

Claudio Sapienza

Il sentimento oceanico e il Sé Cosmico nella creazione artistica contemporanea

1. *Un antico sentimento*

Se l'arte ha un valore psico-antropologico – ed è innegabile che lo abbia –, offrendo la possibilità di calarsi nel profondo dell'artista e della sua visione delle cose, per apprendere qualcosa sull'uomo e sulla sua relazione col mondo, una speciale potenzialità in tal senso è offerta dall'analisi del *sentimento oceanico* nella creazione artistica contemporanea. Quella del *sentimento oceanico* è

però una definizione che, come ogni etichetta, schematizza, ingabbiandola, una più vasta argomentazione. Si tratta dell'espressione di un'armoniosa e profonda interazione soggetto-oggetto, individuo-ambiente, Uomo-Natura, ovvero di una cognizione totalizzante del mondo esterno, inteso dall'individuo che lo sperimenta come continuazione di sé, e che ha trovato in parte un'anticipazione retorico-estetica nel sentimento del *sublime*. Il *sentimento oceanico*, rappresenta bene, infatti, quello che Schiller a-

veva detto a proposito del soggetto che sperimenta il senso del *sublime*: “la vastità relativa fuori di lui è lo specchio in cui egli guarda l’assoluta vastità che è in lui”.¹

Nonostante il fatto che la vastità di tale dimensione mescoli sensazioni di vertigine, panico, illimitatezza, tendendo all’ineffabile e all’indicibile, essa viene evocata e si manifesta attraverso differenti modalità d’espressione: musica, poesia, arti visive. Una percezione estatica o *oceanica* offre alla persona che la sperimenta un’opportunità inedita, quanto mai fluida e suggestiva di comprensione del mondo e che corrisponde ad “un’esigenza antropologica”, non esclusivamente mistica.²

D’altronde, se Schlegel aveva ragione, l’arte, superando i limiti della dimensione esistenziale dell’uomo, eternando i suoi segni, le sue figure, i suoi simboli liberi di fluire nell’umanità attraverso il tempo, rappresenterebbe una sorta di pre-conoscenza, un’anticipazione dell’infinito.³ Perciò l’arte può essere considerata come quel territorio dal quale è più facile accedere ad una dimensione più am-

pia, cosmica, extratemporale, extraspaziale, dunque estatica.⁴ Il *sentimento oceanico* coincide con una presa di coscienza di ciò che si può definire come *sé cosmico*, parte di sé che appartiene alla vita e al cosmo tutto, e a proposito del quale Antonio Mercurio – teorizzatore, fra l’altro, della *Cosmo Art* – spiega: “ogni persona ha un suo sé personale che è in accordo con il sé cosmico, lo comprende ed insieme ne è compreso”.⁵

Dunque, al di là delle definizioni – è un’ipotesi, ma è obiettivo di tale studio proporre le ragioni e la validità – il senso e il valore del *sentimento oceanico* ha origine nel pensiero stesso dell’uomo, andando a costituire persino le fondamenta di ogni creazione artistica, soprattutto quando è il risultato di un contatto o di una relazione col mondo esterno, con la Natura in senso cosmico e totalizzante; una relazione tradotta in opere d’arte nelle quali si legge, a seconda dei casi e dell’intensità dell’esperienza condotta dall’artista, il senso di adesione, partecipazione, empatia, suggestione, smarrimento, sprofondamento, verti-

gine dell'Io.

Infatti, anche se di *sentimento oceanico* non v'è traccia in alcun scritto prima di quelli di Romain Rolland e Sigmund Freud, è pur vero che da sempre l'uomo ha riflettuto e meditato su tale condizione dell'Io, e soprattutto ne ha avvertito la dimensione emozionale. La metafora *oceanica*, l'oceano come simbolo dell'illimitato unico è, infatti, molto diffusa in tutte le antiche tradizioni mistiche per descrivere la scomparsa dei limiti dell'Io, una sorta di connessione naturale-spirituale o persino trascendentale con il mondo.

Rolland pare abbia assunto questa espressione da Ramakrishna che per descrivere l'ineffabile utilizzava spesso la metafora della bambola di sale, misura della profondità dell'oceano: “non appena entrata nell'oceano, comincio a fondermi. Allora chi è in grado di ritornare e dire la profondità dell'oceano?”.⁶ Il *sentimento oceanico* viene indicato da Rolland come una disposizione interiore naturale e innata a cogliere il senso spirituale dell'esistenza e di

unità con il mondo, “la fonte autentica della religiosità”, la percezione di un senso di eterno e di ineffabile, aldilà del conoscibile. Tale sentimento equivale al *sentimento dell'infinito* di Schleiermacher e al *senso del mistero* di Bobbio.⁷

La corrispondenza tra Rolland e Freud portò il padre della psicoanalisi a problematizzare e ad analizzare tale dimensione psichica, tanto che ne *Il disagio della civiltà* (1930), descrisse il *sentimento oceanico* con parole altamente eloquenti come “senso di qualcosa di illimitato, di sconfinato, di indissolubile legame, di immedesimazione con la totalità del mondo esterno”, pur confessando di non averlo mai provato e di considerarlo come “un fatto puramente soggettivo”.⁸ Freud, tuttavia, cercò di affrontare la questione del *sentimento oceanico* in termini più nitidi e meno enigmatici di quanto avessero fatto i mistici orientali o lo stesso Rolland e così tentò di interpretarlo “nel senso della nostra psicologia”, riferendosi a quella condizione di narcisismo primario in cui l'Io include tutto

ed è tutt'uno col mondo esterno:

