

Sostituzioni, apparizioni e barene. Land Art alla Biennale di Venezia

Stefania Portinari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract How to exhibit Land Art at the Venice Biennale: by reconstructing worlds or renouncing them, depending on how curatorial practices collide with the narratives of art historians versus militant curators. The Gardens of Castello, main site of the Biennale, are not an easy platform for land experiments, but reveal experiences rendered by geological cracks, nebulous atmospheres, green presences, chthonic installations. This intervention recounts Germano Celant's failures, Renato Barilli's visionariness, the desire for an impossible task and how the appearance of a Land Art piece can cost 25,000 dollars in 1970. And if unexpected 'substitutions' in a landscape can be works of art, Land Art can be made by water, a matter that from the Grand Canal embraces the sandbanks, spaces where anything can happen.

Keywords Land art. Venice Biennale. Michael Heizer. Richard Long. Fabrizio Plessi. Christo. Luca Maria Patella.

La Biennale di Venezia scaturisce in un giardino e dunque – come scrive Goffredo Parise – «basterebbero i Giardini per fare della Biennale, la Biennale».¹ Se la sua location si connette fin dagli esordi in modo così assoluto con la natura, prima di mapparvi una possibile presenza della Land

1 Parise, G. (1980). «Vedo i mari della Sonda». *Corriere della Sera*, 23 agosto, ora in Parise 1984, 76: Parise scrive nell'estate del 1980, ma evoca un ricordo del 1948, quando alla ripresa della mostra nel secondo dopoguerra immagina di entrare e uscire «dai banani di Gauguin» (ovvero dalla mostra degli impressionisti e postimpressionisti allestita nel Padiglione della Germania, vuoto a causa delle conseguenze belliche) alle felci del parco senza troppo accorgersene. Alla caduta della Repubblica Serenissima nel 1797 a Venezia segue il primo governo austriaco, dal 1806 al 1814 il dominio napoleonico, poi un secondo governo austriaco fino all'annessione al Regno d'Italia nel 1866: nel periodo napoleonico viene istituita la Commissione di Ornato, che controlla le trasformazioni edili e viene emanata la Legge speciale 45 del 1807 che, nel novero di provvedimenti massivi, rende realizzabile il progetto dei Giardini di Castello per creare un giardino pubblico, affiancato dalla via Eugenia (l'attuale via Garibaldi) progettata da Gian Antonio Selva al modo di un *boulevard* francese.

Art, che solitamente si localizza tra la mostra *Videonastri* di Gerry Schum nel 1972 e la retrospettiva di Robert Smithson nel Padiglione degli Stati Uniti nel 1982, è auspicabile riandare a una primavera del 1910 e supporre che i primi landartisti a immaginare progetti impossibili per Venezia siano stati i futuristi, prefigurando la medesima azione di *mass displacement* invocata nei tardi anni Sessanta da Michael Heizer, quando intende posizionare delle enormi rocce in uno spazio scavato nel suolo. Quel gruppo di sodali, accorso per supportare la personale del collega Umberto Boccioni allestita all'interno della collettiva annuale di giovani artisti a Ca' Pesaro, il 27 aprile 1910 lancia infatti dalla Torre dell'Orologio in piazza San Marco un volo di manifestini scritti in italiano e francese in cui si promette di far nuova la Venezia «passatista» e «colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi», corrosi dall'umido e dalla salsedine.² È lo stesso effetto di modernità e di entropia che condurrà anche la prima azione italiana di Land Art eseguita da Smithson nel 1969, *Asphalt Rundown*, avvenuta in una cava di selce abbandonata in via Laurentina a Roma, creando una colata di asfalto: coprire una entità geologica e paesaggistica con un intervento che aggiunge un altro strato di sedimento e dunque di tempo è un gesto annichilente, secondo le intenzioni dell'artista, ma crea anche una energia nel processo; possiamo allora considerare i futuristi progenitori di una 'preistoria' di Land Art veneziana.³

Grandi progetti utopici di sbancamenti e costruzioni compiute su territori apparentemente impossibili da attraversare sono stati inoltre veramente ideati per Venezia alla fine dell'Ottocento, nello stesso momento in cui si afferma la Biennale. Dopo l'inaugurazione del ponte ferroviario che taglia la laguna e collega la città alla terraferma nel gennaio del 1846, sotto il secondo governo austriaco e tra molte polemiche poiché pone fine a una condizione di isolamento che è anche concettuale, se ne ipotizzano altri accompagnati da strutture degne degli insediamenti irreali che Constant immagina sotto l'egida dell'Internazionale Situazionista o di un certo *radical design* degli anni Settanta, come in una proposta del 1879 che intende congiungere l'approdo della ferrovia a campo Santi Apostoli e percorrere poi Venezia stessa proseguendo fin oltre l'isola di Murano, sferragliando

2 Il testo del volantino *Venezia Futurista* è firmato da poeti e pittori: Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Boccioni, Gino Severini, Aroldo Bonzagni, Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi, Enrico Cavacchioli, Armando Mazza, Libero Altomare, Luciano Folgore; ne gettano qualche migliaio (secondo Marinetti duecentomila); in maggio il foglietto viene ristampato col titolo *Contro Venezia passatista*, per essere distribuito ai giornali, con testo tradotto anche in inglese, oltre che in francese, cf. Bianchi 2010; Stringa 2006.

3 Sul pensiero di Smithson cf. Flam 1996. L'opera di Land Art avviene a sud di Roma, al quattordicesimo chilometro di via Laurentina in una ex cava di selce (abbandonata fin dalla metà degli anni Sessanta), in occasione di una sua personale alla Galleria L'Attico: nell'invito all'opening, previsto per il 15 ottobre, è riprodotta in bianco e nero la mappa del luogo con cerchiata la zona dell'intervento accompagnata dalla scritta «Site for Asphalt Run / Down / (cava di Selce)» che ha dato luogo a fraintendimenti sul nome del sito, che nelle pubblicazioni viene chiamato ora Cava del Selce, ora Cava dai Selce (confondendolo con il nome del vicino paese), mentre come ha dimostrato l'azione del gruppo Stalker nel 1996 il luogo si trova tra Vallerano e Valleranello nella cosiddetta ex cava Nenni, precedentemente Co.Bi.La.

su impalcature di ferro e muratura.⁴ Viene pensata persino una strada per automobili che dalla terraferma passa per la città, che in una delle varianti si slancia attraverso la Giudecca, giunge all'isola di San Giorgio e con ponti girevoli giunge al Lido e poi a Chioggia e a Ravenna – quasi un'antenata del visionario *Floating Piers* (2016) di Christo con cui si è potuto camminare sulle acque del lago d'Iseo o del sistema MOSE, per la presenza di paratie mobili in ferro con testate di muratura – ipotizzata dall'ingegnere Eugenio Miozzi, che era stato capo della Direzione Lavori e Servizi Pubblici del Comune di Venezia al momento della costruzione del ponte automobilistico translagunare inaugurato nel 1933. Tra le congetture successive egli propone nel 1969 un'«autostrada sommersa», l'Autostrada Sublagunare Periferica della Città, che passerebbe in un tunnel a un metro sotto il livello del mare con fermate dal Tronchetto al Cavallino, prevedendone una ovviamente presso la Biennale, per un totale di 10.662 metri di lunghezza, di cui 6.544 sommersi (Miozzi 1969; Kusch 2021).

