

L'INTELLIGENZA DELLA NATURA

Maria Perosino

Sotto i nostri occhi

Riscaldamento globale, salvaguardia dell'ambiente, risparmio energetico, biodiversità, inquinamento, ecosistema, sostenibilità, emissioni, polveri...

Parole entrate a far parte del nostro quotidiano e che appartengono al nostro parlato. Ogni giorno i mezzi di informazione ci ricordano quanto e in quale modo l'equilibrio, se non la vita *tout court*, del nostro pianeta sia a rischio. E come qualsiasi azione abbia sull'ambiente un impatto politico, sociale ed economico non scontato.

In fretta, abbiamo imparato che il problema non si può né confinare né delegare: interessa quello che mangiamo, il modo in cui costruiamo le nostre case, come ci spostiamo, cosa compriamo e come ci laviamo. È una questione di responsabilità individuale, e come tale non accantonabile. Ne sono testimoni la quantità di *best practices* che ci vengono quotidianamente suggerite, con più o meno competenza e capacità di persuasione. Dal cibo a chilometro zero al design sostenibile, dalle fonti energetiche rinnovabili alle tecniche di riciclo.

La dimensione del rischio, l'eco che ha conquistato sui media, la possibilità che ognuno di noi ha di contrastare, anche di poco, questa tendenza, ha comportato una modifica dei comportamenti che probabilmente gli storici del futuro potranno a ragione dire essere, nel bene e nel male, l'impronta degli anni che stiamo vivendo. Forse non tutti provano un'eguale sensibilità e adottano stili di vita conseguenti. Certo, già da ora, nessuno può ancora dire "io non sapevo". Ancora di più, il problema ha influito sulla produzione e sulle professioni. Con maggiore o minore efficacia oggi le aziende, la tecnologia, l'architettura e il design sono chiamate a impegnarsi nella ricerca di un patto possibile con l'ambiente, sviluppando prodotti e procedure ecologicamente compatibili. Contribuire a rendere meno invasivo l'impatto dell'uomo sulla natura è diventato, o almeno dovrebbe esserlo, un obbligo. Talvolta non solo morale.

Tutto questo ha diversi effetti, sulla cui bontà e adeguatezza giudicheranno le prossime generazioni. Ma intanto ha avuto una conseguenza, che possiamo verificare ogni giorno. La domestichezza che ognuno di noi, volente o nolente, ha potuto acquisire con parole e concetti che fino a poco tempo fa erano di pertinenza esclusiva degli studi scientifici e dei laboratori di ricerca.

Detto altrimenti: si è affermata una coscienza ecologica. Che a sua volta ha generato non solo preoccupazione ma anche bisogno di conoscenza.

Dal punto di vista della cronaca, questa è una storia recente. Facciamo difficoltà a rendercene conto, ma non è passato neanche un decennio da quando il problema è diventato di interesse collettivo. Dal punto di vista della storia dell'arte ha radici più lontane e nasce non tanto, o non solo, da una più accentuata sensibilità etica, ma da un rapporto diverso

che si stabilisce con la natura. Gli artisti hanno intravisto un cambiamento e si sono resi disponibili a interrogarlo e percorrerlo. Dando ognuno la sua interpretazione e alternando – con le opere che andavano realizzando – indagine, denuncia, progetto e utopia.

Con l'efficacia e la sinteticità proprie del linguaggio visivo, hanno saputo non solo farsi interpreti di questioni che appartengono alla sensibilità di molti, ma rendere tangibili scenari altrimenti intangibili.

Le pagine che seguono raccontano alcune di queste storie.

Prima

Questo libro ha un primo possibile inizio, che sta tra gli scaffali dei libri di storia dell'arte. Ed è un inizio che si appoggia su una frattura. Siamo più o meno intorno alla metà del secolo scorso e quello di cui si prende atto è che la pittura di paesaggio è scomparsa dalle mostre, dai libri, dai musei, dagli atelier. È una notizia che desta poco clamore, altre erano allora le questioni su cui valeva la pena discutere. Semplicemente ci si rende conto che quel genere di quadro, per secoli apprezzato da artisti e collezionisti, non abita più qui. Ne dà conto Kenneth Clark, a conclusione di un suo importante libro, dedicato appunto al paesaggio in pittura. E le parole che sceglie suonano come un epitaffio.

Possiamo sfuggire alla nostra paura ricreando l'immagine di un giardino cintato? È un modo di vivere possibile: ma è anche una base per l'arte? No. L'artista può fuggire dalle battaglie e dai flagelli ma non può sfuggire a un'idea. Il giardino chiuso del quindicesimo secolo offriva riparo da molti terrori, ma era basato su un'idea vitale, che la natura fosse amica e armoniosa. La scienza ci ha insegnato che la natura è il contrario; e non potremo ritrovare la nostra fiducia in lei finché non avremo imparato o dimenticato infinitamente più di quanto sappiamo oggi. Il Bramino che indignò Tennyson perché voleva distruggere un microscopio era saggio quanto i cinesi quando limitarono l'uso della polvere da cannone ai fuochi d'artificio.

