dentro e fuori. Tutti i lavori esposti intendono dunque, sondare ciò che caratterizza il rapporto tra la terra e l'uomo che la abita.

Appare evidente che questi temi riflettono lo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo,<sup>6</sup> si tratta, infatti, di un'epoca segnata da grandi contraddizioni, in cui cresce rapidamente l'interesse per l'ecologia e la preoccupazione per le condizioni dell'ambiente. Negli anni Settanta, la coscienza ambientalista era profondamente cambiata, e gli sviluppi della Land Art riflettono da molti punti di vista l'evoluzione del movimento ecologista. Il decennio della "primavera dell'ecologia"<sup>7</sup> si apre con l'istituzione dell'*Earth Day*,<sup>8</sup> mentre gli ambientalisti protestano contro l'impatto distruttivo di alcuni *earthworks*. In risposta alle polemiche, i Land artisti segnalano che i loro interventi generano tutt'al più l'effetto opposto, attirando l'attenzione, nazionale e internazionale, su siti danneggiati dall'inquinamento, e rivendicando la funzione politica dell'arte. Tale visione verrà poi in parte riconosciuta da programmi come l'*Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*,<sup>9</sup> un progetto proposto dal Senato degli Stati Uniti nel 1979 e sponsorizzato dalla King County Arts Commission, che coinvolgendo artisti contemporanei, tra cui Robert Morris, Richard Fleischner, Mary Miss, Dennis Oppenheim, Beverly Pepper, agisce attivamente nel processo di bonifica e recupero di territori inquinati. Bisogna tuttavia tenere in considerazione che quando la mostra *Earthworks* viene inaugurata, siamo in piena guerra del Vietnam. Il movimento ecologista degli anni Settanta non si ribella, dunque, soltanto alla degradazione generale dell'ambiente, ma risponde anche agli "attacchi" del modernismo e della globalizzazione.

Le guerre di massa, la minaccia nucleare, l'esplosione demografica, le economie repressive e i fiumi inquinati sembravano dimostrare che le promesse utopiche di progresso non avevano funzionato.<sup>10</sup>

Sebbene non si tratti di una protesta politica in senso stretto, la mostra *Earthworks* si pone in aperta polemica con il sistema dell'arte contemporanea, e quindi con i confini spaziali tradizionali. Gli artisti che iniziano a lavorare con il paesaggio sono, perciò, profondamente influenzati dalle correnti socioculturali dell'epoca, e intendono ribellarsi a una rappresentazione stereotipata del paesaggio, esponendo le loro opere al di fuori delle istituzioni tradizionali, nel mondo esterno, con il suo continuo evolversi e divenire. Già alcuni anni prima si possono cogliere dei precedenti rilevanti alle ricerche formali dei Land artisti. Ad esempio, nel 1955 l'austriaco Herbert Bayer crea ad Aspen in Colorado quello che può, forse, essere considerato il primo *earthwork*: *Earth Mound*.<sup>11</sup> Mentre, all'inizio degli anni Sessanta, Michael Heizer, Carl Andre, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Walter De Maria, iniziano a dare segni dei loro futuri sviluppi in questo senso. Nel 1961 De Maria propone di ravvivare degli spazi urbani vuoti con opere d'arte. Intorno alla metà degli anni Sessanta Carl Andre si interroga sulla nozione di verticalità della scultura rispetto all'orizzontalità della terra. Nel 1967 Heizer completa la sua prima opera nel deserto del Nevada (*North, East, South, West*), e nel 1968 lavora con De Maria e Smithson a progetti simili, come ad esempio *Mile Long Drawing*, nel deserto del Mojave, e *Isolated Mass/Circumflex*. Sempre nel 1968 Dennis Oppenheim realizza opere con la neve del Maine: *Annual Rings*, *Time Pocket*, *One Hour Run*. Inoltre, alcuni artisti europei procedono nella stessa direzione degli americani, tra questi l'Inglese Richard Long, l'Olandese Jan Dibbets e i tedeschi Günther Uecker e Hans Haacke. Tutti quanti parteciperanno nel 1969 all'esposizione

*Earth Art*, organizzata da Willoughby Sharp all'Andrew Dickson White Museum della Cornell University d'Ithaca, nello Stato di New York. L'intento di questi artisti era di superare i limiti del sistema dell'arte, e di focalizzarsi su progetti di ampio respiro. Queste opere rifiutavano le regole del mercato e il propagarsi del consumismo in arte, erano perciò create con lo scopo di modificare la prassi: gli artisti non volevano più intervenire soltanto sul campo d'azione, ma intendevano cambiare la percezione del mondo che ci circonda. Per Michael Heizer, Christo, Robert Morris o James Turrell, il paesaggio rappresenta un luogo, e allo stesso tempo il materiale da cui ricavare l'opera. Nella dislocazione radicale di queste creazioni rispetto ai tradizionali spazi espositivi, e nello sfruttamento di sterminati spazi naturali (deserti, distese di neve, laghi ghiacciati o prosciugati, canyons, pianure coltivate), i Land artisti intravedevano una possibile soluzione al problema della fuga dalla metropoli iper-industrializzata. Questa dimensione naturale assoluta si oppone dialetticamente all'artificialità e alla fredda e geometrica monumentalità dell'ambiente urbano, rivelando, in un primo momento, l'altra faccia dell'identità geografica americana. Il progetto di creazione di una contro-cultura, ambiva a destabilizzare il potere sociopolitico prendendo di mira anche il mondo dell'arte.<sup>12</sup> Voltare le spalle al *white cube* della galleria implicava l'adozione di una posizione antiautoritaria, e di rottura nei confronti della tradizione.

Tuttavia, la domanda che sorge spontanea a questo punto è: qual è, dunque, l'opera? Le fotografie, i testi scritti o le opere assenti perché "intrasportabili", come le definisce lo stesso Smithsonian.<sup>13</sup> In realtà, le opere di Land Art coinvolgono tutti questi elementi. La scelta di intervenire in un luogo preciso, *site-specific*, ha forti conseguenze sull'esito finale, poiché l'opera è data ora dalla relazione tra le forme create dall'artista e quelle del paesaggio circostante: il paesaggio è parte integrante

dell'opera. Di conseguenza, gli spettatori sono in grado di decifrare l'opera nella sua globalità soltanto attraverso la documentazione fotografica, divenuta ben presto oggetto di mercato, oppure possono scegliere di vedere queste creazioni "dal vivo" mettendosi in viaggio, e vivendo in prima persona l'esperienza dell'artista.

Con la Land Art si può filosoficamente parlare di un *Erfahrung* (esplorazione fisica, viaggio reale) che implica conseguentemente un *Erlebnis* (esperienze psicologica, vissuto interiore).<sup>14</sup>

Come già evidenziato, i Land artisti intraprendono altre strategie per documentare ed esporre i loro interventi in gallerie e musei, utilizzando altri media, come ad esempio fotografie, mappe, video. Tuttavia, nella trasposizione dell'azione diretta sul territorio in oggetti secondari si perde l'esperienza autentica del mondo naturale. Come sottolinea anche Kenneth Clark,<sup>15</sup> nel corso del Novecento si assiste ad un processo di "musealizzazione" dell'arte, in cui gli artisti producono sempre di più un'arte che si rapporta ad altra arte, rinunciando a mostrarci la bellezza diretta della natura. In effetti, già le Avanguardie storiche avevano rifiutato una rappresentazione artistica del paesaggio, in favore dell'artificialità del mondo contemporaneo. Di conseguenza, le tendenze contemporanee di arte della natura cercano di recuperare il legame con il paesaggio, non più producendo simulacri ma operando direttamente all'interno di esso.<sup>16</sup> Ad ogni modo, proprio l'utilizzo di questi strumenti accresce il sentimento di distanza e di assenza dell'oggetto-opera. Emblematici sono, in proposito, i *site/non-site* di Smithson, che giocano sull'assonanza con l'inglese *sight/non-sight* (interpretabile come luogo/non-luogo, ma anche vista/non-vista), riflettendo sull'impossibilità di rappresentare la natura.<sup>17</sup> Quest'arte vive e viene vista dai fruitori soltanto

sotto forma di riproduzioni, "torna ad essere, contro ogni intenzione, pura immagine, percepita senza alcun legame con l'ambiente in cui è nata e che spesso ha fornito i materiali con cui è fatta".<sup>18</sup> Si produce così un cortocircuito fra esterno e interno, fra spazio naturale e spazio culturale. In questo modo, per una sorta di nemesi le opere di Land Art rimangono ancora esposte in quei contesti tradizionali dai quali gli artisti tentavano di sottrarsi.

In buona parte queste strutture artistiche sono identificabili come opere scultoree, si tratta di oggetti tridimensionali che spesso coinvolgono anche atti performativi, legati ad un processo, a un sito, a una temporalità. Queste creazioni sono sottoposte a processi che riguardano il tempo, ad esempio quello atmosferico, o quello geologico, e riflettono la transizione da una condizione a un'altra, trattano cioè del modo in cui il tempo e le forze della natura agiscono sulla deperibilità delle cose, degli oggetti e delle attitudini. Questi processi di erosione, decomposizione, degradazione, sono considerati dagli artisti come parte integrante dell'opera. Il tempo agisce inevitabilmente su una materia votata al cambiamento, modificandola. I Land artisti fanno riferimento, dunque, al concetto di entropia, il fattore di trasformazione che misura il grado di indeterminazione delle particelle che costituiscono il nostro universo:<sup>19</sup>

Queste varie operazioni vivono una condizione ambigua, sospesa tra il gusto del sentirsi votate a un consumo entropico, o invece la possibilità di essere registrate, di rimanere grazie a una serie di foto, di riprese filmate, di videonastri.<sup>20</sup>

Queste pratiche artistiche stabiliscono una critica radicale alla perennità delle opere tradizionali, a favore della temporalità e dell'effimero, avvalorando la messa in discussione dell'opera

d'arte come oggetto-merce. Le creazioni artistiche diventano dunque prodotti effimeri, e la scelta strategica di utilizzare dei materiali deperibili, rivela da parte degli artisti una tattica di opposizione alla produzione accademica e alla mercificazione delle opere d'arte, come oggetti decorativi. Rinunciando a una gerarchizzazione dei generi, le opere accostabili alla Land Art coinvolgono una pluralità di pratiche artistiche: sculture realizzate sul terreno utilizzando materiali trovati in loco, per creare forme nuove o modificare le impressioni generate da un panorama; progetti che prevedono l'inserimento di oggetti artificiali all'interno dell'ambiente naturale, o viceversa; attività individuali che considerano opera il percorso compiuto all'interno di un determinato tempo in un determinato spazio; oppure ancora, interventi collettivi socialmente determinati.

Questi interventi sul territorio si sviluppano, in una fase iniziale, soprattutto negli Stati Uniti, dove Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, James Turrell, rimangono affascinati dagli immensi spazi incontaminati, non ancora segnati dall'urbanizzazione, come ad esempio deserti, laghi salati, praterie. Vecchio e Nuovo Mondo sono, infatti, diversi anche nel loro modo di rapportarsi con la natura. Nel corso dell'Ottocento, l'amore per la natura selvaggia, *wilderness*, tipico del Nord America, ha determinato l'elezione di questi luoghi incontaminati a simbolo del paese (pensiamo ad esempio allo Yellowstone National Park o allo Yosemite National Park, in California).<sup>21</sup> Inoltre, l'iniziale propagazione americana di queste tendenze "naturalistiche" è da deputare alla cultura e al tipo di *forma mentis* tendenzialmente pragmatica che caratterizza le popolazioni di quell'area del globo. Nella Land Art americana, infatti, la sola ipotesi mentale raramente sussiste senza lo sbocco diretto dell'esperienza: il disegno deve tradursi in atto, e ad ulteriore riprova deve essere documentato tramite l'uso della fotografia, o del film. Queste strutture so-

no spesso fotografate dall'alto, dagli artisti in volo su elicotteri o aeroplani, che scelgono di mostrare le loro opere da un punto di vista ampio, globale. La ripresa aerea serve anche a riconnettere l'unitarietà formale, di opere che a terra sono percepibili soltanto per parti. Pensiamo ad esempio a *Spiral Jetty* di Robert Smithson,<sup>22</sup> una gigantesca spirale fatta di rocce e cristalli di sale, che si estende sulle acque del *Great Salt Lake* nello Utah. Oppure *Double Negative* di Michael Heizer,<sup>23</sup> composta da due enormi fossati scavati sui versanti opposti di un canyon in Nevada, in cui "natura selvaggia e artificio umano, nel suo volto rigido e impettito, si fronteggiano ad armi pari".<sup>24</sup> Tuttavia, nonostante le loro dimensioni monumentali queste opere non sono fatte per durare, le forme geometriche primarie, scavate, tracciate, costruite attraverso accumulazioni, sono segni artificiali destinati a essere riassorbiti completamente dai processi di erosione e trasformazione degli elementi naturali, evidenziando l'inesorabile lotta tra le energie umane e meccaniche, e la forza primordiale della natura. Queste strutture inserite in un paesaggio vasto e desolato contribuiscono a creare una dimensione estetica che passa anche attraverso la relazione con le forze spirituali del luogo. Inoltre, va notato che la difficile accessibilità dei luoghi, e il progressivo degrado degli interventi nel tempo, rendono queste opere praticamente in-visibili e immateriali per il pubblico di fruitori:

Un massimo di esplosione fisico-materiale del lavoro dell'artista [...], si converte, in quegli anni, in effetto opposto di implosione, di smaterializzazione: l'intervento viene affidato a un sistema di fotogrammi, o con riduzione ulteriore di scritte, di cifre, di diagrammi, di elementi mentali, concettuali.<sup>25</sup>

I Land artisti iniziano, dunque, con interventi poco invasivi, lasciando segni effimeri, impronte e incisioni superficiali sul terre-

no, realizzate usando attrezzi di piccole dimensioni come pale, picconi, o motoseghe. In seguito la tecnica si evolve, estendendo a dismisura la scala degli interventi ambientali, e si passa così all'utilizzo di ruspe, *bulldozers*, escavatrici, trivelle. Viene attuato un programma di utilizzo fisico dell'ambiente, come ritorno alle origini, che per attuarsi necessita di tutti gli strumenti forniti dalla ricerca tecnico-scientifica. In fondo, gli enormi spazi incontaminati non potrebbero essere segnati e qualificati dagli artisti senza l'ausilio di macchine e di mezzi tecnicamente evoluti. Lavorando dei materiali naturali con gli strumenti della meccanizzazione moderna, gli artisti esportano il "freddo" discorso culturale urbano nei deserti incorrotti dalla cultura, esprimendo idealmente le contraddizioni del mondo contemporaneo.

Sebbene le prime manifestazioni di arte ambientale, siano state concepite all'interno dell'ambiente culturale newyorkese, e attuate nei grandi spazi desertici dell'America dell'ovest, la Land Art ha unificato le opere di artisti provenienti da molte parti del mondo. Non si tratta, infatti, di un vero e proprio movimento artistico, poiché include individui che presentano talvolta concezioni totalmente opposte per ciò che riguarda ideologia e realizzazione dell'opera, che hanno perciò dato vita a sviluppi tra loro molto diversi. Come già indicato nel secondo capitolo, è possibile individuare una tendenza unificatrice tra tutte queste creazioni, come ad esempio i legami con l'arte concettuale, con il minimalismo,<sup>26</sup> con le teorie del modernismo, così come un dissimulato desiderio pseudo-romantico di ritrovare una sorta d'ispirazione atavica, o ancora un insieme di riflessioni sulle caratteristiche del mondo post-industriale. L'operazione dei Land artisti non è semplicemente quella di collocare delle opere scultoree realizzate con materiali artificiali nell'ambiente naturale, ma di utilizzare lo spazio e i materiali disponibili nella natura direttamente come mezzi fisi-

ci dell'opera, eseguendo talvolta interventi su scala colossale. Dal punto di vista delle configurazioni formali, queste opere mantengono i caratteri del minimalismo, come ad esempio nell'utilizzo di elementi modulari, o nel rifiuto della forma. Tuttavia, entrano in gioco valenze plurime, legate alle caratteristiche specifiche dei materiali utilizzati (terra, rocce, sabbia, ghiaia, catrame) con effetti *anti-form*,<sup>27</sup> o morbidezze legate alle ricerche processuali.

Mentre i Land artisti americani, come Robert Smithson, Michael Heizer o James Turrell, si avvalgono di grandi mezzi tecnici per la realizzazione dei loro progetti, creando spesso opere di dimensioni grandiose, gli artisti europei, e in particolare inglesi, tendono a intervenire in maniera transitoria sul paesaggio. In Europa, infatti, il rapporto con la natura è sempre stato connotato culturalmente. Si tratta, dunque, di un paesaggio intriso di reminiscenze storiche, culturali e artistiche, che ha condotto gli artisti a intrattenere un rapporto più "romantico" con la natura.<sup>28</sup> Richard Long, e altri artisti come Hamish Fulton, Andy Goldsworthy e David Nash, preferiscono armonizzare i loro interventi con il luogo, usando materiali possibilmente trovati *in situ*, che vengono poi riassorbiti nell'ordine naturale delle cose. Si tratta di un intervento dolce, non invasivo, che segue un principio di sottomissione alla natura, di unificazione con essa e con le sue forze, non di conflitto o rivalità. Con il semplice attraversamento a piedi di territori disabitati, Richard Long e Hamish Fulton testimoniano e preservano il valore dell'integrità della natura. Spesso i due artisti misurano i loro percorsi attraverso grandi estensioni, lasciando tracce lungo il tragitto: il segno dei passi, linee, cerchi di sassi o di rami. L'artista non invita lo spettatore a una visione diretta, perché l'opera è la camminata compiuta, restituita in seguito nello spazio espositivo attraverso performance di tipo rituale, fotografie, frasi e forme, cerchi e linee ad esempio, spesso realizzate con pietra di ca-

va. Dal "sublime" al "pittoresco", si potrebbe dire, ovvero da una natura arida e monumentale come quella degli stati desertici dell'America, a una natura di climi temperati e verdeggiante, fatta di prati e di boschi, come quella britannica. In un certo senso l'intenzione di Long è di portare una dimensione geometrica, organizzata, nel disordine connaturato all'ambiente naturale, per raggiungere un fluido accordo tra la presenza umana e la vegetazione. Con i suoi cerchi "magici", e i rituali della scultura preistorica, Long allude certamente a una dimensione archeologica e antica. Nella sua arte ritroviamo elementi provenienti dal misticismo orientale, dalla cultura zen, dalla tradizione Taoista e Buddista dell'estremo oriente, così come segni che rievocano popoli primitivi, come gli indiani Nazca del sud America (Perù), i Maya di *Chitchén Itzá* e di *Uaxactún*, o gli Aborigeni Australiani. Tale caratteristica è del tutto assente nelle esperienze statunitensi, che sembrano invece più vicine agli schemi teorici della Minimal Art.<sup>29</sup> I lavori di Long, nutrono al contempo i sensi e l'immaginazione: visivamente includono il territorio naturale circostante, figurativamente si esprimono attraverso l'uso di forme geometriche. Così come altri Land artisti, inoltre, Richard Long salvaguarda la natura, e si assicura che le sue opere non lascino segni permanenti nel paesaggio.<sup>30</sup> È un'artista ecologicamente e socialmente cosciente, e il suo intento è dichiaratamente quello di passare attraverso questi luoghi, senza guastarne la purezza. L'obiettivo dell'arte di Long è di ritrovare l'armonia tra il mondo naturale e l'uomo, tra l'astrazione dell'umanità e la realtà della natura. I suoi lavori, infatti, rappresentano l'equilibrio tra le forme naturali e la rigidità delle idee astratte degli uomini, che sono evocate attraverso l'uso delle forme geometriche.

## La Land Art e il mercato dell'arte

Un'altra fondamentale differenza tra l'esperienza americana e quella europea riguarda la questione economica.<sup>31</sup> In origine, quando gli *earthworks* furono concepiti possedevano un orientamento anti-commerciale: legate a siti specifici e spesso difficilmente accessibili, queste opere non potevano essere spostate restando il più delle volte invisibili al pubblico. Tuttavia, molte delle opere di Land Art realizzate in area statunitense, hanno richiesto ingenti somme di denaro e investimenti per la loro realizzazione, pensiamo ad esempio alle creazioni del bulgaro Christo.<sup>32</sup> La loro installazione, più impegnativa dal punto di vista tecnico-economico, richiedeva dunque il supporto finanziario di patroni e sponsor, rapporti con gallerie e musei, legali, amministratori pubblici, industrie private, ecc., introducendo dinamiche speculative nell'attività artistica. In questo modo anche le opere della Land Art sono incappate nelle "regole" del sistema, dovendo contare su mecenati generosi, o altre istituzioni, per la loro realizzazione. Considerando il tipo di opere prodotte dai Land artisti, difficilmente commercializzabili in "originale", il mercato si è impossessato delle loro trasposizioni in documenti, disegni, progetti o fotografie, oggetti che tuttavia non sono considerati necessariamente come opere d'arte dagli stessi artisti. La scelta di presentare le opere utilizzando svariate forme di documentazione, che costituiscono la presentazione degli indici dell'opera, piuttosto che dell'opera stessa, stabilisce una netta demarcazione tra il gesto artistico e la sua introduzione nel sistema dell'arte.

Questa distanza è stata esplorata, in maniera particolare, nella produzione di Richard Long. Le sue opere, infatti, non esistono che per una stretta relazione tra una serie di azioni e l'apparato rappresentativo in cui l'artista incanala le sue "performance" nomadi. Nella realizzazione delle sue opere Long si

oppone a una visione capitalistica dell'arte, e non cerca il sostegno di *corporations* o di altri patroni. Dal punto di vista economico, la sua arte si differenzia completamente da quella degli artisti americani, ed è lo stesso Long ad affermare:

Negli anni Sessanta c'era la sensazione che l'arte costituisse una catena di produzione di altri oggetti che potessero riempire il mondo. Il mio interesse si indirizzava verso una visione dell'arte e della natura più ponderata, facendo arte al contempo visibile e invisibile, usando idee, percorsi, pietre, tracce, acqua, tempo, ecc., in maniera flessibile... era l'antitesi della cosiddetta Land Art americana, in cui un'artista aveva bisogno di soldi per essere un artista, per acquistare beni immobili per reclamare il possesso della terra, e per maneggiare macchinari. Vera arte capitalista.<sup>33</sup>

Tuttavia, non è facile sfuggire al mercato e all'ideologia del possesso, anche Long quindi si è trovato in alcuni casi nella condizione di dover concepire un'opera d'arte soltanto al fine di realizzarne una serie di stampe fotografiche in tiratura limitata. Come riporta Gillo Dorfles: "I collezionisti Martin e Mia Visser acquistarono il lavoro di Richard Long in forma di riproduzione fotografica in un'edizione di cui furono prodotte 500 copie".<sup>34</sup> Dal punto di vista del critico d'arte "la mercificazione di tale reperto fotografico è totale; giacché ben poco non solo di *artistico*, ma anche della primitiva volontà creativa sarà conservato in una fotografia riprodotta poi in 500 copie vendute ad alto prezzo per il solo fatto di essere dichiarate *opera artistica*".<sup>35</sup> Inoltre, sin dall'inizio della sua carriera Long ha prodotto libri d'artista in edizioni limitate e firmate. Questi testi non sono semplici cataloghi di esibizioni, ma opere d'arte autonome, solitamente completate con *text-works*, *photoworks*, e mappe. Nel 1970, ad esempio, realizza *Along a River Bank*, un piccolo libro (4x8cm) pubblicato in 300 copie da Art&Project. *Being in*

*the Moment*, del 1999, contiene litografie originali, è stato stampato in 60 copie dalla PARC Editions (Holland), e venduto a 4,000 euro a copia. Il libro *Walking and Sleeping* è stato pubblicato da Ivory Press (London) in 58 copie, con un prezzo di copertina di 18,000 pound. Mentre, 16 copie dello stesso testo, che presentavano disegni realizzati per mano dell'artista, sono state vendute a 38,000 pound a copia. Di conseguenza, l'artista inglese vive la contraddizione di tutti i produttori culturali. Le opere fatte con la terra, sfruttando l'ambiente naturale, prendono al contempo senso come beni di consumo. L'artista partecipa al processo come agente culturale, come creatore, che veicola dei valori estetici e ideologici, condividendoli con un pubblico, allo scopo di costituire un patrimonio artistico comune. Pertanto, sono proprio le istituzioni che attribuiscono questo ruolo all'artista. Il riconoscimento istituzionale coinvolge, di conseguenza, l'inclusione dell'artista all'interno del circuito del mercato dell'arte.

In conclusione, gli artisti della Land Art hanno adottato una strategia paradossale: da una parte hanno cercato di ribellarsi al sistema dell'arte, ai suoi spazi e alle sue istituzioni. Dall'altra si sono inseriti all'interno del circuito di distribuzione, posizionandosi sul mercato, creando una immagine propria riconoscibile in quanto artisti, e scontrandosi con il tipico destino dell'oggetto d'arte mercificato. La Land Art resta, in effetti, uno dei tentativi più estremi del superamento del sistema dell'arte. Una comune volontà di ribellione ha condotto questi artisti a intraprendere vie alternative e ad avviare nuove ricerche in spazi vergini, al fine di sottrarsi alle risorse tradizionali dell'*establishment*. Tuttavia, l'immagine romantica dell'indipendenza *bohémien* dell'artista, viene anche questa volta sacrificata in nome della sicurezza del profitto.

