

SPECIALE Filmare la terra, filmare il cielo, filmare la storia naturale. Pratiche spaziali, produzioni di luoghi, film

"Nature" is simply another 18th- and 19th-century fiction.

E.E. Cummings

*Our language becomes a museum whose centre
is everywhere and whose limits are nowhere.*

R. Smithson

Le bord du champ visuelle n'est pas une ligne réelle.

M. Merleau-Ponty

0

Subito è l'epifania di un sole, un sole che, come un francobollo di luce, si forma sullo schermo, si palesa come un'emulsione improvvisa, come una macchia che segnala il decadimento di una pellicola, un avviso luminoso, qualcosa che sembra l'eco formale dell'incipit di *Note sulla finzione suprema* di Wallace Stevens, 1942, pubblicato sei anni prima di *The Sublime is Now* di Barnett Newman:

C'è un progetto del sole. Il sole, ghirigoro d'oro,
Non sopporta alcun nome, ma è
Nella difficoltà di ciò che essere è.

Il sole, tuttavia, si mostra qui come una pura emergenza, quasi fosse un effetto speciale, o un frammento di un più tardo film strutturale sulla luce. Poi, in sequenza, ecco l'immagine di un'eruzione sulla corona solare, subito seguita da un *camera car* che si muove nel vasto e apparente nulla di un deserto americano; poi dei fogli: frammenti di carte geografiche, mappe trascinate dal vento su superfici grigie, sulla pelle desertificata del mondo. Quindi l'audio della voce off di Smithson, il suo racconto-commento, didascalica di un mondo la cui rappresentazione ha la forma di un libro di cui molte pagine sono andate perse, la cui geografia si radica nell'assenza, nella mancanza. Ecco, in una breve descrizione, i primi fotogrammi di *Spiral Jetty*: un film sulla storia di un'opera, un film sulla storia materiale della terra, un progetto di storia naturale nel segno dell'immagine movimento. Nel doppio fuoco di una scultura, e di un film, la spirale di Smithson giace come in un'ellissi. Doppio fuoco, qui, di storia e natura, doppia definizione nel segno delle pratiche. Doppio esito. Doppio vincolo dell'azione plastica e del film: nell'ingaggio con la storia naturale, del sito dell'opera, nell'ingaggio del film con la storia culturale, la storia del cinema. Un'opera di roccia, e un film che la ritrae, la enuncia: territorio neoformato, esito di una *ars* tecnica, e impronta filmica che si fa cinema piuttosto che mappa, o copia dell'opera. Doppia topologia, duplice istanza spaziale, duplice interpellazione dell'esperienza sensoriale: da un lato la fenomenologia di un corpo in movimento nella spirale su un lago; dall'altro la messa in gioco dell'esperienza filmica come rilocalizzazione del luogo, come decadimento o, piuttosto, potenziamento dell'aura, come riflessione sulla natura del medium, sulla forma del film e sulla potente *atopia* della sua esperienza. Nel paradosso che l'opera in situ, a differenza del Roden Crater di Turrell, oggetto di liturgia laica e di pellegrinaggio, si esprime e vive nella diffusione della sua immagine, trovando, nel film di Smithson, una chiave di lettura e, nello stesso tempo, una teoria. La topologia dell'aura si declina così attraverso due originali, due oggetti entrambi potenti e diversamente fragili, soggetti a forme diverse di decadimento, di trasformazione. Due apparati mediali: la spirale come traccia neo-elementale, il film come dispositivo linguistico dell'aura.

SPECIALE



Fig. 1 | [41.4376°N 112.6685°W](#): *Spiral Jetty* (Google Maps)