Tale data ci porta alla Biennale del 1968, quella della contestazione e delle proteste, che provocherà cambiamenti a livello ideologico più che organizzativi, creando un intenso dibattito sul futuro dell'esposizione e tra i vari pensieri, facendo seguito alle considerazioni che Bruno Alfieri già espone sulla sua rivista *Metro*, Giulio Carlo Argan propone di abbattere tutti i padiglioni e crearne solamente uno, in cui un'unica commissione avrebbe ideato un'unica mostra, per porre fine alle suddivisioni nazionali che gli pare non riescano sempre a offrire un'arte all'altezza degli standard internazionali. L'intenzione più perentoria è quella di Germano Celant, che seguendo quell'idea ammonisce che sarebbe però preferibile abbandonare poi la zona all'azione della natura (Portinari 2018; 2021). Se questa visione provocatoria rimanda alle affermazioni che Smithsonian aveva espresso nell'articolo intitolato «The Monuments of Passaic», pubblicato su *Artforum* nel 1967, in cui esaltava il concetto di entropia applicato ai territori sfruttati dall'industria devastatrice che, una volta disabitati, tornano allo stato primitivo, occorre ricordare anche le ragioni sotterranee per cui quel curatore può aver avuto interesse a esprimere un tale *statement*, considerati i recenti screzi intercorsi tra lui e la Biennale dopo che, invitato a far parte della Commissione per la selezione degli artisti italiani e rifiutatosi di collaborare con gli altri membri, si era subito dimesso e quanto un simile habitat sarebbe stato l'ideale per quell'Arte Povera appena emersa e che lui sperava di capitanare in tale sede (cf. Barilli 2017; 2023, 45-56). La sua affermazione politica, dunque, ha anche quella direzione.

È consuetudine pensare che la prima presenza di Land Art alla Biennale – se non altro evocata – si annoveri nel 1972, con la mostra dedicata ai *Videonastri* di Schum che espone anche il film *Land Art* (1969) da cui deriva il nome assegnato alla corrente artistica; ma si potrebbe piuttosto considerare che un'azione effimera ed efficace, che si inserisce

⁴ Pietro Manfrin, che dal 1870 è deputato del Regno e dal 1879 senatore (dal 1880 al 1881 sarà anche prefetto di Venezia) nel volume *L'avvenire di Venezia*, edito nel 1877, apre all'idea di altri collegamenti ferroviari con la terraferma: nel 1879 un progetto della Società veneta per le imprese e le costruzioni pubbliche propone un tracciato che da campo Santi Apostoli passi per le Fondamenta Nuove, attraversando poi le isole di San Cristoforo e Murano fino a Campalto, che prevede persino un'arcata girevole in ferro per passare il Canale delle Navi (a questo tracciato si rifarà Miozzi per l'idea di strada automobilistica del 1933); nel 1881 un altro prevede ben nove linee ferroviarie e due ponti lagunari con stazioni fino a Murano e Burano, cf. Cherubini 2002, 73-80.

in un elemento naturale, avviene invece già nel 1968, quando il pittore Nicolás García Urriburu, argentino residente a Parigi e che non è invitato alla rassegna, martedì 18 giugno - primo giorno di vernissage - alle otto del mattino compie un gesto di protesta come richiamo ecologico, rendendo verde per otto ore il Canal Grande versando da una gondola tra la Pescheria di Rialto e il municipio 30 kg di tintura di fluoresceina, una sostanza innocua impiegata per monitorare il flusso delle correnti che, meno intensa, continua a galleggiare in superficie fino a sera.

La volontà dell'artista è quella di collocare l'arte nella natura stessa, come scrive posteriormente nel manifesto *First Green Venice* (1968) ma, come accade spesso in quel tempo di passioni e di contraddizioni, sebbene l'intento fosse anticapitalista negli anni successivi egli ripete in vari luoghi quella che diviene una performance ed edita nel 1973 un'edizione di sei serigrafie a memoria delle azioni, a dimostrazione di come anche le imprese 'impossibili' possono essere ricordate per tramite di altri medium e monetizzate (Marchesi 2018, 19).⁵ L'effetto poetico e straniante di quel verde fluorescente non smette comunque di stupire a distanza di decenni e, pur con un effetto ampliato nel suo voler creare un allarme strano o inquinante, si riconduce all'essenza del vero colore dell'acqua di Venezia, che non è azzurra ma verde, come già era smeraldo dipinta nelle mappe antiche quali la mappa Emo del 1750.

Quando nel 1970 Umbro Apollonio è nominato direttore delle arti visive (una designazione impiegata per la prima volta, che sostituisce quella di segretario generale) assieme a un gruppo di intellettuali e amici quali Gillo Dorfles, Bruno Munari e Dietrich Mahlow, che come lui ripongono un grande interesse nell'arte optical e cinetica, propone di indirizzare una considerevole sezione della Biennale verso quella corrente, che in Italia è chiamata anche Arte Programmata, dall'omonima mostra pensata da Munari nel 1962 per gli showroom Olivetti. Questo atteggiamento si inserisce nell'idea di un rinnovamento, in risposta alle proteste che avevano lasciato strascichi anche politici e se da un lato ha un estremo impatto sul pubblico, dall'altro è un apporto ritardato e di parte, considerato che quelle ricerche si sono affermate in Europa alla metà degli anni Cinquanta e in Italia dal 1959 con il Gruppo T a Milano e il Gruppo Ennea poi N di Padova. Nel Padiglione Centrale perciò, secondo una consolidata tradizione di mostra-cuore della Biennale, si tiene *Proposte per una esposizione sperimentale* a cura di Apollonio e Mahlow, con allestimento di Davide Boriani e Livio Castiglioni, con una stanza dedicata persino alla Land Art per cui Apollonio inizia a

5 Questo catalogo della retrospettiva di Urriburu tenutasi nel 2018 a Buenos Aires è ricco di errori imbarazzanti sulla Biennale del 1968, ma riporta il manifesto *19 de Junio 1968. Primer Proyecto. Green Venice*, in cui l'artista afferma: «Art has no autonomous form anymore / art adopts nature's form and it is fluid, dynamic / art no longer has a place outside of nature: its place is inside of nature». Urriburu nel 1970 realizza operazioni simili con le *Hidrochromias Intercontinentales* colorando l'East River a New York, la Senna a Parigi, nuovamente i canali di Venezia (cf. *Hidrochromia Intercontinental*. Gran Canal, Venecia, 27 de Junio de 1970) e il Rio della Plata a Buenos Aires; nel 1973 edita la cartella *Portfolio-Manifesto Urriburu Coloration*, realizzata dagli Ateliers Laage di Ramatuelle con sei serigrafie: in quella dedicata a Venezia (1968) sono riportati il *Manifesto* e la scritta «June 19 1968. First Green Canal», ma la data non è quella dell'azione, che è avvenuta - come testimonia tutta la stampa del tempo - il 18 giugno; è probabilmente quella in cui è stato scritto il *Manifesto*, che infatti viene citato come posteriore sulla stampa veneziana. L'artista realizzerà anche numerose fotografie colorate a pastello (della serie *Hidrochromia Intercontinental*, 1970) o virate a colori (*chromogenic print*) e altre grafiche a effetto fotomontaggio dedicate all'azione veneziana.

prendere contatti con la gallerista Virginia Dwan di New York, che era stata un'importante sostenitrice per i landartisti, essendo molto legata a Heizer, di cui aveva finanziato il progetto *Double Negative* acquistando i 60 acri di terra su cui è stato realizzato, e che aveva contribuito anche ai costi per la *Spiral Jetty* (1970) di Smithson.

Dopo alcune interloquazioni da cui risulta la proposta di esporre una serie di piccole fotografie, il direttore chiede qualcosa di più significativo, che si configuri come «un esempio veramente rimarchevole» per il pubblico, come una delle foto di Heizer e in particolare magari *Displaced/Replaced Mass No. 1. Silver Springs* (1969), un lavoro di Earth Art eseguito nel 1969 e - forse consigliato da qualcuno - rilancia che l'immagine venga stampata in grande formato su un velario alto 5 metri e lungo 24 e, pur sapendo che verrà a costare 25.000 dollari, si dichiara disponibile a pagarne anche il trasporto.⁶

La serie di foto relativa a *Displaced/Replaced Mass* è composta in realtà da tre immagini, legate a tre azioni differenti compiute nel 1969 a Silver Springs in Nevada inserendo tre blocchi di granito dentro a tre differenti scavi eseguiti nel letto disseccato di un lago, che erano stati rivestiti e livellati con colate di cemento: il peso delle 'masse' poste nelle cavità (rispettivamente di 30, 50 e 68 tonnellate) corrispondeva al peso del terriccio tolto (Celant 1996, 19).⁷ Se i cataloghi delle Biennali storiche riportano alcune preziosissime riproduzioni delle opere al fondo del volume, un pregio che li contraddistingue anche da quelli dei Salon parigini, negli anni Settanta e successivamente, quando essi diventano ampiamente fotografici, la problematica che emerge è come spesso si tratti di immagini fittizie, di accompagnamento, inviate mesi prima dall'artista e che non solo non corrispondono alla percezione che se ne avrà nell'allestimento finale, ma proprio talora nemmeno alle opere effettive. Per tale motivo questo episodio è rimasto a lungo in dubbio, nell'impossibilità di ricostruire con certezza la situazione in attesa di rinvenire ulteriori materiali in altri archivi che definiscano una verità più definitiva, considerato che nel catalogo generale tra la lista delle opere esposte nella sala VI, dedicata unicamente a Heizer, risulterebbe esservi un'unica «fotografia proiettata» di *Doppio negativo. Virgin River Mesa, Nevada*, a cui corrisponde effettivamente un'immagine di tale lavoro tra le foto in bianco e nero che accompagnano la sezione, con la didascalia «*Double Negative*» in inglese che lo conferma.