Il nostro presente senso dell'Io è perciò soltanto un avvizzito residuo di un sentimento assai più inclusivo, anzi di un sentimento onnicomprensivo che corrispondeva a una comunione quanto mai intima dell'Io con l'ambiente. Se possiamo ammettere che – in misura più o meno notevole – tale senso primario dell'Io si sia conservato nella vita psichica di molte persone, esso si collocherebbe come una sorta di controparte, accanto al più angusto e più nettamente delimitato senso dell'Io della maturità, e i contenuti rappresentativi ad esso conformi sarebbero precisamente quelli dell'illimitatezza e della comunione con il tutto, ossia quelli con cui il mio amico spiega il sentimento oceanico.⁹

Il *sentimento oceanico*, in quanto particolare disposizione dell'Io a recepire una contiguità stretta con l'ambiente esistenziale esterno, venne interpretato da Freud come una realtà che rimanda in termini psicoanalitici a un residuo

dell'esperienza fusionale del bambino con la madre, precedente alla nascita dell'io consapevole, quando si estendeva infinitamente, sia all'interno che all'esterno. Per Freud, però, tale stato confusivo di radicale empatia dell'Io adulto col mondo esterno può essere solo “un'intuizione intellettuale, non certo priva di una sua risonanza emotiva”, o qualcosa che giunge con i tratti del *perturbante*.¹⁰ Effettivamente, rimandando al godimento intrauterino, esso ha in sé il senso di qualcosa di particolarmente conosciuto e familiare – da un lato – ma anche di *perturbante* – qualora venga ricusato o giudicato anziché goduto.

In tali casi ed in analogia con l'estasi – come evidenzia Elvio Fachinelli – il normale senso dell'Io viene minacciato e compromesso da una forza più profonda che determina una percezione estrema, radicale di sé nel mondo:

L'attimo estatico è raccolto in sé, unico – e di colpo pervade il tutto. [...] Nel punto in cui svanisce il confine tra il

soggetto e l'oggetto, emerge il senso di un tutto che è insieme nulla. Esperienza del tuttonulla, del pienovuoto.¹¹

Ma occorre non confinare l'esperienza estatica o quella del *sentimento oceanico* nell'ambito della *negazione* o della *rimozione* di ciò che riaffiora come *perturbante*. È ciò che preferì Freud di fronte alla difficoltà di conciliazione con le istanze della tradizionale prassi psicanalitica, quando finì per parlare di *disturbo della memoria* a proposito del suo stupore panico – di fatto un'esperienza estatica o di *sentimento oceanico* – provato in occasione della visita all'Acropoli di Atene.¹²

Non solo: permettendo di percepire “uno squarcio della verità, della certezza assoluta” con la conseguente “tentazione prometeica [di] essere come Dio”, l'esperienza estatica è stata quasi sempre inclusa nella mistica o nella religione, forse perché “spazi privilegiati alla meditazione dell'uomo su di sé, sul suo destino”.¹³ Ma si tratta, invece, di una vertigine emozionale-cognitiva che assapora anche

l'artista o lo scienziato, nel momento dell'intuizione/scoperta, in quell'uscire da sé che avvicina all'altro e al mondo tutto, peculiarità dell'atto creativo e del conoscere *intensivo*.¹⁴

Fachinelli afferma, infatti, che l'estasi coincide con “un momento originario di molteplici esperienze; probabilmente delle esperienze più creative della vita stessa”¹⁵ e che si ritrovi “prima del sacro, [...] nell'indistinzione tra sacro e profano, che però germinano da essa”.¹⁶ Pertanto, crede che non debba essere appannaggio di pochi – eletti o dannati (beati, santi, folli ecc...) –, ma possa divenire attitudine coltivabile da ogni individuo. Così propone, recuperando Heidegger che considerava estatica l'essenza dell'esistenza stessa, un superamento di visione, una ricerca di *estasi non sentimentale* che abbia i caratteri di “disponibilità, apertura, volontà d'impregnazione”.¹⁷

Se, come sosteneva Freud, il *sentimento oceanico*, rievocando un antico, primario legame, quello dell'uomo con la figura materna è “il primo tentativo di consolazione reli-

giosa” ovvero una delle modalità “di rinnegare il pericolo che l’Io riconosce come minaccia del mondo esterno”¹⁸, esso è allora un utile strumento di *riparazione* dal senso di caducità dell’esistenza e rappresenta “un’intrinseca fonte di piacere di natura funzionale, ascrivibile a quel piacere del ‘riconoscere’ e del ‘ritrovamento del già noto’ di cui si parla a lungo nel *Motto di spirito*”.¹⁹

Tuttavia, per riconoscerne la valenza rigeneratrice e creativa dell’*oceanico*, non occorre scendere nella mera regressione o rievocazione di uno stadio esistenziale perinatale, ma rinnovare un senso di comunione col mondo che, al contrario, significa morire ad una precedente condizione di simbiosi (quella madre-figlio), per abbracciare lo scambio attivo e creativo dell’adulto col mondo.²⁰

2. *Madre Natura*

È tutt’altro facile dire se la natura si sia dimostrata per l’uomo una madre generosa o una spietata matrigna.