1

Il Grande Lago Salato dello Utah è ciò che resta del grande lago preistorico di Bonneville, la cui estensione, nel pleistocene, era pari a circa cinquantamila chilometri quadrati. Lago salato, abitato da pochissime specie in grado di vivere in condizione di salinità estrema, dal 1970 ospita una dei progetti più estremi e iconici della Land Art americana, la *Spiral Jetty* disegnata e realizzata da Robert Smithson. *Spiral Jetty* è certamente un segno di pietra, un oggetto estetico inscritto nell'acqua e nella roccia, una pratica spaziale, un nuovo luogo abitato dalla memoria del sublime e dall'avventura dei visitatori. Tuttavia *Spiral Jetty* è anche un progetto di terra e film, di modellazione e impressione di due materie, roccia e pellicola, una sfera di intenzioni dove storia naturale – un *progetto di storia naturale* – ed esperienza filmica si producono come un'emergenza originale, come un radicale processo di *crystallizzazione* del tempo e dello spazio diversamente controllata, su base di sale, nello Utah, e ioduri d'argento, nelle immagini derivate. I due stati diversi della materia del progetto, il luogo e il film, si costituiscono così come traccia di una *corporeal image* che ingaggia i sensi di chi ha firmato il progetto spaziale e il film omonimo, di chi si ingaggia dinanzi alle immagini cinematografiche, così come di quanti, in situ, esperiscono, nel corpo, nella vista, la marca di una *tettonica* umana, di una pratica artistica situata nella storia dei fenomeni geologici, e da questi fenomeni continuamente riconfigurata. Tracciata, di fatto, nel segno della scala e dell'esperienza:

The scale of the *Spiral Jetty* tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art¹.

Mentre la storia naturale modifica la spirale, sottraendola o esaltandola nel paesaggio, sottoponendo le rocce al segno dei fluidi e delle erosioni atmosferiche, presentandola come durata, opera aperta, producendola come un display la cui datazione tocca il presente, riattualizzandosi perennemente, il film si offre come una macchina del tempo diversa, una time-capsule per immagini datata 1970. *Spiral Jetty* si presenta intanto come una materializzazione per immagini, una lito-grafia letterale, una sito-grafia, un esercizio di drammaturgia della terra e dell'opera, dove il film stesso *opera* come forma che produce il luogo, riscattandolo alla storia naturale, indirizzandoci sulle tracce possibili, fragili, della storia umana, sull'emergenza modesta e compressa del tempo umano nella storia geologica e variamente animale della terra. Il film stesso, perché esito di un montaggio, è, per Smithson, un lavoro paleontografico:

SPECIALE

The movie editor, bending over such a chaos of takes resembles a paleontologist sorting out glimpses of a world not yet together, a land that has yet to come to completion, a span of time unfinished, a spaceless limbo on some spiral reels. Film strips hung from the cutter's rack, bits and pieces of Utah, out-takes overexposed, and underexposed, masses of impenetrable materials. The sun, the spiral, the salt buried in lengths of footage. Everything about movie and moviemaking is archaic and crude. One is transported by this Archeozoic medium into the earliest known geological eras. The movieola becomes a time machine that transforms trucks into dinosaurs².

Il lavoro di editing diventa quindi un lavoro archeologico, un lavoro che sfida l'immagine dei tempi affidandosi al tempo del montaggio, nella vertigine del presente: vivere a New York l'eterotopia di *Spiral Jetty*, l'allocronia del Grande Lago Salato, mentre la scena geopolitica del primordiale si fa epifania, salienza, in un film d'artista. Per avvistare poi il tempo geologico nella forma di una mappa, nel luogo iper-reale del *Natural History Museum*, dove cartine, maquette, vetrine di fossili, producono un ambiente temporale, un *cosmogramma* nel modello di John Tretsch: oggetti concreti, che riassumono e significano un ordine del cosmo, che incorporano teoria e tecnologia³.

Mentre l'opera agisce ed è l'atto letterale di una *mimesis* aristotelica, dell'arte che agisce e procede *come* la natura – incorporando il tempo naturale, la marea, la cristallizzazione salina – il film cristallizza, nel tempo cinematografico, l'evento di fondazione, lo riproduce come architettura e artificio del movimento filmico nella diade storia naturale – storia umana, nella cornice entropica della materializzazione e del decadimento della materia. Rimanda alla relazione tra potenza e atto, riconfigura ulteriormente l'umano come causa, come agente.