## Critiche e posizioni individuali

Nel difficile scenario degli anni sessanta, molti artisti si erano attivamente schierati dal punto di vista politico e sociale. Nel 1969 viene fondata a New York la Art Workers' Coalition (AWC),<sup>36</sup> il cui scopo principale era quello di mettere sotto pressione i musei della città, tra cui il MoMA (Museum of Modern Art), affinché apportassero delle riforme economiche e nelle politiche di esibizione. Gli artisti chiedevano, in particolare, di riconsiderare i meccanismi di selezione delle opere da esporre, insieme a una maggiore "inclusività". In particolare, l'assenza di donne artiste, così come di artisti di colore, divenne una delle questioni principali della contesa, che condusse alla istituzione della Women Artists in Revolution (WAR),<sup>37</sup> nel 1969. Nello stesso anno nasce anche il Guerrilla Art Action Group (GAAG),<sup>38</sup> per mano dei newyorkesi Jon Hendricks e Jean Toche. Gli artisti appartenenti al gruppo, ritenevano che il sistema politico-culturale dell'arte era ormai irrimediabilmente corrotto dall'ideologia del profitto e da interessi privati. Di conseguenza le loro opere, ed azioni non-violente, intendevano protestare contro il fallimento etico e morale dell'*establishment* culturale. Anche i Land artisti volevano reagire al sistema, e ai canoni culturali, con i loro progetti sul territorio. Non sorprende, infatti, che la creazione di questi *earthworks* coincida con una presa di coscienza generale sulla questione ambientalista, e sulla minaccia rappresentata dalle nuove tecnologie per l'ambiente. Nel 1973, Robert Morris realizza il primo *earthwork* finanziato da istituzioni governative, come il National Endowment for the Arts. Il progetto prevedeva la riqualificazione di una collina abbandonata nella periferia della città di Grand Rapids, in Michigan. A partire da questo progetto civile, si diffonde l'idea che gli artisti non possedevano soltanto la capacità, ma anche l'obbligo sociale di con-

tribuire al recupero del paesaggio, e alla riqualificazione di aree abbandonate. Secondo Morris, tuttavia si andava incontro a un grande paradosso, gli artisti rendevano queste aree luoghi idilliaci ma al contempo i loro interventi venivano finanziati dalle industrie che avevano provocato il disastro ambientale, e che agivano dunque strategicamente, nel tentativo di riscattarsi agli occhi della collettività.<sup>39</sup>

Un altro punto critico riguarda la questione etica e ambientalista. Infatti, i Land artisti dovettero rispondere ad aspre critiche da parte di associazioni ambientaliste, studiosi o esponenti del mondo dell'arte, che accusavano gli *earthworks* di distruggere l'ambiente. In particolare alcuni ricercatori,<sup>40</sup> avviarono un dibattito etico definendo le opere ambientali un "affronto estetico", un "insulto" nei confronti della natura,<sup>41</sup> sostenendo che quest'ultima non veniva migliorata ma ridefinita in termini artistici, al prezzo delle qualità estetiche dell'ambiente naturale. In generale, secondo lo studioso canadese Allen Carlson,<sup>42</sup> nella fruizione estetica dell'ambiente naturale l'uomo tende a focalizzarsi sulle caratteristiche formali dei singoli oggetti naturali, oppure sul paesaggio come *oggetto pittorico*, esperendone soltanto le qualità visive. In entrambi i casi, però, il paesaggio non viene vissuto come qualcosa in cui siamo completamente immersi e con il quale entriamo in contatto coinvolgendo tutti i nostri sensi.<sup>43</sup> Di conseguenza, buona parte degli interventi sul paesaggio rappresentava, per questo gruppo di ricercatori, imposizioni estetiche sulla natura che alteravano negativamente il paesaggio trattandolo non come ambiente, ma come opera d'arte. Il paesaggio in senso estetico, comporterebbe, dunque, la rinuncia alla dimensione misterica, sacra, della natura che invece occorre salvaguardare per vivere un'esperienza autentica del paesaggio naturale.<sup>44</sup>

Un altro esempio di critica alla Land Art, proviene dall'italiano Enzo Carli:

Un ultimo sconcertante episodio del rapporto tra l'uomo, l'artista e la natura è rappresentato dalla *Land Art* o *Earth Art* [...] consistente in un diretto intervento sul paesaggio, non per abbellirlo, coltivarlo o renderlo utile, ma per fini esclusivamente espressivi e non sempre dichiarati chiaramente o talvolta non dichiarati affatto

Lo studioso prosegue giudicando negativamente i progetti di alcuni artisti, tra cui Smithson, Heizer, Oppenheim, Christo, e conclude:

Certo è che dopo l'inquinamento dell'aria e del mare e dopo la cementificazione di tanti luoghi della terra, alla santità della natura non mancava che l'oltraggio dell'arte e dobbiamo considerare questi artisti tristi testimoni dell'odierna civiltà se non come profeti delle immani sventure che il cosiddetto progresso fa incombere sul nostro pianeta.<sup>45</sup>

In effetti, le operazioni di alcuni artisti americani sembravano agire in maniera tutt'altro che ecologista e rispettosa,<sup>46</sup> ma piuttosto aggressiva nei confronti dell'ambiente. Quando ad esempio Robert Smithson propone di realizzare, *Island of Broken Glass* (1970), nei pressi di Vancouver, scatena le proteste degli ecologisti. L'opera di Smithson prevedeva la deposizione di due tonnellate di cocci di vetro su un affioramento roccioso, minacciando la sopravvivenza della fauna locale. Il progetto venne, infatti, bloccato dalla Canadian Society for Pollution and Environmental Control, per il suo carattere anti-ecologista. Ad ogni modo, bisogna sottolineare che la questione era ben più complessa, e che alcuni degli artisti appartenenti alla corrente della *Land Art*, rifiutavano dichiaratamente una concezione della natura come rifugio ultimo ai mali della civilizzazione. Essi si avvicinavano al paesaggio come estensione della galleria, e non consideravano la loro arte una forma di ritorno

al primordio. La natura offriva loro supporto pratico e il “materiale da costruzione”, era parte integrante dell'opera, e agente principale del suo disfacimento. In particolare, Smithson era interessato ai processi di entropia e transizione della materia.<sup>47</sup> In aggiunta, l'artista non aveva mai negato che il suo intento primario era quello di rivalutare gli spazi abbandonati e deturpati dalla produzione industriale, non abbellendo ex siti produttivi ma attirando l'attenzione dei media su di loro.

La differenza tra gli *earthworks* e gli interventi industriali nella natura è che gli *earthworks*, [...], non lasciano scelta allo spettatore se non quella di riflettere sul luogo dell'intervento umano nella natura selvaggia, in questo modo, possono rinnovare l'attenzione sugli interventi presumibilmente giustificati nella natura di tutti i giorni. Inoltre, almeno nella maggior parte dei casi, osservare gli *earthworks* e anche osservare la natura selvaggia che li circonda.<sup>48</sup>

Molti dei siti scelti da Smithson erano spazi postindustriali, già danneggiati dall'intervento umano (si veda ad esempio *Asphalt Rundown*).<sup>49</sup> L'intento dell'artista era dichiaratamente quello di utilizzare l'arte come risorsa, che interviene mediando gli interessi economici degli industriali e quelli degli ecologisti. Secondo l'artista gli *earthworks* potevano avere un ruolo rivitalizzante per l'ambiente, attirando l'attenzione degli osservatori sulle caratteristiche del paesaggio. Dunque, anche nelle creazioni di Smithson vi era alla base un genuino interesse per la natura, più di quanto potesse apparire a prima vista:

In tutto il paese ci sono zone minerarie, cave in disuso, laghi e fiumi inquinati, una soluzione pratica per l'utilizzo di queste aree devastate sarebbe quella di riciclare la terra e l'acqua per opere di *Earth Art*. L'arte può diventare una risorsa in grado di mediare tra ecologia e industria, che non sono strade a senso unico, bensì crocevia; può contribuire a creare la dialettica necessaria per questo incontro. Dal-

le abitazioni rupestri degli indiani e dai tumuli degli *earthworks* si può trarre una lezione: la sinergia di natura e necessità.<sup>50</sup>

Questi due concetti complementari, di estetica necessaria e arte come parte integrante della società, continuarono ad animare ancora per molto tempo gli artisti che operavano negli spazi aperti, definendo l'ambiguità della Land Art. Come anticipato nel paragrafo precedente, alla fine degli anni Sessanta, di pari passo con la crescente popolarità del movimento ecologista, si diffuse, soprattutto tra gli artisti europei, un atteggiamento che prevedeva interventi meno massicci e invasivi sull'ambiente, che non includevano scavi o alterazioni permanenti del sito naturale. Gli interventi di questi artisti miravano precisamente a sensibilizzare gli spettatori sullo spettacolo della natura, e a fare del paesaggio un'opera d'arte. Tra questi ricordiamo ad esempio le opere del tedesco Hans Haacke, come *Grass Grows* (1969), che registra "in diretta" il crescere dell'erba in una struttura-suolo a forma di cono, posta in una galleria. In uno scritto giovanile l'artista afferma che bisogna "creare qualcosa che reagisce all'ambiente, muta, è instabile [...] che sia sensibile ai cambiamenti di luce e temperature e soggetto alle correnti d'aria, il cui funzionamento dipenda dalla forza di gravità [...] esprimere qualcosa di naturale".<sup>51</sup> Anche il newyorkese Alan Sonfists puntava alla creazione di un concetto di arte legato alla natura, rispettoso e compatibile con l'ambiente. Nel suo progetto del 1965, *Time Landscape*, l'artista propone di ricostruire per intero una parte di vegetazione nel paesaggio urbano della città, a nord di Soho. Lo scopo era quello di far rivivere la storia del luogo, ricreando lo spazio naturale così com'era nel XVII secolo prima del colonialismo. Sonfist rivela, in questo modo, una visione più romantica della natura: "I fenomeni naturali, gli eventi naturali e le creature viventi sul pianeta dovrebbero essere onorati e celebrati,

tanto quanto gli essere e gli avvenimenti umani".<sup>52</sup> Il rispetto per l'ambiente naturale, e l'interesse politico e sociale, caratterizzano anche i lavori di Richard Long.

Il mio lavoro è solo arte, non arte "politica", ma credo fermamente che devo essere responsabile, sia nel mio lavoro, che nella mia vita in generale, come chiunque altro.<sup>53</sup>

Nelle sue opere, l'artista inglese utilizza i processi naturali come metafore spaziali dei sistemi sociali, attenuando il confine tra arte e azione politica. Il suo lavoro, dunque, nasce anche come critica rivolta alla nostra civiltà, al fatto che essa sia sempre più fondata sulla separazione tra natura e cultura. La sua esigenza di agire in spazi aperti, incontaminati, sottende il bisogno di un tempo naturale, meno vincolato dalla società, sottoposto invece a gesti più grandiosi e liberi. In questo modo i suoi interventi non appaiono aggressivi ma ecologici.<sup>54</sup> Le opere dell'artista rivelano una profonda necessità di evadere, attraverso l'esplorazione di luoghi remoti e desolati, sfruttando l'azione del camminare. L'attività di "camminatore" diviene per Long un rituale, al quale conferire un significato politico e sociale. Tale concezione, ci riconduce alle idee di Henry David Thoreau.<sup>55</sup> Già alla fine del Settecento, Thoreau si rese conto dei disastrosi effetti che il modernismo industriale stava generando sull'ambiente naturale. Uno dei primi segnali di una trasformazione del mondo destinata a farsi irreversibile, che si manifestarono fin dai primi decenni dell'Ottocento, fu l'inesorabile distruzione della natura selvaggia. L'incontrollabile crescita demografica, e la conseguente urbanizzazione dei territori, condusse all'abbattimento di foreste e alla strage di animali selvatici, per permettere la costruzione di strade e ferrovie. Thoreau fu tra i primi a ribellarsi a questa serie di avvenimenti e, così come Richard Long molti anni dopo, trovò la

sua soluzione nell'atto del camminare. Nelle sue proto-performance Thoreau si perdeva per ore nei boschi, tra laghi e colline, descrivendo in direzione dell'Ovest dei percorsi che lui stesso definiva parabolici.

La linea tracciata dai miei passi forma, più che un cerchio, una parabola, o piuttosto l'orbita di una cometa, una di quelle orbite che furono ritenute curve senza ritorno [...]. Giro su me stesso, irresoluto, a volte anche per un quarto d'ora, finché decido, per la millesima volta, di dirigermi a ovest o a sudovest.<sup>56</sup>

Camminare equivaleva per lui ad aprire gli occhi sul pericolo mortale cui il genere umano stava andando incontro nel nome dello sviluppo economico, del profitto e del cosiddetto progresso. Appare, dunque, evidente che Thoreau anticipa con sorprendente lucidità le teorie di buona parte dei Land artisti, e in modo particolare di Richard Long. Il filosofo è animato dallo stesso spirito politico e sociale che ha portato Long a lavorare immerso nei territori selvaggi. I suoi vagabondaggi solitari rievocano le camminate dell'artista inglese, assumendo i contorni di una fuga dalla realtà, allo scopo di acquisire nuova consapevolezza, circondati soltanto dalla purezza incontaminata della natura. Il messaggio di Long, così come quello di Thoreau, è che bisogna fuggire dal grigio opprimente della civilizzazione, per ritrovare l'autenticità del nostro essere, nella libertà della natura. Percorrendo degli spazi segnati dalla storia e dai rituali quotidiani, Long realizza delle opere che lasciano poche tracce, ma che esprimono il tema della transizione, nello spazio e nel tempo. Di conseguenza attraverso la rappresentazione di un rituale di grande importanza politica, nella produzione di Long la nozione di viaggio rimane quella fondamentale.

## **L'esperienza del viaggio: il percorso come forma estetica**

Con il movimento della Land Art, una distesa di sabbia, una foresta, un campo diventano i luoghi prediletti per la creazione artistica, il nuovo studio dell'artista. Poco dopo *Earthworks*, Robert Morris scrive:

L'arte dispone ormai di una materia mutevole che non è necessario padroneggiare nel tempo e/o nello spazio. L'idea che l'opera sia un processo irreversibile [...] riferibile ad un oggetto icona statico non ha più molta pertinenza.<sup>57</sup>

Il paesaggio, con i suoi colori e le sue forme, i segni dell'uomo, la storia di un luogo, sono tutti elementi con cui i Land artisti interagiscono nelle loro azioni. Questi artisti sono generalmente ispirati da luoghi e contesti specifici, per questo motivo assume importanza fondamentale l'idea del viaggio alla scoperta di luoghi remoti e disabitati. Ciò che conta è il sentimento, l'esperienza della natura, la relazione tra l'uomo e il mondo naturale.

Il viaggiatore si muove con cautela, agisce con amore. Lascia tumuli di pietra, altari alla memoria di passate vestigia. Disegna linee che si disperdono all'infinito, traiettorie di antichi riti. Impasta terra e acqua, fango di prodigiose proprietà salvifiche. Occupa il territorio con ampi cerchi, magici reperti di un archetipo collettivo. I segni del suo paesaggio talvolta rimangono come tracce perenni. Talvolta il primo soffio di vento li disperde nel nulla. Il viaggiatore percorre lo spazio, attraversa il tempo. Il viaggiatore è l'artista.<sup>58</sup>

Il viaggiatore che compie il suo percorso camminando vive un'esperienza a stretto contatto con l'ambiente, identifica i suoi movimenti attraverso lo spazio e il tempo. In particolar modo, il percorso compiuto in solitario accresce la percezione

delle cose, stimolando la riflessione e la conoscenza del mondo che ci circonda. Richard Long ha viaggiato dalle regioni montagnose dell'Europa, al Circolo Polare Artico, fino alle lande aride e ai deserti dell'America e dell'Africa, così come per le fasce montane di ogni continente. I suoi viaggi l'hanno condotto nelle più remote e antiche regioni del mondo, luoghi che pochi uomini hanno visitato prima di lui. Con estremo rigore e impegno l'artista si dedica al suo camminare per territori selvaggi, scoprendoli ed esplorandoli, collezionando oggetti-simbolo che trova lungo il suo cammino. In ognuno dei suoi lavori l'artista punta al raggiungimento della semplicità della forma e all'economia del significato. Di conseguenza tutte le sue opere sono intimamente legate ai ritmi della natura. La sua arte non è mai semplicemente descrittiva o evocativa del mondo naturale, ma punta ad elevare la nostra comprensione, e a renderci coscienti del posto che occupiamo nell'universo. Long ci ricorda che non siamo semplicemente osservatori, ma siamo parte integrante di quest'ordine naturale. Le forme, le sculture, che l'artista crea sono frutto di una scelta elaborata durante il percorso compiuto, poiché Long non sa mai prima di intraprenderlo quando e che cosa incontrerà lungo il suo cammino. Il viaggio stesso e i suoi imprevisti, come ad esempio i fattori meteorologici e altre imprevedibili circostanze, diventano parte integrante dell'opera d'arte. Ciò che resta in seguito è la scultura, che è la sintesi documentativa, ultima, di quell'evento più grande e dilatato nel tempo che è l'esperienza del viaggio.

L'atto di attraversare lo spazio nasce dal bisogno naturale di muoversi per reperire il cibo e le informazioni necessarie alla propria sopravvivenza. Ma una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo. Modificando i significati dello spazio attraversato, il percorso è stato la prima

azione estetica che ha penetrato i territori del caos costruendovi un nuovo ordine quale si è sviluppata l'architettura degli oggetti situati. Il camminare è un'arte che porta in grembo il *menhir*, la scultura, l'architettura e il paesaggio. Da questa semplice azione si sono sviluppate le più importanti relazioni che l'uomo intesse con il territorio.<sup>59</sup>

Negli anni Settanta la nozione di scultura si dilata verso altri territori, coinvolgendo anche il paesaggio in quanto tale e l'architettura, che diventano rispettivamente una non-architettura e un non-paesaggio.<sup>60</sup> In questo modo si attua una vera e propria "espansione di campo" tra gli ambiti disciplinari, che si confrontano con i propri limiti. L'intervento, la demarcazione formale del territorio e la documentazione fotografica rientrano in un processo allargato di scultura che intende superare le sue tradizionali caratteristiche: tridimensionalità, verticalità, rapporto diretto e referenziale con lo spazio circostante. I lavori fotografici di Richard Long, non solo documentano la sua attività in luoghi remoti e non ancora colonizzati dall'uomo, ma bloccano, congelano l'istante in cui l'assemblaggio è terminato, ricostruendo e rievocando in noi l'esperienza dell'artista in quella specifica condizione di luogo, tempo, e luce. Allo stesso modo gli attimi intensi e irripetibili, i percorsi unici intrapresi dall'artista, possono essere tradotti in parole, in testo scritto, altro grande mezzo di espressione universale. Di conseguenza, le sensazioni e le parole che li rievocano, li esprimono, diventano anch'esse scultura, in forma di poesie visive.

Se con Thoreau l'arte del camminare, viene ancora in parte associata alla spiritualità, al percorso del pellegrino intento a raggiungere la Terra Santa,<sup>61</sup> nel corso del XX secolo il percorso assume lo statuto di puro atto estetico. Agli inizi del Novecento l'atto del camminare, svincolandosi dalla religione e dalla letteratura, viene sperimentato come forma di anti-arte. È possi-

bile individuare tre momenti principali, che hanno avuto come punto di svolta l'esperienza del camminare: il passaggio dal Dadaismo al Surrealismo (1921-24); la transizione dall'Internazionale Lettrista all'Internazionale Situazionista (1956-57); e infine quella dal Minimalismo alla Land Art (1966-67).<sup>62</sup> È il 1921 quando per la prima volta l'arte rifiuta i luoghi tradizionali per conquistare attivamente lo spazio urbano. Sono i Dadaisti, infatti, a decidere di organizzare una serie di visite-escursioni in luoghi banali della metropoli, al fine di attuare l'idea di superamento dell'arte che farà da filo conduttore agli sviluppi delle avanguardie successive. Nel 1924 i Dadaisti si spingono oltre la città, e si inoltrano in aperta campagna, per compiere le cosiddette "deambulazioni". Recuperano così la componente onirica e spirituale dell'atto di camminare, attuando una sorta di "scrittura automatica" dello spazio reale, capace di rivelare le zone inconscie e il rimosso dell'ambiente urbano. Sarà poi Breton a trasformare l'anti-arte di Dada in Surrealismo attraverso lo sconfinamento nel campo della psicologia. In seguito, l'Internazionale Lettrista, cercherà di trasformare l'anti-arte in un'azione estetica unitaria e interdisciplinare, attraverso l'espansione nella sfera politica. Si inizia così a definire la teoria della deriva, che punta alla costruzione di situazioni, sperimentando comportamenti ludico-creativi e ambienti unitari, l'*urbanisme unitaire*. Dunque i primi tentativi di utilizzare il camminare come forma d'arte, vengono compiuti come "espansioni di campo",<sup>63</sup> dalla letteratura alle arti visive. In seguito, nella seconda metà del secolo, l'atto di camminare viene utilizzato dagli artisti come forma espressiva, per intervenire attivamente nell'ambiente naturale. Nel 1966 la rivista «Artforum» pubblica il racconto di viaggio di Tony Smith,<sup>64</sup> un percorso compiuto lungo un'autostrada in costruzione nella periferia di New York, la New Jersey Turnpike. L'artista invita a riflettere sulla natura estetica del percorso, sull'idea di strada come

possibile opera d'arte: da una parte la strada viene interpretata come segno, come luogo in cui avviene lo spostamento; dall'altra rappresenta l'attraversamento come esperienza.<sup>65</sup>

Di conseguenza, camminare nelle arti visive, diviene parte integrante di un processo di espansione della scultura. Si tratta del passaggio dall'oggetto minimale all'esperienza pura, priva di oggetto. La maggior parte degli artisti che si formarono nella fase di transizione tra il minimalismo, e quella serie di esperienze profondamente diverse tra loro, in seguito definite come Land Art, cominciano a esplorare il tema del percorso prima in quanto "oggetto" e in seguito come pura esperienza. Per chiarire questa transizione si possono comparare le opere di Carl Andre con quelle di Richard Long. Le sculture dell'artista statunitense obbligano il fruitore a compiere un percorso, girando intorno all'opera oppure salendoci sopra. Long, invece, rinuncia alla materialità dell'oggetto, esprimendosi attraverso la semplice azione del camminare. Come afferma Long:

Quello che distingue il suo lavoro dal mio è che lui [Carl Andre] ha fatto delle sculture piatte sulle quali è possibile camminare. È uno spazio sul quale camminare, che può essere spostato e rimesso da un'altra parte, mentre la mia arte consiste nell'atto stesso del camminare. Carl Andre fa degli oggetti su cui camminare, la mia arte si fa camminando. È la differenza fondamentale.<sup>66</sup>

In questo percorso di smaterializzazione dell'oggetto d'arte, Long si spinge oltre il confine prestabilito. Con Richard Long si compie un passo cruciale, si passa dall'oggetto minimale all'assenza dell'oggetto, per l'artista inglese l'arte consiste nel compiere un'esperienza, è pura azione. Nel 1967, vengono realizzate due opere simbolo di questo cambiamento, che seppure in maniera diversa influenzeranno fortemente la gene-

razione successiva di artisti. Si tratta di *A Line Made by Walking*, di Richard Long, e *A Tour of the Monuments of Passaic*, di Robert Smithson. L'opera di Smithson,<sup>67</sup> costituisce uno dei primi viaggi compiuti nel rimosso della città, attraverso gli spazi abbandonati della periferia contemporanea. Mentre l'opera di Long, trasforma l'atto di camminare in espressione artistica autonoma.<sup>68</sup> Entrambe le opere possono essere considerate caratteristiche di questo importante momento di svolta, poiché con esse si giunge a concepire la pratica del camminare come vera e propria forma d'arte autonoma. Il percorso erratico diviene una forma estetica nel campo delle arti visive.

Questo momento storico segna una fondamentale presa di coscienza, che avrebbe portato l'arte fuori dalle gallerie e dai musei per riconquistare i grandi spazi. La Land Art ha trasformato l'oggetto scultoreo in azione nel territorio, attraverso un'espansione nel paesaggio e nell'architettura. Queste opere rivisitano attraverso il camminare le origini arcaiche del paesaggio e del rapporto tra arte e architettura, portando la scultura a riappropriarsi degli spazi e dei mezzi dell'architettura. In qualche misura i Land artisti hanno cercato di rievocare un'epoca mitica, anteriore alla divisione tra scultura e architettura. Di fatto le loro opere corrispondono ad oggetti indipendenti: le dimensioni monumentali ci permettono di accostarle all'architettura, mentre la semplicità delle forme, l'utilizzo di materiali primari come la terra, e l'assenza di una funzione apparente, li avvicinano a strutture primitive, minimaliste. Tuttavia, l'obiettivo ultimo dei Land artisti non è la creazione di oggetti scultorei nello spazio aperto, ma la trasformazione fisica del territorio. Si abbandona ogni antropomorfismo scultoreo che ancora sopravvive nelle sculture minimaliste, in favore di interventi colossali. Questi artisti, utilizzano i mezzi e le tecniche dell'architettura per costruire una "nuova natura" e per creare grandi paesaggi artificiali. Scavano, scolpiscono, impacchet-

tano, sconvolgono la terra, ripercorrendo i segni archetipici del pensiero umano. Con la Land Art si assiste a un consapevole "ritorno al neolitico",<sup>69</sup> poiché queste azioni primarie consentono una conquista della natura arcaica, un'antropizzazione del paesaggio primitivo. Gli artisti espongono "lunghe file di pietre infisse nel terreno, recinti di foglie o di rami, spirali di terra, linee e cerchi disegnati nel suolo, enormi scavi sul territorio, grandi monumenti di terra, di cemento, di ferro e colate informi di materiali industriali".<sup>70</sup> Gli spazi in cui avvengono queste operazioni sono spazi incontaminati, privi di segni della presenza umana, in cui realizzare opere che appaiono come segni originari, tracce uniche in uno spazio vuoto, atemporale. Nei suoi percorsi Long si inoltra nella natura incontaminata, dove il tempo si è fermato a uno stato arcaico. Per dirla con Lévi-Strauss,<sup>71</sup> Long attraversa i "territori freddi", rivive una spazialità primitiva alla ricerca delle origini dell'arte, ripercorrendole a ritroso. Altri artisti invece, come ad esempio Smithson, si spingono a esplorare "territori caldi", i paesaggi industriali, i luoghi sconvolti da eventi naturali o dall'azione dell'uomo, oppure le zone abbandonate, votate all'oblio del paesaggio entropico. Entrambi gli artisti, dunque, cercano luoghi in cui si percepisce il carattere transitorio della materia, del tempo e dello spazio, in cui la natura è presente nel suo stato selvaggio.

Per artisti come Richard Long la terra coincide con una Madre inviolabile, sulla quale si può camminare, lasciare delle tracce, spostare pietre o ramoscelli, ma non trasformarla radicalmente. La sua ricerca è decisamente lontana dalla trasformazione massiccia dei paesaggi americani, ed è per questa ragione che l'artista ha spesso preso le distanze dalla Land Art.

Land Art è un'espressione americana. Sta a significare dei bulldozer e dei grandi progetti. Mi sembra essere un movimento tipicamente americano; e la costruzione di opere su alcuni terreni comprati dagli

artisti con il fine di fare un grande monumento permanente. Tutto ciò non mi interessa assolutamente.<sup>72</sup>

L'intervento di Long è privo di ogni apporto tecnologico, non incide in profondità la terra, ma ne trasforma la sola superficie e in modo reversibile. Il solo mezzo impiegato è il corpo dell'artista, lo sforzo delle sue braccia e delle sue gambe: la pietra più grande utilizzata è quella che può essere spostata con le sue forze, e il percorso più lungo è quello che il suo corpo può sostenere. Attraverso il suo stesso corpo Long misura lo spazio e il tempo, le proprie percezioni e le variazioni degli agenti atmosferici, utilizza il camminare per cogliere il mutare della direzione dei venti, della temperatura, dei suoni.