Nel catalogo specifico della mostra però - a cui è auspicabile prestare maggior fede, in quanto creato appositamente e con una tempistica più tarda, riportando esso sia immagini di repertorio che foto delle sale della stessa Biennale - è invece indicata la presenza di un'opera differente, «*Massa tolta e rimessa. Silver Springs. Nevada*», come recita la didascalia e quindi effettivamente quella che risulterebbe avesse chiesto Apollonio, ma è ugualmente 'promessa' come singola proiezione fotografica, senza specificare quale sia delle tre della serie e dando adito a dubbi se fosse davvero una o trina. Nelle due pagine a essa riferita infatti - che seguono il

⁶ Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico (FS), Arti Visive (AV), b. 174: Biennale 1970. Lettera di U. Apollonio alla Galleria Dwan, 8 maggio 1970.

⁷ Heizer su *Displaced/Replaced Mass #1/2/3* (1969), che non esiste più, afferma: «The first sculpture object I built was *Displaced/Replaced Mass*, which used granite block set inside three depressions in the ground which were lined with concrete», si tratta dunque di materiali simili a quelli che già esistono nella regione, le rocce sono grigie, come il cemento.

testo «Note sugli 'earthworks'» di Diane Waldman, curatrice del Guggenheim Museum di New York – compare in realtà un'unica foto che si allarga su entrambe e che sembra mostrare una stanza con una proiezione che scambia le immagini facendole slittare una dopo l'altra o una accanto all'altra, suscitando un'esitazione nell'interpretarla come una proiezione statica o di tre immagini in *loop*: quella di sinistra è *Displaced/Replaced Mass #2* e quella di destra la *#3 (35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1970, 33)*.⁸ Il mistero si risolve ipotizzando che in realtà fossero presenti tutte e tre le testimonianze della serie e che fossero state proiettate con un sistema simile a quello adottato nello stesso anno da Heizer per *Actual Size. Munich Rotary* (1970; Whitney Museum of American Art, New York), un'installazione legata a *Munich Depression* – un'azione compiuta a Monaco in Germania nel 1969 dove realizza una voragine nel suolo – che consiste nel proiettarne le riprese panoramiche scattate a 360° in grandi dimensioni, una accanto all'altra senza soluzione di continuità e su ampi schermi grazie a proiettori appositamente realizzati allo scopo da un ingegnere, dopo averle trasformate in grandi *slide* fotografiche racchiuse tra due vetri, create dai negativi originali (da qui forse l'ambiguo termine 'diapositiva' usato nei documenti dell'archivio della Biennale), facendo assumere al tutto una dimensione ambientale che occupa l'intera stanza.

Un'altra questione interessante è il motivo che possa aver spinto Apollonio a quella scelta, in quanto storico dell'arte e non critico militante, per di più inserito nel contesto di una Sottocommissione per le arti figurative (bilanciata dal Comitato Internazionale di esperti) ancora composta da suoi pari ma anche da artisti, essendo l'espressione di un consesso politico in cui si innestano rappresentanti scelti dal ministero, dal comune, dal sindacato degli artisti, ma la sua vocazione didattica e documentativa, anche in quanto anima dell'Archivio Storico della Biennale (cf. Pajusco 2019), lo spinge certamente a mappare il presente per indirizzare il pubblico, con una operazione diversa da quella che compiranno Celant o altri, pur storici dell'arte come Enrico Crispolti, nella seconda metà degli anni Settanta. Sono inoltre tempi in cui giungono con rapidità informazioni su quanto sta avvenendo negli Stati Uniti, anche grazie a riviste come *Flash Art*, *Casabella*, *Domus* e nel 1968 si sono già tenute mostre come *Earthworks* alla Galleria Dwan (con Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Stephen Kaltenbach, Robert Morris, Smithson, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Carl Andre e Herbert Bayer) e *Pure Dirt Pure Earth Pure Land* di Walter De Maria alla Galerie Heiner a Monaco, così come *Earth Art* organizzata nel 1969 da Willoughby Sharp nel campus della Cornell University a Ithaca (NY), né è passata inosservata l'azione di Smithson a Roma nell'ottobre dello stesso anno. Non è un caso poi che, proprio da giugno a luglio in coincidenza all'inaugurazione della Biennale, Celant curi la mostra *Conceptual Art. Arte Povera. Land Art* alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino [fig. 1] che presenta i 'suoi' artisti ma anche esempi di Land Art con opere fotografiche e film in cui espongono lavori, tra gli altri, Heizer, Christo, Smithson, Dibbets,

⁸ I riferimenti alle opere di Heizer sono riportati nel catalogo di quella specifica mostra (Apollonio, Caramel, Mahlow 1970, 109-13) allestita nel Padiglione Centrale della Biennale, che si intitolava in realtà solamente *Proposte per una esposizione sperimentale*, mentre il catalogo della mostra si intitola *Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale*; in tale occasione Waldman interviene ricordando che questi artisti avrebbero preferito definire i loro lavori *Earth Works*.

Dennis Oppenheim, De Maria: perdura perciò la 'guerriglia' di Celant alla Biennale, che considera un accrocchio di professori pronti agli accomodamenti e di critici suoi competitor (cf. Celant 1970).⁹

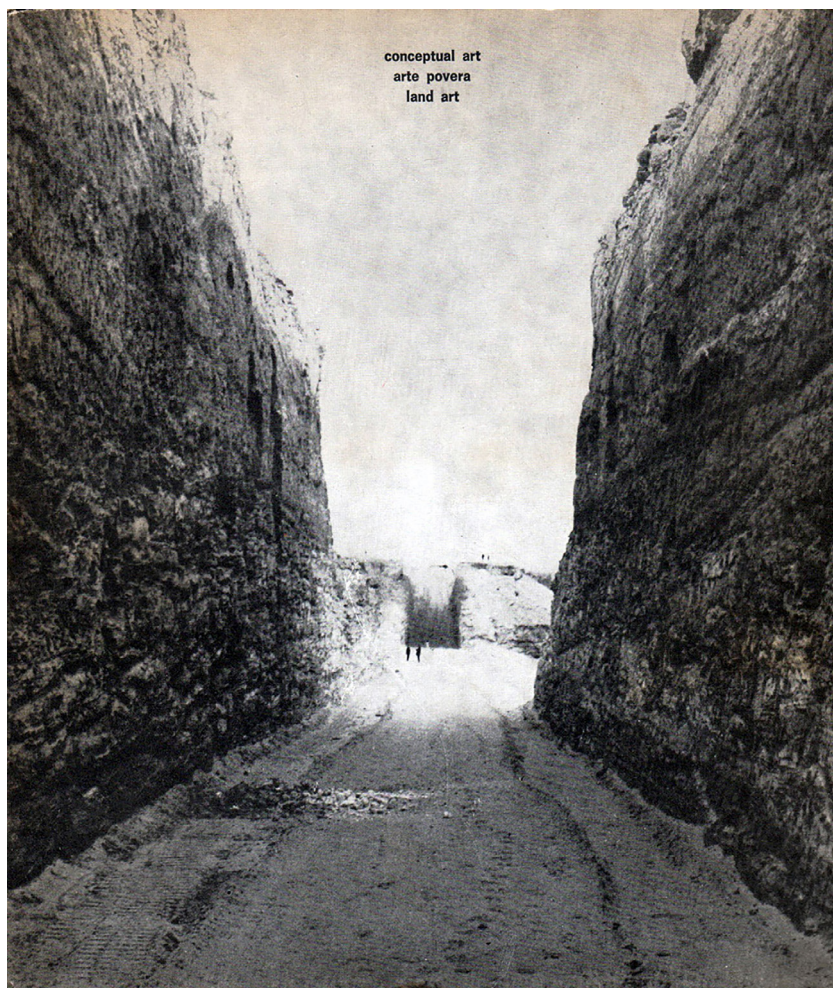


Figura 1 *Conceptual art. Arte povera. Land art.* Catalogo della mostra curata da Germano Celant alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1970