2

Franco Farinelli ha rimarcato più volte che il postmoderno non è, come vorrebbe Baudrillard, l'epoca in cui il simulacro – la mappa, la carta – precede il territorio, ma piuttosto la fine di tal precessione, la fine del paradosso moderno del soggetto immobile e di una terra sempre più uguale, in ogni sua parte, geometrizzabile⁴. Il cinema, infatti, ha consentito al moderno la messa in forma dello spazio come salienza del fotografico, la sua realizzazione nel segno di codici realistici, nella vigenza e potenza del movimento – il carrello, il *camera car*, la relazione tra passaggio e paesaggio nella misura temporale del piano sequenza – sino alla sfida eterocronica dello spazio e del tempo nella ripresa in *timelapse*, configurando così la natura di un soggetto ubiquitario, di un viaggiatore da fermo potenzialmente immerso nella flagranza del *landscape*, nella possibilità stessa del mondo di farsi set. E, viceversa, realizzando il set come luogo capace di prodursi come mondo possibile, come spazio diegetico. Per quanto le mappe segnino il cinema e rassicurino lo spettatore nella scena di lossodromie e rotte, l'emergenza del set-mondo è il *material turn* cinematografico della conquista per immagini del pianeta, la formazione di un'abitudine visiva, di un atlante di immagini in movimento degli spazi della Terra sin dalle origini del cinema, dalla geografia dell'atlante di Albert Kahn⁵. Tuttavia Smithson, la cui passione formale e artistica restituisce diverse opere in forma di mappa, capaci di restituire una vera propria poetica del *displacement* cartografico, di una *radical cartography*⁶, nel testo pubblicato nel 1972, omonimo del film e dell'opera, ritorna, in più occasioni, negli scritti, sulla forma mappa, sulla struttura della carta, sulla potenza e sui limiti di questa:

The rationality of a grid on a map sinks into what is supposed to define. Logical purity suddenly finds itself in a bog, and welcomes the unexpected events. The curved reality of sense perception operates in and out of the straight abstraction of the mind. The flowing mass

SPECIALE

of rock and earth of *Spiral Jetty* could be trapped by segments but the segments exist only in our mind or on paper⁷.

Poche righe più avanti Smithson ritorna sul bisogno della mappa, immaginandola come strumento capace di orientare il film, per farne forma e narrazione:

How to get across the geography of Gondwanaland, the Austral Sea, and Atlantis became a problem. Consciousness of the distant past adsorbed the time that went into making of the movie. I needed a map that would show the prehistoric world as coextensive with the world I existed in. I found an oval map of such a double world. The continents of Jurassic Period merged with continents of today. A microlense fitted to the end of a camera mounted on a heavy tripod would trace the course of absent images in the blank space of the map. The camera panned from right to left. One is liable to see things in map that are not there⁸.

Come in un film hollywoodiano degli anni trenta, come in documentario di viaggio, la mappa sutura mondi: ma mentre, usualmente, nel cinema di finzione, come nel documentario classico, la mappa connette territori e mondi di viaggio, qui la mappa produce, spazialmente, una paradossale sincronia, una coevità geologica, la potenza di un'immagine assente negli spazi vuoti della mappa, l'emergenza del *tempo* divenuta coestensività formale, chimera geografica e tettonica. La mappa produce immagini mentali, si fa viatico per l'esperienza sensoriale, apre alla vertigine di un tempo pre-umano, alla preistoria, introduce al *prima della storia*, al prima della storia naturale, in un certo senso. Se, commentando le immagini filmate della spirale, Smithson allude allo spiralforme come forma stessa della pellicola, del film in sé, lo fa per render conto del movimento del filmare come traccia indessicale e esperimento visivo della relazione di scala tra umano e materico:

For my film – a film is a spiral made up of frames – I would have myself filmed from an helicopter – from the Greek *helix*, *helikos* meaning spiral – directly overhead in order to get the scale in terms of erratic steps⁹.

Nel montaggio Smithson affronta la forma film nel senso della narrazione, nella logica di una cartografia emotiva e spaziale che, nella potenza del fotografico, del mimetico, rintraccia la storia umana sulla scena di quella naturale. Per rinvenire, infine, nel museo, il luogo di questa scena, nella co-estensione spaziale e temporale del dispositivo di mostrazione, nella dimensione di display del Museum of Natural History, della *macchina del tempo* della Hall of Late Dinosaurs. Hall filmata, tuttavia, attraverso un filtro rosso, nel segno di una psichedelia capace di fare estasi del display didattico spettacolare, per riagganciare cromaticamente l'interno alla terra dell'installazione, risolvendo così il diegetico nella trama del colore; dissolvendo muri, soffitti, pavimenti in un alone rossastro, prodotto tecnologicamente, disegnando, di fatto, una dialettica tra patina cristallina e alone ottico, per trasformare, infine, *i bulbi luminosi in soli morenti*, il museo stesso in una sanguigna *red room* pre-kubrickiana:

Boundless desolation emerged from the cinematic emulsion, red clouds, burned from intangible light beyond the windows, visibility deepened into ruby dispersions¹⁰.