Ho scelto di fare l'arte camminando, utilizzando delle linee e dei cerchi, o delle pietre e dei giorni.<sup>73</sup>

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 mondo.

Dunque, camminando – come forma d'arte – mi si offrivano i mezzi ideali per esplorare le relazioni tra il tempo, la distanza, la geografia e la misura. Questi percorsi sono stati registrati o descritti nella mia opera in tre modi – carte, fotografie o testi – utilizzando la forma più appropriata per ogni idea. Tutte queste forme nutrivano l'immaginazione, rappresentano una sorta di distillato dell'esperienza. Camminare mi ha allo stesso modo permesso di comprendere i limiti della scultura, che di conseguenza possedeva il potenziale di essere decostruita nello spazio, il tempo di questi lunghi percorsi. La scultura poteva adesso interessarsi al luogo oltre che al materiale e alla forma.<sup>74</sup>

## Note

<sup>1</sup> G. TIBERGHEN, 1993. Testo riportato in francese in E. ELMALEH, *La terre comme substance ou le "Land Art"*, «Revue française d'études américaines», (Septembre 2002), n. 93, Substances, p. 66: "appellation commode pour désigner des pratiques artistiques qui ont élu la nature comme matériau et comme surface d'inscription". Inoltre: "Le Land Art est en fait la résultante d'un entrecroisement de trajectoires d'artistes appartenant à une même génération intellectuelle et venant tous du minimalisme américain ou ayant évolué parallèlement à lui; l'utilisation par les minimalistes de matériaux bruts, dont la terre comme médium artistique, et de l'environnement comme support et comme cadre paysager, ont en effet joué un rôle décisif dans l'émergence du Land Art". Trad. mia.;

<sup>2</sup> F. FABBRI, *Il buono, il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 65-66;

<sup>3</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004;

<sup>4</sup> Sembra che Robert Smithson abbia estrapolato il titolo *Earthworks* (opere della terra) da un racconto fantascientifico di Brian W. Aldiss del 1965: B. W. ALDISS, *Earthworks*, Faber & Faber, London, 1965;

<sup>5</sup> G. SCHUM, *Land Art*, 1969. Il film fu trasmesso nell'aprile 1969 da una rete televisiva berlinese, la *Sender Freies Berlin*. Il programma, di una durata totale di 38 minuti, presentava le opere degli artisti: Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter De Maria, Michael Heizer. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: B. HESS, U. GROOS, U. WEVERS, *Ready to Shoot – Fernsehgalerie Gerry Schum/Videogalerie Schum* (catalogo della mostra) Kunsthalle Düsseldorf (14 December 2003 – 14 March 2004);

<sup>6</sup> G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1840, trad. it. Lezioni sulla filosofia della storia, Firenze, 1941;

<sup>7</sup> Sull'argomento si veda: B. COMMONER, *The closing circle* (1972), P. R. EHRLICH, *The population bomb* (1968), B. WARD, *Una sola terra* (1972), R. CARSON, *Silent Spring* (1962);

<sup>8</sup> L'*Earth Day*, Giornata della Terra, è stata fondata il 22 aprile 1970. Si tratta della "più grande manifestazione ambientale del pianeta", nata con lo scopo di celebrare il nostro pianeta e promuoverne la tutela, valutandone le problematiche (come ad esempio l'inquinamento dell'aria, acqua e suolo, la distruzione degli ecosistemi, le migliaia di

piante e specie animali che scompaiono, e l'esaurimento delle risorse non rinnovabili). Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: <http://www.earthdayitalia.org/>, ultima cons.: 04.12.2018;

<sup>9</sup> Per approfondimenti si rimanda a: R. MORRIS, *Earthworks land reclamation as sculpture* (catalogo dell'esibizione) Seattle Art Museum, King County Arts Commission (1979);

<sup>10</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004, p. 24;

<sup>11</sup> H. BAYER, *Earth Mound* (1955), Aspen, Colorado;

<sup>12</sup> F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006;

<sup>13</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004;

<sup>14</sup> R. SCRIMIERI, (a cura di), *Arte del Novecento: 1945-2001*, Milano, Mondadori, 2002, p. 100;

<sup>15</sup> K. CLARK, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano, 1995;

<sup>16</sup> P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodilibet, Macerata, 2014, pp. 81-102;

<sup>17</sup> A partire dal 1966 Smithson si dedica ad una serie di viaggi alla ricerca di vecchi luoghi postindustriali, come la cave di ardesia a Bangor-Pen-Argyl, in Pennsylvania, i depositi minerari presso la Franklin Furnace Mines, nel New Jersey, quelli di metallo grezzo tra le colline di Portland. Da queste esperienze ha origine la serie dei suoi *site/non-site*, lavori nei quali raccoglieva in contenitori geometrici materiali ricavati in questi "non-luoghi";

<sup>18</sup> P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodilibet, Macerata, 2014, p. 96;

<sup>19</sup> Si veda anche: R. SMITHSON, *Entropy and the New Monuments*, «Artforum», giugno 1966;

<sup>20</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (1984), Milano, Feltrinelli, 2009, p. 317;

<sup>21</sup> P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodilibet, Macerata, 2014, pp. 30-35;

<sup>22</sup> R. SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah: circa m 38,10 di lunghezza e 38,1 di larghezza di roccia nera, cristalli di sale, terra e acqua rossa;

<sup>23</sup> M. HEIZER, *Double Negative*, 1969-70, Virginia River, Mormon Mesa desert. m 457x15x9, situato a nord-est di Las Vegas: 240.000 tonnellate di terra rimossa e ricomposte in un lavoro lungo 450 metri. Si tratta di

due incisioni, scavate col bulldozer, profonde 15 metri e larghe 9, lungo il pendio in arenaria di una delle vallate laterali del profondo fiume Virginia River, a fare emergere una linea diagonale, un solco nella terra, le rocce e la terra tra le due. L'intero lavoro è visibile soltanto da lontano, dall'altipiano della Mesa;

<sup>24</sup> R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze* (1984), Milano, Feltrinelli, 2009, p. 316;

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 318;

<sup>26</sup> Non bisogna dimenticare che artisti come Morris, Smithson, De Maria provengono dall'arte minimalista;

<sup>27</sup> "Related to post-minimalism, anti-form sculptures worked from the principle that form should be derived from the inherent qualities of the chosen material. This differed from the approach of earlier minimalist sculptors who imposed order on their materials and confined themselves to fixed geometrical shapes and structures". Tate glossary definition for anti-form, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form>, ultima cons.: 04.02.2019;

<sup>28</sup> P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodililbet, Macerata, 2014, pp. 30-35;

<sup>29</sup> La Minimal Art perseguiva l'idea di *less is more*, un radicale riduzionismo e semplificazione;

<sup>30</sup> E. BRADY, *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art*, «Ethics, Place and Environment», vol. 10 (October 2007), n. 3, p. 292. Testo originale in inglese: "Ephemeral art, or [...] ephemeral gestures in the environment, lies in sharp contrast to earthworks. [...] although they are not environment activists, a smaller scale approach and the sensitive use of materials mean that many of their works leave only soft impressions on the land. There is clear interest in human engagement with the environment and, overall, these artists are more in tune with developing an intimate relationship with nature. In turn, their art encourages appreciation that is more on nature's terms than the artist's. The artist's role becomes one of enabling or increasing attentiveness to nature's qualities by pointing to them, highlighting them and working with them creatively. In these ways, ephemeral artworks show aesthetic regard for nature". Trad. mia;

<sup>31</sup> Per approfondimenti si rimanda a: V. GINSBURGH, A. F. PENDERS, *Land Artists and Art Markets*, «Journal of Cultural Economics», vol. 21 (1997), n. 3, Special Issue on the Art Market, pp. 219-228;

<sup>32</sup> Pensiamo ad esempio ad opere come: *The Wrapped Coast*, Little Bay, Sydney, Australia (1968-69) ; *Valley Curtain*, Rifle, Colorado (1970-72); *The Running Fence*, Sonoma and Marin Counties, California (1972-76);

<sup>33</sup> S. GABLIK, *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, New York, 1984. Testo originale in inglese: "In the sixties it was a feeling that art need not be a production line of more objects to fill the world. My interest was in a more thoughtful view of art and nature, making art both visible and invisible, using ideas, walking, stones, tracks, water, time, etc, in a flexible way... it was the antithesis of so-called American Land Art, where an artist needed money to be an artist, to buy real estate to claim possession of the land, and to wield machinery. True capitalist art". Trad. mia;

<sup>34</sup> Riportato in inglese in: G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettivale* (1961), Milano, Feltrinelli, 2015, p. 154. "The collectors Martin e Mia Visser acquired Richard Long's Work as a photographic reproduction in an edition of 500 issues". Trad. mia;

<sup>35</sup> *Ibidem*;

<sup>36</sup> Per approfondimenti si rimanda a: L. LIPPARD, *The Art Workers Coalition: Not a History*, («Studio International»), November, 1970, pp. 10-22;

<sup>37</sup> Per approfondimenti si rimanda a: N. BROUDE, M. D. GARRARD, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, H. N. Abrams, New York, 1994; R. ROSEN et al., *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*, Abbeville Press, New York, 1991;

<sup>38</sup> Per approfondimenti si rimanda a: J. TOCHE, J. HENDRICKS, GAAG: *The Guerrilla Art Action Group , 1969-1976: a selection*, Printed Matter Inc. with Kunstverein Publishing and Research Centre for Artists, New York, Publications at the Weserburg Museum of Modern Art, 2011;

<sup>39</sup> R. MORRIS, *Notes on Art as/and Land Reclamation*, («October»), n. 12 (Spring), pp. 87-102;

<sup>40</sup> D.CRAWFORD, *Nature and art: some dialectical relationships*, («Journal of Aesthetics and Art Criticism»), n. 42, vol. 1 (1983), pp. 49-58 ; A. CARLSON, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London, Routledge, 2000;

<sup>41</sup> E. BRADY, *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art*, («Ethics, Place and Environment»), vol. 10 (October 2007), n. 3, pp. 287-300;

<sup>42</sup> Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: A. CARLSON, *Appreciation and the Natural Environment*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 37, n. 3 (1979), pp. 267-276; A. CARLSON, *Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 40, n. 1 (1981), pp. 15-27;

<sup>43</sup> P. P. D'ANGELO, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2014, pp. 21-30;

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 40;

<sup>45</sup> E. CARLI, *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Mondadori, Milano, 1981, p. 279;

<sup>46</sup> Le opere di Heizer vengono definite dalla critica esempi di "aesthetic egoism": "Heizer's works could be said to commit an aesthetic affront through their egoism". Testo originale in inglese, trad. mia. E. BRADY, *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art*, «Ethics, Place and Environment», vol. 10 (October 2007), n. 3, p. 290;

<sup>47</sup> Come dimostra la sua opera *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah;

<sup>48</sup> Testo originale in inglese: "The difference between earthworks and industrial interventions in nature is that earthworks, [...], leave the onlooker no choice but to reflect on the place of human intervention in wild nature and, in this way, may lead to renewed attention to the supposedly justified interventions in nature of the everyday. Furthermore, at least in many cases, to look at earthworks is also to look at the wilderness that surrounds them". Trad. mia, riportato in E. BRADY, *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art*, «Ethics, Place and Environment», vol. 10 (October 2007), n. 3, p. 292;

<sup>49</sup> Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Rome, 1969;

<sup>50</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004, p. 32;

<sup>51</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004, p. 33;

<sup>52</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004, p. 258;

<sup>53</sup> R. LONG, *From an interview with Mario Codognato, given on the occasion of a solo exhibition at the Cantieri Culturali della Zisa, Palermo, 1997*. In B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, p. 15-21. Testo originale in inglese: "My work is just art, not political art, but I do believe

[...] that I have to be responsible, both in my work and in my general life, like anyone." Trad. mia;

<sup>54</sup> ROSS (1998) parla di "ephemeral art" definendola come "ephemeral gesture in the environment", in E. BRADY, *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art*, «Ethics, Place and Environment», vol. 10 (October 2007), n. 3, p. 292;

<sup>55</sup> H. D. THOUREAU, *Camminare* (a cura di M. Jevolella), Mondadori, Milano, 2016;

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 29-30;

<sup>57</sup> J. KASTNER, (a cura di), *Land art et Environmental*, Paris, Phaidon, 2004, p. 24;

<sup>58</sup> G. BELLI, G. NICOLETTI (a cura di), *Richard Long. Admello walk: eight days spring 2000*, catalogo della mostra al Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto Palazzo delle Albere (2 settembre – 5 Novembre 2000), Edizioni Skira, Milano, 2000;

<sup>59</sup> F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 3-4;

<sup>60</sup> R. KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44;

<sup>61</sup> "Così vagabondiamo verso la Terra Santa, finché un giorno il sole splenderà più luminoso di quanto non abbia mai fatto, e illuminerà le nostre menti e i nostri cuori, e rischiarerà l'intera nostra vita con una grande luce che ci ridesterà, calda, serena e dorata come un raggio autunnale sulla riva di un fiume". H. D. THOUREAU, *Camminare* (a cura di M. Jevolella), Mondadori, Milano, 2016, p. 60;

<sup>62</sup> F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 45-84;

<sup>63</sup> R. KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44;

<sup>64</sup> Tony Smith viene considerato da molti come il "grande vecchio" dell'arte minimale americana;

<sup>65</sup> S. WAGSTAFF, *Talking with Tony Smith*, «Artforum», dicembre 1966, ripubblicato in G. BATTCKOCK (a cura di), *Minimal Art: a Critical Anthology*, Dutton & Co, New York, 1968, p. 381. Si veda anche: R. KRAUSS, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 205;

<sup>66</sup> C. GINTZ, *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*, «Art Press», n. 104 (giugno 1986), pp. 5-7;

<sup>67</sup> R. SMITHSON, *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967), Passaic River, New Jersey;

<sup>68</sup> D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010;

<sup>69</sup> Sul rapporto tra land art e arte neolitica si rimanda a: L. LIPPARD, *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983; K. VARNEDOE, *Contemporary explorations*, in W. RUBIN (a cura di), *Primitivism in 20th Century Art*, Moma, New York, 1985; K. WHITE, *L'art de la terre*, in «Ligeia», 11-12 (1992);

<sup>70</sup> F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006, p. 127;

<sup>71</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 254;

<sup>72</sup> C. GINTZ, *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*, «Art Press», n. 104 (giugno 1986), pp. 5-7;

<sup>73</sup> R. LONG, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007;

<sup>74</sup> R. LONG, from a press release for a solo exhibition at the Royal West of England Academy, Bristol, 2000, in J. M. LUCE, *Hérode Atticus et le Land Art. Une archéologie de l'acte esthétique*, «Pallas», (2013), n. 93, Texte et image dans l'Antiquité, pp. 207-214. "Ainsi marcher – en tant que art – m'offrirait les moyens idéaux d'explorer les relations entre les temps, la distance, la géographie et la mesure. Ces marches ont été enregistrées ou décrites dans mon oeuvre de trois façons – cartes, photographies ou textes – en utilisant la forme la plus appropriées à chaque idée. Toutes ces formes nourrissant l'imagination, sont une sorte de distillation de l'expérience. Marcher m'a également permis d'étendre les limites de la sculpture, qui du coup possédait le potentiel d'être déconstruite dans l'espace, le temps de ces longues marches. La sculpture pouvait maintenant s'intéresser au lieu autant qu'au matériau et à la forme". Testo originale in francese. Trad. mia.



## Strategie artistiche nella produzione di Richard Long

### Il percorso e la dimensione del tempo

Nel corso della sua carriera Richard Long ha realizzato una serie considerevole di lavori, in cui la relazione tra uomo e natura rimane la questione principale e unificante. Nel 1980, con *Five, six, pick up sticks. Seven, eight, lay them straight*,<sup>1</sup> l'artista decide di rompere il silenzio che lo aveva caratterizzato fino ad allora, e di usare le parole per spiegare le sue opere.

Mi piace l'arte piuttosto semplice, pratica, sentimentale, vigorosa. Mi piace la semplicità del camminare, la semplicità delle pietre. Mi piace la sensibilità, senza tecnica. [...] La mia arte consiste nel lavorare nel mondo intero, in qualunque luogo, sulla superficie della terra.<sup>2</sup>

L'attività artistica di Long si è sempre mantenuta in stretto rapporto con il paesaggio naturale. Infatti, l'artista considera la natura sia come soggetto delle sue opere, che come fonte primaria dalla quale trarre i materiali per la creazione. Questa caratteristica è evidente già nei suoi primi lavori, ad esempio *A Snowball Track*, realizzato da Long a soli diciotto anni, nel 1964. L'opera consiste nel segno lasciato sul terreno da una palla di neve che l'artista ha fatto rotolare attraverso la campagna inglese nei dintorni di Bristol. In quest'opera si manifesta un elemento che resterà una costante anche nelle opere successive, cioè la nozione di non-permanenza, di transitorietà. L'opera ha una durata breve, ma la fotografia che ha immortalato quel momento preserva il lavoro, e ne mantiene la testimonianza bidimensionale. Dunque, una delle questioni fondamentali nell'opera di Long è trovare il modo adatto per

esporre quest'arte, transitoria e saldamente legata al territorio naturale, nello spazio limitato di una galleria o di un museo. L'intento ultimo dell'artista è di trasmettere e comunicare l'essenza delle sue esperienze nella natura agli altri. Per raggiungere questo scopo, Long confida nel potere delle materie prime, così come nell'ordine che gli conferisce: spazio, tempo, movimento e azione, sono precisamente definiti e strutturati, e catturano l'entropia degli elementi naturali nella chiarezza di forme elementari, come ad esempio linee, croci, cerchi e spirali.

Nel corso degli anni, nella produzione artistica di Long si assiste ad un progressivo ampliamento di poetica: "credo che le forme del mio lavoro siano diventate piuttosto ampie e inclusive [...] in modo tale da permettermi di occuparmi delle diverse realtà del mondo (tempo, spazio, materiali) in maniera semplice e precisa."<sup>3</sup> Durante una lezione universitaria tenutasi in Giappone, il 25 maggio 1997, Long descrive la sua arte utilizzando una sequenza di parole chiave:

REALITY | TIME | MEMORY | SLEEPING | COUNTING | LANGUAGE |  
BOOTS | SOLITUDE | MAPS | MUSIC | TENT | HUMOUR | DISTANCE |  
INTUITION | EXPERIENCE | CHANCE | LOVE<sup>4</sup>

Nell'atto creativo le strategie utilizzate dall'artista sono molteplici, e procedono verso un continuo dilatarsi di orizzonti mediali e artistici. Le sue esperienze totalizzanti possono essere documentate ed esposte come fotografie o testi sulle pareti delle gallerie, così come pubblicate in libri d'arte o cataloghi. Cercando di registrare i percorsi compiuti ed eternare le sue sculture, in modo da renderle visibili in maniera diffusa, Long ha adottato svariate strategie, mappe, fotografie, testi, che possono essere interpretati come opere d'arte autonome, ma anche successive, a posteriori, oggetti che forniscono una te-

stimonianza dell'idea originale, "Words after the fact".<sup>5</sup> Da una parte, si tratta di segni parziali, che rivelano aspetti dell'esperienza che li determina; dall'altra forniscono, in svariate maniere, informazioni sufficienti allo spettatore per immaginare le circostanze che hanno portato alla creazione dell'opera, acquisendo così una loro autonomia artistica, in qualità di oggetti primari. Di conseguenza, in base alle tecniche utilizzate, è possibile dividere le opere dell'artista in sei ampie categorie o gruppi: stampe, fotografie, *textworks*, mappe, lavori che contengono impronte o calchi di parti del corpo dell'artista, e ovviamente i percorsi compiuti camminando. Tuttavia, e bene sottolineare che si tratta di una semplificazione teorica, in quanto in realtà ogni opera di Richard Long coinvolge sempre più di una tecnica artistica: "Penso che dal punto di vista formale il mio lavoro sia veramente aperto [...] l'arte che produco può essere rappresentata da una pietra o da una fotografia o da una parola o una mappa. Mi sembra di lavorare sempre nella stessa direzione, solo che mi capita di utilizzare forme differenti."<sup>6</sup> Ad esempio nella prima camminata concepita come opera, *Ben Nevis Hitch Hike* (1967), il percorso viene documentato da più elementi usati in combinazione, fotografie, una mappa, le parole. Si tratta di un viaggio di sei giorni, andata e ritorno, che ha condotto l'artista da Londra sulla sommità del Ben Nevis, ma del resto, come ci conferma ancora Long:

Arte può essere un passo o una pietra. Una scultura, una mappa, un testo, una fotografia; tutte le forme che i miei lavori prendono si equivalgono e sono tra loro complementari. La consapevolezza delle mie azioni, indipendentemente dalla forma, è arte. La mia arte è l'essenza della mia esperienza, non una rappresentazione di quest'ultima.<sup>7</sup>

Fin da subito, le innovazioni di Long hanno ampiamente e radicalmente ridefinito i confini della scultura.<sup>8</sup> Sebbene oggi vi sia una cultura visiva abituata ad opere d'arte realizzate con ogni materiale possibile, inclusi oggetti preesistenti, c'è qualcosa nelle sculture di Long che sfida alcune profonde convinzioni teoriche e che mette alla prova gli spettatori. Probabilmente, una delle idee più radicate nel mondo dell'arte è l'esigenza di un oggetto fisico di riferimento. Cioè, l'idea che, non importa il tipo di materiale di cui una scultura sia fatta, ma deve almeno possedere una forma e attributi che possano essere percepiti dallo spettatore come oggettuali. Camminare come forma d'arte, invece, è qualcosa che confonde il fruitore sin dal principio, e che delude queste aspettative iniziali. L'atto di camminare è centrale nell'arte di Richard Long, il suo lavoro si basa su questa azione che viene vissuta al contempo come forma espressiva autonoma e come esperienza totalizzante. I suoi percorsi assumono lo statuto di vere e proprie opere d'arte, e buona parte del lavoro di Long consiste nel pianificare, misurare ed eseguire queste camminate immersive nella natura. L'obiettivo di questi percorsi non è primariamente quello di raggiungere una destinazione, ma piuttosto consiste nell'agire, muovendosi nel silenzio della natura per un determinato periodo di tempo. Un percorso definisce il tempo come accumulazione di passi. Di conseguenza, l'arte di Long può essere interpretata come una metafora del percorso di vita di tutti gli uomini, si compie un percorso e, spesso, si ritorna al punto iniziale, trasformando la destinazione in una parte dell'esperienza compiuta camminando.

La natura è sempre stata registrata dagli artisti, dai dipinti preistorici nelle caverne alla fotografia di paesaggio nel XX secolo. Anch'io volevo fare della natura il soggetto principale del mio lavoro, ma in una maniera inedita. Ho iniziato lavorando all'aperto utilizzando materiali naturali come erba e acqua, e

questo si è evoluto nell'idea di fare scultura camminando. [...] Camminare mi ha anche permesso di estendere i confini della scultura, che adesso ha il potenziale di essere decostruita nello spazio e nel tempo di una percorso che prevede lunghe distanze. Adesso, la scultura potrebbe riguardare luoghi così come forma e materia. Ritengo che le mie sculture nel paesaggio abitino un territorio al confine tra due posizioni ideologiche, vale a dire quella di creare *monumenti* o al contrario di lasciare solo *impronte*.<sup>9</sup>

Tuttavia, rimane lecito domandarsi: in che modo l'atto di camminare può funzionare come opera d'arte? Soprattutto, in che modo camminare può generare un'opera scultorea? Parte della difficoltà di esaminare gli sviluppi di Long è che non possono essere facilmente inseriti nell'ambito di preesistenti categorie storico artistiche. La svolta di Duchamp<sup>10</sup> e l'utilizzo di oggetti "già fatti", *readymade*, è stata fonte d'ispirazione per buona parte delle innovazioni che hanno percorso la storia dell'arte contemporanea. Mentre, in pochi hanno riconosciuto la svolta innovativa di Long e del suo camminare come forma d'arte. È possibile individuare la ragione di questa ridotta attenzione, alla mancanza, nei suoi percorsi, di un oggetto fisico di qualsiasi genere al quale attribuire lo statuto di opera d'arte. Se l'innovazione di Duchamp rimane legata all'oggetto materiale, Richard Long è riuscito a trasporre la scultura nel regno dell'immateriale: camminare prevede il movimento di un corpo attraverso lo spazio-tempo, e come tale l'atto di camminare non ha permanenti attributi fisici. Rievocando queste esperienze sul territorio, i lavori dell'artista rendono visibile l'energia e la forza dei fenomeni naturali e umani. L'atto di camminare diventa, dunque, un atto di purificazione, di riflessione, di rottura con l'estraniante continuità della vita in società.

Provo le sensazioni più profonde camminando, o toccando materiali naturali nell'ambiente naturale [...] il mio lavoro è reale non illusorio o concettuale. Riguarda pietre vere, tempo vero, passi veri. Utilizzo il mondo così come lo trovo.<sup>11</sup>

Al contempo, l'atto di camminare come opera d'arte non può essere compreso facendo riferimento soltanto ai movimenti d'avanguardia, come ad esempio l'Arte Concettuale.<sup>12</sup> Nonostante gli sviluppi di questa corrente artistica, facciamo da sfondo alla personale crescita artistica di Long, vi sono sostanziali differenze se confrontiamo le due linee di pensiero. Infatti, gli artisti dell'Arte Concettuale focalizzano la loro attenzione sulle idee pure, al punto che la loro effettiva, concreta realizzazione diventa secondaria, mentre tale elemento è assolutamente contrario alla pratica artistica di Richard Long. Ad esempio nell'opera *Crossing Stones*, del 1987, l'artista coinvolge due pietre, di cui non conosciamo esattamente la misura, forma o colore, ma che sicuramente sono piccole abbastanza da essere maneggiate e trasportate agilmente dall'artista senza l'aiuto di altri mezzi esterni. In un particolare, ma non specificato, momento del 1987, Long si trovava sulla spiaggia di Aldeburgh nel Galles, Regno Unito, e tra milioni di sassi simili tra loro ha selezionato una pietra. In seguito, l'artista ha intrapreso un cammino portando con sé questo reperto naturale fino alla spiaggia di Aberystwyth, che si trova esattamente nella costa opposta, a ovest del Galles. Di conseguenza, Long ha tagliato in due il territorio, percorrendo a piedi una distanza di circa 300 miglia in dieci giorni. Noi spettatori non sappiamo esattamente cosa abbia visto, sentito, provato l'artista durante il suo viaggio. Sappiamo, tuttavia, che quando ha raggiunto la destinazione prefissata ha posizionato la pietra che aveva tenuto con sé in questo nuovo contesto ambientale, segnalando il punto di arrivo, la destinazione, del suo percorso. Non solo, l'artista ha

in seguito preso un'altra pietra e invertito il processo, ripetendo il cammino all'inverso. Venti giorni dopo la prima visita, percorrendo a piedi una distanza complessiva di 626 miglia, all'arrivo nella costa est, Long ha posizionato la pietra che aveva portato con se da Aberystwyth nella spiaggia di Aldeburgh. Trasformando il punto di partenza, l'origine del percorso, nella sua nuova destinazione finale.