Un'altra sezione della mostra *Proposta per una esposizione sperimentale* è dedicata alla «Produzione manuale, meccanica, elettronica, concettuale» e prevede degli atelier per la stampa o la realizzazione di plurimi coordinati da

⁹ A Torino, assieme agli artisti dell'Arte Povera (Merz, Zorio, Pascali, Boetti, Calzolari, Paolini, Pistoletto, De Maria, Prini, Fabro, Penone, Kounellis), espongono Nauman, Weiner, Gilbert & George, Kaltenbach, Beuys, Manzoni, Ryman, Anselmo, Baldessari, Huebler, Kawara, Klein, Serra, Morris, Oppenheim, Barry, Flavin, Kosuth, Andre, Haacke, Sandback, Venet, LeWitt. Il termine 'guerriglia' naturalmente è qui impiegato in riferimento a quello che si può considerare il manifesto dell'Arte Povera, «Arte Povera. Appunti per una guerriglia» pubblicato sul nr. 5 di *Flash Art* del novembre-dicembre 1967.

Gianfranco Tramontin (che è docente all'Accademia di Belle Arti) e gestiti da artisti, ma volti al pubblico sia per mostrare come avviene un procedimento creativo che per coinvolgere direttamente i visitatori. Intesi come laboratori attivi, annoverano persino una fotocopiatrice – una strumentazione molto innovativa per quel tempo – e macchinari per lo stampaggio delle plastiche (cf. Apollonio, Caramel, Mahlow 1970; Portinari 2018). Grazie alla possibilità di sviluppare fotografie e all'impianto serigrafico nasce lì la grande fotoserigrafia di 90 x 154 cm che rimane tutt'ora di proprietà dell'ASAC, ora conservata nel Fondo Artistico, che è testimonianza però di quell'ulteriore opera di Heizer citata effettivamente nel catalogo generale, il celebre *Double Negative. 40.000 Tons Displacement*, realizzato nel 1969 a Moapa Valley nella Mormon Mesa in Nevada. La foto originale, scattata nel 1970 e così datata da Gianfranco Gorgoni – un italiano che dal 1968 si era trasferito negli Stati Uniti dove aveva avviato una significativa carriera di fotografo teatrale, passando poi a testimoniare la Pop Art e la Land Art, realizzando anche le iconiche immagini della *Spiral Jetty* di Smithson e che dunque potrebbe essere forse un ulteriore ingranaggio in questa vicenda, seppur non esplicitato dai documenti – viene stampata su carta in quelle grandi dimensioni, non sappiamo in quanti esemplari ma di cui qualcuno emerge talora nel mercato dell'arte, sempre senza indicazione di tiratura, con indicato in alto a sinistra il nome dell'artista accompagnato dalle precisazioni «Dwan Nevada / New York 1970» e in basso al centro il titolo *Double Negative*.

Alla Biennale successiva del 1972 si assiste alla prima uscita dai Giardini di una mostra dell'istituzione: *Sculpture nella città*, collocata in cortili e campielli, che si collega ad *Aspetti della scultura italiana contemporanea* allestita invece nel Padiglione Centrale, ma si tratta ancora di opere intese in senso tradizionale, volute in ampia parte da Giovanni Carandente che siede nella commissione interna e richiama esplicitamente l'omonima operazione di grande successo che ha compiuto a Spoleto per il V Festival dei Due Mondi nel 1962. Sono piuttosto i Paesi Bassi ad annoverare come partecipazione nazionale Jan Dibbets, che espone fotografie stampate su cartoncino e allestite orizzontalmente, accostate le une alle altre a creare un effetto minimale di orizzonte, che indagano effetti di luce su paesaggi di montagna o marini, come *Marea* (1969) che risulta prestata dalla collezione di Giuseppe Panza di Biumo.¹⁰

Se consideriamo che in quell'anno documenta 5 a Kassel, curata da Harald Szeemann, ospita landartisti che concretizzano opere in situ, come *The Circle. Back Walls From Left to Right* di Richard Long, alla Biennale questa corrente è invece una fantasima che aleggia, si intravede attraverso foto e apparizioni, proiezioni, film, solo come testimonianza. È in quella edizione del 1972 che si offre almeno la percezione dell'azione dei landartisti tramite i film documentari di Schum, che Renato Barilli invita a tenere la mostra *Videonastri* nel Padiglione Centrale: assieme a video d'archivio realizzati per nomi noti come Joseph Beuys, Daniel Buren e Richard Serra – grazie a questa sezione tra l'altro la videoarte compare per la prima volta alla Biennale – espone infatti la *Mostra TV I. Land Art* (1969) girata su pellicola

¹⁰ 36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1972, 78: in mostra sono *Montagne Olandesi; Luce-flash-luce; Montagne Olandesi "Mare"; Tende alla veneziana; Drappeggio di abbaino; Abbaino-Nastro; Orizzonte Terra/Mare*, tutte datate 1971.

e riversata in nastro magnetico, in bianco e nero e con sonoro, della durata di 35 minuti che riporta le azioni di *Earth Art* di Boezem, Dibbets, Flanagan, Long, De Maria, Oppenheim e Smithson.¹¹

Il videomaker e Barilli si erano conosciuti ad Amalfi nel 1968, in occasione di un convegno legato alla mostra *Arte povera più azioni povere* allestita negli Antichi Arsenali della Repubblica, promossa dal gallerista Marcello Rumma e curata da Celant, a cui si erano accompagnate delle performance tra gli altri di Richard Long – che aveva stretto mani per le vie della cittadina – e di Dibbets che con *Location of the White Line Sculpture, 25 cm Beneath the Sea of Amalfi* aveva cercato di dislocare una ‘linea bianca’ sott’acqua, interpretata in realtà da un nastro, con un’interessante azione che implica il concetto non solo di Land Art intesa come legame col paesaggio ma anche con l’acqua, tanto più in quanto elemento legato all’Italia, ma che è sempre stato tipico della sua poetica.

È da qui che inizia a prendere forma la Biennale dei curatori, rispetto a quella dominata dalle commissioni guidate dagli storici dell’arte, anche con mostre come *Opera o comportamento* in cui si confrontano due visioni curatoriali, da una parte quella di Francesco Arcangeli, professore dell’Università di Bologna e allievo di Roberto Longhi che presenta i pittori del cosiddetto Ultimo Naturalismo che riproducono un’idea di paesaggio in maniera neo-espressionista, con una materia carica e pastosa; dall’altra quella di Barilli che invita Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto e Franco Vaccari. Se Merz in un intervento in esterni su un vecchio barcone con l’azione *Alla deriva con i numeri di Fibonacci. Vascello fantasma* porta per la laguna un’opera a igloo che poi posiziona nella sua sala, è Olivotto il personaggio interessante di questa sezione, rispetto alla tematica trattata.