[...] Come individualista di vecchio stampo io credo che tutta la scienza e la burocrazia del mondo, che tutte le bombe atomiche e i campi di concentramento non distruggeranno interamente lo spirito umano; e lo spirito riuscirà sempre a manifestarsi in una forma visibile. Ma quale forma sceglierà, noi non lo possiamo prevedere.¹

Clark è stato uno dei grandi storici dell'arte del Novecento e sui generi pittorici, il nudo e il paesaggio, ha scritto pagine bellissime. La sua non è un'interpretazione soggettiva e possiamo permetterci di prenderlo in

parola, pur senza trascurare alcuni fattori: 1) il libro è del 1949, dunque il richiamo a bomba atomica e campi di concentramento è espressione di un trauma molto attuale; 2) ciononostante, a suo avviso la situazione che si è creata non è contingente, ma esprime l'impossibilità d'ora in avanti di illudersi che la natura sia benigna; 3) responsabile di questo è la scienza, che qui è intesa come conoscenza della natura. Quella che si raggiunge usando il microscopio e ora non può essere elusa. Oggi come allora, nessun bramino può impedire l'osservazione. Gli artisti si sono avvicinati all'albero della conoscenza e ne hanno mangiato il frutto. Con tutto quanto di bene e di male ne consegue.

1969 -2009: secondo e terzo inizio

Anche questo è un inizio. Un altro, ma sempre un inizio. E questa volta è un punto di partenza.

1969: un uomo ha camminato per la prima volta sulla luna. Non occorre ricordare quanto l'episodio abbia influenzato l'immaginario di una generazione. Eppure non è questo che conta ai fini della nostra storia. Importa invece che per la prima volta l'uomo ha visto dove abita. Non il suo territorio, i boschi o il mare che dai tempi di Ulisse aveva preso l'abitudine di esplorare. Ha visto qualcosa di diverso, ha visto per la prima volta il *pianeta terra*. Quelle immagini della terra prese dall'alto, da un alto che non si era mai visto, sono destinate a fissarsi nella memoria visiva. Da allora non sappiamo che la terra è rotonda, la vediamo. E possiamo avvertire la sua fragilità, complessità, ricchezza. La percepiamo come insieme. È questo l'effetto secondario di quella missione che più ha condizionato il panorama artistico. È cambiato il modo di guardare la natura. Una rivoluzione simile a quella sollevata dai cartografi del secolo XVII. Introducendo la rappresentazione a volo d'uccello avevano di fatto imposto un codice che oltre a diventare il tratto caratteristico della pittura olandese si è tramandato per secoli e ha ridisegnato l'iconografia del paesaggio.

Nel 1968, appena un anno prima dell'allunaggio, Lucio Fontana aveva detto, in una delle ultime interviste, senza alcun senso apocalittico, ma anzi quasi stupefatto, che

[...] oggi l'uomo è sulla terra e queste cose [il fare arte, N.d.R.] sono cose che si fanno mentre si è sulla terra, ma lei pensa che gli uomini avranno tempo di produrre arte quando viaggeranno nell'universo? Viaggeranno nello spazio e scopriranno cose meravigliose, così belle che quelle che ci sono qui, come l'arte, sembreranno deboli.

In realtà le cose che stanno qui, sulla terra, arte compresa, non sono destinate a diventare più deboli, ma a essere pensate, e dunque raccontate, in modo diverso. È una riconversione del lessico, verbale e visivo, cui viene affidato il compito di dare nuovi contenuti a quello spirito della cui sopravvivenza Kenneth Clark non dubitava.

Le foto che vengono scattate dallo spazio sono simbolo non di un mondo che sta cambiando, ma dell'affermarsi di un inedito modo di “pensare” il paesaggio, e di guardare la terra come un insieme “oggettivabile”. Di qui, a breve, l'esigenza di riconsiderare i parametri con cui si ragiona dei singoli fenomeni, operando un salto di scala e collocandoli in una dimensione planetaria. È come se, vedendola finalmente tutta insieme, ci si rendesse conto che la terra è un ingranaggio delicato, costruito con elementi correlati e interdipendenti. Ne consegue che ogni singola azione assume valore solo se pensata e agita in una prospettiva che ora ha preso il nome di *ecosystem engineering*.² La possibilità di agire a responsabilità limitata è finita.

E così arriviamo al terzo inizio, che è politico. Il paesaggio non può più essere guardato, tanto meno contemplato. Occorre conoscerlo, capirlo, magari anche proteggerlo. Dotandosi di strumenti nuovi. Il suo racconto finisce di essere estetico e diventa etico.