Plinio

A seguito delle riflessioni espresse, possiamo considerare quindi il *sentimento oceanico* come una delle più forti potenzialità inconse dell’uomo. Potenzialità avvertita dall’uomo e testimoniata dall’arte e che, se da un lato rievoca la relazione con l’ambiente che ciascuno ha abitato all’origine, il ventre materno, dall’altro viene sperimentata nella relazione con la Natura, in quanto figura materna archetipica, ovvero come simbolo assunto collettivamente, universalmente ed inconsciamente da tempi remoti.²¹ Il senso di provenienza da essa è ancestrale e profondo, radicato nell’essere, e non solo sul piano simbolico-psichico, poiché “ve n’è traccia in ogni cellula che compone l’organismo umano”.²²

La Natura – secondo Merleau-Ponty – può essere intesa fenomenologicamente come “l’essere dietro di noi, fondo ontologico, terra originaria”, *physis* dove originariamente gli uomini erano indivisi e in cui forse, dietro o sotto le scissure della nostra cultura acquisita, continuano ad esserlo.²³ Una speciale possibilità di accesso a tale dimensione viene individuata da Dufrenne nell’opera d’arte, o meglio nell’*oggetto estetico*, in quanto “fessura” attraverso cui si afferra la valenza *poietica* della Natura da cui tutto si dipana.²⁴ In termini concreti, tale fondo può essere compreso come la dimensione prenatale in cui ogni essere umano si è trovato fisicamente a vivere, lo stadio primario dell’essere, la condizione di fusione con l’ambiente materno. Esso è per ogni individuo il *suo* fondo originario, il quale ha molte affinità ed analogie con il fondo dell’universo: la dimensione generativa e produttiva dell’essere umano è quindi paragonabile a quella della Natura stessa.

Il *sentimento oceanico*, che nasce dal legame archetipico tra l’Uomo e la Natura, intesa come figura generatrice, o “nostra nutrice”, seppur sempre presente nell’arte tutta, si rende particolarmente apprezzabile in alcune esperienze condotte in ambito contemporaneo, soprattutto in quelle ricollegabili alla *Land Art* o che hanno un aggancio al mondo naturale.²⁵

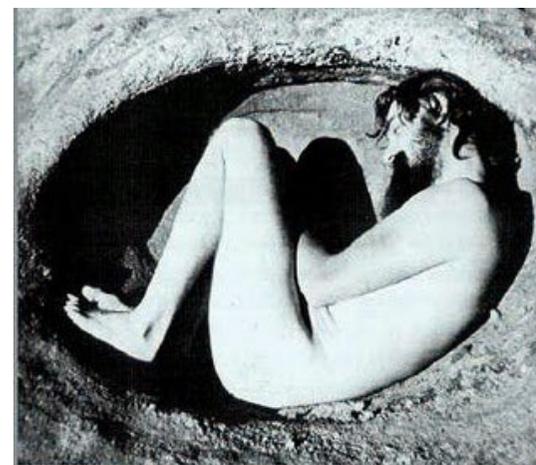


Fig. 1 – G. Metson, *Rinascere (performance)*, 1969

Tra i primi e più emblematici esempi estetici in tal senso, si offre l'intervento-performance *Rinascere* (Fig. 1), realizzato da Graham Metson nel 1969 in Colorado: l'artista, nudo e in posizione fetale, si fa fotografare all'interno di una cavità scavata nella terra "per commemorare la nascita in qualcosa di altro, nuovo e che ha un significato più mitico che fisico".²⁶ Il corpo di Metson è così immobile, raccolto e chiuso da evocare non solo l'immagine di un bimbo nel grembo materno, ma anche, paradossalmente, un senso di passività estrema, di annullamento della coscienza, di trapasso. Ed è qui un nodo altamente significativo: una reale rinascita deve supporre la morte di qualcosa:

psicologicamente la nascita è un correlativo della morte in quanto *trapasso* [...]. Entrambe le situazioni [nascita e morte], nella loro unicità, sono caratterizzate dalla stessa dolorosa radicalità di un tremendo distacco: nascere è in fondo morire in quanto corpo unico con la madre, in qu-

anto entità madre-figlio.²⁷

L'esperienza di Metson manifesta, dunque, l'intenzione di riconnettersi, fisicamente e concettualmente, ad una dimensione archetipica, facendo propria una visione ancestrale della terra, attualizzando quelle demarcazioni simboliche rintracciate nei siti preistorici e protostorici da studiosi come Giedion.²⁸

Altri artisti quali Ana Mendieta, Giuseppe Penone, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Richard Long o Michelle Stuart si relazionano "con la terra e con i materiali grezzi nel modo più fisicamente immediato", cosicché "il contatto primario prende il posto di ciò che potrebbe essere tradizionalmente definito come tecnica".²⁹ Si tratta di un'arte gestita in prima persona e con tutto il proprio corpo, come segno di intima connessione con la Natura e che ha certamente un valore di regressione e recupero della fisicità relazionale di stadio primitivo. Essi recuperano il valore fulgente dell'operatività percet-

tiva del corpo nell'ambiente naturale, cosicché la loro produzione artistica assume il valore di una ricostruzione del legame fondante con la Natura comunemente represso, perciò riaffiorante spesso in modo perturbante.