Tra mappe e mondo Smithson produce oggetti-relazione, dinamiche di relazione. Cosmogrammi, iperoggetti. Così la struttura narrativa del film mette in scena la crisi della ragione cartografica: la mappa non controlla il territorio, il territorio non è più riflesso nella mappa. La mappa evoca la potenza di immagini assenti, il cinema evoca l'impossibilità della mappa, la sua impraticabile potenza, la vita planare di luoghi e tempi destinati dal film a farsi evento, emergenza letterale della roccia dall'acqua, dell'umano nell'atto

SPECIALE del disegno della spirale, di Smithson stesso come attore-autore sulla spirale, nella cadenza del suo passo, cammino – *Spiral Jetty* doveva esser proiettato su una nave nell'Hudson la cui rotta sarebbe stata una spirale. Immagine-gorgo. O, piuttosto, come il progetto cinematografico suggerisce, l'immagine tecnica di una rilocalizzazione dell'esperienza filmica, qui vissuta in forma di *proiezione*. Geometria di una curva che si allontana o si avvicina al suo asse in ragione della sua percorrenza, della fenomenologia di un corpo che la traccia, così come di un'ottica che la filma. Peripezia locale, peripezia archeologica, tuttavia diversa e lontanissima da quella, post-umana, de *La Région centrale* di Snow, vero e proprio dispositivo di scena, pertinente al mondo *simondiano* degli ambienti associati: paradossalmente, più prossima alla peripezia storica di *Le Révélateur* di Garrel. Alla scena peripatetica di una fuga dalla storia stessa, come accade appunto nel film girato in Germania nel 1968 dall'autore francese, dove il futuro sembra davvero diventare preistorico, dove la fuga si manifesta come spaesamento, *unheimlich*.

3

Spiral Jetty si costituisce, quindi, come teoria di un'opera, come riflessione filmica di un testo, di una scrittura di pietra installata nelle acque di un lago nello Utah. Se questa è un confine metastabile tra forma artistica e percezione estetica, in senso classicamente kantiano, il film la indaga e riproduce, la interpreta, ne definisce persino il contesto, ascrivendola al terreno *paradossale* della storia naturale, destinandola comunque a una vita testuale, circondandola dell'aura puntuale dell'evento – il film dell'opera in situ e in fieri- e quindi dell'aura mobile della riproduzione, della proiettabilità, del *dis-placement* nell'esperienza filmica, nella sopravvivenza per immagine. Capsula temporale il film diviene una *Aufhebung* paradossale: conserva la memoria situata dell'opera, ne traccia il processo, ne inverte e completa nel montaggio il disegno. Se la spirale di pietra ri-naturalizzata e cristallizzata dal sale, sommersa e riemersa dalle acque nel ciclo naturale del lago, sedimenta letteralmente la sua origine, modificando la sua stessa natura di impronta, di traccia, il film si fa esso stesso impronta, traccia, ma soprattutto non arretra dinanzi alla questione della forma, alla tensione del montaggio, alla struttura dell'analogia e del senso, alla cornice della storia naturale, la geologia, della storia culturale, il museo. Ma, soprattutto, nei movimenti di macchina, nella trama visiva, il film sperimenta il movimento smithsoniano di una fenomenologia dell'esperienza, di un cinema capace di filmare la terra, l'acqua, nei suoi mutamenti di colore, di fare del corpo *fenomenologico* la macchina mediale del paesaggio. Dinanzi alla terra che emerge, al camion che rovescia blocchi di roccia nell'acqua del Grande Lago Salato, Smithson non mette in scena la drammaturgia della natura baziniana, né offre la potenza musicale del paesaggio di cui scriveva Ājzenštejn ne *La natura non indifferente*: qui la camera attesta e inquadra la terra come un'archeologia vivente assolutamente post-romantica, come l'archeologia di una sedimentazione culturale; terra su cui fondare, semplicemente, drammaticamente, il passo di un corpo, per agire nel segno della scala, muovendosi dialetticamente tra foto, mappe, *non sites*, *sites*, segni. Dove lo sguardo cinematografico si fa strumento di rilievo di un nuovo palinsesto, e, nello stesso tempo, cifra intermediale di questo; dove la storia naturale, *letteralmente*, affiora e si fa film; dove un elicottero filma, come in un poliziesco, la peripezia di un uomo, trascinandosi dietro *simboliche* spiralforni e immagini di caccie cinematografiche di colpevoli, mentre la visione aerea definisce i confini, il *parergon*, il limite, mobile e immobile del bordo fisico, dell'inquadratura¹¹. La drammaturgia *elementale* di acqua e terra, filmati in *soggettiva*, sopravviene, infatti, dopo la campitura del luogo, la fondazione della spirale, la misura dell'oggetto, la *palificazione* del segno: Smithson che misura il tracciato dell'opera, che filma se stesso nel gesto di fondazione *mediale* del segno, ri-mediandosi¹². Mentre la storia naturale si apre con la forma della spirale, col destino di cristallizzazione di essa, la messa in forma, la terra-formazione, è una storia di cantiere, l'iterazione di un cassone di un *truck* che si svuota di roccia e la deposita violentemente nell'acqua. La terra, sin dall'inizio, sembra un'immagine lunare, come del resto sembrano oggi tali alcuni *non site* di Smithson, frammenti di mondi esterni al nostro pianeta, altre geo-grafie¹³. Su questa scena le pratiche spaziali umane sono una