Sono trascorsi molti anni da quando Long ha messo in pratica questo percorso, e sicuramente le due pietre non si trovano più esattamente nel luogo in cui l'artista le aveva posizionate. Gli eventi naturali come le maree, le correnti e la naturale evoluzione del paesaggio fanno sì che niente rimanga permanentemente al suo posto. Compiendo questo gesto di riposizionamento delle pietre, Long ha creato perciò un fragile intreccio destinato inesorabilmente a scomparire. Tuttavia, resta l'azione compiuta, il fatto che questi due oggetti siano stati trapiantati e assimilati dal nuovo ambiente naturale, nell'orbita di una situazione radicalmente alterata. Quel che l'artista vuole comunicarci è, dunque, il significato profondo del cambiamento, ciò che il suo intervento diretto, seppure modesto, ha determinato nell'ordine naturale delle cose. Sradicate dalla loro precedente posizione le pietre rimangono fisicamente remote e lontane, eppure per sempre intimamente connesse tra loro, poiché legate dall'opera d'arte che ha creato questa situazione condivisa. In questo modo, l'artista definisce una particolare relazione tra due anonimi elementi del paesaggio, grazie al potere di un'idea semplice e alla sua esecuzione pratica. Nella congiunzione tra la presenza viva di un individuo e la materia inanimata del mondo naturale, si può intravedere l'intangibile essenza dell'arte di Richard Long.

Nel corso degli anni queste sculture hanno esplorato alcune delle variabili della transitorietà, permanenza, visibilità o riconoscimento. Una scultura può essere mossa, dispersa, posta-

ta. Le pietre possono essere usate come marcatori del tempo o della distanza, o esistono come parte di un'immensa, sebbene anonima, scultura. In un percorso compiuto in montagna una scultura può essere realizzata al di sopra delle nuvole, magari in una regione remota, portando con se una libertà immaginaria su come, o dove, l'arte può essere realizzata nel mondo.<sup>13</sup>

In un'altra opera del 1974 realizzata in Inghilterra, *A thousand stones added to the footpath cairn*, ritroviamo le stesse caratteristiche. Il titolo dell'opera è esplicativo, mentre la speranza sottintesa dell'artista è che il suo lavoro venga perpetuato e alterato dall'intervento di altri escursionisti, attraverso l'aggiunta di altre pietre oltre a quelle del sentiero da lui creato. È così che Richard Long accoglie l'elemento del cambiamento e della transitorietà nella sua pratica artistica.

Durante una camminata in California sono tornato nel luogo dove qualche giorno prima avevo creato un cerchio con l'intenzione di smontarlo, e ho scoperto che qualcuno particolarmente zelante l'aveva già fatto per me... in Irlanda ci sono due miei lavori che sono rimasti magicamente immutati da quando li ho realizzati negli anni settanta. Molti anni fa sono venuto a sapere, con mio grande disappunto, che la località dove avevo lasciato un altro lavoro era stata inserita in una mappa turistica locale. Ecco a volte quello che faccio viene conservato, ma più probabilmente verrà modificato, chissà.<sup>14</sup>

Appare evidente che questi lavori si discostano dalla pura Arte Concettuale. Il percorso, la camminata, potrebbero anche non possedere attributi fisici, ma il lavoro non esisterebbe se lo spostamento, l'atto pratico, non fosse avvenuto. La relazione che si viene a creare in questo caso tra l'idea, la pianificazione del percorso da compiere, l'attuazione concreta del progetto, e la prova materiale del percorso una volta compiuto, è una questione centrale. Sebbene sia possibile identificare cia-

scuno di questi elementi individualmente, è soltanto attraverso la loro interazione che si viene a creare la tessitura finale dell'opera. È per questa ragione che la produzione di Long non rientra in una definizione assoluta di Arte Concettuale: l'idea, il concetto è fondamentale, perché rappresenta il punto di partenza dell'artista, ma l'azione è ugualmente importante perché concretizza tale idea, rendendo reale il progetto, attraverso un movimento fisico che agisce nello spazio-tempo. Soltanto in questo modo l'opera ha un'effettiva, seppure transitoria, esistenza.

La transitorietà del gesto e dell'atto di camminare, è intimamente legata al soggetto centrale nelle opere di Long: la natura. Il ciclo infinito della natura, nel suo continuo divenire, è sinonimo di movimento e cambiamento. Di conseguenza l'artista predilige una maniera di fare arte che sia anch'essa non-permanente e immanente. Nello scegliere un gesto in grado di esplorare queste problematiche, l'artista opta per l'atto di camminare, che rappresenta il procedere dell'uomo nel mondo, una metafora del percorso di vita, con la sua ciclicità. È chiaro dunque che sin dal principio Richard Long ha considerato in che modo quest'azione possa lasciare delle tracce sulla superficie terrestre. Il primo lavoro di questo tipo, come già sottolineato, è stato *Walking a Line* (1967). In linea con il principio di utilizzare significati diretti, immediati e pratici, quest'opera prende la forma di una linea dritta che corre lungo un campo erboso. La luce del sole che riflette sull'erba, rivela la traccia lasciata dall'artista. L'esito finale viene in seguito fotografato, allo scopo di preservarne la memoria impressa in un'immagine. Semplice da realizzare e descrivere, quest'opera racchiude al contempo profonde implicazioni: anche in questo caso il soggetto fondamentale è l'interazione tra uomo e natura, sebbene espressa in maniera essenziale. Senza aggiunta di elementi superflui e rinunciando ad ogni at-

to descrittivo, l'artista dà vita ad una manifestazione fisica, una traccia che prende transitoriamente il suo posto nell'ambiente naturale. L'idea profonda è quella di realizzare un'opera d'arte sull'incontro tra uomo e natura, lasciando un segno di questa interazione.<sup>15</sup> Tale idea rimarrà centrale anche nei successivi sviluppi dell'arte di Long.

Il mio primo lavoro realizzato camminando, nel 1967, era una linea dritta in un campo erboso, che era anche il mio percorso, che non portava da nessuna parte. Nella successiva opera giovanile, registrando percorsi molto semplici ma definiti, nell'Exmoor e Dartmoor, la mia intenzione era quella di fare un'arte nuova che fosse anche un nuovo modo di camminare: camminare come arte. Ogni percorso seguiva, il mio tracciato formale, per una ragione originale, unica, che era differente dalle altre categorie del camminare, come ad esempio viaggiare. Ogni percorso, benché non per definizione teorica, realizza una specifica idea. Dunque, camminare – come forma d'arte – garantiva per me un significato ideale per esplorare le relazioni tra tempo, geografia e misura. Questi percorsi erano registrati o descritti nei miei lavori in tre modi: nelle mappe, nelle fotografie, o nei testi, usando qualsiasi forma fosse la più appropriata per ogni idea. Tutte queste forme [espressive] nutrono l'immaginazione, esse sono un distillato dell'esperienza.<sup>16</sup>

In *Untitled (Ben Nevis Hitchhike)*, del 1967, l'artista compie un viaggio di sei giorni, camminando e facendo l'autostop, da Londra fino alla sommità del Ben Nevis, una montagna in Scozia, per poi ripetere lo stesso percorso al contrario. L'opera è costituita da una mappa, che descrive l'itinerario compiuto da Long, accompagnata da un breve testo scritto e da sei fotografie di luoghi incontrati lungo il cammino.

Come lo stesso Long ha osservato: "Camminare di per sé possiede una storia culturale, dai pellegrini fino ai poeti meditativi giapponesi, ai romantici inglesi e ai contemporanei cammina-

tori a lungo raggio".<sup>17</sup> Per gli essere umani, dunque, camminare è qualcosa di fondamentale, è la base della locomozione, ciò che ci consente di spostarci nel mondo. Eppure, nonostante sia un atto fondamentalmente pratico, si tratta anche di un modo di interagire e di essere parte integrante del mondo che ci circonda, esponendo noi stessi all'esperienza del nuovo, cambiando percezioni e punti di vista, acquisendo ed espandendo la nostra consapevolezza sulla realtà naturale, e non solo. Attraverso questo modo di esperire il mondo, e attraverso una profonda comprensione del posto che occupiamo su questo pianeta, possiamo acquisire una migliore consapevolezza di noi stessi e del nostro essere. Nell'arte di Richard Long camminare è, dunque, la più diretta e immediata maniera di interagire con la natura ma sarebbe errato affermare che nei suoi lavori, quest'attività universale, è semplicemente ridefinita come arte. I percorsi di Richard Long sono tutti precedentemente studiati e strutturati, possiedono una chiara motivazione, uno scopo e un carattere definito. Ogni percorso viene adeguatamente progettato, così che diversi elementi entrano in connessione tra di loro, coinvolti in relazioni semplici e chiaramente riconoscibili. Nel 1968 Long realizza un lavoro in Exmoor camminando per dieci miglia lungo una linea retta, *A Ten Mile Walk England*. Il lavoro è documentato da una mappa sulla quale l'artista disegna a matita il percorso compiuto, una "scultura invisibile" lunga dieci miglia. Distanza e direzione sono strettamente connesse, e dalla relazione che nasce tra queste due proprietà, due luoghi specifici – l'inizio e la fine del percorso – entrano in connessione. Una mappa mostra il territorio in cui l'opera è stata realizzata, ed esplora le implicazioni di tale azione. Secondo l'autore della prima monografia sull'artista, R. H. Fuchs, l'Exmoor "era comodamente vicino.. e [possedeva] la giusto topografia, essendo un [territorio] aperto e collinare... la mappa non mostrava ostacoli particolari... sa-

rebbe stato un percorso dritto, senza interruzioni e, in termini di copertura delle distanze pianificate, agevole – diretto e senza sorprese”.<sup>18</sup> Tuttavia, non si tratta soltanto di una scelta casuale, la mappa, infatti, mostra un andamento del cammino apparentemente privo di ostacoli. In realtà il percorso è meno lineare di quanto possa apparire, si tratta, infatti, di una linea astratta, che attraversa un territorio densamente articolato. Conseguentemente, l'opera in questione può essere interpretata anche come una dichiarazione di libertà da parte del giovane artista, che nel 1968 aveva appena concluso la scuola d'arte, un simbolo della complessità del mondo quotidiano “in un mondo di recinzioni e divisioni, la libertà di muoversi attraverso tutti i tipi di barriere”.<sup>19</sup>

Il più delle volte, lungo il percorso, Long realizza costruzioni di forme astratte e primordiali (linee, cerchi, spirali, croci, ellissi), approfittando dei materiali trovati *in loco* come pietre, rami secchi, fango, acqua, cenere. Richard R. Brettell, ha convenientemente colto lo spirito del “collezionista” che cinge la produzione di Long, definendo l'artista un collezionista sistematico: “[Long] colleziona sassi, rocce, rami secchi, cactus bruciati, e altri oggetti naturali trasportabili. In ogni collezione, gli oggetti che sceglie hanno una precisa misura, colore, e tipologia, e vengono trovati all'interno di un contesto ambientale sostanzialmente ristretto nei confini del percorso compiuto o dall'esperienza di uno spazio definito da un museo o da una galleria. Sono il più delle volte oggetti inerti e (almeno relativamente) immutabili, e dato che generalmente Long colleziona a partire da una esperienza effettiva, rivelano qualcosa all'osservatore riguardo al carattere durevole di uno specifico luogo”.<sup>20</sup> Questi oggetti ordinati in maniera tale da costituire dalle forme elementari diventano opere scultoree, talvolta trasportate negli spazi urbani deputati all'arte. La griglia è il sistema di ordinazione più comunemente utilizzato da Long, poiché

consente allo spettatore di muoversi in direzioni differenti intorno all'opera, seppure seguendo un ordine chiaro e prestabilito. In questi casi, la connessione tra il percorso compiuto e l'opera è meno evidente, e molti commentatori si sono interrogati sul significato simbolico di tali forme. Il cerchio, ad esempio, può essere interpretato come simbolo della totalità indivisibile, della ciclicità del tempo e della vita, o anche della perfezione divina. Tuttavia, Long non fa riferimento a simbologie specifiche ma sceglie di utilizzare queste forme elementari per il loro carattere universale.

Nel mio lavoro al cerchio viene dato un particolare significato avendolo utilizzato in molte maniere differenti nel corso degli anni. È un concetto puro che può prendere la forma di una camminata, fango, acqua, parole, sassi.<sup>21</sup>

Il cerchio non appartiene a una sola persona, è di tutti. Si tratta di una forma simbolica assoluta, non astratta, universale e senza tempo, poiché utilizzata dagli esseri umani da millenni, un po' "come l'impronta di una mano".<sup>22</sup> È una verità platonica, o una forma, che può essere investita di innumerevoli significati da epoche e culture diverse, ed è da questo che dipende il potere emozionale di questo segno.

Il mio *linguaggio personale* consiste nell'usare forme universali nei miei modi individuali, il che spero non sia una contraddizione. Penso che sotto un certo aspetto il mio lavoro sia semplice e *aperto*, e quindi accessibile a tutti e ovunque. Mi piace lasciare o creare un segno universale che è però soltanto la traccia lasciata da un essere umano, non necessariamente il segno idiosincratice o personale di un individuo.<sup>23</sup>

Possiamo dunque affermare che il significato principale delle sculture dell'artista inglese risiede altrove, non in una simbologia standardizzata e banale, e neppure in elementi di mistici.

Non c'è simbolismo. Con il simbolismo ci sono dei significati prefissati. Tutta la buona arte è senza limiti, non un sistema chiuso. Gli spettatori possono trasporre la loro interpretazione personale. Oppure no. Le pietre sono quello che sono.<sup>24</sup>

In un'opera del 1974, *A Line of 164 Stones A Walk of 164 Miles*, Long compie un percorso attraversando il territorio Irlandese. In questo caso, il risultato del suo viaggio è una sinuosa scultura realizzata collocando un masso a ogni miglio del percorso. L'opera che ne risulta include 164 pietre, distribuite lungo una distanza di 164 miglia, che tracciano il tragitto compiuto nel territorio, da costa a costa. E ancora, nella scultura realizzata in Dartmoor nel 1979, *1449 Stones at 1449 Feet*, la disposizione delle pietre passa in secondo piano. Piuttosto, le pietre sono impilate senza alcuna forma definita, ed è il numero e l'altezza alla quale sono situate ad assumere importanza. Ad ogni modo, ciò che accomuna tutte queste opere è la loro funzione di testimonianza del passaggio dell'artista in un determinato luogo, esse sono l'indice dell'incontro tra uomo e natura.

In altri casi, i percorsi che l'artista compie tendono a creare connessioni più complesse, collegando tra di loro elementi astratti come tempo, spazio, e velocità. Questi sviluppi erano già presenti in un percorso eseguito da Long in Dartmoor nel 1970, *For Six Consecutive Nights I Walked by Compass, from East to West, the Line Drawn on the Map. The Tie Taken was Recorded at the end of Each Walk*. In quest'opera l'artista cammina al buio nel Parco nazionale del Dartmoor, nella contea inglese di Devon, per sei notti consecutive. Long percorre sempre la stessa strada, utilizzando una bussola per determina-

re la direzione da seguire, e cronometrando il tempo di esecuzione del percorso. In questo modo, l'artista intende analizzare la relazione che si viene e creare tra spazio e tempo. Infatti, evidenzia in che modo il tempo di esecuzione si riduce, man mano che la familiarità con il percorso cresce. In conclusione, ciò che il percorso definisce, è il sorgere delle relazioni tra il corpo dell'artista, la sua esperienza diretta nello spazio, gli aspetti dal paesaggio naturale e il tempo. L'insieme di questi elementi colloca l'opera all'interno del linguaggio utilizzato quando si parla di scultura. Il fatto che queste relazioni non abbiano una forma materiale e una consistenza fisica, dimostra la capacità di Long di andare oltre la tradizionale definizione di scultura come realizzazione di oggetti inanimati.

Il soggetto del lavoro *Walking in a Moving World*, opera sotto forma di testo del 2001, è invece la relatività.<sup>25</sup> Quest'opera descrive un percorso di cinque giorni intrapreso dall'artista in Powys. Nel testo Long descrive le relazioni fisiche che sperimenta durante il tragitto, man mano che entra in contatto con svariati fenomeni naturali (dalle fugaci ombre di nuvole, fino agli impercettibili movimenti delle grandi masse dei ghiacciai), che sono elencati nel testo in base alla rapidità dei loro movimenti. La sensazione che l'artista vuole comunicare è quella di un mondo in continuo movimento, in perenne stato di evoluzione. Inoltre, Long svela la connessione tra l'atto di camminare che lui stesso compie, e i cambiamenti che avvengono nello spazio che lo circonda, stabilendone la misura. "Suppongo che una delle tematiche principali del mio lavoro è la misurazione: misurare la distanza e il tempo del percorso, o la distanza e le pietre, o i luoghi dal livello del mare".<sup>26</sup> In questo modo, il soggetto centrale del lavoro è palesato: attraverso l'atto del camminare si rivela ancora una volta l'intima connessione tra uomo e natura. I lavori di Richard Long sono disposizioni temporanee di oggetti trovati *in loco*, come me-

moria del passaggio dell'uomo.<sup>27</sup> Per l'artista, dunque, camminare è un modo di semplificare il disordine della vita. Camminare consente all'artista di muoversi alla ricerca di uno spazio di quiete, lontano dalla società. Il tempo speso nei suoi percorsi, è un tempo remoto, uno spazio non profanato dalla vita quotidiana. Camminare, sacralizza lo spazio e il tempo, quando si cammina il tempo del sacro viene rinnovato. Camminare per Long, assume dunque una dimensione filosofica, quasi sacra. "Camminare come medium mi consente di porre nell'opera una misura notevolmente maggiore in scala e spazio (distanza). Il tempo potrebbe diventare una quarta dimensione. Camminare può esprimere molte idee differenti".<sup>28</sup> Le sculture che l'artista realizza sono una risposta spontanea ai percorsi compiuti, l'incarnazione del percorso compiuto, una celebrazione di quell'esperienza. I simboli utilizzati, così come il modo in cui lo spettatore è chiamato a contemplare l'opera, rievocano in un certo senso elementi mistici, spirituali.

Come l'arte di per se [camminare] è un po' come mettere a fuoco. Consente di sbarazzarsi di un sacco di cose e consente effettivamente di concentrarsi. Quindi affrontare questi giorni solitari di camminate ripetitive o in luoghi remoti è per me soltanto un modo di svuotare o semplificare la vita, solo per questi pochi giorni o settimane, [mi focalizzo] su un'attività piuttosto semplice ma concentrata che [...] è davvero diversa dal modo in cui solitamente le persone vivono la loro vita, che è davvero complicato. Quindi la mia arte è una semplificazione.<sup>29</sup>

In conclusione, camminare è un atto semplice, è l'azione artistica che sta alla base di tutta la produzione di Long. Di conseguenza, le sculture nel paesaggio e nelle gallerie, i testi, così come le fotografie, attingono da questa attività universale. Si tratta di forme artistiche semplici, di modi di sublimare lo spazio

e il tempo del mondo in arte, lasciando inalterata l'esperienza diretta dell'artista nell'ambiente.

## Fotografie

L'esperienza vissuta all'interno del paesaggio, costituisce il cardine della ricerca artistica di Richard Long. Per l'artista inglese il medium principale per instaurare un rapporto con l'ambiente esterno è indubbiamente la camminata. Tuttavia, l'immagine fotografica assume un ruolo cruciale nel comunicare la sua esperienza al pubblico. La fotografia è lo strumento privilegiato che consente a Long di testimoniare i suoi lavori, di eternizzarli in un'immagine e di mostrarli ai visitatori durante le sue esibizioni. È in questo modo che le opere realizzate percorrendo le regioni più remote del nostro pianeta possono essere osservate, conservate e condivise.

Non solo l'atto di camminare, quindi, ma anche l'uso della fotografia furono fin da subito per Long i mezzi "più diretti, immediati e pratici per interagire con la natura",<sup>30</sup> già nel 1967 l'artista documenta con la sua macchina fotografica una delle sue prime opere, *A Line made by walking* (1967). Nell'opera la linea tracciata su un anonimo campo, rappresenta il segno visivo della sua azione diretta nel paesaggio. Destinata ad essere riassorbita dall'ambiente senza lasciare alcuna traccia della sua esistenza, l'unica testimonianza che rimane di quest'opera è una fotografia, la quale però oltre a documentarla, assume un ruolo ben più complesso all'interno delle "strategie di presentazione del lavoro".<sup>31</sup> Pur nella semplicità dell'esecuzione, lo scatto fotografico impone all'osservatore un punto di vista prestabilito nell'esaminare l'opera. Come conferma Long, molti dei suoi lavori nel paesaggio sono visibili soltanto secondo il punto di vista da cui la fotografia è stata scattata.<sup>32</sup> In primo luogo, la linea tracciata nel prato è in-

quadrata in modo tale da dividere l'immagine in due parti uguali, rendendo la composizione simmetrica. In secondo luogo, la linea è inquadrata dal basso, secondo un'angolazione che permette di includere nel campo visivo frammenti dell'ambiente circostante, e seguendo inoltre nella costruzione dell'immagine le leggi della prospettiva lineare.<sup>33</sup> Infine, il segno tracciato è visibile in base alla diversa incidenza dei raggi del sole sull'erba, rivelando come l'opera sia stata pensata anche sulla base dell'azione della luce sul terreno, e non soltanto come impronta lasciata dal passaggio dell'artista.<sup>34</sup> Per Long rappresenta un lavoro fondamentale: "perché mi rivelò l'idea di quanto l'arte sia visibile in base a quante volte la fai. Era evidente che una linea camminata una volta era praticamente invisibile, se percorsa dieci volte avrebbe lasciato una traccia, e percorsa un centinaio di volte avrebbe lasciato un marchio abbastanza permanente. Così, dato che lo *status* di arte era lo stesso in ognuno di questi casi, mi consentì di controllare il grado di visibilità o d'invisibilità, e la permanenza o temporaneità di qualsiasi lavoro che avrei successivamente realizzato".<sup>35</sup> La possibilità di controllare il "grado di visibilità e invisibilità" dell'opera l'artista la concretizza attraverso l'uso del mezzo fotografico. Come attesta *A Line Made by Walking* a rimanere sarebbe stata la foto, non l'effimero intervento *out-door*. Quindi, più che un semplice documento, dal punto di vista compositivo e concettuale la fotografia è il mezzo ideale per trasmettere l'idea alla base di uno specifico intervento nel paesaggio. Di conseguenza Long parla delle sue fotografie come "fatti", testimonianze di lavori altrimenti destinati a scomparire.

Le mie fotografie sono *fatti* che permettono di accedere ad opere altrimenti remote, solitarie o difficili da conoscere. Alcune sculture so-

no viste da poche persone, ma possono essere in questo modo conosciute da molti.<sup>36</sup>

Long inizia, dunque, a riflettere sulla relazione tra l'opera e la forma della sua presentazione fin dagli inizi. Tuttavia, è in concomitanza della sua partecipazione alla mostra *Earth Art*,<sup>37</sup> nel 1969, che inizia a consolidarsi in lui l'idea della fotografia come strumento necessario e insostituibile. All'inizio, le fotografie erano per l'artista delle prove, delle istantanee amatoriali in bianco e nero, realizzate senza alcuna preoccupazione di tipo formale, che intendevano documentare l'esito finale di un'opera in maniera semplice e immediata. A scatenare in Long una maggiore consapevolezza nell'uso del mezzo fotografico fu probabilmente anche l'incontro con il gallerista newyorkese John Gibson, al quale l'artista, in procinto di partecipare ad *Earth Art*, mostra alcune fotografie dei suoi lavori, come ad esempio *England 1968* e *Somerset Beach*, entrambe opere del 1968. Il gallerista, affascinato dagli scatti amatoriali, convince Long a portare le fotografie in un vicino laboratorio di stampa per realizzarne degli ingrandimenti, destinati poi ad essere esposti nella sua galleria.<sup>38</sup> Dopo aver visto le sue immagini esposte e incorniciate, Long si convince della loro potenza visiva, e comprende il ruolo strategico che la fotografia poteva compiere nel comunicare al pubblico i suoi interventi nella natura. In effetti, in occasione della partecipazione alla Biennale di Venezia del 1976, Long sceglie di presentare proprio due opere fotografiche: *A Circle in Ireland* e *Stones in Nepal*. Si tratta di immagini fotografiche pure e dirette,<sup>39</sup> in cui due cerchi costituiti da pietre si stagliano sul paesaggio naturale. Le stampe non presentano alterazioni, modifiche aggiuntive, e le informazioni relative all'opera, titolo e anno, vengono aggiunte sul verso opposto a quello dell'immagine. L'intento di Long è in questo caso quello di nutrire l'immaginazione dello

spettatore,<sup>40</sup> stimolandolo a guardare oltre l'immagine fotografica, a pensare al di là dell'immagine oggettiva. Associando il lavoro allo spazio e al contesto in cui viene realizzato, Long indica nei titoli di queste opere il nome del luogo in cui sono collocate. Grazie alla mediazione della macchina fotografica, questi lavori realizzati in spazi disabitati, diventano di dominio pubblico. Le immagini, spesso associate a parole, hanno un effetto sinestetico, ci permettono di visualizzare e assaporare l'atmosfera, i colori, i suoni, gli odori, la storia, la psicologia dei luoghi che l'artista ha attraversato.