Nelle esperienze condotte dall'artista Ana Mendieta il corpo è il veicolo e il luogo in cui la relazione si rende possibile per sottolineare la qualità biologica e non meramente concettuale del legame originario. L'artista ha manifestato così "il bisogno di avvicinare la terra e tornare al suo grembo".³⁰ La caratterizzazione al femminile della Natura, della Madre Terra, e le esperienze che condusse ebbero una modalità rituale, evocando in alcuni casi dichiaratamente, antiche civiltà perdute. Le sue numerose *siluetas* (Figg. 2-3), sagome effimere del suo corpo (bruciate nel legno, scavate nel ghiaccio, modellate con tumuli di terra, fango o erba), galleggiano sulla corrente, eruttano come vulcani o si confondono con il paesaggio, fino ad essere riassorbite in esso. L'impronta del corpo



Fig. 2 – A. Mendieta, *Senza titolo* (dalle *Siluetas Series*), Mexico, 1973-77.



Fig. 3 – A. Mendieta, Senza titolo (dalla serie *L'albero della vita*), 1977.

dell'artista nel paesaggio esprime un desiderio di fusione panica con la natura:

il body dell'artista, sempre e solo 'impronta' magica, diventa elemento primario tra gli altri, terra con la terra,

acqua con l'acqua, sangue col sangue. Si disidentifica tornando alla sua fisicità primordiale, energia pura.³¹

Il linguaggio della Mendieta, profondamente radicato nella sua esperienza personale di perdita, abbandono ed esilio, rivela un desiderio appassionato di collegarsi a un'eredità umana più vasta e collettiva. Dichiara l'artista:

La mia arte è fondata sulla fede in un'Energia universale che scorre attraverso ogni cosa, dall'insetto all'uomo, dall'uomo allo spettro, dallo spettro alle piante, dalle piante alla galassia. Le mie opere sono le vene in cui scorre il fluido Universale. Attraverso esse salgono la linfa ancestrale, le credenze originali, gli accumuli primordiali, i pensieri inconsci che muovono il mondo.³²

Come Ana Mendieta, anche Giuseppe Penone esalta la sensorialità del corpo e la sua relazione con la Natura in senso *oceanico*. Dalle prime esperienze come *Alpi Marit-*

time (Fig. 4), o *Rovesciare i propri occhi* alle più recenti *Sculture di linfa* (Fig. 5), passando per gli innumerevoli *Alberi*, si comprende l'intenzione di Penone, apparentemente ridotta al puro concettualismo, di proporre l'immagine di una Natura che, vista e partecipata dall'uomo, parli di esso: "l'uomo è natura, la sua azione è naturale e possiede la bellezza e la crudeltà della natura".³³ Per Penone ciò che permette tale riconoscimento è un tipo di relazione fisica, primordiale con la Natura, che si dà attraverso i sensi, in particolare il tatto e quindi per mezzo della pelle, cortecchia del nostro essere, ciò che contiene la nostra individualità mettendola in relazione e condivisione col mondo, luogo della presenza delle cose, della loro pregnanza, delle sensazioni più estreme e forti, sin dalla condizione intrauterina. Immaginando la pelle nel suo complesso "come il positivo di sé e il negativo del mondo",³⁴ Penone mostra di cogliere fino in fondo anche il valore psichico della pelle, in quanto "confine protettivo



Fig. 4 – G. Penone, *L'albero ricorderà il contatto* (dalla suite *Alpi Marittime*), 1968



Fig. 5 – G. Penone, *Corteccia di cuoio* (pareti) e *Scultura di linfa* (pavimento), 2007

il valore psichico della pelle, in quanto “confine protettivo che ci separa e insieme ci unisce al mondo”.³⁵

Riflettendo su ogni possibile fattore che lega la persona all’ambiente, Penone passa dalla pelle alla bocca per soffermarsi su azioni come quella del respirare, per invitarci a cogliere nelle nostre azioni naturali e involontarie, il senso di vitale e intima commistione con l’universo. Egli

crede nel valore cosmico della creazione artistica e nella proiezione-identificazione dell’essere umano negli elementi naturali, tanto che con *Essere fiume* (1981) lo scultore si identifica nella forza poetica della Natura che modella la pietra:

ripetere esattamente la pietra estratta dal fiume nel nuovo blocco di pietra – estratto a monte dove ha origine il fiume – è essere fiume; produrre una pietra di pietra è scultura perfetta, rientra nella natura, è patrimonio cosmico, creazione pura, la naturalità della buona scultura la assume a valore cosmico.³⁶

Come propone Ferrari, le opere di Penone, consistendo in una proiezione o dispersione dell’Io nella Natura, possono essere intese come un’auto-rappresentazione che amplifica l’individualità acquisendo una valenza cosmica.³⁷ A ben vedere, infatti, affrontando il tema della relazione Uomo-Natura, l’artista mette in atto una dinamica archetipica,

intima e universale insieme. Guarda al mondo vegetale per volgersi all'uomo, alla sua *natura*. È un discorso antropologico, che mira a rivelare legami, nodi, conflittualità, empatia, sinergia, simbiosi tra l'uomo e l'ambiente. Un approccio teso a mostrare le analogie e le affinità anche meno evidenti che esistono fra l'individuo e le cose di questo mondo. “Se si legge la pelle del legno si ritrova poi sempre qualcosa che ci parla dell'uomo”, afferma; e ancora: “il paesaggio che ci circonda lo possediamo dall'interno”.³⁸ Ecco perché gli effetti visivi di molte sue opere mescolano e sovrappongono, in un sottile e articolato gioco analogico, forme e superfici di soggetti differenti: la pelle dell'uomo è la pelle della natura, le vene si fondono con le venature, i tronchi si trasformano in corpi, le foglie in pelle o nella struttura del cranio (Figg. 6-7), la pelle umana diviene mappa geografica, gli occhi acqua o cielo, in una ciclicità data anche dai materiali utilizzati:

si prende gioco allegramente delle categorie e dei regni,

dato che comprende tanto il regno animale quanto quello vegetale o minerale, e ci getta nell'incertezza riguardo la nostra esatta posizione in una stanza di echi visivi, olfattivi e tattili, dove tutto sembra corrispondere magicamente.³⁹