Sono tre inizi possibili, che lasciano tracce anche sul lessico. Basta far caso a come a un certo punto, nella storia dell'arte, la parola paesaggio venga rimpiazzata, prima con quella di natura, poi con quella di ambiente. Che a loro volta richiedono di essere “osservati” più che guardati. Non è una questione di pignoleria linguistica: l'introduzione di queste parole è indizio di un cambiamento sostanziale. Si tratta infatti di termini che appartengono, e non solo per convenzione, al territorio della scienza. Sono i biologi, gli agronomi, gli etologi, i fisici, i geografi, che studiano la natura. Non gli artisti, che per secoli, quando decidevano di uscire dai loro studi per dipingere *en plein air*, lo facevano per catturare un paesaggio. Fosse anche un paesaggio di luce o dell'anima. Naturalmente non c'era in questo nulla di sbagliato, innumerevoli sale di musei fitte di capolavori stanno lì a testimoniare quanto quell'atteggiamento abbia prodotto opere di grande bellezza e intensità. Semplicemente, nuove urgenze ed emergenze del presente hanno reso impossibile proseguire su quella strada.

L'appropriarsi di parole nuove altro non è che una cartina tornasole, che registra come è cambiato il modo di guardare e soprattutto esplorare nuovi percorsi di conoscenza.

Come sempre quando si parla di una modifica dell'immaginario è impossibile dire il momento esatto in cui è avvenuta.

Tuttavia, se dovessi compilare un questionario in cui è disponibile una sola casella, scriverei 1984. E non perché l'imbarazzante futuro di Orwell è diventato presente, ma perché questo è l'anno in cui Joseph Beuys realizza un'opera – che è anche un'azione, un enunciato, una conferenza, un gesto – che ha per titolo *Difesa della Natura* e consiste nel piantare in una piccola località d'Abruzzo settemila alberi di specie diverse. Quest'azione fa parte di una “cosa” (che qui sta per processo, *work in progress*, romanzo....) a sua volta più lunga, che si chiama *Operazione Difesa della Natura*, che l'artista aveva avviato dieci anni prima, accogliendo e trasformando in opera una filosofia a un tempo antropologica ed ecologica che coniuga e rende interdipendenti la difesa dell'uomo e quella della natura. Non è una novità per lui, artista, il dialogo con altre discipline. Ma è significativo che questa volta l'azione politica si sposti verso la definizione di «un cammino che porti gli uomini e la Natura a un rapporto di maggiore solidarietà e responsabilità individuale e sociale».³ Va detto che Beuys si era avvicinato a queste tematiche non tanto, o non solo, per sollecitazioni provenienti da ambienti scientifici, ma sulla scorta di teorie antroposofiche, tese cioè a far emergere l'energia vitale e il legame spirituale che unisce l'uomo e le cose all'universo. Ma è curioso osservare che nel caso di *Difesa della Natura* la scelta di piantare alberi di specie diverse sposti inequivocabilmente il baricentro dall'uomo alla natura e trasformi di fatto l'opera in una sorta di omaggio *ante litteram* alla biodiversità.

Che si voglia o meno dar valore simbolico a questa data, è un fatto che di lì a poco inizia qualcosa che spinge un numero sempre più consistente di artisti ad avventurarsi in territori nuovi, prendendo in prestito da biologi, evolucionisti, fisici i modi di interrogare la natura. Nulla a che vedere con un movimento. Gli itinerari che seguono sono perlopiù solitari. Via via si infittiscono le letture di Mendel e Darwin, si prende confidenza con concetti quali biodiversità, ecosistema, salvaguardia dell'ambiente, rischio di mutamenti climatici, si entra nei musei di storia naturale, si costruiscono gruppi di lavoro nei laboratori e centri di ricerca scientifica e tecnologica, si osservano le mutazioni genetiche. Una dopo l'altra nascono e si sedimentano immagini che, come tessere di un mosaico, concorrono a dare forma a una nuova rappresentazione del paesaggio. Più precisamente, disegnano un'inedita mappa del *pianeta terra*.

Non che si possa dire, è ovvio, che in un certo anno, mese o giorno, sia iniziato il cambiamento. Queste sono storie che si possono leggere solo a ritroso.

Ed è col senno del poi che si possono identificare alcune ricorrenze nel crescente accumularsi di immagini ed esperienze. Ogni storia è una storia a sé, ma vale la pena tener presente alcune costanti, mentre si guarda questa galleria di immagini che ogni giorno diventano più numerose.