SPECIALE momentanea epifania culturale e materiale, le pratiche artistiche stesse, sulla scorta di Kubler¹⁴, vanno rilette nel segno della serie e della tecnica, mentre la curva del tempo storico sfiorisce nel tempo della storia naturale, l'idea storica di stile si riassorbe nella lunga durata dei manufatti, delle abitudini, delle concrezioni estetiche degli oggetti. Così l'opera, come il film, si installano certo sul terreno del progetto, ma solo come istanze temporanee di senso, effetti di contingenza, di intelligenza situata, di esperienze appunto umane. Sulla scena della natura si staglia piuttosto il finale di *Tristi tropici* di Lévi-Strauss:

Il mondo è cominciato senza l'uomo e finirà senza di lui. Le istituzioni, gli usi e i costumi che per tutta la vita ho catalogato e cercato di comprendere, sono un'efflorescenza passeggera di una creazione in rapporto alla quale essi non hanno alcun senso, se non forse quello di permettere all'umanità di sostenervi il suo ruolo. Sebbene questo ruolo sia ben lontano dall'assegnarle un posto indipendente e sebbene lo sforzo dell'uomo – per quanto condannato – sia di opporsi vanamente a una decadenza universale, appare anch'esso come una macchina, forse più perfezionata delle altre, che lavora alla disgregazione di un ordine originario e precipita una materia potentemente organizzata verso un'inerzia sempre più grande e che sarà, un giorno, definitiva. Da quando ha cominciato a respirare e a nutrirsi fino all'invenzione delle macchine atomiche e termonucleari, passando per la scoperta del fuoco – e salvo quando si riproduce – l'uomo non ha fatto altro che dissociare allegramente miliardi di strutture per ridurle a uno stato in cui non sono più suscettibili di integrazione. Senza dubbio ha costruito delle città e coltivato dei campi; ma, se ci si pensa, queste cose sono anche esse macchine destinate a produrre dell'inerzia a un ritmo e in una proporzione infinitamente più elevata della quantità di organizzazione che implicano. Quanto alle creazioni dello spirito umano, il loro senso non esiste che in rapporto all'uomo e si confonderanno nel disordine quando egli sarà scomparso. Cosicché la civiltà, presa nel suo insieme, può essere definita come un meccanismo prodigiosamente complesso in cui saremmo tentati di vedere la possibilità offerta al nostro universo di sopravvivere, se la sua funzione non fosse di fabbricare ciò che i fisici chiamano entropia, cioè inerzia. Ogni parola scambiata, ogni riga stampata, stabiliscono una comunicazione fra due interlocutori, rendendo stabile un livello che era prima caratterizzato da uno scarto d'informazione, quindi un'organizzazione più grande. Piuttosto che antropologia, bisognerebbe chiamare "entropologia" questa disciplina destinata a studiare nelle sue manifestazioni più alte, questo processo di disintegrazione¹⁵.