Questo tipo di opere ci informa dell'*umanità* della Natura e della *naturalità* dell'Uomo, riportandoci indietro alle riflessioni di Platone, alla sua concezione dell'Universo, fondata sulle relazioni e le corrispondenze rintracciabili tra micro- e macro-cosmo, ovvero tra Uomo e Universo, esposta approfonditamente nel *Timeo*.⁴⁰ Penone annulla, pertanto, la distanza tra individuo (microcosmo interiore) e Natura (macrocosmo esteriore), percepibile attualmente nel complesso sistema di comportamenti e relazioni nella nostra società. Tale distanza è, infatti, una percezione puramente mentale, non inconscia: tanto siamo vincolati fisicamente e biologicamente alla Natura da non poterci separare da essa. È dunque un'illusione che può essere in-



Fig. 6 – G. Penone, *La natura delle foglie (Foglia del cervello)*, 1990.



Fig. 7 – G. Penone, *Pelle di foglie*, 2000 e *Respirare l'ombra*, 1999

terpretata come strumento di difesa per eludere l'idea dell'immanenza del mondo naturale che ci avvolge: un meccanismo naturale – interessante il paradosso – di autotutela dell'identità della persona costruita nel corso dei secoli, attraverso l'assimilazione della Natura, intesa archetipicamente ora come madre feconda dispensatrice di vita, ora come entità mortifera e disumana.

Infatti, la consapevolezza di un legame così carnale con la Natura, determina sia un sentimento che abbiamo definito *oceanico* sia un senso di frustrazione, poiché distrugge il Super-io, la pretesa infantile di onnipotenza ed eternità che è condizione pregnante del Narcisismo primario. Infatti, se è vero che la Natura genera, è vero altresì che, nel suo immenso progetto cosmico, riassorbe e trasforma ogni cosa, causando nell'uomo perdite e lutti.⁴¹ Lo studioso Neumann ha ritrovato, infatti, nell'inconscio collettivo un'evoluzione culturale scaturente da tale presa di coscienza: dapprima, il faticoso affrancarsi dell'uomo da una Grande Madre *uroborica*, ove tutto era compreso ed

indistinto; successivamente e per molto tempo nell'ambito delle società agricole stanziali, egli è stato il figlio-sposo sacrificale legato ai riti della Terra. E non a caso, i miti greci dell'eroe parlano spesso di lotte vittoriose rispetto a un femminile minaccioso e mortifero (Perseo e la Gorgone, Eracle ed Era, Ulisse e Circe o le Sirene).⁴² Ed oggi, si potrebbe aggiungere, l'estremo e tragico amore per l'artificialità, che ci tiene apparentemente e mentalmente più lontani dalla Natura, come risposta alla potenza e all'imponenza dei fenomeni naturali.

Ma è forse proprio per tale ragione che l'uomo si dà all'arte, nel tentativo di eternare il proprio essere, superando il limite ed il vincolo impostogli da Madre Natura.⁴³ Ed anche in tale attitudine vi è trasferita, sul piano simbolico e della prassi insieme, una condizione psicologica dell'uomo: la necessità di affrancarsi dal materno come condizione imprescindibile affinché il bambino diventi adulto. Ciò comporta un distacco doloroso ma costruttivo e che permette di vedere, e non solo di sentire, la propria

origine. D'altro canto, proprio l'estremo distacco dalla Natura è una delle cause di quello che Freud individua come il *Disagio della civiltà*.⁴⁴ Occorre allora un equilibrio in questo difficile, tormentato rapporto con la Natura, in bilico tra il perturbante (*unheimlich*) e il familiare (*heimlich*), che permetta una ricostruzione o un rinnovamento del rapporto Uomo-Natura così da favorire un sentimento *costruttivamente* oceanico.

3. Land Art: la riscoperta del Sublime nell'arte contemporanea

Due cose mi ispirano soggezione: i cieli stellati sopra e l'universo morale dentro.

Albert Einstein

Con la Land Art, il *sentimento oceanico* di una Natura dalla quale si sta uscendo senza coscienza si mescola a un senso di riscoperta delle origini che ci legano ad essa e insieme all'umanità, intesa come propaggine della Natura. La Land Art (o Earth Art) afferma l'intento artistico-concettuale di rinnovamento di una relazione con l'ambiente esterno, con la Natura, da parte dell'uomo contemporaneo, per dilatare l'orizzonte della percezione di sé. I *land artists* (o *artisti della terra*) – tra cui Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrell – sperimentano un rapporto nuovo, originale con

l'ambiente, suggerendo una riscoperta del *sublime* naturale e dando corpo a un'espressione autentica di *sentimento oceanico*.