Pur esordendo come pittore vicino all’arte minimalista, percorrendo un’autostrada in Germania ha una folgorazione alla vista di un pioppeto – che è un sito naturale ma anche artificioso, essendo piantumato in modo rigorosamente ordinato – e pensa di collocarvi una presenza assolutamente artificiale, quale un tubo in poliestere illuminato al neon posizionandolo come una *Sostituzione* di un intero albero o di un ramo – come effettua per la prima volta in una campagna della Riviera del Brenta nel 1969 impiegando un tubo alto 9 metri e mezzo, largo 11 centimetri. Innestando un neon minimalista, ma legato a un vibrare energetico parente dell’Arte Povera ed evocando romanticismo paesaggistico ed emergenza ecologica, compie una operazione linguistica concettuale ma testimoniando l’atto con fotografie che riprendono la luce diurna che varia, secondo un concetto caro anche a certi landartisti e in *primis* a Dibbets (cf. Francalanci 1971; Portinari 2008), esercita di fatto un *displacement* e una azione nella natura di cui non resta traccia se non nell’immagine derivata, poiché l’operazione dura una sola giornata.

11 Il film, impiegato come trasmissione per la televisione tedesca, contiene le riprese di Jan Dibbets, *12 ore di marea con correzione della prospettiva, costa olandese* (febbraio 1969, 7’33”); Marinus van den Boezem, *Fontana di sabbia. Camargue* (gennaio 1969; 4’12”); Barry Flanagan, *Buco nel mare. Scheveningen* (febbraio 1969, 3’44”), Richard Long, *Camminando per dieci miglia su e giù e sparando ad ogni mezzo miglio* (gennaio 1969, 6’33”); Walter De Maria, *Due linee, tre cerchi nel deserto. Mohjave Desert* (marzo 1969, 4’46”); Dennis Oppenheim, *Il percorso del tempo che segue il confine del tempo tra gli Stati Uniti e il Canada. Fort Kent* (17 marzo 1979, ore 14 USA, ore 15 Canada; 2’07”); Robert Smithson, *Specchio fossile di miniera con quattro spostamenti di specchio. Cayuga Lake Region* (marzo 1969, 3’12”). Di Dibbets, nella sezione di video d’artista, è presente anche *Four Diagonals* (1970-71, 2’).

La sua modalità di allestimento alla Biennale rimanda ugualmente alle abitudini dei landartisti, presentando proiezioni da diapositive di *Sostituzioni* con interventi reali assieme a 4 *Indicazioni. Innesto di luce*, che si configurano come un compromesso tra azione nella natura e opera materiale, trattandosi di fotografie stampate su tela in cui viene innestato un vero neon, come a indicare dove è avvenuta la *Sostituzione*, oltre al video *11101112* [fig. 2].



Figura 2

Germano Olivotto, *Sostituzione* (1971) eseguita in un pioppeto: copertina del catalogo della mostra. Monografica curata da Ernesto Francalanci alla Galleria Salone Annunciata di Milano nel 1971

Anche la sua morte, avvenuta per incidente stradale nel 1974, è inseribile nell'agiografia degli artisti di quel tempo e fa sì che egli si possa a suo modo considerare un raro operatore di una Land Art delicata rispetto al dialogo con il paesaggio, alla Dibbets, e per di più molto italiano sia nella natura mediterranea delle sue preferenze che rispetto al rapporto con un territorio che va smarrendo la sua vocazione agricola e subisce forti trasformazioni industriali, considerato come l'Italia non sia un paese che si presta geograficamente alle azioni dei landartisti.¹²

La rivista *Data*, che dedica così ampio spazio a Olivotto e Dibbets in occasione di quella Biennale (de Sanna 1972, 56-9), l'anno successivo tratta di una mostra di Christo a Milano che si tiene tra maggio e giugno del 1973. Jan van der Marck (1973, 42-9) scrive in quell'articolo che «la *Valley Curtain* stessa non può essere mostrata alla Rotonda della Besana, poiché è già entrata nel limbo fotografico e cinematografico», manifestando un'idea molto bella, quella di una dimensione di mezzo che vive di compromesso: la difficoltà di esperire la Land Art non solo per motivi geografici, ma anche perché essa abbisogna di assoluto e di mito.

Un altro autore poetico ed eccentrico che coltiva la suggestione di imprese impossibili è Luca Maria Patella, che compie azioni nella natura come in

¹² Sul *Grande Cretto* di Burri, considerabile l'unica opera di Land Art italiana, cf. tra gli altri Costanzo 2022; 2024, sulla riproduzione fotografica e filmica delle opere di Land Art cf. Stevanin 2017.

Terra animata, un cortometraggio in 16 mm girato nella primavera del 1967 sulle Crete Senesi [fig. 3] assieme al cugino e alla fidanzata, poi divenuta sua moglie, che tra riprese virate in fucsia e rosso tendono delle cordelle bianche al modo di agrimensori-maghi o di cartografi di sogni impossibili, tra il rito e il gesto inutile, in una produzione che secondo Elio Grazioli in ambito filmico può essere ufficialmente considerata un documento di Land Art (Grazioli 2020).¹³



Figura 3 Luca Maria Patella, *Terra animata* (1967). Cortometraggio in 16 mm

Anche Patella inoltre si relaziona con gli alberi, ma in modo diverso da Olivotto o da quanto compiono Piero Gilardi o Gino Marotta, creando piuttosto habitat magici e ricchi di stupore con tronchi di alberi veri come in *Un boschetto di Alberi Parlanti e profumati*, e di *Cespugli Musicali, sotto un Cielo* (1970-71; Walker Art Gallery, Liverpool).

Nella storia della Biennale si conta un novero d'anni dissipati ma anche ricchi di eventi, sebbene talora confusi, animati di passioni e vivaci, come un varco disordinato tra 1972 e 1976 con edizioni problematiche, assenti, addirittura senza numero in catalogo, finché nel 1976 tutto riprende come in precedenza ma nel frattempo – dopo quella parentesi molto politica gestita da Carlo Ripa di Meana – hanno preso forza gli argomenti legati ad *Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, come recita il titolo di quell'anno. Nel Padiglione della Gran Bretagna, presentato da Michael Compton, Richard

13 Patella nel 1968 inaugura la nuova sede della Galleria L'Attico, ovvero il garage di via Beccaria, con il film *SKMP2* che viene esposto alla Biennale di arti visive del 1978 nella sezione *Arte e cinema. Opere storiche, documenti e materiali attuali (1916-1978)* (cf. *38a Esposizione Internazionale d'Arte. Dalla natura all'arte dall'arte alla natura*, 267). Nel 1969 è presente alla Biennale Cinema con il filmato sperimentale *Vedo, vado!* (1969), film 35 mm, colore, sonoro, 25', con protagonisti lui e la moglie Rosa Foschi, che si pone come una sorta di continuazione di *Terra animata*, e che vince l'Ossella d'Argento.

Long assieme a fotografie di *Linee* tracciate con spostamenti di sassi e pietre durante i suoi cammini sull'Himalaya e in Irlanda, crea in situ *A Line of 682 Stones* consistente in tre linee di pietre rosate che si snodano attraverso l'edificio neoclassico [fig. 4], con un valore profondamente diverso dalle sedici pietre in arenaria dipinta di *Void Field* (1989) che verranno poste da Anish Kapoor alla Biennale del 1990, che non condividono lo spirito della Land Art.



Figura 4 Richard Long, *A Line of 682 Stones* (1976) allestita nel Padiglione della Gran Bretagna alla Biennale di Venezia del 1976. © Nicolò Venier

In quello stesso 1976, per tramite della Galleria del Cavallino di Venezia, l'Archivio Storico della Biennale acquista alcune opere di videoarte da Maria Gloria Bicocchi, proprietaria dello studio art/tapes/22 di Firenze, ora collocate nel Fondo Artistico: tra queste vi sono sei video dell'*Aspen Project* (1970) di Dennis Oppenheim, *open reels* parte di una serie di cinquantatré *shorts* composti tra 1968 e 1974 in cui egli mette in scena però performance con il suo corpo, seppur interagendo con elementi naturali in una riflessione legata ai processi biologici, come in *Compression Fern (Hand)* o *Compression Fern (Face)*, compiute con delle felci.¹⁴

L'operazione più nota di quella edizione è la mostra *Ambiente/Arte 1915-1976* curata da Germano Celant nel Padiglione Centrale, che nella prima sezione ambisce a ricostruire stanze e presenze delle avanguardie, con opere dal 1912 al 1945, e nella seconda si espande al periodo che va dal 1945 al 1966, impiegando per entrambe sia opere originali che ricostruite da musei, che altre ricreate dalla Biennale stessa, ed è da queste riproposizioni che inizia l'impiego del reenactment come suo *modus operandi*, come procederà anche in *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013* allestita alla

¹⁴ Cf. Marangon 2004; ASAC, FS, AV, Fondo Artistico: Maria Gloria Bicocchi, studio art/tapes/22, Firenze, 1976.