La prima, più evidente, è che questo spostamento di attenzione non implica in alcun modo una resa rispetto ai valori estetici dell'immagine, o tanto meno una rinuncia al dar voce all'emozione. Quella che un tempo avremmo chiamato poeticità ha semplicemente traslocato, adeguandosi a una mutata sensibilità. Prendere atto di nuove questioni, acquisire strumenti inediti di conoscenza prendendoli a prestito dalla scienza non vuol dire accettare una sorta di riduzionismo sul fronte estetico ed emozionale. Del resto, vale la domanda retorica che si poneva un grande biologo, Paul Ehrlich, «la spiegazione neurochimica dell'apparato visivo umano può rendere conto della bellezza di un arcobaleno?».⁴

L'altra questione da tenere presente è il ricorso sempre più frequente alle nuove tecnologie. Strumenti ottici digitali, software, materiali di nuova generazione entrano a far parte dell'armamentario degli artisti accanto a tele e pennelli, come qualche anno prima era avvenuto con la macchina fotografica e le prime videocamere. Ma anche una quantità impressionante di dati, conoscenze, ricerche e quant'altro si rende d'un tratto accessibile con agio. E ormai si sa quanto poco neutrale sia il mezzo con cui viene realizzata un'opera d'arte. D'altra parte, quella che gli artisti hanno percorso per avvicinarsi al mondo della scienza è una strada a doppio senso. Non sono pochi infatti gli scienziati che guardano con attenzione al mondo dell'arte. Perché accade che a certe conoscenze si acceda per via visiva, perché l'eleganza della sintassi artistica ha molto a che spartire con quella che conferma la bontà di una formula matematica, per i processi neurologici che governano la creatività. Per rendere tangibili scenari altrimenti intangibili. Per cultura e per curiosità. E per tante altre ragioni.

Partenze

Se facciamo un passo indietro nel tempo, ci accorgiamo che non è la prima volta che si avverte la necessità di dare allo studio e alla conoscenza della natura una forma efficace di rappresentazione. Non occorre risalire ai trattati e agli incunaboli di astronomia, botanica e zoologia, agli erbari e alle camere delle meraviglie, per rendersene conto basta pensare ai musei di storia naturale e sfogliare le immagini che ne veicolavano la conoscenza. Ognuna di queste istituzioni ha una storia a sé, ma almeno due caratteristiche ricorrono nella partitura delle sale e delle vetrine. Prima di tutte la predilezione per allestimenti spettacolari. La scenografia delle sale è infatti pensata per essere capace di restituire ai visitatori almeno un po' dello stupore che accompagna la scoperta di una specie estinta o ignota.

Accanto a questo, la caparbia con cui ci si impegna a catalogare ogni cosa con puntiglio. Un'aspirazione che si manifesta con l'esposizione ripetitiva di oggetti e di serie il più possibile esaurienti e complete, per qualità ma anche per quantità. In nessun altro tipo di museo si avverte entrando lo stesso stordimento che proviamo quando ci troviamo di fronte a questo impressionante accumulo di reperti. Fossili, insetti, scheletri, rigorosamente accostati e inventariati, affollano sale e vetrine, senza che, almeno in apparenza, alcun criterio di gerarchia disturbi la sequenza con cui sono ordinati. Certo c'è, in questo modo di porre, anzi esporre i materiali, l'impronta di una metodologia di studio basata su criteri tassonomici che, almeno a partire dalle ricerche di Mendel, era prassi tra chi studiava le scienze della vita.

Nei fatti e nell'immaginario, tra l'Ottocento e il Novecento, questi musei si accreditano come nuove enciclopedie della natura, capaci di sostituire, con ben maggiore efficacia, il linguaggio delle immagini a quello della parola stampata. Contenitori il cui sistema di organizzazione del sapere è dottamente impaginato, ma che non rinunciano a essere spettacolari: perché gli autori di questo originale compendio per primi hanno fatto esperienza della stupefazione che accompagna la scoperta del mondo. Prima che la scienza, e la conoscenza, ne abbiano dato conto e ragione. Sono due modi di guardare la scienza che nei decenni si sono sedimentati e ancora oggi ci appartengono.

È da questo incrocio curioso, nato dalla commistione di rigore tassonomico e potenziale immaginifico che prende corpo il lavoro di artisti contemporanei come Joan Fontcuberta o Dario Ghisla, autori di rigorose quanto fantasiose messe in fila di specie immaginarie. Uomini in scatola, pesci volanti, improbabili erbari, cataloghi di mostri sono disegnati, presentati, catalogati con la ferrea metodologia propria della classificazione scientifica. Tutto è corretto, dettagliato, ordinato. Unico particolare incongruo: nulla di quanto descritto esiste in natura. Il che non significa, o almeno non significa per gli artisti in questione, che tutto questo sia un gioco, uno sberleffo. In un certo senso con le loro opere ci stanno dicendo che la catalogazione dell'immaginario è un affare serio, e che per maneggiarlo non c'è nulla di meglio che ricorrere a istruzioni per l'uso prese a prestito dal mondo della scienza. E forse di più: il processo che genera l'immaginario, e dunque nel nostro caso l'oggetto artistico, è un processo conoscitivo del tutto simile a quello che ha accompagnato le scoperte scientifiche e il loro ordinamento. L'applicazione di una metodologia acquisita e riconosciuta diventa strumento per veicolare nuovi contenuti. Quanto, in prima battuta, sembra una forzatura di metodo si rivela nei fatti un'addizione di significato. Quello che importa, ci dicono opere di questo tipo, non è l'oggetto in sé, ma il rapporto che ognuno stabilisce con il percorso della conoscenza. Sia