Attraverso opere che linguisticamente e semanticamente sono ancorate alla natura, gli artisti della terra operano manipolando una sostanza primordiale, primaria, che supera qualsiasi nozione storica, attivando uno scambio esperienziale con l'ambiente che non si nutre solo dell'attualità del presente, ma anche delle potenzialità del passato e del futuro. Il supporto dei loro interventi è lo spazio aperto naturale: deserti, distese erbose o di ghiaccio, laghi, fiumi, persino un vulcano spento – è il caso dell'enorme, ciclopico *Roden Crater Project* di James Turrell, ancora in fase di realizzazione (Fig. 8). Ma come suggerisce Dorfles, l'interazione con elementi e ambienti naturali non è un fatto esclusivamente recente: lo testimonia la gran quantità di giardini, parchi, grotte dipinte, sculture megalitiche prodotte nei secoli da varie civiltà.⁴⁵ Solo che la particolarità della *Land Art* scaturisce, a ben

vedere, da ragioni più profonde e problematiche rispetto a quelle di un semplice ricorso a materiali ed elementi naturali, che già di per sé è sintomo di una specifica propensione. È il tentativo di una riconnessione al naturale che esige, inoltre, un superamento concettuale della categoria estetica del *paesaggio* che, in quanto segmento di natura tramutato in categoria estetica, è il frutto di un distacco estremo e doloroso dalla Natura. “Il *paesaggio* – come sostiene Ritter in un illuminante saggio sulla questione – proviene dalla *theoria* (del cosmo), ed è prodotto dell'uomo che esce dalla natura. Egli entra nel paesaggio uscendo da se stesso”.⁴⁶

I primi interventi sul terreno (*earthworks*) appaiono, infatti, come l'espressione di una riconnessione con un passato non irrimediabilmente sepolto, e attivano una dialettica interno-esterno che vede protagonista l'uomo nel contesto di uno spazio naturale contrassegnato dall'intervento artistico. Aprendosi e dilatandosi nello spazio, sollecitano un tipo di fruizione partecipativa, atti-



Fig. 8 – J. Turrell, *Roden Crater Project*, veduta aerea del cratere, 1989

va, di attraversamento fisico e di sguardo mobile lungo l'estensione dello spazio interessato dall'intervento.

Se *Banchina a spirale* (Fig. 9) di Robert Smithson ricorda i grandi disegni preistorici sul terreno, *Double Negative* (Fig. 10) o *Complesso Uno/Città* di Michael Heizer richiamano alla mente le monumentali geometrie delle rovine mesoamericane. L'ammirazione da parte degli artisti contemporanei per le grandi opere collettive (dai tumuli funerari ai megaliti, dai disegni sul terreno alle strutture rituali delle società precolombiane del Centro e Sud America) è connessa all'interesse per il sostrato umano e culturale archetipico di cui sono traccia, ovvero – come evidenza Varnedoe – “per la solida integrazione sociale, per il comportamento ritualizzato e per la volontà di determinismo cosmico che paiono sottostare a questi reperti”.⁴⁷

I complessi megalitici e le strutture ciclopiche dell'antichità sono infatti la testimonianza di un enorme tensione spirituale rivolta alle forze della natura che apparivano come divinità. La Natura stessa era intesa come



Fig. 9 – R. Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970

un'enorme divinità materna a cui rivolgere i frutti più belli del proprio agire collettivo. I *land artists*, guardando alle espressioni collettive dell'antichità, dai vasti disegni delle pianure di Nazca in Perù (Fig. 11) ai siti archeo-astronomici come Stonehenge (Fig. 12) – che predispongono l'individuo a una rinnovata percezione cosmica –



Fig. 10 – M. Heizer, *Double Negative*, Virginia River Mesa, Nevada 1969-1970

attivano un dialogo di auto-proiezione. Esprimono non tanto l'Io del singolo individuo, ma il senso di un Io allargato, collettivo. Si può applicare ad applicare ad esse la definizione di *représentations collectives*, coniata da Lévy-Bruhl nel 1910 e poi ripresa da Jung: *rappresentazioni collettive*, dunque, che evidenziano la tensione dell'Io ver-

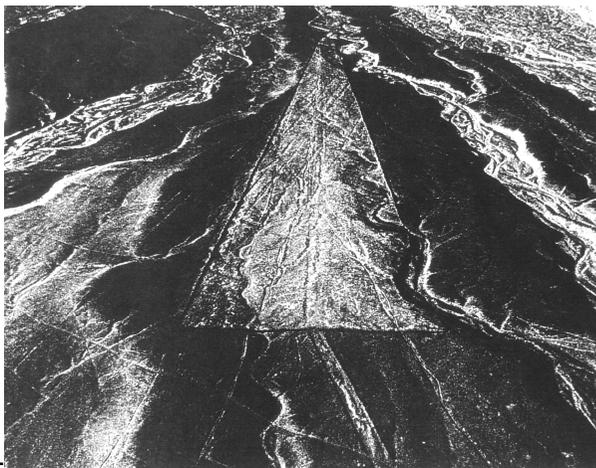


Fig. 11 – *Disegno sul terreno*, Nazca, Perù, 300 a.C -700 d.C. ca.

so una dimensione esistenziale più ampia, di tipo cosmico. Così, a dispetto della fisicità degli *earthworks*, è innegabile la loro componente spirituale e concettuale, la loro tensione verso l'infinito e l'Assoluto. Essi funzionano come dispositivi atti a predisporre l'uomo all'osservazione, all'ascolto, in generale alla ricezione e alla scoperta dei fenomeni naturali le cui forze vengono amplificate in una



Fig. 12 – *Stonehenge*, Salisbury Plain, Wiltshire, Inghilterra, 1800-1400 a.C. ca.