L'entropologia, diviene così la radice di Smithson, la *root* delle sue diverse *routes*, lo sfondo di un progetto estetico, della dialettica *sites-non sites*, la scena esemplare della storia naturale, della sua *indifferenza* alla storia umana. La storia naturale, è, per Smithson, sulla scorta di Lévi-Strauss, la storia di Cuvier, del dibattito illuminista sulle età della terra, piuttosto che la storia naturale di Benjamin che si annuncia nelle pagine de *Il dramma barocco tedesco*, su cui Adorno ritorna già negli anni trenta¹⁶. Senza tralasciare che il cinema stesso, la sala, è il luogo di una produzione entropica:

Time is compressed or stopped inside the movie house, and this in turn provides the viewer with an entropic condition. To spend a time in movie house is to make a "hole" in one life¹⁷.

4

Nel 1997 Tacita Dean viaggia sulle tracce di *Spiral Jetty*, alla ricerca del corpo fisico della spirale. Ricerca vana: la spirale è sommersa, le coordinate imprecise. Esito di questo viaggio un lavoro audio che traccia una parte del tentativo in forma di conversazione:

SPECIALE

Driver: So, where do we go?

Dean: I'll read number one. It says "Go to the Golden Spike National Historic Site, 30 miles west of Brigham city, Utah. The *Spiral Jetty* is 15,5 dirt road miles southwest on the GSNHS. To get there from Salt Lake City take the 180 north approximately 65 miles to the Corinne exit just west of Brigham City, Utah. Exit and proceed 2,5 miles west on state Highway 83 to Corinth. Proceed through Corinne and drive another 17,7 miles west, still on highway 83 to Lampo Junction, and drive 7,7 miles up the east side of Promontory Pass to the GSNHS".

(...)

Dean: Actually it's getting ...it looks more and more like it has been under water.

Driver: And that whole rising – and – sinking theory might be true.

Dean: I'm not sure this is *Spiral Jetty*.

J.G Ballard, venuto a conoscenza del lavoro della Dean, le scrive, dando luogo a un epistolario, informandola, tra l'altro, che Smithson aveva probabilmente letto un suo racconto dei primi anni sessanta *The Voices of Time*, un racconto presente nella biblioteca dell'artista statunitense¹⁸. In questo racconto, alla fine, uno scienziato decide di costruire, sul letto di un lago salato, un enorme orologio di cemento il cui scopo è segnare le ore che restano all'umanità, il tempo che resta alla specie dominante di questo pianeta. Una copia di questo stesso racconto, a segnalare, più che una possibile genealogia, una ri-mediazione di oggetti e tracce, appare anche nella scena iniziale di *Powers of Ten*, il film dedicato alla scala degli oggetti nell'universo, firmato dagli Eames, nel 1977. Ballard invia a Tacita Dean un testo pubblicato nel catalogo dedicato a Smithson, intitolato "What cargo might have berthed at the *Spiral Jetty*". In questo breve testo immagina che sul molo Jetty attracchi una nave recando un orologio labirinto, un cronografo misterioso. È ancora Ballard che suggerisce a Dean di filmare il mistero di *Spiral Jetty*, di tornare sull'oggetto, di risolvere l'enigma Smithson attraverso un film. Nel 2013 Tacita Dean firma il film *JG* i cui protagonisti sono appunto Ballard e Smithson, la relazione implicita tra i mondi di entrambi. Grazie a un processo di multi- esposizione dei fotogrammi il film sovraimprime tracce diverse di diversi luoghi, ingaggia lo spazio in una dinamica di sovraimpressioni, di stati multipli di impronta, diviene una stratigrafia, un rilievo geologico. Le immagini della spirale, i dettagli di cristalli di sale, la materialità della terra, assumono la forma di un omaggio a Smithson, ai codici visivi di Smithson, ai luoghi de lo Utah vissuti come forma di ispirazione, come trama di un racconto, ma anche di iscrizione in una genealogia. L'inquadratura così si manifesta tripartita in tre fotogrammi: la geografia qui si fa durata, stato dell'esposizione, eterotopia in atto nel frame, nel singolo frame, mentre il film si fa teoria, atto di interrogazione. Già nel 2006 Barbara Ligorio, una giovane artista italiana, aveva filmato l'allora riemersa spirale, in campo lungo, soffermandosi su una coppia in cammino sulla traccia emersa. A segnalare, con questo film, lo stato di attrazione che l'oggetto suscita, la necessità, la possibilità del film, del gesto filmico, di indagarlo, testimoniarlo, indicarlo. A leggerlo come segno dell'inevitabile entropia degli oggetti nella natura, e del tempo stesso, disintegrato e integrato in essa. Ma se il tempo in un film, talvolta, finisce coll'essere il tempo del film, come accade in alcuni lavori di Tacita Dean, chi filma la terra – o il cielo o gli astri – non può che affermare la sua *eterocronia*, la differenza di scala, di potenza, tra sfere diverse del naturale, come tra le diverse sfere della storia. *Spiral Jetty*, il film di Smithson, interroga l'opera di roccia e sale, riconfigurandola nella forma di una domanda, produce una diversa deperibilità del testo e una diversa esperibilità della stessa, un'esperienza filmica del luogo. Produce una diversa topologia dell'intenzione artistica, ma, soprattutto, affida al linguaggio filmico, la possibilità di una *topografia*, di un'azione a distanza, affida alla memoria del cinema la trasmissione della domanda: la possibilità stessa di avvistare domande, di pensarle come nuove traiettorie di senso, di farle vivibili perché visibili. Nella coscienza che i luoghi sono le forme storiche del nostro abitare il mondo, al cospetto della storia naturale, o meglio della *cronologia* del naturale, della strategia umana di far *tempo* del tempo, di calendarizzare le età della terra e del mondo in cui ci situiamo. Di produrre luoghi e tecnologie