questa scientifica, visiva o emozionale. Come accade nelle liste, delle cui insospettate potenzialità poetiche ha parlato di recente Umberto Eco.

Alle liste pratiche appartengono sia la lista della spesa sia il catalogo della biblioteca. Sono elenchi di cose che esistono veramente e il cui numero è finito. Le liste poetiche invece possono anche parlare di cose inesistenti, ma soprattutto devono suggerire l'idea dell'infinito. Naturalmente noi possiamo provare a trasformare le liste pratiche in liste poetiche, come appunto farei io con l'elenco del telefono.⁵

Ricapitolando: esiste una sorta di spazio bianco che si colloca in un momento immediatamente successivo a quello della scoperta e precede la formulazione di teorie scientifiche. Un momento che si riempie di una gamma di sensazioni che vanno dalla meraviglia alla stupefazione trasformando quanto visto, dallo scheletro di un animale preistorico a una nuova specie di farfalla, in una sorta di apparizione. C'è un'immagine, che prendo a prestito da una canzone di Laurie Anderson, che meglio di ogni altra descrive questa sospensione intrisa di magia. Il pezzo si chiama *Pieces and Parts* ed è stato composto nel 2001. Siamo nel 1842, in una piantagione dell'Alabama. Per caso, mentre lavora nei campi, un gruppo di schiavi dissotterra uno scheletro enorme, che si scoprirà essere quello di una balena. Ma non subito: *These must be the bones of a fallen angel, these must be the bones of a fallen angel*: devono essere le ossa di un angelo caduto, è tutto quello che riescono a dire in cantilenante coro. La spiegazione, quella vera, e cioè che quello scheletro risale a un'era geologica in cui l'Alabama era sommerso dalle acque dell'oceano, verrà dopo. Per ora, quello che gli schiavi hanno visto emergere dalla terra è un angelo. E non è per nulla un caso che proprio sull'eccezionalità ed emozione di questo momento si innesti il pezzo di Laurie Anderson, artista curiosa dei saperi che la scienza e la tecnologia producono.

Non è, quella che dà spunto alla canzone di Laurie Anderson, l'unica balena destinata a farsi strada nel mondo dell'arte.

Più o meno contemporaneamente, nel 2002, dall'altra parte del pianeta, un'artista italiana, Claudia Losi, avviava un particolare work in progress dal titolo *Balena Project*.

L'idea – racconta l'artista – ha come origine un'immagine che mi accompagna dall'infanzia, delle balene che milioni di anni fa nuotavano tra le colline “dove ora volano stormi d'uccelli” (da una frase di Leonardo). Le loro ossa sono state trovate in molte zone calcaree dell'Appennino settentrionale, dall'Astigiano al Bolognese, passando per le colline del Piacentino.

La potenza immaginifica di quelle balene che parevano capaci di nuotare tra le colline di un paesaggio altrimenti domestico, dà origine a un lavoro che vedrà intere comunità di donne sparse per il mondo impegnate a cucire e far viaggiare una balena di dimensioni naturali. Accompagnandola di volta in volta con l'intreccio delle loro storie, voci e saperi che rendono possibile rinnovare lo stupore antico dell'apparizione, dotandolo di calore e umanità.

Il tessuto in lana, di due tonalità di grigio melangiato, è solamente cucito e riprodurrà il più fedelmente possibile le caratteristiche anatomiche del cetaceo, *Balenoptera Physalus*, il più grande e veloce del Mediterraneo.

L'accumulo di storie e riflessioni genera a sua volta curiosità per la storia del mondo e per le specie che lo abitano. E dà lo spunto per altri lavori, da quello dedicato ai Licheni, archetipo di un mondo vegetale antico e testimonianze preistoriche, agli atlanti delle terre non emerse, mappamondi che disegnano una geografia invertita, a un tempo fantastica e reale, di continenti e di mari.

Colpisce, in queste due esperienze artistiche, la commistione tra sguardi diversi, l'osservazione naturalistica e antropologica da un lato, e la capacità di cedere al potere affabulatorio delle immagini dall'altro, alternando la storia e le storie delle generazioni, umane e geologiche.

Piccole storie che, insieme a tante altre, alla mappa della vita disegnata dagli scienziati, ne affiancano una delle emozioni, che non la sostituisce, ma ne amplifica il senso.