percezione potenziata e inusuale. Hanno, pertanto, un aspetto che potremmo definire *mitico*. Appropriandosi di un linguaggio fatto di segni primari, quindi elementare, essenziale, minimalista, come quello delle civiltà più antiche, superano la relatività di qualsiasi proposizione, allargando il senso del loro discorso per assumere un valore universale. D'altronde il valore del mito è sempre sta-

to questo: basti guardare alle opere della nostra mitologia per notare come Omero abbia utilizzato gli dei come simboli delle forze cosmiche che abitano l'interiorità dell'uomo.⁴⁸

La Land Art ha dunque un valore profondamente antropologico oltre che estetico. Ci riporta indietro e ci proietta in avanti, illuminando un lungo percorso di cui non si conoscono le origini e di cui non si può supporre la fine. L'artista che opera nella natura, e attraverso essa, sente l'esigenza di superare il conflitto uomo-natura, artificiale-naturale, per condurre la propria persona e la società ad un'analisi della propria memoria storico-naturale, mescolando il presente al passato, la specifica identità dell'io ed il senso di comunanza con l'ambiente esterno. La Land Art può essere assunta come verifica della nostra condizione di essere al mondo, di interazione e proiezione nell'ambiente fisico, il quale viene misurato, percorso, solcato, arato, inciso, scavato, franto, spostato, sostituito, ecc...: operazioni metaforiche, segnali di un lavoro prima

di tutto interiore, di confronto e verifica di sé, nello spazio aperto del mondo.

Non si tratta, quindi, di disperdere il senso dell'io all'esterno, nella natura, ma di provarne una profonda e atavica connessione: "il mondo comprende il soggetto, il soggetto comprende il mondo", ebbe ragione di affermare Dufrenne.⁴⁹ Ma il problema sta proprio in questa ambigua inclusione. Comprendere che l'uomo è entità analoga alla natura ma distinta da essa porta ad afferrare un limite che può divenire risorsa. Infatti, se da un lato l'inclusione dell'uomo nell'ambito del mondo naturale lo rende prigioniero delle stesse risposte che cerca, da un altro lato ciò lo mette di fronte alla scoperta di sé. Nell'interazione con gli elementi naturali c'è tutto lo sforzo di comunicare con la natura, quindi con una parte profonda e germinale del proprio essere. Questo meccanismo comunicativo-proiettivo rappresenta per l'uomo la possibilità di cogliere la sconfinata vitalità della natura e insieme quella della persona, la cui dimensione è analoga-

mente inafferrabile.

Lo spazio fisico degli *earthworks*, così profondamente ancorato alla natura, con la mutevolezza, la fragilità e la forza che lo contraddistinguono, permette di provare questo meccanismo proiettivo e speculativo, cosicché esso può essere letto come lo spazio interno dell'essere. Quello che celebra è un io allargato e un significato dell'opera d'arte come prodotto umano-naturale insieme, metafora oggettiva della fusione uomo-mondo, espressione di un *sé personale* in accordo con il *sé cosmico* (tanto che gli *earthworks* più autentici sono realizzati proprio per essere riassorbiti dal flusso oceanico, metamorfico e vitale della natura). L'artista esprime questa individualità preziosa, questo essere espressione di sé e dell'altro da sé, ma soprattutto di un sé universale, cosmico. In tal senso, l'uomo sembra perdere la propria limitatezza in favore di un progetto cosmico del quale si sente partecipe con il suo progetto esistenziale, al quale vuol conferire il medesimo carattere di eternità, anche attraverso l'arte.

L'esempio dei *land artists*, che propongono un approccio all'arte e al mondo in termini di meraviglia e stupore, silenzio e attesa, ci offre l'opportunità di recuperare una relazione con la natura di tipo oceanico e una rinnovata saggezza nell'abitare la Terra. Il *sentimento oceanico* e l'attività artistica che ne scaturisce, o che al contrario ne favorisce la percezione, ci permettono di apprendere non un valore aggiunto al nostro essere ma quello più autentico, dal quale prendere le mosse per l'acquisizione di una maggiore consapevolezza del nostro modo di *esser-ci nel mondo*.

NOTE

¹ F. Schiller *Sul sublime*, in *Del sublime, Sul patetico, Sul sublime*, trad. it. SE, Milano 1989, p. 75.

² Cfr. E. Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano 2009.

³ Cfr. F. Schlegel, *Philosophische Vorlesungen. Transzendentalphilosophie*, KFSa, vol. XII, p. 6., cit. in G. Pinna, *Il sublime romantico*, Aesthetica Preprint, n.81, dicembre 2007, p.46.

⁴ In merito all'*extratemporalità* e all'*extraspazialità* dell'estasi, cfr. S. Ferrari., *Scrittura come riparazione*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 206.

⁵ A. Mercurio, *Ipotesi su Ulisse. Una nuova chiave di lettura dell'Odissea*, SUR, Roma 2007, p.51.

⁶ Kakar in C. Clément e S. Kakar, *La folle et le saint*, trad. it. Corbaccio, Milano 1997, p. 98.

⁷ Il *sentimento dell'infinito* per Schleiermacher è la base della religiosità in quanto distinta dalla religione istituzionale. Cfr. N. Bobbio, *Religione e religiosità*, "MicroMega", n. 2, maggio-giugno 2000: "Religiosità significa per me, semplicemente, avere il senso dei propri limiti, sapere che la ragione dell'uomo è un piccolo lumicino, che il-

lumina uno spazio infimo rispetto alla grandiosità, all'immensità dell'universo".