All'inizio utilizzavo le parole nei titoli e nei sottotitoli delle mie fotografie, in maniera tale da integrare e fornire informazioni sull'immagine indicando il luogo e l'idea di base. In seguito, l'utilizzo dei *text-works* mi ha dato maggiore libertà perché essi avevano una funzione diversa rispetto alle fotografie. [...] Adesso, la varietà di funzioni ed estetica tra i *photo-works* e i *text-works* è complementare, mi piace utilizzare entrambi.<sup>41</sup>

Come verrà approfondito nel paragrafo seguente, a partire dal 1977 Long inizia ad accompagnare i suoi lavori fotografici con dei testi, alcune volte inseriti direttamente all'interno dell'immagine, altre sistemati nella spazio bianco inferiore. Si tratta solitamente di brevi frasi che riportano la durata e la lunghezza dei percorsi compiuti, il giorno e l'anno in cui sono stati realizzati, i materiali usati e le sensazioni provate. Tuttavia, questi testi non si limitano a fornire informazioni descrittive ma il più delle volte si riferiscono al *background* concettuale relativo alla foto, poiché senza queste indicazioni spazio-temporali difficilmente il pubblico potrebbe orientarsi nell'immagine rappresentata. Nell'opera *Throwing Snow Into a Circle* del 1991,<sup>42</sup> la relazione tra testo e immagine è semplice e diretta. Il testo spiega che la scultura *outdoor* è stata realizzata in occasione di un percorso compiuto nelle Alpi Glaronesi, in Svizzera, de-

scrivendo dettagliatamente anche il contesto ambientale. In altri casi, il testo aggiunge all'immagine fotografica un elemento filosofico-meditativo. Ad esempio nell'opera *The time of space* del 2005, viene mostrato un cerchio di pietre realizzato da Long sul monte Parnaso in Grecia durante una camminata di tre giorni nel 1999. Lo stesso cerchio verrà poi scomposto dall'artista nel corso di un'altra camminata di sei giorni nel 2002. Dunque, il fine ultimo di Long in questo caso è di mostrare l'interdipendenza tra spazio e tempo, insieme alla fragile tensione che si frappona tra elementi provvisori e duraturi. Un'opera scultorea, solida e stabile, viene intenzionalmente dis-assemblata nelle sue parti primarie, mentre la sua permanenza è interamente affidata al medium fotografico. Altra opera significativa è *No Footprints*, del 2013,<sup>43</sup> questo lavoro è frutto di una camminata compiuta nel 2012 in Antartide, nella catena montuosa delle *Ellsworth Mountains*, e come ogni opera di Long punta a celebrare l'ambiente naturale, esibendone le sue specifiche qualità. In questo caso però ogni intervento simbolico è perduto, la rigidità delle condizioni climatiche non consente all'artista di lasciare alcuna traccia persistente dell'interazione tra uomo e ambiente. Il testo che accompagna l'opera ci permette di comprendere a pieno l'intento dell'artista ma non vi è traccia del cerchio, l'immagine simbolica rimane invisibile agli occhi dello spettatore, esiste soltanto a livello immaginario.

Nell'opera *Throwing a Stone Around MacGillycuddy's Reeks* (1977), il titolo spiega il senso ultimo dell'immagine, a partire dal punto di inizio del cammino Long lancia una pietra e ne segue l'andamento, ripetendo l'azione in maniera continuativa e definendo in questo modo il percorso da seguire. La fotografia, infatti, non cattura l'atto dell'artista colto nello spostamento di una pietra, ma rappresenta un'immagine generica del paesaggio in cui l'azione è avvenuta. Questi lavori che

coinvolgono lo spostamento di un oggetto da un luogo a un altro, si pongono in una strana relazione con l'osservatore, che coglie solamente un'immagine statica, di un processo ormai portato a termine. In un certo senso le fotografie di Long sono anonime, intercambiabili, si tratta di paesaggi naturali in cui sono visibili pochi segni di civilizzazione. L'artista è in grado di riconoscere i luoghi visitati ma lo spettatore necessita della descrizione, del testo, per connettere l'immagine al luogo. Come molti artisti contemporanei, Richard Long sceglie di utilizzare l'oggetto reale piuttosto che una replica, un'imitazione figurativa della pietra o del legno. L'artista inglese preferisce nelle sue opere la pietra vera e il legno dei rami raccolti nel territorio. Il cortocircuito che si viene a creare attraverso questa relazione tra realtà e illusione, oggetto e immagine, arte e vita, viene ulteriormente accentuato dall'utilizzo della fotografia che rende immediatamente quello spazio un'immagine, una simulazione, una copia, soggetta inesorabilmente alle sovrastrutture e alle restrizioni che l'arte e la rappresentazione impone. Queste fotografie sono dei non-oggetti, delle rappresentazioni di un'altrove lontano:

Ho detto spesso che a volte una scultura che ho realizzato durante il cammino è una specie di celebrazione del luogo, del mio trovarmi lì in un certo tempo e in un certo stato mentale [...]. È un documento di un momento della mia vita nel quale mi sono fermato a realizzare quel particolare lavoro, e quindi [...] la fotografia è un documento di quel momento che in seguito è stato portato all'interno di un nuovo contesto in maniera tale da comunicarlo. [...] La fotografia è di solito un documento di una scultura che poi diventa opera d'arte in un modo diverso, perché io la incornicio, scrivo una didascalia e la mostro in una galleria o in un libro o altro, insomma, diventa arte perché io sono un artista.<sup>44</sup>

Dunque, se da una parte per Long la fotografia assume una funzione documentativa, dall'altra parte l'artista precisa che la comunicazione del medesimo lavoro attraverso l'immagine fotografica, diventa arte soltanto una volta immessa nel pubblico dominio, nel contesto di attribuzione del valore artistico per antonomasia, la galleria, oppure attraverso la diffusione editoriale, nei cataloghi. Nelle sue fotografie Long cerca di includere punti di vista molteplici, il più delle volte, le sue sculture *outdoor* sono realizzate in rapporto al contesto, e di conseguenza le fotografie devono essere in grado di includere l'insieme di tutti questi elementi. Per questa ragione, dal punto di vista tecnico, data l'ampiezza delle sculture e la scala del paesaggio, per poter includere il contesto circostante l'artista realizza le sue fotografie a ragionevole distanza, utilizzando lenti standard così come grandangolari. Lo scenario circostante, in questo caso, non funziona come semplice fondale ma è parte integrante dell'opera. Queste immagini fotografiche recuperano le tradizionali nozioni di spazio rinascimentale: prospettiva, proporzione e illusione. Talvolta, per i lavori *outdoor* Long predilige composizioni che si rifanno alle proporzioni classiche, in cui il paesaggio occupa due terzi della parte inferiore dell'immagine. Altre volte, sono le sculture a determinare uno specifico punto di vista, alcune per esempio riguardano allineamenti visuali, tra l'osservatore, la scultura, il paesaggio e l'orizzonte, come ad esempio *Evolution Circle*, 1995 e *Cotopaxi Circle*, 1998). Per le opere *indoor*, fotografate dall'artista soprattutto al fine di realizzare prodotti editoriali, come cataloghi o libri d'arte, Long predilige un punto di vista dall'alto o perpendicolare, il primo per le opere realizzate a pavimento, il secondo per le opere a parete, con la macchina puntata dritta sul centro dell'opera. Inoltre, per mantenere un'uniformità stilistica, l'artista utilizza uno stile semplice, diretto, chiaro e privo di ornamenti, che mira alla chiarezza della comunicazione. In-

fatti, Long usa sempre lo stesso corpo macchina e le stesse lenti, una 35mm Nikkormat, mantenendo l'enfasi sull'arte e non sulla tecnica o sul *design* dell'opera. Anche nella scelta dell'inquadratura l'artista mantiene un punto di vista neutrale, "l'estetica non deve prevalere sull'arte".<sup>45</sup>

Penso che, in generale, ho sempre cercato di realizzare le mie fotografie in modo molto diretto, semplice ed onesto, nello spirito del lavoro e anche solitamente all'altezza del mio sguardo, niente riprese aeree, niente lenti sofisticate. Ritengo che avrebbero potuto distrarre l'attenzione e spostarla sul punto sbagliato. Spero che ci sia questa consistenza e questa schiettezza nelle mie fotografie, in modo da permettere di concentrarsi sull'opera in se. Anche dal punto di vista pratico [...] a volte il modo migliore per guardare una scultura fatta da una linea è di osservarla stando da un capo della linea stessa e da lì seguirne il percorso con lo sguardo.<sup>46</sup>

Come afferma più volte lo stesso Long, le sue fotografie sono *fatti* che permettono di cogliere lo spirito di questi lavori lontani.<sup>47</sup> Quindi alla base dei suoi lavori vi sono le idee, che possono essere trasposte in forma di parole o fotografia, e anche se il lavoro scompare l'idea permane stabilmente.<sup>48</sup> Al contempo però le fotografie sono opere incomplete, che richiedono l'intervento dello spettatore per creare il resto dell'opera, attraverso la sua memoria e la sua immaginazione, la risposta culturale della sua mente. Lo spettatore, quindi, sopperisce la realtà attraverso la fotografia, con l'effetto che la fotografia può interpretare le immagini ma non "completare" l'opera. Non è un elemento da sottovalutare, il fatto che la maggior parte dei lavori che Long crea nella natura, hanno già cessato di esistere una volta pubblicati o esibiti come immagini fotografiche. In generale gli artisti che lavorano con il territorio devono tenere in considerazione che la maggior parte degli spettatori conoscono le loro opere soltanto attraverso le foto-

grafie. La maggior parte delle persone non hanno mai visto un'esibizione di Long dal vivo, ne hanno mai visto la sua arte *outdoor*, ma ne conoscono le immagini fotografiche. Per questi spettatori, in un certo senso, l'opera reale non ha perciò bisogno di esistere, quello che conta è la sua rappresentazione. Dunque, le fotografie dell'artista inglese sono già così reali da sostituire l'opera d'arte in se. In effetti, "se qualcosa desidera diventare un'immagine, non lo fa per durare, ma per scomparire in maniera più efficiente. [Poiché] in un'era di simulacri, è il simulacro e non l'oggetto artistico a predominare".<sup>49</sup>

### **Textworks e libri d'arte**

[I *textworks*] possono talvolta rendere l'idea di una camminata (o persino di una scultura) in modo più preciso, più semplice, e persino in senso più ampio [delle fotografie]. Ho concepito molti dei miei percorsi perché posso usare le parole, nella forma migliore, più pura e appropriata per rappresentarli.<sup>50</sup>

In assoluta contiguità con le opere fotografiche, troviamo i *textworks*, che come sostiene lo stesso artista possono descrivere, o almeno cercare di descrivere, con perizia quegli atti compiuti durante il percorso che l'immagine fotografica non è in grado di catturare a pieno. Ad esempio, alcune sculture di Long coinvolgono l'azione di spostamento delle pietre da un luogo a un altro. L'immagine fotografica ci mostrerebbe soltanto l'esito finale, mentre grazie all'aggiunta del testo scritto siamo in grado di conoscere l'azione completa, nella sua globalità, che ha condotto a quel risultato. Ad un certo punto della sua carriera, intorno al 1970, Long mette da parte le immagini fotografiche iniziando a creare opere di solo testo.

Volevo davvero un altro modo di esprimere l'intera idea di un percorso compiuto o persino di una scultura. A volte, utilizzavo la fotografia per rappresentare l'idea di una camminata ma rimaneva sempre la rappresentazione di un momento quindi, ho pensato che a volte avrei potuto usare le parole per trasmettere l'idea completa, nella sua totalità.<sup>51</sup>

Questi testi, dunque, conducono l'artista ad una svolta concettuale, consentendogli di rinunciare all'oggetto, e descrivendo al contempo dettagliatamente situazioni o idee, altrimenti non visibili attraverso le fotografie o le mappe. Le parole sono utilizzate per la loro funzione descrittiva, così come visiva. Dal punto di vista dell'organizzazione strutturale della pagina, i *text works* possiedono un valore iconico particolare, più vicino alla scultura che alla letteratura. Ogni lettera è unica e comparabile con gli elementi irripetibili raccolti nel territorio naturale. Nei cerchi di parole, come in quelli di pietre, o di rami secchi, viene racchiusa tutta la ricchezza della natura, nessun oggetto è uguale all'altro.

Un testo è una descrizione, o una storia, di un lavoro nel paesaggio. È il modo più semplice ed elegante per presentare una determinata idea, che può essere a sua volta un percorso compiuto camminando, una scultura, o entrambi.<sup>52</sup>

Tuttavia, non è facile descrivere un'esperienza, un percorso compiuto camminando, utilizzando parole. Non possiamo dire che, nel suo descrivere attraverso le parole le sensazioni derivate dall'agire nel mondo, Long punti al raggiungimento di esiti poetici. In quanto segni, indici delle esperienze vissute, i testi di Long forniscono informazioni sufficienti per far sì che lo spettatore immagini le circostanze che hanno condotto alla creazione di un'opera, l'atmosfera, e la dimensione spaziale di quei luoghi. Al contempo però tutte le tecniche e i metodi

espressivi utilizzati rimangono parziali, rivelando soltanto alcuni aspetti delle esperienze che le hanno generate.

Le parole mi concedono possibilità diverse rispetto a quelle che posso ottenere dall'uso di una macchina fotografica. Quindi, fare delle fotografie comporta un certo tipo di lavoro, registra un momento, realizza un'immagine. Mentre le parole fanno un altro tipo di lavoro. Possono solitamente registrare l'intera idea di un percorso [un processo], forse molto meglio.<sup>53</sup>

Sin dagli inizi della sua carriera, Long ha utilizzato le parole, più come una tecnica di lavoro autonoma, che come una semplice descrizione o annotazione da apporre vicino alle fotografie e mappe. Buona parte di questi lavori sono costituiti da semplici vocaboli stampati in grassetto su supporti di grandi dimensioni, nel tipico font di Long: *Gill Sans*. Queste opere prendono la forma di frasi o singole parole, racchiudono osservazioni, sensazioni, esperienze, nomi di luoghi, misure del tempo, della durata, numeri e distanze, e vengono disposte in maniera visivamente significativa. Non si tratta di una costruzione narrativa, non è ne poesia, ne prosa. La configurazione di questi testi è più vicina alla scultura piuttosto che alla letteratura, è mira a portare alla luce la relazione tra parole, idee ed esperienze. In questo modo le parole diventano figurative, seguono l'idea dell'artista, ne rievocano la sua realizzazione come percorso compiuto camminando o come scultura creata nel paesaggio. Di conseguenza, il filone dei *textworks* può essere considerato il più intellettualmente ambizioso della produzione artistica di Richard Long.

Data la centralità del linguaggio, queste opere collocano l'artista vicino alle correnti della Minimal Art e della Conceptual Art. Long, in effetti, realizza il primo *text work* nel 1969, *Richard Long March 12-22 1968 A Walking Tour in the Bernero-*

*berland*, per la leggendaria mostra organizzata da Harald Szeeman, *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*.<sup>54</sup> In occasione della mostra tenutasi alla Kunsthalle di Berna, Long riduce la presentazione dell'opera al massimo, puntando sul carattere semplice, diretto e documentativo. A proposito dei lavori di Long lo storico dell'arte Richard Fuchs ha osservato: "È – e questo si addice al carattere innovativo dell'esibizione – quasi sprezzante e polemica nella sua semplicità. È perfetta nel suo fraseggio, lasciando, in tutta l'efficacia dell'informazioni, nessun dubbio su ciò a cui il lavoro fa riferimento".<sup>55</sup> In generale la mostra rappresenta una tappa cruciale per tutti i nuovi artisti dell'epoca, e un momento chiave per l'arte concettuale, così come per il riconoscimento ufficiale di correnti artistiche come Anti-Form, Arte Povera e Land Art. In qualche misura, l'arte del territorio è arte che parla di arte, meta-arte si potrebbe dire, opere che si affidano ad altri medium per persistere. Gli *earthworks* sono assoggettati alla caducità della natura, quindi destinati ad esistere soltanto per un momento transitorio, e a diventare in seguito fotografie o parole. In effetti, la maggior parte delle opere di Land Art esistono ormai soltanto in forma di trasposizioni in fotografie, ricordi, narrazioni, che rappresentano l'indice dell'opera, e non l'opera stessa, l'originale. Tuttavia, Long non rinuncia all'oggetto reale, e nelle sue esibizioni è possibile vedere non solo testi e fotografie "concettuali", ma anche installazioni e sculture. Quindi nell'arte di Richard Long, sono individuabili elementi caratteristici della Land Art, sebbene l'artista inglese rifiuti tale etichetta,<sup>56</sup> ma anche concettuali. L'elemento teorico fondamentale nei *textworks* di Long è il loro esistere in entrambe le forme di idee e azione, per Long i lavori esposti nelle gallerie e musei, e quelli dispersi nel territorio hanno la stessa importanza. In particolare, i testi vengono realizzati solo dopo l'effettivo compimento del percorso, sono opere indissolubil-

mente legate ad uno specifico tempo e spazio. In questo caso, la funzione del linguaggio è quella di fare da ponte e chiudere il *gap* esistente tra idea, azione, e la percezione successiva di questo vissuto da parte degli spettatori. Alcune volte Long si focalizza sui dettagli, altre volte punta a comunicare una visione generale del percorso compiuto. Il linguaggio elementare scelto da Long, genera così tensione tra l'esperienza diretta, complessa e multisensoriale, e l'esperienza indiretta che lo spettatore accoglie, e che rianima il percorso compiuto dall'artista nella sua mente. Dopo il primo *word-piece* in Svizzera, relativo ad un percorso compiuto nelle Alpi, Long attenderà diversi anni prima di realizzarne altri, fino al 1977. Tuttavia, dopo questa data i testi diventeranno un genere autonomo e fondamentale nella sua produzione complessiva. Il primo lavoro della nuova generazione prende il titolo di *Four Walks*. Si tratta di un grosso lavoro, che combina appunto quattro percorsi compiuti attraversando punti topografici specifici di tre aree geografiche diverse (Irlanda, Inghilterra e Galles), percorrendo dalla cima delle montagne fino alle sorgenti dei fiumi, dai laghi alle foreste, dalle zone paludose alle spiagge. Le parole, consentono di comprendere a fondo le ragioni di un'opera. Le parole, rispetto alle mappe e alle fotografie, sono semplici da gestire, per la loro precisione, e per il loro essere ad ampio consumo nella comunicazione umana. In queste opere, le parole sono trattate come sassi collocati lungo il percorso, le singole lettere sono utilizzate come strumenti visivi, e posizionate secondo un ordine significante. Il significato delle parole, è preciso, spesso univoco, le parole rientrano in un linguaggio codificato, e a differenza di un mucchio di sassi, nel processo di comunicazione non sono intercambiabili. In *A Seven Day Circle of Ground* (1984), le parole vengono distribuite all'interno di un cerchio, in maniera tale da indicare la posizione assunta dell'artista in diversi momenti della giornata. In par-

ticolare, la parola MIDDAY spicca sulle altre, scritta con lettere maiuscole. Questi sette punti mostrano dove si trovava Long alle 12pm di ognuno dei sette giorni del percorso. In corsivo l'artista evidenzia alcuni degli aspetti geografici del territorio attraversato: *Quickbeam Hill*, *Avon Head*, *Ditsworthy Warren*, e così via. Si tratta, dunque, di un'opera che si colloca a metà strada tra il *textwork* e la mappa, e che richiede un certo livello di immaginazione per coglierne il senso generale. Le stesse caratteristiche le troviamo anche in *A Circle of Middays*, un lavoro del 1997, che consiste in un percorso compiuto in dodici giorni, seguendo un tracciato in senso orario, della lunghezza di 360 miglia. Un *text work* che è anche una mappa astratta e un "orologio".

Un'opera che può essere definita di vera e propria transizione tra il filone fotografico e quello dei *text works* è *Two Sahara Works*, del 1988. Nell'opera vediamo da una parte, l'immagine fotografica che documenta il cerchio di pietre assemblato *outdoor* dall'artista nel massiccio del Ahaggar, nel cuore del deserto del Sahara, nel sud dell'Algeria, durante un cammino di sei giorni. Dall'altra, il testo composto in forma circolare rievocando la forma della scultura, e in cui le parole sono collegate tra loro in una sequenza infinita. In questo lavoro immagine e testo sono indissolubilmente connesse tra loro, per contenuto, e corrispondenza estetica: il marrone rossiccio della scritta, riporta il colore delle pietre visibili nella fotografia, e la forma è quella geometrica del cerchio della scultura. Inoltre, l'artista indica in occasione delle esposizioni precise istruzioni legate alle modalità espositive: il lavoro fotografico va appeso a sinistra, mentre il testo a destra.

Pubblicata in occasione dell'esibizione "*Richard Long: Water and Stones*" alla Anthony d'Offay Gallery di Londra, del 1990 (26 Gennaio – 24 Febbraio), *Kicking Stones* è un'opera testo che fa riferimento a un percorso compiuto dall'artista in Irlan-

da nel 1989. Questo lunghissimo testo va letto dal basso verso l'alto, e i differenti colori utilizzati al momento della stampa conducono a significati differenti. Il nero, viene utilizzato per riportare le informazioni dei cartelli stradali o altre scritte incontrate sulla strada dall'artista; il marrone, per le parole pronunciate dalle persone incontrate durante il percorso; il verde, per le osservazioni, i fenomeni e le azioni ripetute durante il cammino. Come negli *haiku* Giapponesi, le parole riescono qui ad evocare gli elementi essenziali di un'esperienza reale, nella descrizione dettagliata delle piccole cose, quelle apparentemente insignificanti, viene comunicata l'esperienza nella sua globalità. In *Water Way Walk* (1989), così come in *Meandering and Circling* (1993), il testo riflette la geografia e definisce i confini del percorso. Nel primo caso l'artista scrive i nomi dei paesaggi acquatici, mentre nel secondo documenta azioni, luoghi e osservazioni fatte lungo la strada. *Light Winds* (1992), registra semplicemente, in qualche riga, la direzione del vento nel corso di un lungo viaggio. Infine, il lavoro *A Cloudless Walk* punta su un effetto di assoluta semplificazione. Il testo è ridotto a poche righe scritte in bianco su uno sfondo di un blu, che risulta particolarmente luminoso, grazie all'aiuto della stampa serigrafica. L'intenzione di esprimere visivamente l'idea astratta di una camminata eseguita in Francia nel 1995, sotto un cielo privo di nuvole, è qui perfettamente compiuta.<sup>57</sup>

L'elemento visivo fa sì che i *text works* di Richard Long possano essere associati al concetto di poesia concreta o poesia visiva o *typewriter art*.<sup>58</sup> Long stampa i suoi testi in forma di cerchi (*Full Moon Circle of Ground, Dartmoor, 1983*), linee verticali o in fasce curve (*A Moved Line In Japan, 1983*). Sin dall'inizio, Long ha utilizzato le parole più come fossero oggetti tridimensionali, che annotazione descrittive, veri e propri lavori autonomi. I percorsi effettuati camminando dall'artista prendono forma nelle frasi, nelle singole parole, nelle osservazioni, percezioni,

esperienze, indicazioni, che confluiscono in composizioni visive, il cui scopo è raramente solo narrativo. Non trattandosi né di poesia né di prosa, la struttura di questi testi è più vicina alla scultura che alla letteratura, in quanto originano nella relazione che si crea tra parole, idee ed esperienze dirette. *Ten Days Walking and Sleeping on Natural Ground* (1986), è uno dei *textworks* più complessi di Long. Consiste in frasi o linee di parole disseminate sul foglio a formare un cerchio. La frase scritta con il tipico *Gill Sans* maiuscolo, crea una registrazione visiva del percorso compiuto da Long: "DEER TRACKS/THE LINE OF DAY'S WALK THE ARC OF THE SUN/FOLLOWING A DESIRE/DAWN CHORUS/STEPPING-STONES MILESTONES/BONE/FROGS/RAVEN/DRUMMING RAIN/MIST ALL DAY/SCENT OF HEATHER".

*Walking to a Solar Eclipse* (1999), traccia un percorso in cui destinazione, durata e distanza sono allineate nella naturale connessione che si instaura durante un'eclissi tra il sole, la luna e la terra. *Sunrise Circle* (1998), evoca a parole l'incontro tra un gesto umano e le forze naturali: in questo caso si tratta dell'effimera connessione tra il sorgere del sole e la delineazione di un cerchio nella neve, sulla cima di una montagna, in Ecuador. Nel dettaglio, in *Sunrise Circle*, 1998, l'artista utilizza le parole per evocare l'incontro tra il gesto umano e le energie della natura. Mentre in *Walking to a Solar Eclipse*, 1999, definisce un percorso in cui destinazione, durata e distanza sono allineate grazie ad una momentanea relazione che si viene a creare tra il sole, la luna e la terra.

Nella produzione artistica di Richard Long anche il principio della composizione è fondamentale, il carattere unico della relazione che si viene a creare tra gli elementi che costituiscono l'opera, porta con sé il significato complessivo. In particolare, è il senso di unità espresso da questa relazione ad essere cruciale. Nel lavoro *River to River* (2001), un filo che congiunge

diversi elementi naturali, acqua, legno, roccia, rappresenta l'esito di una camminata compiuta sul *Dartmoor*. Il percorso, e il testo che ne risulta, impongono un ordine, uno schema che collega tra di loro questi elementi disparati. Al contempo, il lavoro suggerisce che questi elementi naturali erano già parte integrante di un sistema invisibile e infinitamente più complesso, l'ordine naturale delle cose. In tal modo, l'opera non riguarda più soltanto l'imposizione di un ordine artificiale sul caos della natura. Piuttosto il senso si rivela nel sistema di relazioni che si viene a creare, il quale comunica e manifesta un'unità preesistente. L'arte di Richard Long è anche arte della memoria. I suoi *textworks* non descrivono il paesaggio in maniera tradizionale, brevi frasi, talvolta singole parole, rievocano, suggeriscono frammenti delle cose esperite. Solitamente i testi vengono scritti utilizzando uno stile semplice, disadorno e immediato, ed è chiaro che l'artista non vuole attirare l'attenzione sul design. Piuttosto che ambire a descrivere la natura, i lavori di Long ci comunicano l'impossibilità di rappresentarne la complessità attraverso le arti visive. I testi che l'artista scrive riportano punti di vista necessariamente parziali, momenti unici e irripetibili, da lui vissuti in un giorno particolare, in una stagione specifica. La caratteristica comune a tutti questi lavori sta piuttosto nell'enfasi che Long dà al tempo e al luogo, ogni dettaglio è meticolosamente registrato e riportato, solitamente, nell'ultima frase di ogni testo. Talvolta, Long specifica la data, a volte solo l'anno, così come la durata del percorso compiuto. In questo modo lo spettatore può farsi un'idea dello spazio e del tempo del percorso, la distanza che è stata coperta in un certo arco temporale. Anche il vocabolario utilizzato è semplice diretto, puntando alla chiarezza della comunicazione, e non a esiti poetici. Tuttavia, come i poeti Long punta a trasmettere le esperienze e le idee che lo hanno attraversato durante il viaggio, utilizzano a volte alcuni degli aspetti

formali della poesia, come ad esempio ripetizioni, rime, allitterazioni, elementi della poesia visiva, suoni, e così via. Prima vengono i percorsi, poi viene l'arte realizzata grazie a queste esperienze, come afferma Long: "ciò che mi rende un artista è l'arte che faccio camminando".<sup>59</sup>

Seguendo la linea di questo progressivo ampliamento d'orizzonti medialti e artistici, bisogna menzionare anche i libri d'arte di Richard Long. Questi volumi sono specificamente legati agli interventi realizzati dall'artista in varie zone del mondo, ed indirizzati soprattutto a quella fetta di mercato che spesso non ha modo di vedere le sue opere dal vivo. Questi lavori, dunque, funzionano come sostituto, come vere e proprie opere, o talvolta coesistono con le sue esibizioni d'arte. Racchiudono fotografie di opere, riconducibili alla Land Art, e in parte minore testi scritti. L'esito finale è un inusuale mix di immagini fotografiche e uso grafico delle parole, associabile alla poesia concreta o visuale. Ad ogni modo, con il loro essere a metà strada tra un efficace mezzo per comunicare le sue opere e un vero e proprio oggetto d'arte, che può quindi essere comprato e posseduto, il libro d'arte rimane un elemento spinoso all'interno della produzione artistica globale di Long. In un certo senso, stringendo tra le mani uno di questi libri, si può affermare di possedere un'opera d'arte di Richard Long in piccola scala. Di conseguenza, il libro d'arte rimane un oggetto inevitabilmente sospeso tra la volontà di dematerializzazione tipica dell'arte concettuale e il bisogno più concreto di documentazione e diffusione del suo lavoro.