Nel 1895 un medico e scrittore, Arthur Conan Doyle, riferendosi alle tante stelle che vedeva in cielo, in *The Stark Munro Letters* faceva dire al giovane Stark Munro, medico a sua volta, «*I'm proud to say that I don't know the name of one of them. The glamour and romance would pass away if they were all classified and ticketed in one's brain*». ⁶ Chissà, forse, un secolo dopo, guardando opere di questo tipo, Munro si sarebbe convinto che attribuire un nome alle cose non significa necessariamente spogliarle della loro poesia.

Da oggetto di rappresentazione a soggetto di indagine: ecco quello che è diventata la natura per molti artisti le cui incursioni nei musei, nei laboratori di ricerca e per le strade del mondo, ora visto come uno straordinario museo all'aperto, si fanno sempre più frequenti.

Rotte darwiniane e musei a cielo aperto

Non sono pochi gli artisti che si sono confrontati con temi più o meno direttamente legati alla storia dell'evoluzione e alla genetica.

Vuoi dandone rappresentazione visiva, vuoi facendo propria una metodologia che utilizza presupposti scientifici nella generazione delle forme e delle immagini. Una breve, nonché arbitraria, serie di esempi aiuta a spiegare quello che succede. Basta pensare che nel 2003 Sebastião Salgado dà avvio a uno dei suoi progetti più ambiziosi, *Genesis*, un lungo viaggio nelle regioni meno esplorate del nostro pianeta, dai deserti della Namibia ai ghiacci dell'Antartide, dalle Galapagos al Sudan. La premessa è semplice:

Solo nelle zone incontaminate la biodiversità è ancora florida. In questo mondo primigenio possiamo ancora capire le origini della nostra specie. È lì che cerco i volti incontaminati della natura e dell'umanità: e come siano per lungo tempo riuscite a coesistere in un equilibrio ambientale.⁷

Un altro indizio lo fornisce un'apparente coincidenza. Diversi artisti, più o meno nello stesso periodo in cui Sebastião Salgado è impegnato nel progetto *Genesis*, e a breve distanza di tempo uno dall'altro, rivolgono il loro interesse verso l'Antartide, che diventa meta di viaggi, oggetto di rappresentazione e teatro di installazioni. Tra loro Lucy e Jorge Orta, David Coppeland, David Buckland con gli artisti e scienziati che aderiscono al progetto Cape Farewell. Di frequente questi viaggi coinvolgono gruppi più ampi, e intenzionalmente interdisciplinari. Anche uno scrittore come Ian McEwan ha partecipato a una di queste spedizioni. Non è il fascino di un paesaggio estremo che li attrae, ma il duplice valore simbolico che questo territorio ha assunto in ragione delle sue specifiche caratteristiche, ambientali e politiche. Nei ghiacci dell'Antartide è infatti racchiusa la riserva d'acqua dolce più grande del mondo (70%). Monitorarne lo stato di salute è dunque un osservatorio privilegiato per seguire gli effetti dei mutamenti climatici. Inoltre, per un accordo internazionale, l'Antartide è stata dichiarata area sovranazionale e dedicata alla ricerca scientifica e alla salvaguardia dell'ambiente. Dunque metafora di un possibile villaggio globale, governato dalla cooperazione, con lo scopo di tutelare un bene dell'umanità. È di questo status particolare che gli artisti si fanno partecipi e interpreti, intrecciando il loro linguaggio con quello dei ricercatori e condividendone i sogni e le paure. Altri esempi potrebbero seguire.

Compilare un inventario è impossibile, e tutto sommato inutile. Un po' come mettersi a studiare il mondo armati di enciclopedia, e partendo dalla lettera a.

È invece più utile prendere atto di come la conoscenza più approfondita dei processi evolutivi e della genetica e la sempre più frequente collaborazione tra artisti e scienziati abbia modificato la rappresentazio-

ne del paesaggio, rendendola in un certo senso più consapevole della ricchezza che lo abita e della fragilità che lo minaccia.

Se riconosciamo, come credo sia lecito, che la bellezza che attribuiamo alla natura e, per estensione, al paesaggio non è oggettiva, ma risultato di un'estetica proiettiva (detto altrimenti: questo bosco, scorcio, collina, montagna non è “oggettivamente” bello in quanto tale, ma noi lo troviamo bello in quanto conforme, simile, a un codice estetico che condividiamo con altri e che si è formato su basi culturali) dobbiamo trarre una conseguenza. E cioè che la condivisione di tematiche e conoscenze che un tempo appartenevano all'ambito scientifico ha non solo prodotto una nuova grammatica visiva, ma innescato un inedito processo generativo dell'opera. Paesaggi estremi, coste, fondali marini, musei di storia naturale, laboratori di ricerca, da soggetto di rappresentazione si trasformano in potenziali atelier. E gli elementi che abitano questi spazi, animali, vegetali, reperti, fenomeni atmosferici etc., in un catalogo pressoché infinito di “materiali” con cui comporre l'opera.