Fondazione Prada nella sede di Venezia nel 2013 e in *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics. Italia 1918-1943* nella sede di Milano nel 2018. Un terzo segmento invece è creato da tredici artisti contemporanei con ambienti appositamente realizzati per la Biennale, in cui sarebbe stata prevista la presenza dei landartisti, anche per indagare i rapporti tra opera d'arte e spazio esterno. Questa ipotesi però non si concretizza per l'impossibilità di ottenere dei materiali che siano anche pure foto o disegni e, tra le varie lettere di Celant al direttore delle arti visive Vittorio Gregotti, una specifica che non riesce a contattarli perché si troverebbero al lavoro «in Nevada», come se tutti al contempo si trovassero là. Affermazione veritiera o meno, scusa bellissima per indicarne l'irraggiungibilità ideale e nascondere magari la non disponibilità a confrontarsi con una mostra periodica poco adatta a certe esigenze di spazio, quell'affermazione dimostra davvero un desiderio impossibile da realizzare.¹⁵

L'unico futuro landartista presente a quella mostra risulta infine Christo, ma allora in una fase ancora legata al *nouveau réalisme* con gli impacchettamenti pervasivi. In realtà a concedere una sua opera significativa è il gallerista veneziano Giovanni Camuffo, che gestisce la Galleria del Leone con Attilio Codognato, che presta in extremis l'installazione *Corridor Store Front* (1964) dopo che l'artista - interpellato troppo tardi per poter agire altrimenti - aveva acconsentito a prestare un grande disegno del progetto *Wrapped Floor* (1969) eseguito al Museum of Contemporary Art di Chicago, oltre a due modelli in scala (uno con vista frontale e uno sul retro) e due fotografie di *Corridor Front* (1967).¹⁶ Merz invece, che in molte foto dell'epoca è ripreso intento a spalare terra nella stanza del suo *Tavoli* (1976) e sembra evocare la mostra *Pure Dirt Pure Earth Pure Land* (1968) di Walter De Maria di dieci anni prima, sta solo allestendo lo spazio poiché si tratta di un ambiente con sagome bianche di tavoli dipinti sui muri portati a nudo mattone, come tutta quella sezione che era stata appositamente fatta scialbare da Celant, accompagnato da un pavimento ricoperto di terra, ma non è né un'azione né un'opera con intenti di Land Art, come non lo è l'idea ctonia di Joseph Beuys che intende collegare la terra, l'acqua e il passato della sua infanzia con *Tram Stop* (1976) nel Padiglione della Germania, dove una sonda inserita nel terreno dovrebbe idealmente tornare a Krefeld, sua città natale.

La vera Biennale utopica, grandiosa, dove la natura esonda, è quella del 1978. Lo promette anche il titolo col quale fin dal 1972 si cerca di connotare le varie edizioni: *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*.

Fin dall'ingresso il *Muro* di Mauro Staccioli collocato sul vialone che conduce al Padiglione Centrale si pone come un cippo gigante, un ostacolo alla visione forse proto Land Art o post Land Art, enorme per il visitatore ma dimensionato alle possibilità di quel giardino e con una relazione ambientale molto forte. È però nella mostra *Sei stazioni per artenatura*.

15 ASAC, FS, AV, Biennale 1978: lettera di G. Celant a V. Gregotti e al Presidente della Biennale, febbraio 1978: i «disegni peruviani» che avrebbe voluto esporre pare siano «in Inghilterra fino a settembre», si tratta con tutta probabilità delle foto di Robert Morris che nell'ottobre del 1975 aveva scritto su *Artforum* l'articolo «Aligned with Nazca», accompagnato appunto da fotografie come *Looking Down on a Nazca Line Drawing* (1975), quindi qui la designazione da «Nazca line drawing» assume nella lettera un senso che pare significare un 'disegno' sul tema dei motivi nazca peruviani, ma l'opera non lo è; cf. Morris 1975.

16 Alla prima mostra di Christo in Italia nel 1963 a Milano alla Galleria Apollinaire fa seguito - con le stesse opere portate dall'artista in auto - quella alla Galleria del Leone a Venezia.

La natura dell'arte nel Padiglione Centrale, che riprende ancora una volta l'idea di una grande rassegna collettiva istituita per appagare il pubblico e mostrare le tendenze più nuove, che torna Dibbets con una foto su tela di *Perspective Correction* (1967) e due di *Water Structures* (1975), oltre a essere presente nelle sezioni «Videonastri» con 4 *Diagonals* (1970-71), in «Arte e cinema, opere storiche, documenti e materiali attuali (1916-1978)» con il video *Horizon 1 - Sea* (1970) e a «Il libro come luogo di ricerca» con il libro d'artista *Domaine d'un Rouge-Gorge, Sculpture* (1969).

Ancora a *Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte*, nel segmento «Natura/Antinatura», è presente Walter De Maria con *Bed Of Spikes* (1968-69) che è però una installazione in acciaio composta da cinque placche con punte, mentre Richard Long in catalogo risulta aver presentato uno *Stone Circle* (1974) accompagnato da una foto in cui non è però allestito alla Biennale e una «*Spirale, 1971*» composta da quelli che in foto sembrano piccoli parallelepipedi di legno (*Artenatura* 1978, 166): si tratta dell'ennesimo caso apparentemente misterioso, legato alle tempistiche del catalogo. Dalle foto dell'allestimento e dai documenti presenti in archivio si evince che in tale sezione è collocata invece una *Sculpture* del 1969, formata da un accumulo di aghi di pino posti in un angolo e dichiarata proveniente da una collezione privata di Milano che possiamo immaginare sia quella di Panza di Biumo, ora al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, ma compare effettivamente uno *Stone Circle* (e che è probabilmente quello dell'immagine) e ne abbiamo la prova grazie a un film, anzi a uno dei tre episodi del film *Dove vai in vacanza?* girato in quel 1978 proprio a quella Biennale. L'attore Alberto Sordi e l'attrice che interpreta la parte di sua moglie Augusta, nelle vesti di due fruttivendoli romani costretti a visitare la mostra dai figli intellettuali, inciampano nelle opere, si domandano cosa siano quelle presenze incomprensibili, lei rischia di essere venduta come «un'opera d'arte vivente», ma è capacissima di contare a colpo d'occhio quante siano le pietre dell'opera di Long mentre ci camminano attorno con un gruppo di visitatori: è dunque il cinema in questo caso a rendere percepibili le dimensioni dell'allestimento e a farci immedesimare nelle persone in movimento.