Come sembra suggerire la tiratura limitata a trecento esemplari, *Richard Long Skulptures: England, Germany, Africa, America 1966-1970* (1970), punta alla fruizione di nicchia tipica dei libri d'arte. *Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows - The clouds drift over the hill with a storm* (1971), è invece più associabile ad un *concept book*, in quanto sviluppa

l'idea di una ipotetica narrazione in cui i protagonisti sono gli elementi del paesaggio inglese, dove molte opere di Long sono state inserite. Spesso in questi volumi le fotografie vengono accostate ad una didascalia che punta a rievocare una particolare atmosfera, svolgendo una funzione connotativa. Privi di qualsiasi forma di introduzione e di saggi critici, nella loro successione d'immagini fotografiche e di *text works*, i libri di Long non seguono una successione lineare e cronologica delle immagini. Long utilizza lo spazio del libro per indicare un preciso percorso da seguire nella lettura della sua opera, un modo per "entrare nel ritmo della sua camminata".<sup>60</sup> In altre opere come, *Circle in the Andes* ("Art & Project Bulletin", 1972), e *South America 1972* (Konrad Fischer, Düsseldorf, 1972), lo spazio il volume editoriale è inteso come vera e propria opera d'arte. Mentre in *Countless Stones* (Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1983) le opere pubblicate sono l'unica testimonianza documentale di una camminata compiuta in Nepal. Come Long stesso ha precisato, il libro "è un altro per portare l'opera nel mondo. [...] Esso rende le idee disponibili alle persone in modo molto economico e facilmente".<sup>61</sup>

Sebbene questi volumi costituiscano uno strumento utile per presentare opere impalpabili sotto forma di documenti e informazioni descrittive, nell'utilizzo di questa tecnica emergono una serie di elementi contraddittori. Da una parte, infatti, piuttosto che condurre alla smaterializzazione dell'opera d'arte, il libro in serie limitata, rischia di diventare un facile oggetto da collezione, accantonando le intenzioni iniziali dell'artista.<sup>62</sup> *Old World New World* (1988), è un tipico esempio di libro d'arte di Long. Si tratta di un volume rilegato in cui vengono illustrate 20 opere dell'artista, insieme a fotografie di paesaggi del Dartmoor, Sniougoutse La e Bolivia. Nel libro sono presenti anche testi "concettuali", come *Pitching the Tent* (Francia, 1987), che include due semplici e brevissime frasi "prima notte, seconda

notte", scritte in direzioni differenti, al fine di mostrare la direzione della tenda dell'artista in ognuna delle notti che ha trascorso immerso nella natura durante un viaggio nelle Alpi del Delfinato. Citiamo anche *River Avon Book* (1979) 620 o *Mud Hand Prints* (1984), libri che nella loro essenza sono "una vera opera e non una stampa riprodotta",<sup>63</sup> nei quali l'artista riporta i suoi celebri *mud works* realizzati con il fango proveniente dal fiume Avon Gorge. Infine, tra i libri fotografici più originali bisogna menzionare *Dartmoor* (2006), nel quale il paesaggio fotografico diventa scomponibile in frammenti. Ogni fotografia è infatti tagliata orizzontalmente in tre sezioni – primo piano, piano medio e sfondo – permettendo in tal modo allo spettatore di scomporre l'immagine di partenza e di ricrearne una nuova, combinando tre fotografie diverse. Per concludere, se, dal punto di vista concettuale, gli interventi di Long miravano a non "riempire il mondo con altri oggetti",<sup>64</sup> dall'altro lato i suoi libri dilatando il valore oggettuale del suo lavoro, rinunciano al concetto di "smaterializzazione" sul quale si era basata inizialmente la poetica dell'artista.

## Mappe

Una mappa può essere utilizzata per compiere un percorso. Una mappa può essere utilizzata per fare un'opera d'arte. Le mappe possiedono strati d'informazioni; mostrano la storia, la geografia, la denominazione dei luoghi. Una mappa è una combinazione artistica e poetica di immagine e linguaggio. Per me, una mappa è una potente alternativa alla fotografia, ha una funzione differente. Può rivelare l'intera idea di un lavoro, non soltanto un momento. Una mappa può mostrare il tempo e spazio in un'opera d'arte. La distanza, i giorni di cammino, gli accampamenti, la forma del percorso, può essere mostrata un'immagine coincisa ma ricca. In alcuni dei miei

lavori, trovo i luoghi migliori per realizzare specifiche idee osservando prima di tutto una mappa. Una mappa può stabilire un luogo o un'idea, uno o entrambi. Le mappe possono essere lette in molti modi differenti, rappresentano un linguaggio standardizzato e universale. Mi piace pensare al mio lavoro su una mappa che esiste al contempo con tutte le informazioni su di essa. Compiendo un lungo percorso una mappa diventa un oggetto familiare e fidato, qualcosa a cui guardare incessantemente, senza annoiarsi. Possono vedere le previsioni future e al passato che si è concluso. Una mappa è luce. Una mappa potrebbe salvarmi la vita.<sup>65</sup>

Nell'arte di Richard Long le mappe servono a localizzare un altrove, sono icone.<sup>66</sup> All'interno di uno spazio espositivo, la funzione di questi strumenti-opere è soprattutto quella di ricondurre all'interno del *white-cube*, gli spazi sterminati della natura ma in scala ridotta. Dunque, in un contesto artistico la mappa serve a riprodurre, e al contempo autenticare, il viaggio dell'artista, la rappresentazione fisica del percorso da lui compiuto nel territorio.<sup>67</sup> In linea generale, tutti i percorsi compiuti da Long sono basati su delle mappe, e talvolta alcuni dei suoi lavori sono costituiti esclusivamente da carte, fotografie, e testi esplicativi. Allo stesso modo, anche i *textworks* dell'artista fungono da mappe, seppure agendo in maniera astratta e aspecifica. Lettere, parole, frasi e segni grafici, descrivono le qualità del paesaggio e spesso ne sottolineano le caratteristiche fisiche e strutturali. Come già evidenziato, tutti i percorsi che l'artista compie vengono preventivamente pianificati a livello cartografico, al fine di individuare i percorsi migliori ed evitare potenziali ostacoli, come ad esempio dirupi, zone paludose, corsi d'acqua o altri elementi che potrebbero impedire un andamento fluido del percorso. In effetti, uno dei problemi principali dell'arte del camminare è trasmetterne in forma estetica l'esperienza. Come ricorda Francesco Careri,<sup>68</sup>

nella storia dell'arte i dadaisti e i surrealisti non avevano riportato le loro azioni su una base cartografica e sfuggivano la rappresentazione figurativa, ricorrendo piuttosto a descrizioni letterarie. I situazionisti, invece, avevano prodotto delle mappe psicografiche ma non avevano voluto rappresentare le reali traiettorie delle derive effettuate. Nel volersi confrontare con la storia delle arti visive e quindi con il problema della rappresentazione, Richard Long ed Hamish Fulton ricorrono entrambi all'utilizzo della mappa come strumento espressivo. Entrambi gli artisti inglesi decidono di agire mediante il loro corpo, per Fulton il corpo è unicamente uno strumento percettivo, mentre per Long è anche uno strumento di "disegno".

Direi che i suoi lavori sono più passivi dei miei nel senso che registrano delle cose mentre io realizzo delle cose. [...] Lui ha un senso profondo degli spazi selvaggi, idealizzati. I suoi lavori incorniciati sono un distillato della bellezza del mondo che lui stesso ha scelto, trovato, ed esperito camminandoci attraverso. Sono riflessi. È solo una diversa attitudine.<sup>69</sup>

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 rappresentazione. Nelle gallerie Fulton presenta i suoi percorsi attraverso una sorta di *poesia geografica*,<sup>70</sup> brevi frasi e segni che rievocano la sensazione dei luoghi visitati, fissano l'immediatezza dell'esperienza e della percezione dello spazio. Come le poesie zen o gli *haiku* giapponesi tendono a risvegliare un *hic et nunc* vissuto durante il viaggio. Come lo stesso Fulton dichiara, l'atto di camminare è come il moto delle nuvole, non lascia traccia né sul suolo né sulla carta: "Walks are like clouds. They come and go".<sup>71</sup> In

Long invece il camminare è un'azione che incide sul luogo. È un atto che disegna una figura sul terreno, e che quindi può essere trasposto su una mappa. Tuttavia, nel suo caso il procedimento può essere utilizzato all'inverso, la carta può funzionare da supporto su cui disegnare figure da percorrere in seguito nel territorio. Sulla carta Long disegna innanzitutto la linea del percorso, e successivamente segue la rotta tracciata durante la camminata. L'idea giunge prima, la mappa e le linee a seguire, e infine la camminata. Ad esempio, una volta disegnato sulla mappa un cerchio può essere percorso al suo interno, lungo i bordi, così come all'esterno. Long utilizza quindi la cartografia come base su cui progettare i propri itinerari, e la scelta del territorio su cui camminare è da porre in relazione con la figura prestabilita. Il camminare, oltre ad essere un'azione è anche un segno, una forma che si può sovrapporre a quelle preesistenti contemporaneamente sulla realtà e sulla carta. Il mondo diventa allora un immenso territorio estetico, un'enorme tela su cui disegnare camminando, passo dopo passo. Un supporto che non è un foglio bianco, ma un intricato disegno di sedimenti storici e geologici, una stratificazione di informazioni, sulla quale aggiungere nuovo materiale.<sup>72</sup> Queste carte rivelano il tempo e lo spazio della camminata, la distanza percorsa, gli accampamenti, la strada, gli ostacoli, i pericoli, le variazioni del terreno. Una mappa rappresenta in qualche modo una combinazione artistica di immagine e linguaggio, e le mappe di Richard Long sono dunque memorie vive, rappresentazioni e descrizioni dei suoi lavori.

Nel 1966, ancora studente del Central St Martin's College of Art di Londra, Long realizza *A Square of Ground*. Si tratta di un'opera particolarmente significativa, poiché costituisce un punto di partenza nell'esplorazione dei metodi successivamente utilizzati da Long per mappare il terreno. L'opera rappresenta una sezione tridimensionale di paesaggio curata nei minimi

dettagli. In particolare, la scultura riproduce un lago e un fiume circondati dalle rocce, e collocati in un terreno ondulato. Nello stesso periodo Long realizza anche *An Irish Harbour*, un lavoro simile che raffigura un porto con rocce e sabbia. *Cerne Abbas Walk* (1975), è invece un ottimo esempio della complessità di elementi che si combinano nelle opere di Long. L'opera è costituita da due parti: una è una foto di un paesaggio nella contea del Dorset che non riporta alcuna didascalia; l'altra è una mappa della stessa località, la quale riporta una didascalia che dice: "Una camminata di sei giorni su tutte le strade sentieri e le doppie corsie all'interno di un cerchio largo sei miglia centrato sul Gigante di Cerne Abbas".<sup>73</sup> Inoltre, al centro della mappa viene posta in evidenza una forma circolare, costituita dalle strade percorse dall'artista. Questo lavoro è il risultato di un percorso di sei giorni compiuto intorno al gigante di Cerne Abbas, una gigantesca figura alta 55 metri, scavata sul pendio di una collina gessosa nei pressi dell'omonimo villaggio. In questo caso, vi è una chiara separazione tra l'icona come immagine, rappresentata dalla foto che mostra il gigante, e l'icona come segno grafico, cioè la mappa. La mappa mostra il percorso compiuto dall'artista, ripercorrendo e incrociando le stesse strade per stare all'interno della figura circolare predeterminata. Anche un'altra opera, *The Crossing Place of Road and River* (1977), include due pannelli adiacenti, delle stesse dimensioni. Da una parte, troviamo una fotografia in bianco e nero, in cui è facilmente individuabile il percorso tracciato dall'artista che passa attraverso un fiume, con su scritto: "The Crossing Place of Road and River".<sup>74</sup> Dall'altra parte, troviamo quelle che ad un primo sguardo potrebbero sembrare due semplici linee grafiche della stessa lunghezza, una blu e una nera, tracciate su un foglio bianco. Tuttavia, la legenda sottostante, scritta utilizzando inchiostro rosso, ci rivela che si tratta di "Un percorso della stessa lun-

ghezza del fiume Avon: camminando 84 miglia verso nord lungo la strada romana Fosse Way".<sup>75</sup> Dunque, attraverso un processo di riduzione ad una rete di linee essenziali, nell'opera in questione l'artista delinea la mappa del percorso compiuto. La linea nera iscrive la Fosse Way, una strada romana antica, che collegava l'attuale Exeter con Lincoln, percorsa dall'artista nel corso del suo viaggio. Inoltre, in quest'opera domina l'acqua del fiume Avon, nei pressi di Bristol, corso d'acqua particolarmente caro a Long. La linea blu, infatti, rappresenta proprio l'andamento del fiume dalla sorgente alla foce. Nel corso di un'intervista del 1985-86, con Martina Giezen, l'artista afferma che in fondo tutti i suoi lavori si riferiscono all'acqua, e considera quest'ultima come un ulteriore strumento artistico, "L'acqua è come un cerchio. Posso usarla come veicolo di molte idee".<sup>76</sup> In particolare il fiume Avon, è legato alla sua città natale Bristol, e rappresenta un elemento ricorrente nelle sue creazioni. Quindi, il punto in cui le due linee si incrociano è proprio quello che Long sceglie di rappresentare attraverso il filtro dell'occhio della camera, nella fotografia adiacente. In aggiunta, sempre nell'ambito delle mappe, sono molto interessanti alcune opere degli anni Novanta. A *Walk in Normandy*, che si riferisce a un percorso compiuto dall'artista nella bassa Normandia, nel 1994. Long questa volta traccia un cerchio immaginario attorno allo Château Magny, e riporta la griglia di strade che lo circondano in maniera astratta, attraverso un sistema di linee grafiche nere su fondo bianco. Tutti gli elementi funzionali di una mappa, come i nomi delle strade e dei luoghi principali, sono radicalmente eliminati. Lo stesso processo di riduzione viene applicato in *Amazonia as a Tree* (1990) e *Irish Rivers* (1998). In entrambi i casi l'artista si focalizza sui corsi d'acqua, piuttosto che sulle strade, ma nel secondo caso l'immagine è abbinata ad un testo nella parte inferiore della stampa, che aggiunge un riferimento concet-

tuale descrivendo il ciclo dell'acqua, che dal mare, attraverso le nuvole, la pioggia e i fiumi, torna all'origine.

### **Impronte, tracce e stampe**

L'intera opera di Richard Long è permeata dell'interazione fisica tra azioni e materiali naturali, l'artista li manipola e ne segue l'evoluzione, lasciandosi dietro delle tracce, dei segni nel paesaggio. Nonostante il nome di Richard Long sia generalmente associato a percorsi compiuti camminando nell'ambiente, o ad opere scultoree dal carattere arcaico e primordiale, l'artista si distingue anche per l'utilizzo di *medium* più tradizionali. La controparte delle sue creazioni *outdoor*, sono opere *indoor* che Long allestisce all'interno di spazi museali o gallerie. Ad ogni modo, queste opere si nutrono dei viaggi che l'artista ha compiuto, e che l'hanno portato a calcare tutti i continenti. Mentre la relazione che si viene a creare tra opere *indoor* e *outdoor*, tra i cerchi di pietre collocati in aree remote del pianeta e quelli realizzati sul pavimento di una galleria, è vissuta da Long come un *continuum*. Per l'artista inglese tutte le forme che i suoi lavori assumono e tutte le tecniche artistiche utilizzate sono parte di un unico ecosistema. I percorsi, le fotografie, le opere scultoree, i *text works*, si possono considerare dunque variazioni formali dello stesso concetto che viene espresso ogni volta in maniera diversa. Inoltre, il più delle volte lo spettatore non è in grado di vedere le opere localizzate in luoghi remoti del pianeta dal vivo, ma riesce a conoscerle soltanto attraverso le altre forme di documentazione e il filtro dell'artista. Dunque, il rapporto che l'osservatore instaura con le opere di Long è insolito: l'artista ha vissuto il suo lavoro, l'ha "percorso", mentre lo spettatore vive un'esperienza diversa, poiché percepisce soltanto frammenti di informazioni che è poi in grado di arricchire con la propria immaginazione. Le

opere di Long sono strutture linguistiche, che dipendono dal significato che lo spettatore attribuisce loro. Di conseguenza è possibile affermare che le persone apprezzano i lavori di Long per quello che suggeriscono, per quello a cui rimandano, non necessariamente per ciò che raffigurano. Più in generale, le opere realizzate nel territorio persuadono le persone a guardare verso l'esterno, verso il paesaggio naturale lontano dalla città e dalla società in cui vivono. Il lavoro *outdoor* non può essere presente nella galleria, è in "un altrove", e i lavori *indoor* puntano verso questi luoghi remoti, creando una connessione, una continuità con lo spazio esterno. La Land Art crea *desio* nelle persone, il desiderio di viaggiare verso questi posti lontani rappresentati attraverso le fotografie, e raccontati con i testi o le stampe. In particolare, per ciò che riguarda le stampe, nonostante l'uso magistrale di una moltitudine di tecniche grafiche, Richard Long non concepisce se stesso come un "artista grafico" in senso stretto. Piuttosto, le sue stampe vengono realizzate in risposta alle richieste di collezionisti e committenti, per edizioni librarie o mostre.

Sin dall'inizio della carriera di Long, uno dei principali metodi da lui utilizzati per illustrare e documentare i suoi interventi artistici nella natura sono state le stampe grafiche. Queste opere da una parte si pongono in stretta relazione con gli interventi realizzati nel territorio, come una sorta di meditazione empirica, dall'altra rappresentano vere e proprie creazioni autonome. Long predilige tecniche come stampe *offset*, litografie o serigrafie, e solitamente realizza questi lavori a partire da fotografie scattate nell'ambiente naturale. Talvolta, l'artista ha utilizzato anche la tecnica dell'acquaforte, che ha avuto modo di apprendere e sperimentare durante gli anni di studio al West of England College of Art di Bristol, così come granolitografie che gli permettono di scegliere toni cromatici più delicati. Oltre a costituire una scelta puramente artistica, l'utilizzo

di queste tecniche è legato a ragioni pratiche, cioè raggiungere la più ampia fascia di pubblico possibile, grazie anche alla facile riproducibilità delle stampe. Tuttavia, bisogna notare che nel complesso queste opere forniscono un'ampia comprensione del pensiero e della produzione artistica di Long. In effetti, grazie alle loro caratteristiche e ai prezzi relativamente accessibili, le stampe sono in linea generale i pezzi prediletti dai collezionisti.

Così come il materiale cartografico, le stampe agevolano un preciso orientamento geografico. Le prime stampe di Richard Long risalgono al 1970-72, tali lavori però rappresentano una fase ancora immatura nella produzione dell'artista. Si tratta, infatti, di opere ancora in fase di evoluzione, ma che possiedono già un carattere personale e rappresentano *in nuce* il pensiero creativo di Long. L'avvio a questa serie di lavori avviene con *Rain Dance*, del 1970, realizzata in occasione della mostra collettiva "Artists and Photographs",<sup>77</sup> tenutasi nello stesso anno al Museum of Modern Art (MoMA) di New York. L'opera, una stampa *offset* ad ampia tiratura (ne erano state programmate 1200 stampe, 600 poi concretamente realizzate), è costituita da quattro fotografie in bianco e nero, scattate in Africa nel 1969, che rivelano grazie all'effetto del controllo il velo di pioggia che penetra il paesaggio africano. Il lavoro fa riferimento a un percorso compiuto da Long nell'agosto del 1969 nella Great Rift Valley, nell'Africa dell'est. Nell'opera *Untitled (A Sculpture by Richard Long Presented by Konrad Fischer)*, l'artista rievoca e testimonia attraverso l'uso di una mappa, delle note scritte e un'immagine fotografica che lo ritrae sul posto, dei percorsi compiuti in Dartmoor, nel Marzo del 1971, nel corso di cinque giorni consecutivi. In quell'occasione Long aveva ripetuto sempre lo stesso percorso seguendo un'immaginaria linea retta, ogni volta rallentando il ritmo e annotando i tempi di percorrenza. Di conseguenza,

l'opera rappresenta una riflessione sul rapporto d'interdipendenza che si viene a creare tra spazio e tempo, questione che resterà centrale anche nella successiva produzione di Long. La fotografia dell'artista che cammina nel Dartmoor venne in seguito riutilizzata in *Dartmoor Walks*, del 1972. L'opera è considerata la prima vera stampa di Richard Long, il quale tramite una combinazione di tecniche, stampa *offset* e serigrafia, e in maniera completamente astratta, rappresenta tutti i percorsi compiuti sull'altopiano del Dartmoor,<sup>78</sup> dal 1969 fino a quel momento. Tutti i percorsi sono stati compiuti in maniera indipendente e la stampa non mostra la natura specifica di ognuno di essi, si tratta di una semplice registrazione, in cui non è possibile identificare con esattezza il percorso dell'artista sulla mappa. Per questa ragione, i percorsi vengono rappresentati tramite grafismi, linee e cerchi, in maniera essenziale.

Ancora su questa linea, l'opera *One thing leads to another – everything is connected* del 2009, una stampa con una tiratura di circa 60.000 copie. L'opera fa riferimento a un percorso compiuto in Scozia nel 2007, pubblicata in occasione del trentesimo anniversario della Jubilee Line<sup>79</sup> di Londra, e la sua realizzazione coincide con l'esibizione "Richard Long: Heaven and Earth".<sup>80</sup> Ciò che caratterizza la storia di queste stampe, è che vennero distribuite gratuitamente ad alcuni fortunati passanti nelle stazioni della metropolitana londinese,<sup>81</sup> il 2 e 3 Giugno 2009, dalle 7am alle 12pm. Questo gesto dimostra ed enfatizza il lato performativo e concettuale dell'opera, e il tentativo dell'artista di allontanarsi dall'imposizione di dover proporre oggetti convenzionali sul mercato dell'arte.

Dall'inizio degli anni Settanta, Richard Long ha anche realizzato numerose stampe in cui l'impronta di parti del suo corpo, come le mani o i piedi, è impressa su un supporto, con il fango. Questi lavori sono eseguiti dall'artista direttamente sulle pareti

delle gallerie o su altri supporti, e pongono in relazione diretta l'elemento naturale – acqua e terra – con il gesto spontaneo dell'artista. Nell'opera *Mud Hand Print* del 1984, l'artista ha riutilizzato un foglio di una stampa in precedenza scartata tagliandolo in due parti. Da una parte vi sono tre semicerchi disegnati lasciando l'impronta delle sue dita, litografata in marrone chiaro. Dall'altra il monotipo dell'impronta della sua mano destra, impressa con il fango proveniente dal fiume Avon, il corso d'acqua che attraversa la città natale di Long, Bristol. Insieme con la seconda stampa i semicerchi diventano tre cerchi concentrici, mentre la tonalità di marrone della litografia rievoca il colore del fango del fiume. Dunque, se da una parte il materiale naturale viene utilizzato direttamente, dall'altra viene soltanto suggerito, rievocato.

Nel corso della carriera di Long, l'archetipo della linea e del cerchio, hanno concesso all'artista la libertà di un'estetica personalizzata e sintetica. Tuttavia, Long sostiene anche che i suoi lavori sono una metafora del percorso di vita, il ritratto di se stesso nel mondo e del suo viaggio personale attraverso il nostro pianeta, incarnato dai materiali che raccoglie lungo il tragitto. Le sue opere contengono la sua impronta personale sia simbolicamente che letteralmente, il segno lasciato dai passi lungo i percorsi compiuti, funziona come l'impronta della sua mano lasciata col fango su un supporto cartaceo. Di conseguenza, l'opera rende esplicito il punto di vista dell'artista, il cui lavoro è interamente permeato dell'interazione con i materiali naturali e la loro rievocazione. Una dei lavori più interessanti, in cui ritroviamo questa pratica è *Africa Footprints*, del 1986. L'opera è stata realizzata dall'artista in occasione di un'iniziativa di beneficenza, che mirava a raccogliere fondi per combattere la fame in Africa.<sup>82</sup> In una dichiarazione a proposito del lavoro, lo stesso Long afferma che il tema del progetto aveva ispirato l'asimmetria dell'immagine, caratteri-

stica atipica nella sua produzione complessiva. Tuttavia, la scelta deriva dall'intenzione di rievocare nella serigrafia la sagoma del continente Africano attraverso le impronte dei suoi piedi. La stampa intende, dunque, richiamare l'attenzione sull'atto del camminare, che rappresenta ancora il principale mezzo di locomozione in Africa. Mentre il fango, materiale ubiquitario, rimane di fondamentale importanza per la vita quotidiana di quel continente. L'Africa è un luogo simbolico, che costituisce una tappa significativa nel percorso artistico di Richard Long.<sup>83</sup> Questi territori presentano forti associazioni con il primordio, sono stati i primi ad essere popolati dagli uomini, e ancora oggi le popolazioni locali mantengono una stretta connessione con l'ambiente naturale. Allo stesso modo, queste impronte costituiscono ciò che è stata la prima possibile unità di misura per l'uomo, quindi un simbolo di connessione, legame, con le radici dell'umanità. L'orma è anche archetipo della presenza umana in un luogo. Un'impronta connette tra loro tempi, luoghi e culture distanti: incontrando tale segno sul nostro percorso, comprendiamo che nel tempo passato un altro essere umano ha attraversato gli stessi luoghi.