Un passo indietro

Chiamiamo “storia” la Storia dell'arte proprio perché non è fatta di momenti unici che si collocano alla rinfusa nel tempo e nello spazio, ma di episodi che, come in una narrazione, sono fra loro correlati. Non sarebbe dunque difficile, con un po' di ricerca, costruire una sorta di albero genealogico di ogni opera in questione. Non difficile, ma forse neanche così importante. Un paio di cose occorre tuttavia appuntarsele, per capire meglio l'atteggiamento di questi artisti, e anche lo scarto che contraddistingue il loro lavoro rispetto a quello delle generazioni che li hanno preceduti.

Non è infatti la prima volta che la teoria dell'evoluzione si riverbera sulle arti figurative. Echi di una diversa e più consapevole conoscenza della biologia potrebbero spiegare l'attenzione per i dettagli naturali delle opere preraffaellite, così come il ciclo infinito di vita e morte che Klimt mette in scena nel 1899 nel dipinto murale *Filosofia* potrebbe più o meno direttamente essere messo in relazione con la teoria darwiniana dell'evoluzione. E a un'origine simile potrebbe essere ricondotta la frase apposta da Gauguin su uno dei quadri tahitiani: *Da dove veniamo, chi siamo, dove andiamo?* (per non parlare delle motivazioni che lo spinsero ai soggiorni polinesiani).⁸ Anche l'attenzione per la natura in quanto tale ha un precedente nella Land Art, termine che viene utilizzato per la prima volta nel 1969. Allora, tuttavia, la grande innovazione operata dagli artisti era stata di spostare, come nel caso della spirale di Smithsonian, e talvolta addirittura delegare, come nel caso dei fulmini di De

Maria, la creazione dell'opera al paesaggio. Ma i canoni estetici su cui quelle opere venivano pensate e realizzate e poi ricomposte nelle pareti delle gallerie attraverso disegni e fotografie, erano saldamente ancorati al mondo dell'arte.⁹ Perché semplicemente nata da un bagaglio di conoscenze e sensibilità diversi da quelle su cui si costruisce oggi l'immaginario e lo sguardo degli artisti. «Vediamo con gli occhi ma anche con il cervello», ha detto di recente Oliver Sacks, e il cervello di ogni generazione si alimenta di urgenze e concetti diversi.

Non è più una questione di ambientazione, ma di qualcosa che incide sulle premesse del fare e pensare l'arte. Non si tratta insomma di illustrare processi naturali, ma di usarli per dare corpo e forma alle opere che si realizzano. Quasi la natura si fosse appropriata di un ruolo performativo nella costruzione di opere d'arte. Guardiamo, per esempio, le bellissime immagini floreali di Katinka Matson. C'è, dell'artista, sicuramente la maestria nello scegliere e impaginare le immagini. Ma c'è anche una sorta di modestia nella scelta di utilizzare, per riprodurre i fiori, non una macchina fotografica ma uno scanner, e cioè un occhio meccanico, neutro. Come se volesse evitare che l'osservazione delle immagini "al naturale" venisse disturbata da qualcosa. I nuovi mondi che si costruiscono con l'artificio dell'arte non contraddicono quelli naturali, anzi ne ricalcano i comportamenti. Può essere quello di batteri osservati in laboratorio, come nel caso di Ellen K. Levy, le cui opere digitali "proliferano" secondo uno schema preso a prestito da quello delle cellule osservate all'interno di un laboratorio di microbiologia. O può capitare che sia la biologia delle specie acquatiche a dare lo spunto per reinventare e disegnare nuovi mondi possibili: dal mondo sottomarino dei vetri realizzati da Maria Grazia Rosin agli acquari di Takashi Amano. Paesaggi artificiali, ma per i materiali che sono stati utilizzati, non per le modalità con cui sono stati costruiti.

Istruzioni per l'uso

Oggetto di questo libro è un racconto a più voci. Affidato a persone tra loro diverse, per formazione culturale, per generazione di appartenenza e per gli strumenti espressivi che utilizzano. Accanto a chi si è occupato di storia dell'arte, trovano spazio scienziati, antropologi, etologi e scrittori. E poi, soprattutto, gli artisti, che parlano attraverso le loro opere. Nelle pagine che seguono in alternanza ai testi è stato riservato ampio spazio a capitoli visivi. Non dunque illustrazioni, ma testi autonomi che si sviluppano come stazioni di una mostra. Talvolta, le immagini sono accompagnate da brevi testi: perlopiù parole scritte dagli artisti stessi, o

da persone che hanno condiviso con loro la ricerca che prelude alla realizzazione di un'opera.