Altre opere che corteggiano una connotazione paesaggistica, se non altro concettuale, sono il foro cosparso di fango ai bordi eseguito nel muro esterno del Padiglione Centrale da Charles Simonds, *Wide View. Dwelling* (1978), che si pone come un cannocchiale sulla laguna e le opere di Olavi Lanu, che espone come rappresentante della Finlandia al Padiglione dei Paesi Nordici con una grande installazione composta da più gruppi di creature realizzate con materiali naturali quali terra, legno, muschio e aghi di pino, intitolata *Life in the Finnish Forest*. Quelle collocate all'esterno, non essendo mappate fotograficamente né nel catalogo generale né in quello del padiglione né su altri materiali a stampa creati successivamente in ricordo dell'evento, non si percepiscono per consistenza o posizionamento se non grazie a quel film di Sordi (che ne è anche regista), da cui risultano essere grandi ominidi stesi a terra, resi con fango e rami conficcati nel corpo: sono insomma delle installazioni che oggi chiameremmo di Art in Nature e non Land Art, come quelle presenti al Parco Sella in Trentino, che derivano più dall'arte topiaria. Così pure nella sezione dell'Australia John Davis, che pratica anche la Land Art e presenta in catalogo delle foto dell'impresa *Impianti sul lago Hattah (Vittoria)* (1976), alla Biennale allestisce solo l'installazione *Continuum and Transference* (1977-78) composta da rametti, corde, legni, corteccia, latex,

feltro, tela e sassi. Come scriveva insomma il pittore Enrico Baj ancora nel 1970, recensendo quella Esposizione Internazionale d'Arte per il *Corriere della Sera*, ci vuole coraggio per essere un collezionista di Land Art, «non bastano i soldi, ci vuole spazio per portarsi in casa un mucchio di detriti», tantissimo spazio per possedere «un campo arato dell'Oppenheim», ma in realtà se si consultano i registri della Biennale sussiste un mercato anche per quelle opere, se non altro per le loro testimonianze (Baj 1970).

Una certa Land Art o una certa utopia della Land Art torna comunque sotto altre suggestioni: in quell'anno ad esempio per la sezione di fotografia «L'immagine provocata» Fabrizio Plessi – un artista molto legato a Venezia e che era stato presente anche nei laboratori sperimentali del 1972 – presenta *100 pezzi d'acqua* (1973), una serie di foto e un video in cui cerca di tagliare l'acqua con un paio di forbici, con un gesto poetico e concettuale: tornano ancora sia l'elemento acquoreo che un gesto assurdo e irrealizzabile. La medesima operazione la compie mentre cerca di *Segare il Lago Stichter in due parti uguali* (1975), richiamando forse uno degli episodi del film *SKMP2* (1968) di Luca Maria Patella in cui compare Pino Pascali, che morirà di lì a poco nel settembre 1968 e che con una inusitata procedura avrà assegnato il Premio Giovani alla Biennale grazie alla presenza di Palma Bucarelli in giuria, la quale aveva scritto per lui un testo in catalogo. In quelle riprese, tra i gesti impossibili che compie nell'acqua della Puglia, c'è quello di segare il mare.¹⁷

Plessi in quegli anni crea opere come la fotografia *Un buco nell'acqua* (1973), in cui pianta nel liquido un grosso chiodo da edilizia e a suo modo evoca Barry Flanagan in *Hole in the Sea* (1969), una azione presente nel film *Land Art* di Schum, e impiegando così spesso quell'elemento richiama alla memoria anche il pensiero dell'alluvione che il 4 novembre 1966 aveva colpito in particolar modo Venezia e San Marco, così come quanto aveva scritto con potente visionarietà ancora nel 1960 De Maria *On the Importance of Natural Disasters*, a come si debba pensare agli eventi naturali non come a qualcosa di terribile ma come a una occasione estetica, perché nulla può competere con la natura stessa (cf. Young, Mac Low 1963).¹⁸

Il fenomeno dell'acqua alta e della fragilità di Venezia ispirano a Plessi soluzioni ironiche come le serigrafie o le grafiche a tecniche miste su tele emulsionate con colori acidi e post-pop dedicate alle grandi spugne che possono risucchiare l'acqua in eccesso e salvare la città, come nelle varie versioni di *Spugna d'emergenza in caso di alta marea a Venezia* (1972-73) [fig. 5], un po' inverosimili capricci alla Canaletto tra i palazzi storici, un po' visioni utopiche come quelle ideate da Superstudio tra 1966 e 1978, un po' progetti che ricordano quelli che Christo impiega per raccogliere i fondi per le sue imprese di Land Art e naturalmente spugne omaggio a quelle scelte da

17 SKMP2 è un acronimo con le iniziali dei cognomi dei protagonisti che hanno partecipato al film: Fabio Sargentini, Janis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali e Luca Maria Patella (dunque 2 P), diviso in episodi dedicato ciascuno a un artista.

18 Walter De Maria dichiara: «I think natural disasters have been looked upon in the wrong way. [...] I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience. [...] I don't think art can stand up to nature. Put the best object you know next to the Grand Canyon, Niagara Falls, the red woods. The big things always win. Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm. [...] If all of the people who go to museums could just feel an earthquake. [...] But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized. They are rare and we should be thankful for them». Sul tema aveva già scritto anche Ben Vautrier in *Accidents and Catastrophes* nel 1961.

Yves Klein per assorbire il valore dell'arte e del monocromo, mentre Patella gioca con le parole e trasforma Piazza di Spagna a Roma in una *Piazza di Spugna* (1967) su tela fotografica.

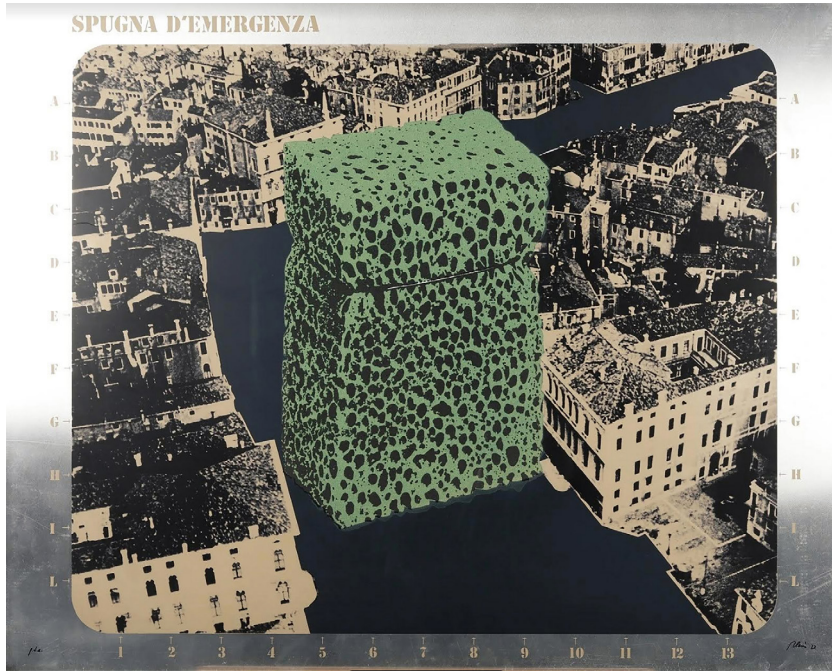


Figura 5 Fabrizio Plessi, *Spugna d'emergenza in caso di alta marea a Venezia* (1973). Serigrafia. Courtesy Fabrizio Pessi

Alla Biennale del 1980 si celebra il funerale di tutte queste vicende artistiche: è un'edizione che nasce malamente, con l'incarico di direttore del settore arti visive assegnato nel giugno del 1979 a Carandente che subito per ragioni politiche deve rinunciare (secondo la versione ufficiale per una incompatibilità in quanto funzionario dello stato, essendo ispettore centrale del Ministero dei Beni Culturali) e di cui prende il posto Luigi Carluccio. È Carandente però che lascia la pesante eredità di organizzare una mostra dedicata agli anni Settanta che, curata da Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann, Michael Compton e Martin Kunz, vede la partecipazione di Long, Christo, Heizer e De Maria, ma la loro è ancora una volta una presenza assolutamente documentaria composta di disegni e foto, come di nuovo compare il film *Land Art* di Schum e se negli anni Ottanta e Novanta torneranno ancora presenze dei landartisti, è terminato quel loro momento auratico.¹⁹

19 In mostra a *L'arte negli anni Settanta* sono Richard Long con le foto *Mezza marea* (1971), *Una linea in Irlanda* (1974), *Cento vette in cento ore* (1976) *Camminata per tutte le strade e tutti i sentieri che toccano o attraversano un cerchio immaginario* (s.d.); il disegno *Mille miglia-mille ore* (1974); Christo con la documentazione di *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Australia* (1969); Michael Heizer con la foto *Complex One/City* (1972-76); Walter De Maria con le foto *Disegno lungo un miglio* (1968) e *Lightning Field*, New Mexico, 87829 (1971-77). Nel 1982 alla Biennale si terrà una personale di Smithson, *A Retrospective View*, nel Padiglione degli Stati Uniti.