⁸ S. Freud, *Il disagio della civiltà* in *Opere*, 10, Boringhieri, Torino 1967-80, p. 558.

⁹ Ivi, p. 561.

¹⁰ Ivi, p. 558. Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, *Opere*, 9, Boringhieri, Torino 1967.

¹¹ E. Fachinelli, *La mente estatica*, cit. p. 33.

¹² Cfr. S. Freud, *Un disturbo della memoria*, in *Opere*, 11, Boringhieri, Torino 1967, pp. 473-481.

¹³ E. Fachinelli, *op. cit.*, p.36.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ivi, p.12

¹⁶ Ivi, p.34.

¹⁷ Ivi, p.39.

¹⁸ Freud S., *Il disagio della civiltà*, cit. , p. 565.

¹⁹ S. Ferrari, *Scrittura come riparazione*, cit., p. 213. Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, 5, Boringhieri, Torino 1967-80, p. 108 e sgg.

²⁰ Cfr. S. Ferrari, *op. cit.*, pp. 204-206 e A. Mercurio, *op. cit.*

²¹ Cfr. M. Segoviano, *Narcisismo primario e gruppo*, “Funzione Gamma”, n. 12, 2003. Marta Segoviano ha messo in relazione questi aspetti: il concetto di *realtà grupale*, che è la prima condizione esistenziale dell’individuo, cioè il rapporto intrauterino bambino-madre, rimanda al *sentimento oceanico* che, a sua volta, muovendo dal profondo e dalle radici del nostro essere umani, è connesso all’*inconscio collettivo*.

²² Cfr. M. Pusceddu, *Gioco di specchi. Riflessioni” tra Natura e Psiche*, Paolo Emilio Persiani Editore, Bologna 2010.

²³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *La natura: lezioni al Collège de France 1956-1960*, trad. it. Raffello Cortina, Milano 1996 e E. Franzini, *Natura e poesia*. Quaderni del seminario di filosofia delle scienze dell’uomo), CLESP, Padova 1982, p. 378.

²⁴ Cfr. M. Dufrenne, *La profondeur comme dimension de l’objet esthétique*, in *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris 1967.

²⁵ Cfr. Platone, *Timeo*.

²⁶ T. Raquejo, *Land Art*, Nerea, San Sabastià 2003, p. 27 (trad. nostra).

²⁷ S. Ferrari, *op. cit.*, p.204.

²⁸ Cfr. S. Giedion, *L’eterno presente. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1965.

²⁹ K. Varnedoe, *Esplorazioni contemporanee*, in *Primitivismo nell’arte del XX secolo*, a cura di W. Rubin, trad. it. Mondadori, Milano 1985, p. 672.

³⁰ Cit. da J. Blocker, in *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 77 (trad. nostra).

³¹ A. De Genova, *I video di Mendieta. In mostra alla galleria Miscetti l’opera rara dell’artista cubana*, “Il manifesto”, 29 febbraio 2004.

³² Cit. in H. Reckitt, a cura di, *Arte e femminismo*, Phaidon, London 2005, p. 98 (trad. nostra).

³³ Cit. in I. Gianelli, a cura di, *Giuseppe Penone. Sculture di linfa*, Mondadori-Electa, Milano 2007.

³⁴ D. Semin, *Elogio delle domande semplici*, cit. ivi, p. 33.

³⁵ D. Anzieu, *L’Io-pelle*, Borla, Roma 1987, cit. *ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 108.

³⁷ S. Ferrari, *Lo specchio dell’Io*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 173-174.

³⁸ Penone, cit. in Cit. in I. Gianelli, a cura di, *Giuseppe Penone. Sculture di linfa*, cit., p. 78 e 121.

³⁹ D. Semin, ivi, pp. 36-37.

⁴⁰ Cfr. Platone, *Timeo*.

⁴¹ A tal proposito, è illuminante ciò che l'Islandese dice alla Natura nel celebre dialogo scritto da Giacomo Leopardi: "per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere". G. Leopardi, *Dialogo della Natura e di un Islandese* in *Operette Morali* (1824), Mondadori, Milano 1998.

⁴² Cfr. E. Neuman, *La grande madre*, trad. it. Astrolabio, Roma 1981 e A. Mercurio, *Ipotesi su Ulisse*, cit.

⁴³ Cfr. S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io*, cit., dove l'autore analizza l'autoritratto come ambito privilegiato per l'eternazione di sé.

⁴⁴ Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà*, cit.

⁴⁵ G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al concettuale*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 153.

⁴⁶ J. Ritter J., *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, trad. it. Guerini e Associati, Milano 2001, p. 42-43.

⁴⁷ K. Varnedoe, *Esplorazioni contemporanee*, in *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, cit., p. 667.

⁴⁸ Cfr. A. Mercurio, *op. cit.*

⁴⁹ M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, PUF, Paris 1959, p. 254 (trad. nostra).

CLAUDIO SAPIENZA – Laureato in Arti Visive presso l'Università di Bologna, è storico dell'arte, pittore, decoratore e curatore indipendente, nonché docente di Discipline pittoriche negli istituti secondari superiori e collaboratore alla cattedra di Storia dell'arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Catania. È presidente dell'associazione culturale "L'Artificio" che ha sede ad Empoli e promuove la produzione, la ricerca e la didattica in ambito artistico.