In *Dust Dobros Desert Flowers*, 1987, Long realizza la prima acquaforte dopo il periodo di formazione a Bristol. Le impronte delle sue dita sono stampate utilizzando pigmenti di terra provenienti da luoghi differenti nei dintorni della Death Valley, USA. Ritroviamo le impronte delle dita dell'artista anche in *60 Minute Walk* e *Black Dust Hand Line*, entrambe del 1990. Tutti, questi lavori a stampa svelano che la moltitudine di forme espressive utilizzate dall'artista sono tra loro complementari e strettamente legate. Da una parte le stampe rendono accessibili i suoi lavori a un pubblico più ampio, dall'altra, permettono di conservare nel tempo opere altrimenti soggette all'erosione, e quindi destinate a scomparire. I lavori realizzati utilizzando il fango, spesso proveniente dal fiume Avon (Bristol),

non devono essere considerate alla stregua di dipinti. Questi lavori sono stati creati con l'intento di connettere il materiale, il fango, l'energia dell'artista e il contesto ambientale. Queste prove hanno un'immediata, tangibile, presenza fisica. Così come i suoi interventi nell'ambiente naturale, lavorando su supporti verticali e materiali fluidi, Long crea delle opere *indoor* sul pavimento o sulle pareti bianche dei *white cubes*, che richiedono un diverso tipo di virtuosismo nella gestione delle geometrie e dell'esito casuale legato al materiale naturale. Ogni schizzo di fango è unico ed eloquente delle sue origini e intenti, e dipende dalla velocità del gesto e dal modo in cui il materiale entra in contatto con il supporto prescelto. Mentre le opere "da pavimento" di Richard Long possono essere ricreate all'infinito da altri seguendo le istruzioni dell'artista, i lavori in fango sono intrinsecamente effimeri, soltanto l'artista può realizzarli ed è in questo caso che entra in gioco un concetto di autorialità.

Sia che mi trovi fuori nel paesaggio, sia che stia facendo una mostra in una galleria, si tratta sempre della stessa persona, della stessa sensibilità, è solo un modo leggermente diverso di esprimermi, in un luogo differente. Spesso i materiali sono gli stessi – posso utilizzare l'acqua nel paesaggio, ma se utilizzo l'acqua in una galleria, allora ha senso mescolarla al fango, perché altrimenti non sarebbe visibile, scomparirebbe soltanto. Quindi se si pensa all'acqua come ad una delle principali tematiche del mio lavoro, allora anche i lavori realizzati con il fango all'interno delle gallerie riguardano l'acqua – gli schizzi, le stampe di fango, l'acquosità del fango, è solo un altro modo di utilizzare l'acqua. È l'equivalente dei lavori *outdoor*.<sup>84</sup>

Nello spazio della galleria, il fango insieme all'acqua rende visibile e durevole il gesto dell'artista, e dietro alle caratteristiche formali, giace sempre un profondo significato immateriale. All'origine di alcune di queste opere è possibile individuare il

coinvolgimento di idee che derivano dal Buddismo Zen così come l'uso di Esagrammi Cinesi. Rievocando la cultura asiatica nel concetto di riconciliazione degli opposti, la sua opera esiste come registrazione della non-permanenza: energia resa visibile, ordine imposto sul caos, traccia del diretto coinvolgimento dell'artista con i suoi materiali. Come suggerito dagli schizzi, spruzzi, gocciolature e impronte delle mani, questi lavori sono realizzati in totale libertà e in maniera spontanea, attraverso gesti diretti e immediati. Tuttavia, come le pietre e i legni utilizzati nelle sculture a pavimento, la materia inerte è parte integrante di uno schema più complesso. Un lavoro di fango di Long è qualcosa di composto e coinvolge schemi più rigidi di quanto possa sembrare ad un primo sguardo. Long utilizza la grano-litografia nell'opera *River Avon Mud Drawings* del 1989, è mostra cosa succede quando un foglio di carta immerso nel fango umido di un fiume, viene poi lasciato gradualmente sgocciolare, producendo nel foglio una fitta rete di venature, che corrono in tutta la pagina bianca, tutte parzialmente connesse le une alle altre: "Sembra come se stessi guardando da un aeroplano su un paesaggio eroso con una moltitudine di letti di fiumi asciutti".<sup>85</sup> Infine, nello stesso anno Long realizza la sua opera di più grandi dimensioni (149.5x113cm) *Waterlines*. Una stampa *offset* commissionata per un ospedale del National Health Service.<sup>86</sup> Se una delle caratteristiche dei lavori di Long è quella di nutrire l'immaginazione e i sensi dello spettatore, i lavori che lui realizza specificamente da esporre in una galleria, rendono questi spazi ricchi di senso.

Così come tutta l'arte che mira a esplorare l'ordine dell'universo, la produzione di Richard Long funziona come un sasso lanciato al centro di un laghetto. Il propagarsi delle increspature è limitato solo dai confini della nostra immaginazione e dalla nostra abilità di calmare la

superficie così che l'increspatura possa diffondersi senza impedimenti.<sup>87</sup>

Dalla metà degli anni Novanta l'artista ha giustapposto i suoi dipinti di fango in forma di stampe, creando un gruppo di lavori complementare, gli "Stone Drawings". Si tratta di serigrafie basate su *frottages* di pietre, meticolosamente ricalcate a mano utilizzando semplicemente una matita. Ad esempio, nelle 12 versioni del cerchio rappresentato in *Rock Drawings*, del 1995, sono ricalcate 12 diverse parti di una pietra proveniente dal deserto del Mojave, Sud California. L'interazione tra acqua e terra, conferisce in un certo senso solidità al liquido e nella sua austera e minimale semplicità, l'opera chiama alla contemplazione. Inoltre, bisogna menzionare due portfolio realizzati da Long rispettivamente nel 1995 e 1999, a Roma: *River stone prints* e *Stones along the way*. Il primo consiste in nove stampe in cui la superficie di un masso è trasferita su carta di riso imprimendola nell'inchiostro. Long ha scelto la pietra nel fiume della Valle del Pellice, Torre Pellice, in Piemonte (nel settembre 1994). Invece, le altre stampe mostrano solo il contorno della pietra, realizzato come fosse un'incisione di inchiostro rosso, una linea molto sottile su un supporto cartaceo molto sottile.

Sebbene Long non sia definibile artista grafico, le opere a stampa lo hanno accompagnato sin dai suoi primi passi nel mondo dell'arte. Forse proprio queste opere rivelano in maniera più evidente il modo in cui le varie forme espressive utilizzate dall'artista inglese siano in realtà complementari tra loro, e la misura in cui l'elemento concettuale della sua arte ha effetto su ogni opera, mettendole in contatto le une con le altre. Stampe come quelle qui descritte, con il loro potere specifico come medium, comunicano la sensibilità unica per i materiali che l'artista porta avanti nelle sue opere. Dunque, non si tratta

solo di opere create per libri da collezione o cataloghi d'arte. La scelta di realizzare dei lavori utilizzando materiali poveri come il fango e le impronte delle sue stesse mani, indica la volontà di Long di fare arte senza l'uso di macchinari o strumenti aggiuntivi. Per Long l'arte è la possibilità di realizzare qualcosa di puro e semplice in un mondo caotico. Le sue opere sono sempre composte dalla ripetizione di piccole unità, ogni pietra, legno, passo procedono in sequenza fino a costituire il totale unitario, e il simbolo del cerchio rappresenta proprio questa unità. Nelle impronte l'unità di misura umana, la mano dell'artista, viene ripetuta più volte ed entra a far parte di opere di dimensioni talvolta colossali. Allo stesso modo i singoli passi dall'artista, uno dietro l'altro, si uniscono fino a comporre percorsi lunghissimi. "Se si vuole descrivere complessivamente l'arte di Richard Long sin dalla fine degli anni '60, la metafora della moltitudine di percorsi che si trovano a portata di mano che a volte corrono in parallelo, altre volte uniti e alcune volte si incrociano".<sup>88</sup>

## Note

<sup>1</sup> Dichiarazione scritta da Richard Long e pubblicata da Anthony d'Offay, London, 1980;

<sup>2</sup> R. LONG, *Five, six, pick up sticks. Seven, eight, lay them straight* (1980), in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, p. 15-21. Testo originale in inglese: "I like quite simple, practical, emotional, quiet, vigorous art. I like the simplicity of walking, the simplicity of stones. I like sensibility, without technique.[...] My art is about working in the wide world, wherever, on the surface of the earth". Trad. mia;

<sup>3</sup> R. LONG, in N. MELKONIAN, *Interview with Neery Melkonian* (1993), in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, p. 93. Testo originale in inglese: "I think the forms of my work have become fairly wide and inclusive, such as making sculpture, text works, photo works, water or mud works, etc, in so far as they enable me to deal with the different realities of the world (time, space, materials) in simple, precise ways". Trad. mia;

<sup>4</sup> In W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 95;

<sup>5</sup> R. LONG, *Five, six, pick up sticks. Seven, eight, lay them straight* (1980), in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 15-21;

<sup>6</sup> R. LONG, *Interview with William Furlong* (1984), in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63. Testo originale in inglese: "I think formally my work is very open ended because [...] the art that I produce may be a stone or a photograph or a word or a map. I see myself working always in the same direction, it's just that I happen to use different forms." Trad. mia. Inoltre, come viene riportato in D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 309, R. LONG, "The photos, the walks, the sculptures, the text works, they're all just formal variations, just different ways of sort of doing the same thing all the time";

<sup>7</sup> R. MÖNIG, *One step for ever. Prints in the work of Richard Long*, in *Richard Long: Prints 1970-2013*, Kleve, Publications of the Museum Kurhaus, 2013, p. 49. Testo originale in inglese: "Art can be a step or a stone. A sculpture, a map, a text, a photograph; all the forms of my work are equal and complementary. The knowledge of my actions, in

whatever form, is the art. My art is the essence of my experience, not a representation of it<sup>11</sup>. Trad. mia;

<sup>8</sup> S. DANIEL-MCELROY, A. DALTON, P. EVANS, *Richard Long. A moving world*, catalogo della mostra (Tate St Ives 13 July – 13 October 2002), 2002;

<sup>9</sup> R. LONG, from a press release for a solo exhibition at the Royal West of England Academy, Bristol, 2000, in D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 68. Testo originale in inglese: Nature has always been recorded by artists, from pre-historic cave paintings to 20th century landscape photography. I too wanted to make nature the subject of my work, but in new ways. I started working outside using natural materials like grass and water, and this evolved into the idea of making a sculpture by walking. [...] Walking also enabled me to extend the boundaries of sculpture, which now had the potential to be de-constructed in the space and time of walking long distances. Sculpture could now be about place as well as material and form. I consider my landscape sculpture inhabit the rich territory between two ideological positions, namely that of making *monuments* or conversely of *leaving only footprints*. Trad. mia;

<sup>10</sup> Per approfondimenti sul concetto di *Readymade* si rimanda a: A. SCHWARZ, *Marcel Duchamp, la Sposa... e i Readymade*, Mondadori Electa, Milano, 1988; H. HOPPS, U. LINDE, A. SCHWARZ, *Marcel Duchamp ready-mades, etc (1913-1964)*, Le Terrain Vague, Ivry-sur-Seine, 1964;

<sup>11</sup> R. LONG, in W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 91;

<sup>12</sup> Per approfondimenti sull'arte concettuale si rimanda a: R. BARILLI, G. DORFLES, Gillo, F. MENNA, (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1980; R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, 1984, Feltrinelli, Milano, 2009; F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, 1995, Laterza, Bari, 2002;

<sup>13</sup> R. LONG, from a press release for a solo exhibition at the Royal West of England Academy, Bristol, 2000, in D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 68. Testo originale in inglese: "Over the years these sculptures have explored some of the variables of transience, permanence, visibility or recognition. A sculpture may be moved dispersed, carried. Stones can be used as markers of time or distance, or exist as parts of a huge, yet any-

mous, sculpture. On a mountain walk a sculpture could be made above the clouds, perhaps in a remote region, bringing an imaginative freedom about how, or where, art can be made in the world". Trad. mia;

<sup>14</sup> H. PERDRIOLLE Hervé, (a cura di), *Richard Long Jivya - Soma Mashe. Un incontro*, catalogo della mostra (PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 18 marzo – 6 giugno 2004) Mazzotta, Milano, 2004;

<sup>15</sup> F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, Cleup, 2017;

<sup>16</sup> R. LONG, from a press release for a solo exhibition at the Royal West of England Academy, Bristol, 2000, in D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 68. Testo originale in inglese: "My first work made by walking, in 1967, was a straight line in a grass field, which was also my own path, going *nowhere*. In the subsequent early map works, recording very simple but precise walks on Exmoor and Dartmoor, my intention was to make a new art which was also a new way of walking: walking as art. Each walk followed my own unique, formal route, for an original reason, which was different from other categories of walking, like travelling. Each walk, though not by definition conceptual, realised a particular idea. Thus walking – as art – provided an ideal means for me to explore relationships between time, distance, geography and measurement. These walks are recorded or described in my work in three ways: in maps, photographs, or text works, using whichever form is most appropriate for each different idea. All these forms feed imagination, they are the distillation of experience". Trad. mia;

<sup>17</sup> R. LONG, from a press release for a solo exhibition at the Royal West of England Academy, Bristol, 2000, in D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 68. Testo originale in inglese: "Walking itself has a cultural history, from Pilgrims to the wandering Japanese poets, the English Romantics and contemporary long-distance walkers". Trad. mia;

<sup>18</sup> R. H. FUCHS, *Richard Long*, Thames and Hudson, London and New York, 1968, p. 74. Testo originale in inglese: "was conveniently near ... and the right topography, being open and rolling... The map showed no great obstacles... It would be straight, uninterrupted and, in terms of covering the projected distance, smooth walk – direct and uneventful". Trad. mia;

<sup>19</sup> R. LONG, citato in <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor>. Testo originale in inglese: "in a world of enclosures and divisions, the freedom to move across all kinds of boundary". Trad. mia;

<sup>20</sup> R. R. BRETTEL Richard R., D. FRISS-HANSEN, *Richard Long. Circles, Cycles, Mud, Stones*, Houston, Contemporary Arts Museum, 1996, p. 52. Testo originale in inglese: "He collects stones, rocks, deadwood, burnt cacti, and other portable natural objects. In each collection, the objects he chooses are of a definable size, color, and type, and they are found within a severely restricted environment bounded by the walk or by the experience of a place defined by a museum or gallery. They are most often inert and (at least relatively) unchanging, and because Long generally has collected the mas part of an actual experience, they reveal something to the viewer about the lasting character of a particular place". Trad. mia;

<sup>21</sup> D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 310. Testo originale in inglese: "In my work the circle is given a particular meaning by my having used it in many different ways over the years. It's a pure idea which can take the form of a walk, mud, wind, water, words, or stones" Trad. mia;

<sup>22</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 100;

<sup>23</sup> H. PERDRIOLLE Hervé, (a cura di), *Richard Long Jivya - Soma Mashe. Un incontro*, catalogo della mostra (PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 18 marzo – 6 giugno 2004) Mazzotta, Milano, 2004;

<sup>24</sup> R. LONG, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007. Testo originale in inglese: "There's no symbolism. With symbolism there's a fixed meaning. All good art is open-ended, not a closed system. People can bring their own interpretations to it. Or not. Stones are what they are". Trad. mia;

<sup>25</sup> R. LONG, in *Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 33. Testo originale in inglese: "I suppose one of the themes of my work is measurement: measurement between distance and walking time, or distance and stones, or places to sea level". Trad. mia;

<sup>26</sup> R. LONG, in *Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 308. Testo originale in inglese: "I suppose one of the themes of my work is measurement: measurement between distance and walking time, or distance and stones, or places to sea level". Trad. mia;

<sup>27</sup> S. MORGAN, *A rhetoric of silence: redefinitions of sculpture in the 1960s and 1970s*, Nairne and Serota, British Sculpture in the 20th Century, Whitechapel Gallery, London, p. 198. "Richard Long's records of travel challenged fundamental availability to perception, showing temporary arrangements of on-site materials as reminder of some transient human presence";

<sup>28</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 94. Testo originale in inglese: "Walking as a medium enabled me to bring a big increase in scale and space (distance) into a work of art. Time could become a fourth dimension. Walking can express many different ideas". Trad. mia;

<sup>29</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 90. Testo originale in inglese: "Like art itself, it [walking] is like a focus. It gets rid of a lot of things and you can actually concentrate. So getting myself into these solitary days of repetitive walking or in empty landscapes is just a certain way of emptying out or simplifying my life, just for those few days or weeks, into a fairly simple but concentrated activity which, as you say, is really quite different from the way that people normally live their lives, which is very complicated. So my art is a simplification". Trad. mia;

<sup>30</sup> P. MOORHOUSE, *The Intricacy of the Skein, the Complexity of the Web: Richard Long's Art*, in R. LONG, *Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 36;

<sup>31</sup> F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, Cleup, 2017, p. 615;

<sup>32</sup> R. LONG, in *Interview with William Furlong*, given in London in February 1984, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63. Testo originale in inglese: "In fact a lot of landscape works you might only see by standing in the position where the photograph was taken from. If you stood to one side you wouldn't see the line; in a way the photograph makes it visible. In the space of the landscape the piece is almost invisible, its only when you see it in the photograph that you kind of have that focus of attention". Trad. mia;

<sup>33</sup> Come ricorda M. JAKOB, in *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2009, "La storia della prospettiva centrale tocca quella del paesaggio, senza mai intersecarsi completamente con quest'ultima. Il paesaggio condivide con la prospettiva matematica l'importanza dell'apertura dello spazio e dell'orizzonte. La prospettiva centrale permette, una

volta appresa e applicata, di mostrare, quindi di visualizzare, l'infinito nelle nuove immagini del mondo identificate come *paesaggio*";

<sup>34</sup> D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 8;

<sup>35</sup> R. LONG, *Interview with William Furlong*, given in London in February 1984, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63;

<sup>36</sup> R. LONG, in R. MACFARLANE, *Five, six, pick up sticks*, Tate Etc. issue 16: Summer 2009;

<sup>37</sup> La mostra *Earth Art*, rappresenta la prima esibizione americana dedicata interamente al nuovo modo di fare arte che si affermava sul finire degli anni '60: un'arte che evadeva il percorso tradizionale legato agli spazi museali e alle gallerie. Di conseguenza, gli artisti dipendevano spesso dalla fotografia o dei mass media per comunicare al pubblico la loro effettiva esistenza. Si veda il catalogo della mostra *Earth Art*, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 1969;

<sup>38</sup> C. WALLIS, *Making Tracks*, p. 43, in C. WALLIS (a cura di) *Richard Long. Heaven and Earth*, catalogo della mostra (London, Tate Britain, 3 giugno – 6 settembre 2009), Tate Publishing, London, 2009. La mostra dal titolo *Richard Long* si è tenuta dal 22 febbraio al 14 marzo 1969;

<sup>39</sup> Per ulteriori approfondimenti si veda: C. MARRA, *Fotografia e pittura del Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano, 2012; C. MARRA, *Fotografia e Arti Visive*, Carrocci editore, Roma, 2014;

<sup>40</sup> S. DANIEL-MCELROY, A. DALTON, P. EVANS, *Richard Long. A moving world*, catalogo della mostra (Tate St Ives 13 July – 13 October 2002), 2002. Inoltre: "A photograph or text feeds the imagination by extension to other places". R. LONG, from an announcement card for a solo exhibition at Abbot Hall Art Gallery, Kendal, 1985;

<sup>41</sup> R. LONG, in *Interview with Yuko Hasegawa (1995)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 105-107. Testo originale in inglese: "At the start I used words in the titles and sub-titles of my photographs, so they informed and supplemented the image by indicating the place and idea. The later use of text-works give me more freedom because they had different function than photographs. [...] Now, the variety of function and aesthetics between photo-works and text-works is complementary, I like using both". Trad. mia;

<sup>42</sup> L'opera fa parte del portfolio "Dear Stieglitz" contente 13 fotografie di artisti, tra cui: Marina Abramović, Vito Acconci, Jean-Marc Bustamante, Thomas Joshua Cooper, Paul van Dijk, Chohreh Feyzdjou, Ian Hamilton Finlay, Hamish Fulton, Jochen Gerz, Krijn Giezen, Roni Horn, Jean Le Gac, Richard Long;

<sup>43</sup> L'opera è stata realizzata in occasione dell'esibizione "Richard Long: Prints 1970 – 2013" (Museum Kurhaus Kleve/Hamburger Kunsthal- le/The New Art Gallery Walsall, 2013-14) e della pubblicazione del catalogo ragionato delle stampe;

<sup>44</sup> R. LONG, *Interview with William Furlong*, given in London in February 1984, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63;

<sup>45</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91. Testo originale in inglese: "there is always the emphasis on the art and not really on the technique. It should look good but it should not look designed or special". Trad. mia;

<sup>46</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with William Furlong (1984)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91. Testo originale in inglese: "I think in general I've tried to make my photographs very straightforward, very simple and direct in the spirit of the work and also usually from my eye level, no airplanes, no fancy lenses. I think that would distract the attention to the wrong place. I hope there is a consistency or straightforwardness in my photographs so you end up by concentrating on the work itself. Also in a very practical way, [...], sometimes the best way to see a line sculpture is by standing at one end and looking straight down it". Trad. mia;

<sup>47</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 177;

<sup>48</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 180;

<sup>49</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacri e imposture. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Roma, 2008; J. BAUDRILLARD, *La sparizione dell'arte*, trad. it., a cura di Elio Grazioli, Milano, Abscondita, 2015;

<sup>50</sup> Richard Long in R. R. BRETTEL Richard, D. FRISS-HANSEN, *Richard Long. Circles, Cycles, Mud, Stones*, Houston, Contemporary Arts Museum, 1996, p. 17. Interview with Yuko Hasegawa, given 12 October

1995. Originally published as *Questions for Richard Long* in Sango Suigyo, Setagaya Art Museum, Tokyo, 1996. Testo originale in inglese: "[Textworks] could sometimes render the idea of a walk (or even a sculpture) more precisely, more simply, and also more generally [than photographs]. I have conceived many particular walks because I can use the textwork as the best, purest, and most appropriate form to represent them". Trad. mia;

<sup>51</sup> R. LONG, *Interview with William Furlong*, given in London in February 1984, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63. Testo originale in inglese: "I think I really wanted another way of expressing the whole idea of a walk or even a sculpture. Sometimes I would use the photograph to represent the idea of a walk but that was just like one moment and so, sometimes I thought I could use words to give the whole complete total idea". Trad. mia;

<sup>52</sup> R. LONG, *Notes on Works 2000-2001*, in D. ROELSTRAETE, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010, p. 69. Testo originale in inglese: "A text is a description, or story, of a work in the landscape. It is the simplest and most elegant way to present a particular idea, which could be a walk, or a sculpture, or both". Trad. mia;

<sup>53</sup> Richard Long, in W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 105. Testo originale in inglese: "I can use words and they can give me different possibilities than I would get from using a camera. So, taking photographs does a certain type of job, records one moment, makes an image. And words do a different job. They can usually record the whole idea of a walk, maybe much better". Trad. mia;

<sup>54</sup> L'esibizione *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, rappresenta il momento in cui Harald Szeemann acquisisce fama a livello internazionale, diventando uno dei più importanti curatori del periodo del dopo guerra. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al catalogo dell'esibizione: *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Bern and London: Kunsthalle Bern and ICA, 1969;

<sup>55</sup> Richard Fuchs in R. R. BRETTEL Richard, D. FRISS-HANSEN, *Richard Long. Circles, Cycles, Mud, Stones*, Houston, Contemporary Arts Museum, 1996, p. 17. Testo originale in inglese: "It is – and this suited the innovative character of the exhibition – almost defiant and polemical

in its simplicity. It is perfect in its phrasing, leaving, for all the sparseness of information, no doubt as to what the work is about". Trad. mia;

<sup>56</sup> "Per me la 'Land art' è un'espressione americana... Significa bulldozer e grandi progetti. Sembra essere un movimento americano; è un costruire nella terra che è stata comprata dagli artisti, allo scopo di creare un monumento imponente e permanente. Questa cosa non mi interessa affatto", R. LONG, in C. GINTZ, *Richard Long. La vision, le paysage, le temps*, in "Art Press", n. 104, giugno 1986, p. 8. Trad. mia;

<sup>57</sup> L'opera fa parte del progetto, "Travaux Publics/Public Works", al quale hanno contribuito anche artisti come: Robert Barry, Simon Benson, Thomas A. Clark, Domien Coppelmanns, Richard Devereux, Ian Hamilton Finlay, Hamish Fulton, Douglas Gordon, Jenny Holzer, Anne Marie Jugnet, Joseph Kosuth, Thomas Locher, Richard Long, Rosângela Rennó, Hans Waanders, Lawrence Weiner, Rémy Zaugg;

<sup>58</sup> Per approfondimenti si rimanda a: L. PIGNOTTI, *Fra parola e immagine*, Padova, Marsilio, 1972; L. PIGNOTTI, *Nuovi segni*, Marsilio, Padova, 1973; V. Accame, U. Carrega. V. Ferrari, C. D'Ottavi, L. Landi, R. Mignani, M. Oberto, A. Oberto, *Fra significante e significato* (Manifesto della Nuova Scrittura), con un testo di R. Barilli, Mercato del Sale - Collegio Cairolì, Milano - Pavia 1975; Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Parigi, 1968;

<sup>59</sup> W. MALPAS, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008, p. 156. Testo originale in inglese: "what makes me an artist is the art I make from the walks". Trad. mia;

<sup>60</sup> F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, Cleup, 2017, p. 616;

<sup>61</sup> Richard Long, in F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, Cleup, 2017, p. 615;

<sup>62</sup> R. LONG, *Interview with William Furlong* (1984), in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 59-63: "[books are] another way of putting the work out in the world. It just does that job, it makes the ideas available to the people very cheaply and easily. The work is not about possession, so to say 'to know it is to possess it' is not quite right. But it's like people can know a fact of life, that knowledge is common to everyone, no one actually possesses it on their own [...]. It was never really my intention that my early landscape works could be owned or possessed. I was attracted to the idea that you could make art with

almost no means at all in the parts of world which were free for everyone to use.”;

<sup>63</sup> F. STEVANIN, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Padova, Cleup, 2017, p. 622;

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 624;

<sup>65</sup> R. LONG, in *Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002, p. 84. Testo originale in inglese: “A map can be used to make a walk. A map can be used to make a work of art. Maps have layers of information; they show history, geography, the naming of places. A map is an artistic and poetic combination of image and language. For me, a map is a potent alternative to a photograph, it has a different function. It can show the idea of a whole work, not a moment. A map can show time and space in a work of art. Distance, the days of walking, the campsites, the shape of the walking, can be shown in one coincide but reach image. In some of my works, I find the best place to realise particular ideas by first looking at a map. A map can decide a place and idea, either or both. Maps can be read in many different ways, they are a standard and universal language. I like to think my work on a map exists equally with all the other information on it. On a long walk a map becomes a familiar, trusted object, something to look at endlessly, without boredom. I can look at the planned future and the completed past. A map is light. A map could save my life”. Trad. mia.