L'appartenenza di Venezia all'acqua evoca allo scrittore Tiziano Scarpa l'idea che abbia la forma di un pesce, mentre l'artista Milena Milani - compagna del gallerista Carlo Cardazzo - reclama che è un cuore. Questo luogo acquoreo che con la Biennale cerca esperienze extramediali legate anche alla natura, come quella del gruppo belga Mass Moving che nel 1972 prova a far nascere in un incubatore diecimila farfalle in piazza San Marco o la videoperformance del designer Giorgio Camuffo, editore della rivista *Venice is not Sinking*, che alla Design Week del 2011 immagina di togliere un enorme tappo dalla laguna, strappandolo via nei pressi di una riva e facendo cessare così il problema dell'acqua alta, semplicemente svuotando la città, non pare offrire però 'vere' opere di Land Art. Pure i progetti di un artista veneziano alquanto dimenticato, Rizziero Giunti, che immagina installazioni di grandi dimensioni che si slanciano tra le isole intitolate proprio *Isolari* (1986), sono più vicini a una certa scultura inglese vista anche alla Biennale negli anni Sessanta e Settanta, che alla Land Art.

È però proprio quell'idea marina, quell'acqua che circonda Venezia e che pulsa con le maree per i movimenti legati ai ritmi naturali l'elemento giusto per una Land Art veneziana, il non-luogo più strano e inafferrabile che somiglia ai deserti incogniti dei landartisti, in cui bisogna recarsi seguendo delle prescrizioni - come nel caso di Walter De Maria - arrivarvi con difficoltà, attendere il mutare della luce. Forse sono proprio le estremità della laguna, le barene, i siti nascosti tra l'acqua e la terra sempre a rischio di entropia e che assumono forme circolari, a nastro, a serpe, conformandosi naturalmente come il *Circumflex* (1968) di Michael Heizer a rivelarsi quello spazio inviolato, tranquillo, religioso e indeterminato nel tempo che un artista come lui avrebbe cercato. E se vi avvengono sperimentazioni al confine con altre avventure sensoriali, come la cucina ambientale del ristorante Venissa che a Mazzorbo impiega le erbe e gli odori del luogo, erede vegetale di una cucina artistica che dai futuristi giunge a Ferran Adrià, celebrato nel 2007 a documenta 12, anche il film *Atlantide* (2021) dell'artista Yuri Ancarani rende quelle zone un luogo ai confini del nulla, dove regnano eroismi e sogni. La gioventù che di notte vi sfreccia sui *barchini* truccati sfidando la morte in gara con se stessa per una impresa apparentemente insensata e con un atteggiamento sfrontato non diverso da quello di Smithson che cammina sulla *Spiral Jetty*, ci fa desiderare quei luoghi inospitali, vicini ma anche remoti, secondo una sensibilità colta anche dal film *Welcome Venice* (2021) di Andrea Segre, che invoca preoccupazioni sul destino di Venezia con personaggi che camminano tra le barene come sulle acque, in un luogo anfibio come lo è la Biennale stessa, che è sempre il documento di un certo presente ma resta anche sulla riva del tempo. Quindi forse il luogo giusto per cercare la Land Art a Venezia è l'acqua.

Bibliografia

- 35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (1970) = *Catalogo della mostra* (Venezia, Giardini di Castello, 24 giugno-25 ottobre 1970). Venezia: La Biennale di Venezia.
- 36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (1972) = *Catalogo della mostra* (Venezia, Giardini di Castello, 10 giugno-30 novembre 1972). Venezia: La Biennale di Venezia.
- Apollonio, U.; Caramel, L.; Mahlow, D. (a cura di) (1970). *Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale* = *Catalogo della mostra* (Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970). Venezia: La Biennale di Venezia.
- Artenatura (1978) = *Catalogo della mostra* (Venezia, Giardini di Castello, 2 giugno-15 ottobre 1978). Venezia: La Biennale di Venezia.
- Baj, E. «Agropittori. Land Art & Co.». *Corriere della Sera*, 2 agosto 1970.
- Barilli, R. (2023). «Di due miei reenactments: Opera o comportamento e La ripetizione differente». Bartorelli, G.; Portinari, S. (a cura di), *Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press, 45-56.
- Barilli, R. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia. Padiglione Italia* = *Catalogo della mostra* (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 7 maggio-24 settembre 2017). Milano: Silvana Editoriale.
- Bianchi, G. (2010). «I Futuristi a Venezia, da Ca' Pesaro alla Biennale». *Il Verri*, 42, 131-46.
- Celant, G. (1970). *Conceptual Art. Arte Povera. Land Art* = *Catalogo della mostra* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970). Torino: Tipografia Impronta.
- Celant, G. (a cura di) (1996). *Michael Heizer* = *Catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Prada, 15 dicembre 1996 -31 gennaio 1997). Milano: Edizione Fondazione Prada
- Cherubini, P. (2002), «Nuovi collegamenti traslagunari». Zucconi, G. (a cura di), *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio, 73-80.
- Costanzo, C. (2022). *Gibellina, memoria e utopia. Un percorso d'arte ambientale*. Venezia: Marsilio.
- Costanzo, C. (2024). «Italia/Stati Uniti. Alberto Burri e la poetica dei Cretti». Marinelli, S.; Portinari, S. (a cura di), *Da Parigi a New York. Dialoghi sull'arte contemporanea, con un oceano*. Verona: Scripta, 127-36.
- De Sanna, J. (1972). «Biennale di Venezia». *Data*, 3(5-6), 56-9.
- Flam, J. (ed.) (1996). *Robert Smithson. The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Francalanci, E.L. (a cura di) (1971). *Germano Olivotto* = *Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Salone Annunciata, 11-23 maggio 1971). Milano: Salone Annunciata.
- Grazioli, E. (2020). *Luca Maria Patella disvelato*. Macerata: Quodlibet Studio.
- Kusch, C.F. (a cura di) (2021). *Eugenio Miozzi. Venezia tra tradizione ed innovazione*. Berlino: Dom Publishers.
- Marangon, D. (2004). *Videotapes del Cavallino*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Marchesi, M. (a cura di) (2018). *Venecia en clave verde. Nicolás García Urriburu y la coloración del Gran Canal* = *Catalogo della mostra* (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 28 giugno-30 settembre 2018). Buenos Aires: Ofinsumos.
- Miozzi, E. (1969). *Venezia nei secoli. Il salvamento*, vol. 4. Venezia: Libeccio.
- Morris, R. (1975). «Aligned with Nazca». *Artforum*, 14, 2, October, 26-39.
- Pajusco, V. (2019). *Umbro Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*. Portinari, S.; Stringa, N. (a cura di), *Storie della Biennale di Venezia*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 149-67.
- Parise, G. (1984). «I due mercanti». *Artisti*. Roma: Le Parole Gelate.
- Portinari, S. (2008). «Germano Olivotto». Stringa, N. (a cura di), *Arte al Bivio. Venezia negli anni Sessanta* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Giustinian dei Vescovi, 25 settembre-9 novembre 2008). Treviso: Canova Edizioni, 204-9.
- Portinari, S. (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Portinari, S. (2021). «Venice Biennale as World Map. Cartographies, Geological Interventions, Landmark Layers». *Motion: Transformation. 35th Congress of the International Committee of the History of Arts*. Bologna: Bononia University Press, 353-7.
- Stevanin, F. (2017). *Fotografia, film e video nella Land art*. Padova: CLEUP.
- Stringa, N. (a cura di) (2006). *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova* = *Catalogo della mostra* (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006-6 aprile 2007). Venezia: Marsilio.

Van der Marck, J. (1973). «La Valley Curtain di Christo. Convalida mediante promulgazione». *Data*, 3(7-8), 42-9.

Young, L.M.; Mac Low, J. (eds) (1963). *An Anthology of Chance Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Mathematics, Poetry, Essay*. New York: Heiner Friedrich.