Lo si è fatto con l'intento non di fornire una spiegazione ma piuttosto una dilatazione del significato delle immagini.

Un libro, come una mostra – e questo è un po' entrambe le cose –, è sempre risultato di un arbitrio personale. Che tuttavia, almeno nelle intenzioni, non è sinonimo di casualità.

Di fondo, c'è infatti la convinzione che una serie di interrogazioni appartengano in modo trasversale al presente e non siano in alcun modo appannaggio di una singola categoria di persone.

Salvo rare incursioni nel passato, che mi parevano d'obbligo, l'arco temporale preso in considerazione è quello degli ultimi dieci, quindici anni. Naturalmente molte delle questioni di cui si parla erano già affiorate prima. Tuttavia, ho scelto di privilegiare questo periodo perché solo di recente un atteggiamento diverso nei confronti della natura è diventato pervasivo. Detto altrimenti, si è diffusa una coscienza scientifica ed ecologica anche fuori dai settori specialistici.

Proprio l'ampiezza e la diffusione di questo atteggiamento hanno reso impossibile, e forse inutile, il tentativo di fare un compendio, di compilare una sorta di anagrafica che desse conto di tutte le esperienze riconducibili alle questioni affrontate.

Ho iniziato avendo in mente alcune immagini. Proseguendo nel lavoro ne ho incontrate molte altre. Ne ho scelte alcune, alternando il lavoro di artisti affermati con quello di altri che da poco hanno iniziato a farsi conoscere. Lo stesso è successo con le parole che formano i testi di accompagnamento.

L'ambizione, se mai c'è ne è stata una, è stata piuttosto quella di raccontare un viaggio, sperando che qualcuno abbia voglia di usare questo libro come una sorta di prontuario per aggirarsi nei territori dell'arte contemporanea cercando qualcosa di diverso. Per fare lo stesso itinerario, oppure per costruirsi uno proprio, partendo con un equipaggiamento inusuale, ma spero anche attuale.

Note e nota alle note

Le note che seguono rendono conto esclusivamente delle fonti dirette di alcuni dati e ragionamenti.

Per il resto, questo libro è cresciuto in parallelo ai libri che ho letto o anche solo sfogliato, alle mostre e agli studi che ho visitato, alle chiacchiere con gli artisti, i galleristi e i curatori, agli articoli di giornale e ai siti web. Notizie e suggestioni che si sono sedimentate negli anni e che mi è impossibile restituire. Ogni pagina, ogni immagine, ne include

altre: si sono dilatate, sfuggendo alla catalogazione e organizzandosi per rifrazioni.

Via via che qualcosa di quanto leggevo o vedevo mi pareva particolarmente pertinente, più che citarlo, ho preferito dargli spazio nel libro: mi riferisco alla scelta degli autori che hanno scritto i testi e alla selezione delle immagini che formano la struttura del libro.

Gran parte dei testi sono stati scritti espressamente per questo libro. In qualche caso, tradotti o ripresi: di volta in volta, le fonti sono indicate.

Per chi avesse voglia di approfondire, basta addentrarsi nella bibliografia degli autori e nel curriculum degli artisti per trovare infiniti spunti.

1. Kenneth Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1962 [1949], pp. 186-87.
2. Stewart Brand, "We Are as Gods and Have to Get Good at It", *Edge*, n. 298, agosto 2009, numero a cui rimando anche per altri spunti qui ripresi. www.edge.org.
3. Lucrezia De Domizio Durini, in *Joseph Beuys Difesa della Natura*, Charta, Milano 1996, p. 109.
4. Paul R. Ehrlich, *Le nature umane: geni, culture e prospettive*, Codice edizioni, Torino 2005, p. 390.
5. Umberto Eco, da un articolo di *Repubblica* del 1 ottobre 2009; il testo è estratto da *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.
6. «Sono orgoglioso di dire che non conosco il nome di nessuna di queste. Il loro fascino e romanticismo svanirebbero se fossero tutte classificate ed etichettate nella nostra mente.» (T.d.A.)
7. Sebastião Salgado, *Genesis*, citazione dal comunicato stampa della mostra presso lo Spazio Forma, 2007.
8. La questione, ripresa in un bellissimo articolo di Jackie Wullschlager apparso sul *Financial Times* del 21 marzo 2009, p. 15, da cui ho tratto gli esempi, è stata oggetto di studi recenti cui rimando. Diana Donald e Jane Munro (a c. di), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Yale University Press, 2009; Denis Dutton, *The Art Instinct*, Oxford University Press, 2009; Pamela Korf e Max Hollein (a c. di), *Darwin, Art and the Search for Origins*, Wieneland Verlag, Köln 2009.
9. Sulla questione si veda Colette Garraud, *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris 1994.