<sup>66</sup> In semiologia, secondo la terminologia di Ch. S. Peirce (1839-1914), uno dei tre tipi fondamentali di segni (gli altri due sono l'indice e il simbolo), distinti secondo il rapporto che li unisce alla realtà esteriore: è il segno che è con questa in rapporto di somiglianza, in quanto presenta almeno una delle qualità o ha la stessa configurazione dell'oggetto significato. Dal Vocabolario online, Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/icona/>;

<sup>67</sup> S. BANN, *The Map as Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel*, “Imago Mundi”, vol. 46 (1994), p. 9;

<sup>68</sup> F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006, p.112;

<sup>69</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91: Testo originale in inglese: “I would say his artwork is more passive than mine in the sense that he records things and I make things. [...] He has a deep feeling

for idealised, wilderness spaces. His framed artworks are a distillation of the beauty of the world which he has chosen, and found, and experienced by walking through it. They are reflections. It is just a different attitude". Trad. mia;

<sup>70</sup> *Ibidem*;

<sup>71</sup> "Le camminate sono come le nuvole. Vanno e vengono". Su Hamish Fulton si veda anche: P. TURNER, *An interview with Hamish Fulton*, in R. ADAMS, *Landscape Theory*, Lustrum Press, New York, 1980;

<sup>72</sup> "Fatta una mappa possiamo cercare la nostra via da un posto a un altro sia nella natura che nella mente, non solo una volta, ma per sempre. La mappa registra quei percorsi visibili e invisibili creati da diversi tipi di impronte. Long a usato l'idea archetipo di mappa per combinare insieme il suo piacere naturale per l'esplorazione del mondo con la comprensione della sua funzione nell'arte". A. SAYMOUR in *Richard Long: Walking Circles*, exhibition catalogue, George Braziller, New York, published in association with South Bank Centre, London 1991. Sulla relazione tra arte e cartografia si ricorda la famosa mostra *Cartes et figures de la Terre*, catalogo del Centre Pompidou/Cci, Paris, 1980. La cui recensione di I. CALVINO, Il viandante nella mappa, è raccolta in ID., *Collezioni di sabbia*, Garzanti, Milano, 1984, pp. 23-24. Si veda anche O. CALABRESE, R. GIOVANNOLI, I. PEZZINI (a cura di), *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*, Electa, Milano, 1983;

<sup>73</sup> R. LONG, *The Crossing Place of Road and River*, 1977. Testo originale in inglese: "A six day walk over all roads lanes and double tracks inside a six mile wide circle centred on the Giant of Cerne Abbas";

<sup>74</sup> R. LONG, *The Crossing Place of Road and River*, 1977. Testo originale in inglese: "The Crossing Place of Road and River".

<sup>75</sup> R. LONG, *The Crossing Place of Road and River*, 1977. Testo originale in inglese: "A Walk of the same length as the River Avon: An 84 Mile Northward Walk along the Foss Way Roman Road";

<sup>76</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Martina Giezen (1985-1986)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 65-91: Testo originale in inglese: "I like rivers. I suppose I've always been fascinated by rivers, because I grew up in Bristol. I've always liked looking at the tide. It is very beautiful to make a water work, to throw water on the rock, to throw muddy water on a gallery wall or use a riverbed as a footpath, or use the length of the river to make the length of a walk, or to make

a pile of stones at the source of a river which corresponds to the number of miles the river flows to the sea. *Water is like a circle. I can use it as a vehicle for many ideas.*" Trad. mia;

<sup>77</sup> L'opera era parte di un box intitolato "Artists and Photographs", pubblicato in occasione della mostra collettiva con il medesimo titolo e contenente opere realizzate da 19 artisti: Mel Bochner, Christo, Jean Dibbets, Tom Gormley, Dan Graham, Douglas Huebler, Allen Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Robert Rauschenberg, Edward Ruscha, Robert Smithson, Bernard Venet and Andy Warhol. In allegato vi era inoltre un *booklet* con un testo introduttivo di Lawrence Alloway;

<sup>78</sup> I lavori cui si riferiscono le stampe sono: "A Ten Mile Walk" realizzato nel 1969 per il film prodotto dalla Galleria di Gerry Schum "Land Art"; "A Walk of Four Hours and Four Circles" del 1972. Collezione di Herman J. Daled, Brussels. "Untitled" del 1971, pubblicato da Konrad Fischer, l'originale di trova nella collezione di Hock Krefeld; "A Hundred Mile Walk" 1971-72; "Untitled" del 1970, collezione del Museum of Modern Art di New York (MoMA);

<sup>79</sup> La *Jubilee Line*, è una linea della metropolitana di Londra aperta nel 1979;

<sup>80</sup> *Richard Long: Heaven and Earth*, Tate Britain, London (3 June – 6 September 2009);

<sup>81</sup> Precisamente, si trattava delle stazioni di Stanmore, Wembley Park, Finchley Road, Baker Street, Green Park, Westminster, London Bridge, Canada Water, Canary Wharf e Stratford;

<sup>82</sup> Il progetto intitolato "New Art New World" venne organizzato da tre studenti della University of Edinburgh (Charles Biith-Clibborn, Jay Jopling, Greville Worthington). La mostra venne allestita nello showroom di Jack Barclay Ltd, Berkeley Square, London, dal 14 al 19 Aprile 1986. Richard Long insieme ad altri artisti a partecipare, creando delle opere che seguissero il tema "New Beginnings" come linea guida. Numerosi lavori vennero donati per l'occasione e messi all'asta allo scopo di raccogliere fondi e rispondere alla carestia che colpì l'Etiopia a metà degli anni '80;

<sup>83</sup> "I learned a lot in Africa – a kind of humility. When you see people there in that desolate landscape, see how they walk, how they stand – it seems to show a oneness with nature". R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Betty van Garrel (1971)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard*

*Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, pp. 55-57;

<sup>84</sup> R. LONG, in M. GIEZEN, *Interview with Colin Kirkpatrick (1994)*, in B. TUFNELL (a cura di), *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007, p. 97-103: Testo originale in inglese: "Whether I am out in the landscape or making a show in the gallery, it is always the same person, the same sensitivity, it is just a slightly different way of doing it, and in a different place. Often the materials are the same – I could use water in the landscape, but if I use water in the gallery, the nit makes sense to mix it with mud, because otherwise you would not see it, it would just disappear. So if you think of water as one of the main themes of my work, the mud works in the gallery are really about water – the splashes, the mud prints, the wateriness of the mud, it is just another way of using water. It's the equivalent of the outdoor works". Trad. mia;

<sup>85</sup> Riportato in inglese in R. MÖNIG, *One step for ever. Prints in the work of Richard Long*, in *Richard Long: Prints 1970-2013*, Kleve, Publications of the Museum Kurhaus, 2013, p. 47. "It seems as if you're looking from an aeroplane onto an eroded landscape with a multitude of dry riverbeds". Trad. mia;

<sup>86</sup> Il curatore londinese Richard Cork, al quale venne commissionato il progetto, selezionò sei artisti invitandoli a creare delle stampe. Tra questi: Helen Chadwick, Anish Kapoor, Bruce McLean, Richard Long, Thérèse Oulton, Kate Whiteford;

<sup>87</sup> N. SEROTA, *Richard Long Tate Gallery 1990-91*, p. 2. Testo originale in inglese: "Like all art which seeks to explore of the order of the universe, Richard Long's work serves as a stone pitched into the centre of a calm pond. The spread of the ripple is limited only by the banks of our own imagination and by our ability first to still the surface so that the ripple may travel without impediment". Trad. mia;

<sup>88</sup> Riportato in inglese in R. MÖNIG, *One step for ever. Prints in the work of Richard Long*, in *Richard Long: Prints 1970-2013*, Kleve, Publications of the Museum Kurhaus, 2013, p. 47. "If you want to describe Richard Long's complex art since the late 1960s, the metaphor of a multitude of paths lies close to hand that sometimes run in parallel, sometimes unite and sometimes cross each other". Trad. mia.

## Bibliografia

AA. VV. *Richard Long: Walking Circles*, exhibition catalogue, George Braziller, New York, published in association with South Bank Centre, London 1991.

AA.VV. *Richard Long. Here and now and then*, Haunch of Venison, London, 1999.

AA.VV., *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz*, catalogo della mostra (Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 29 juin – 30 décembre 1990), 1990.

AA.VV., *Richard Long*, catalogo della mostra (Cambridge, Fogg Art Museum, April 17 – June 1 1980), Cambridge, Publications Department Fogg Art Museum, 1980.

AA.VV., *Richard Long*, catalogo della mostra (Tate Gallery London 3 October 1990 – 6 January 1991 and Tate Gallery Liverpool 23 January – 3 March 1991) Tate Gallery Publications, London, 1990.

AA.VV., *Richard Long: Karoo highveld*, Haunch of Venison, London, 2011.

AA.VV., *Richard Long: Postcards 1968 – 1982*, catalogo della mostra (Bordeaux, Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Entrpôt Lainé), 1984.

AA.VV., *Richard Long: Walking the Line*, Thames and Hudson, London, 2002.

AA.VVV., *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History: 1962 – 2002*, Phaidon, London, 2013.

ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'impressionismo a oggi*, Skira Editore, Milano, 2011.

Alessandra Seidita

ANDREWS Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, New York, 1999.

BANN Stephen, *The Map as Index of the Real: Land Art and the Authentication of Travel*, "Imago Mundi", vol. 46 (1994), p. 9-18.

BARILLI Renato, DEL GUERCIO Antonio, MENNA Filiberto (a cura di), *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, (Torino Maggio – Settembre 1977), 1977.

BARILLI Renato, DORFLES Gillo, MENNA Filiberto, (a cura di), *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1980.

BARILLI Renato, *Informale, Oggetto, Comportamento, vol. I, II (1979)*, Feltrinelli, Milano, 2006.

BARILLI Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze (1984)*, Feltrinelli, Milano, 2009.

BARILLI Renato, *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, il Mulino, Bologna, 1979.

BARILLI Renato, *Per un'estetica mondana*, il Mulino, Bologna, 1964.

BARILLI Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili (1982)*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

BARTHES Roland, *La camera chiara. Note sulla fotografia (1980)*, Einaudi, Torino, 2003.

BATTCOCK Gregory (a cura di), *Minimal Art: Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968.

BAUDRILLARD Jean, *La Sparizione dell'arte*, trad. it., a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano, 2015.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacri e imposture. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Roma, 2008.

BEARDSLEY John, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press, New York, 1998.

BEARDSLEY John, *Traditional Aspects of New Land Art*, "Art Journal", vol. 42 (Autumn, 1982), n. 3, *Earthworks: Past and Present*, p. 226-232.

Belli Gabriella, Nicoletti Giovanna (a cura di), *Richard Long. Admello walk: eight days spring 2000*, catalogo della mostra al Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto Palazzo delle Albere (2 settembre – 5 Novembre 2000), Edizioni Skira, Milano, 2000.

BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea, WEIBEL, Peter, *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*, The MIT Press, London, 2013.

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966), Einaudi, Torino, 2009.

BEVAN Roger, *Richard Long: Two Recent Commissions*, "The Burlington Magazine", vol. 128 (Oct., 1986), n. 1003, *Special Issue Devoted to British Art from 1500 the Present Day*, p. 743-745.

BOETTGER Suzaan, *Earthworks. Art and Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkley-Los Angeles, 2002.

BOETZKES Amanda, *The ethics of Earth art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2010.

BONFIGLIOLI Pietro (a cura di), *La povertà dell'arte – Quaderno n. 1*, Ed. Galleria de' Foscherari, Bologna, 1968.

BRADY Emily, *Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art*, "Ethics, Place and Environment", vol. 10 (October 2007), n. 3, p. 287-300.

BRETTEL Richard R., FRIISS-HANSEN Dana, *Richard Long. Circles, Cycles, Mud, Stones*, Contemporary Arts Museum, Houston, 1996.

BROUDE Norma, GARRARD Mary D., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, H. N. Abrams, New York, 1994.

Alessandra Seidita

BUSKIRK Martha, *The contingent object of contemporary art*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London, 2003.

CARERI Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006.

CARLI Enzo, *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Mondadori, Milano, 1981.

CARLSON Allen, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Routledge, London, 2000.

CASEY Edward S., *Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2005.

CAUSEY Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1998.

CELANT Germano (a cura di), *Arte Povera: storia e storie*, Mondadori Electa, Milano, 2011.

CELANT Germano, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Milano-Venezia, 1976.

CELANT Germano, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta, Milano, 1969.

CELANT Germano, *Richard Long*, "Domus", (Giugno 1972), n. 511, p. 48-50.

CHILVERS, Ian, *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

CODOGNATO Mario, COEN Ester, (a cura di), *E così via/And so on. 99 artisti della Collezione Marzona. Arte povera, Minimal art, Concepts art, Land art*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 20 giugno – 17 settembre 2000), West Zone, Venezia, 2000.

CODOGNATO Mario, TOLOMEO Maria Grazia, (a cura di), *Richard Long: Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra (Roma, 4 maggio – 30 giugno, 1994), 1994.

CODOGNATO, Mario, FALCONE Paolo, (a cura di), *Richard Long: Mirage*, catalogo della mostra (Palermo, Spazio Zero, Cantieri Culturali "La Zisa", 1997), West Zone, Venezia, 1997.

COMPTON Michael, *Some notes on the work of Richard Long* (British Pavillon, XXXVII Venice Biennale 1976), British Council, London, 1976.

COOKE Lynn, *Richard Long*, "Arts Monthly", (May 1983), n. 66, p. 8-11.

CRAIG-MARTIN Michael, *London: Richard Long at Anthony d'Offay*, "The Burlington Magazine", vol. 122 (Nov., 1980), n. 932, p. 790-792.

CRAWFORD Donald, *Nature and art: some dialectical relationships*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 1 (1983) n. 42.

D'ANGELO Paolo, *Estetica e paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2009.

D'ANGELO Paolo, *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2014.

DANIEL-MCELROY Susan, DALTON Andrew, EVANS Peter, *Richard Long. A moving world*, catalogo della mostra (Tate St Ives 13 July – 13 October 2002), 2002.

DELL Simon, (a cura di), *On Location. Siting Robert Smithson and His Contemporaries*, Black Dog Publishing, London, 2008.

DEWEY John, *Arte come esperienza* (1934), trad. it., Aesthetica, Palermo, 2007.

DORFLES Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale* (1961), Feltrinelli, Milano, 2015.

EDENSOR Tim, *Walking in the British Countryside: Reflexivity, Embodied Practices and Ways to Escape*, "Body and Society", vol. 6 (2000), n. 3/4, p. 81-106.

ELMALEH Éliane, *La terre comme substance ou le "Land Art"*, "Revue française d'études américaines", (Septembre 2002), n. 93, Substances, p. 65-77.

Alessandra Seidita

FABBRI Fabiano, *Il buono, il brutto, il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2011.

FABBRI Fabiano, *Sesso arte rockn'roll. Tra readymade e performance*, Atlante, Bologna, 2006.

FIELD Simon, *Touch in the earth*, "Art and Artists", (April 1973), n. 8, p. 15-19.

FISHER Jean, *Richard Long*, "Aspects", (Spring 1981), n. 14.

FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind, BOIS Yve-Alain, BUCHLOH Benjamin H. D., *Arte dal 1900: Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2004), trad. it., Elio Grazioli (a cura di), Zanichelli, Bologna, 2006.

FUCHS Rudi H., *Memories of passing: a note on Richard Long*, "Studio International", vol. 187 (April 1974), n. 965, p. 172-173.

FUCHS Rudi Hermann, *Richard Long*, Thames and Hudson, London and New York, 1986.

GABLIK Suzi, *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, New York, 1984.

GALOFARO Luca, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*. Postmedia, Milano, 2007.

GARRAUD Colette, *L'idee de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.

GINSBURGH V., PENDERS A. F., *Land Artists and Art Markets*, "Journal of Cultural Economics", vol. 21 (1997), n. 3, Special Issue on the Art Market, p. 219-228.

GINSBURGH Victor, PENDERS Anne-Françoise, *Land Artists and Art Markets*, "Journal of Cultural Economics", vol. 21 (1997), n. 3, Special Issue on the Art Market, p. 219-228.

GINTZ Claude, *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*, "Art Press", n. 104 (giugno 1986).

GOODING Mel, *Songs of the Earth. European Artists and the Landscape*, Thames and Hudson, London, 2002.<sup>[1]</sup><sup>[3]</sup> HALDANE John, Barry Flanagan and Hamish Fulton: London and New York. "The Burlington Magazine", vol. 140 (Dec., 1998), n. 1149, p. 839-840.

HALDANE John, *Richard Long: Edinburgh*. "The Burlington Magazine", vol. 149 (Oct., 2007), n. 1255, Art in Britain, p. 723-724.

HAPKEMEYER Andreas, MESSNER Reinhold, VATESE Angela, (a cura di), *Hamish Fulton: keep moving*. Milano, Edizioni Charta, 2005.

HARRISON Charles, *Richard Long at the Whitechapel*, "Studio International", (January 1972).

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1840, trad. it. Lezioni sulla filosofia della storia, Firenze, 1941.

HERRINGTON Susan, *Beauty: past and future*, "Landscape Research", vol. 41 (2016), n. 4, p. 441-449.

HINDRY Ann, *La légèreté de l'être selon Richard Long*, Artstudio, automne 1988, n. 10, p. 130.

HOGUE Martin, *The Site as Project: Lessons from Land Art and Conceptual Art*, "Journal of Architectural Education", vol. 57 (Feb., 2004), n. 3, p. 54-61.

HOPKINS, David, *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

JAKOB Michael, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2009.

KASTNER Jeffrey, (a cura di), *Land art et Environmental*, Phaidon, Paris, 2004.

KLEE Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano, 1959.

KRAUSS Rosalind, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), trad. it., Fazi Editore, Roma, 2007.

Alessandra Seidita

KRAUSS Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1981), Bruno Mondadori, Milano, 2000.

KRAUSS Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, "October", vol. 8 (Spring, 1979), p. 30-44.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Il pensiero selvaggio*, trad. it. Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1965.

LIPPARD Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1997.

LIPPARD Lucy R., *The Art Workers Coalition: Not a History*, "Studio International", November, 1970, p. 10-22.

LONG Richard, STEWART Nick, *Richard Long: Lines of Thought a Conversation with Nick Stewart*, "Circa Art Magazine", (Nov. – Dec., 1984), n. 19, p. 8-13.

LUCE Jean-Marc, *Hérode Atticus et le Land Art. Une archéologie de l'acte esthétique*, "Pallas", (2013), n. 93, Texte et image dans l'Antiquité, p. 207-214.

MACFARLANE Robert, *Five, six, pick up sticks*, Tate Etc. issue 16: Summer 2009.

MALPAS William, *Richard Long: pocket guide*, Crescent Moon Publishing, Maidstone, 2008.

MARCELIN Bernard, *Richard Long: beauté et ambiguïté du Land Art*, "Domus", (Dicembre 1979), n. 601, p. 48-49.

MARRA Claudio, *Fotografie e Arti Visive*, Carrocci editore, Roma, 2014.

MARRA Claudio, *Fotografie e pittura del Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

MCLUHAN Marshall, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1964), trad. it., il Saggiatore, Milano, 2011.

MENEGUZZO Marco, (a cura di), *Il luogo buono: Richard Long*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 29 novembre 1985 – 25 febbraio, 1986), 1986.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it., Bompiani, Milano, 2009.

MILANI Raffaele, *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2001.

MILLER Sandra, *Richard Long: "Stone Fields"*, "Irish Arts Review", vol. 4 (Autumn, 1987), n. 3, p. 66.

MORGAN Stuart, *A Rhetoric of Silence: Redefinition of Sculpture in the 1960s and 1970s*, Nairne and Serota, British Sculpture in the 20th Century, Whitechapel Gallery, London, 1981, p. 196-207.

MORRIS Robert, *Notes on Art as/and Land Reclamation*, "October", n. 12 (Spring), p. 87-102.

MORRIS Robert, *Notes on Sculpture, Part I*, "Artforum", vol. 4 (February 1966), n. 6, p. 42-44.

MORRIS Robert, *Notes on Sculpture, Part II*, "Artforum", vol. 5 (October 1966), n. 2, p. 20-23.

MORRIS Robert, *Notes on Sculpture, Part IV: Beyond Objects*, "Artforum", vol. 7 (April 1969), n. 8, p. 50-54.

MOURE Gloria, *Richard Long: Spanish Stones*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1998.

NAYLOR Colin, P-ORRIDGE Genesis, *Contemporary Artists*, St. James Press, London, 1977.

NISBET James, *Coast to Coast: Land Work between the N. E. Thing Co. And Lucy Lippard*, "Archives of American Art Journal", vol. 47 (2008), n. 1/2, p. 58-65.

PANCOTTO Pier Paolo, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Carrocci Editore, Roma, 2010.

Alessandra Seidita

PERDRIOLE Hervé, (a cura di), *Richard Long Jivya - Soma Mashe. Un incontro*, catalogo della mostra (PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 18 marzo – 6 giugno 2004) Mazzotta, Milano, 2004.

POETTER Jochen, *Hamish Fulton*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden), 1992.

POINÇON Jean-Marc, *Richard Long: Construire le Paysage*, "Art Press", (November 1981), n. 53, p. 9-11.

POLI Francesco, (a cura di), *Arte Contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2003.

POLI Francesco, et al., *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Mondadori, Milano, 2008.

POLI Francesco, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale (1995)*, Laterza, Bari, 2002.

ROELSTRAETE Dieter, *Richard Long: A Line Made by Walking*, After Books, London, 2010.

ROSEN Randy, et al., *Making Their Mark: Women Artists Moce into the Mainstream, 1970-85*, Abbeville Press, New York, 1991.

ROSENBERG Harold, *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York, 1972.

SCRIMIERY Rita, (a cura di), *Arte del Novecento: 1945-2001*, Mondadori, Milano, 2002.

SIMMEL Georg, *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma, 2006.

SMITHSON Robert, *Entropy and the New Monuments*, "Artforum", vol. 5 (Giugno 1966) n. 10.

STEVANIN Federica, *Fotografia, film e video nella Land Art*, Cleup, Padova, 2017.

STEWART Nick, *Richard Long lines of thought: a conversation with Nick Stewart*, "Circa Art Magazine", (November-December 1984), p. 8-13.

SWENSON Kirsten, *Land Use in Contemporary Art*, "Art Journal", vol. 69 (Winter 2010), n. 4, p. 14-15.

TABUCCHI Antonio, *Si sta facendo sempre più tardi*, Feltrinelli Editore, Milano, 2001.

TAYLOR Brandon, *Contemporary Art. Art Since 1970*, Pearson Prentice Hall, London, 2005.

THOREAU Henry Davis, (a cura di M. Jevolella), *Camminare*, Mondadori, Milano, 2016.

TIBERGHIEU Gilles A., *Land Art*, Art Data, London, 1995.

TOCHE Jean, HENDRICKS Jon, *GAAG: The Guerrilla Art Action Group, 1969-1976: a selection*, Printed Matter Inc. with Kunstverein Publishing and Research Centre for Artists, Publications at the Weserburg Museum of Modern Art, New York, 2011.

TUFNELL Ben, *Richard Long. Selected Statements and Interviews*, Haunch of Venison, London, 2007.

VAIZEY Marina, *Richard Long: London*, "The Burlington Magazine", vol. 151 (Aug., 2009), n. 1277, p. 557-558.

VAN ELK Gerard, *Amalfi Art Povera + Azioni Povere*, Museum Journal, February, 1969.

VERCELLONE Federico, BERTINETTO Alessandro, GARELLI Gianluca, *Storia dell'estetica moderna e contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2003.

VERMEULEN Gerard, KOLODZIEJ Beate, MÖNIG Roland, *Richard Long: Prints 1970-2013*, Kleve, Publications of the Museum Kurhaus, 2013.

VINCA MASINI Lara, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità: arte come volontà e non come rappresentazione (vol. 2)*, Giunti, Firenze, 1989.

Alessandra Seidita

VITTA Maurizio, *Paesaggi con figure. Una storia tra natura e architettura*, Einaudi, Torino, 2005.

WALLIS Clarrie, (a cura di), *Richard Long. Heaven and Earth*, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 3 giugno – 6 settembre 2009) Tate Publishing, London, 2009.

WHITE Kenneth, *Au large de l'histoire, Le mot et le reste*, Marseille, 2015.

ZEVI Adachiara, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 2005.



## ARTYPE | aperture sul contemporaneo collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

### **Richard Long. Rievocare la memoria della natura**

Il presente saggio intende ripercorrere e analizzare l'itinerario artistico di Richard Long. A partire dalla fine degli anni Sessanta, l'artista inglese ha fatto del paesaggio naturale il soggetto e la materia prima della sua creazione artistica. La rappresentazione del paesaggio passa così attraverso un processo di delimitazione dell'ambiente naturale, mentre le sue opere si realizzano concretamente attraverso l'atto di camminare in luoghi remoti del nostro pianeta. Le linee "immaginarie" che tagliano il territorio, i percorsi registrati da testi e fotografie, le sculture inserite nel paesaggio, e le installazioni nelle gallerie, realizzate utilizzando i più disparati materiali naturali, sono l'esito finale di questi percorsi. Questa semplice azione dilata così i tradizionali confini della scultura, rendendo l'oggetto artistico immateriale, e includendo in esso una quarta dimensione, quella del tempo.