SPECIALE sensibili alla lettura e allo spettacolo del senso, e dei fenomeni, delle pratiche artistiche come delle *estetiche* della natura, nella dialettica tra linguaggi dei musei – luoghi di elezione – e musei dei linguaggi – i palinsesti dei linguaggi dell'elezione

Whereas dinosaurs didn't know that they would eventually be represented in museums of natural history, artists on the other hand know that they may have eventually be represented in museums of art history (...) Only the new can be recognized by the museum-trained gaze as real, present, and alive (...) The more you want to free yourself from the museum, the more you become subjected in the most radical way to the logic of museum collecting and viceversa¹⁹.

5

Se il nostro futuro tende comunque a diventare preistorico, come dichiarava Smithson, in una intervista del 1969, attraccare presso il molo *Jetty*, nel segno e nel senso di Ballard, significa recarvisi nella logica di un "culto del cargo", come mostra il lavoro di artisti contemporanei sulle tracce della spirale di roccia e sale. Tuttavia la spirale stessa, come altre opere di Land Art, si manifesta, comunque, come museo, traccia museografica in senso proprio, nella potenza stessa della sua deperibilità. Il museo è il termine di paragone, il contenitore spaziale di un tempo storico, produttore di un luogo capace di *oggettificare* la storia, di visualizzare persino la preistoria²⁰. I media – la fotografia, il cinema – sono qui potenti articolazioni dello sguardo, per tornare a Smithson²¹, nuove visioni post-antropomorfiche. Già sul molo de *La Jetée* di Marker il museo si offriva come memoria tassidermica di un tempo prima della guerra nucleare, catalogo di animali, teratologia, vetrina di storia naturale, mentre il tempo del cinema si congelava nella struttura di un *photo-roman*; così in "Strata, a Geophotographic Fiction" il montaggio di foto e testo romanzava, e articolava, visualmente e spazialmente, la *frozen eternity* contenuta nei fossili, l'immane storia litologica del mondo²². Strategie diverse dell'impressione, della stampa, filmica, tipografica; traiettorie e tattiche del tempo fotografico, tra film e libri, tra musei e deserti. Traiettorie mediali, dove il futuro si fa appunto preistoria, dove la preistoria sembra dettare la forma stessa del tempo futuro, dove fossili e vetrine si fanno trame spazio-temporali, ossa capaci di roteare nell'inquadratura, nella spirale ascensionale di *Odissea nello spazio* di Kubrick, dinanzi al monumento monolito, al parallelepipedo minimalistico *juddiano* dell'avviso cosmico del romanzo di Clark. Se la scena della preistoria sembra qui abbandonare la scena del tempo antropomorfo, tuttavia la logica del medium, sia nel senso dell'apparato tecnico, che nel senso dell'atmosfera, produce nel film di Smithson, grazie al museo, la scena della collezione, la vetrinizzazione del tempo stesso, degli oggetti, dei segni. Il cinema torna ancora a mettere in scena il cinema, inscena la macchina da presa, così come il regista perché corpo agente, *incarnazione* dell'azione filmica: Smithson corpo d'artista, firma e forma, attore e attante. Mentre Howard Hawks in *Susanna*, producendo la storia naturale come scena museale, ancora tra i dinosauri del Natural History Museum, affidava alle dichiarazioni di Katharine Hepburn la messa in scena della memoria cinematografica, come ha osservato Cavell²³, in *Spiral Jetty* Smithson inscena comunque se stesso, scala umana sul bordo della spirale, didascalica umana nella grana *off* della sua voce. La trama filmica del display si ri-radica qui nel cinema, modula l'atopia potenziale della sala, e dell'esperienza filmica, così come l'eterotopia puntuale del museo, così carica di mondi ma anche di tempi eterocronici: il cinema mette così in scena la sua natura di memoria pubblica, la sua potenza di messa in forma originale, plastica e bidimensionale del mondo. Si palesa, in fondo, come erede del museo, come forma pop e diffusa di questo, *deteritorializzazione* radicale del segno, dell'idea stessa di esperienza.

Carmelo Marabello

SPECIALE Note

1. Robert Smithson, "The Spiral Jetty" (1972), in Id., *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, p. 149.
2. *Ivi*, p. 150.
3. John Tretsch, *Technological World-Pictures: Cosmic Things and Cosmograms*, *Isis*, vol. 98, n. 1 (2007), pp. 84-99.
4. Franco Farinelli, *Mappa e territorio*, in Claudia Zanfi (a cura di), *Going public '04. Mappe, confini, nuove geografie*, Silvana, Milano 2004. Cfr. anche Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.
5. Cfr. Paula Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, Columbia University Press, New York 2010.
6. Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae: imaginaires et imaginations cartographiques*, Bayard, Paris, 2007, pp. 83-131.
7. Robert Smithson, "The Spiral Jetty", cit., p. 147.
8. *Ibidem*.
9. *Ivi*, p. 148.
10. *Ivi*, p. 150.
11. Cfr. Ramón Pico Valimaña, *Robert Smithson, aerial art*, IUACC, Sevilla 2013, pp. 143-160.
12. *Spiral Jetty* è infatti una sorta di segnavia, ma soprattutto diviene un medium a sua volta elementale, una marca di roccia visibile e invisibile nell'orizzonte del lago salato. Sul concetto di *elemental media* rimando a John Durham Peters, *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
13. Cfr. Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003, pp. 123-191. Smithson apostrofava le foto e i prelievi lunari dell'Apollo come costosi *non site*.
14. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962 (trad. it. Einaudi, Torino 2002).
15. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955 (trad. it. 1960, Il saggiatore, Milano, p. 402).
16. "In Lukács la storia si ritrae e diviene natura, intesa come essenza, in Benjamin si dà l'altro lato del fenomeno: la natura stessa si rappresenta come natura transitoria, come storia". Cfr. Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, trad. it. *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, a cura di Mario Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 72.
17. Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments", *Artforum*, vol. 5, n. 10 (1966), ora in R. Smithson, *Collected Writings*, cit., p. 17.
18. Cfr. anche Eugenie Tsai, *The Sci-Fi Connection: The IG, J. G. Ballard, and Robert Smithson* in Lawrence Alloway et alii (eds.) *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988. Un'ulteriore serie di contributi è reperibile in Valérie Mavridorakis (sous la direction de), *Art et science-fiction. La Ballard connection*, Mamco, Genève 2011.
19. Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2008, p. 28.
20. Cfr. Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art", *Art International* vol. 12, n. 3, pp. 21-27 (1968).
21. Cfr. "Robert Smithson: Fragments of an Interview with P. A. Norvell. April 1969", in Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger, New York 1973, pp. 87-90.
22. Cfr. Yve Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996, pp. 186-187.

SPECIALE 23. Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999, pp. 109-113.