

# IDEA ASSURDA PER UN FILMAKER. LUNA

ATTI DEL CONVEGNO. VARESE, 25 OTTOBRE 2019

A CURA DI GIOVANNA BREBBIA, MAURO GERVASINI, FABIO MINAZZI





«Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” per la Filosofia,  
l’Epistemologia, le Scienze cognitive e la Storia della Scienza e delle Tecniche»  
dell’Università degli Studi dell’Insubria – Varese  
Via Ravasi n. 2 – 21100 – Varese

*Direttore scientifico:*  
Fabio Minazzi  
(Università degli Studi dell’Insubria)

*Comitato scientifico:*  
Evandro Agazzi (Universidad Autonoma Metropolitana, Città del Messico),  
Ettore Brissa (Universität Heidelberg), Maurizio Cafagno (Università degli Studi  
dell’Insubria), Franco Cambi (Università degli Studi di Firenze) Renzo Dionigi  
(Università degli Studi dell’Insubria), Dario Generali (ISPF, Cnr, Milano), Clelia  
Martignoni (Università degli Studi di Pavia), Fulvio Papi (emerito dell’Università  
degli Studi di Pavia), Jean Petitot (Crea, École Polytechnique, Paris), † Ramón Moreno  
Queraltó (Universidad de Sevilla, Spagna), Raul A. Rodriguez (Universidad Nacional  
de Cordoba, Argentina), Gabriele Scaramuzza (Università degli Studi di Milano), Carlo  
Sini (Accademia Nazionale dei Lincei), Roberto Taramelli (Università degli Studi  
dell’Insubria) Ezio Vaccari (Università degli Studi dell’Insubria), Carlo Vinti (Università  
degli Studi di Perugia)

Atti di simposi  
12

«Dal Settecento c’è, quasi sempre in minoranza, ma sempre abbastanza forte, un’Italia europea, moderna, progressista, che tende all’industrializzazione, al ringiovanimento del costume, al ripudio del peso morto delle tradizioni nazionali. L’Italia, tanto per localizzare le cose in maniera topografica (pur con alquanto ingiustizia e approssimazione) di Torino e di Milano, contro quella di Roma, Napoli e Firenze». In sintonia con questa preziosa indicazione di Giulio Preti – risalente al 1960 – questa collana intende riflettere, in modo spregiudicato e problematico, sulla complessa ed articolata tradizio-



ne del *razionalismo critico* che ha trovato, proprio nella cultura milanese e lombarda, dal Settecento fino all'epoca contemporanea (da Beccaria e i fratelli Verri a Romagnosi, Cattaneo e Ferrari, da Martinetti, Bontadini e Banfi, fino alla «scuola di Milano», alimentata dai contributi di studiosi come Preti, Paci, Cantoni, Dal Pra, Geymonat, per non fare che pochi nomi ristretti all'ambito filosofico, che andrebbe tuttavia dilatato e intrecciato con quello scientifico, letterario, artistico, poetico, teatrale, comunicazionale, architettonico, del *design*, etc., etc.), un punto di riferimento privilegiato di autonoma elaborazione teorica, inseritosi, in modo spesso originale e fecondo, nel quadro, anch'esso assai composito, per quanto oggi complessivamente misconosciuto, del *razionalismo critico europeo*.

In questa articolata prospettiva di studio della tradizione filosofica lombarda, la collana intende quindi promuovere – a più livelli: documentario, storico, teoretico, dialogico, ermeneutico e anche liberamente costruttivo (in una prospettiva volta ad indagare, a trecentosessanta gradi, i differenti aspetti che sono anche il frutto più maturo di un comune e tenace processo storico, civile ed economico di lunga durata quale quello innescato dalla modernità dell'occidente) – la costituzione di un ampio ed assai articolato *indirizzo critico-razionalistico*.

Si tratta di un indirizzo non solo specificatamente lombardo, ma anche europeo ed internazionale, variamente presente entro le differenti tradizioni concettuali e i diversi paesi. Tale programma di ricerca sarà svolto mediante un'analisi approfondita e una spregiudicata disamina dell'esperienza storica (considerata in tutta la sua effettiva ricchezza e nella sua tipica “complessità” e “vischiosità”), nonché attraverso la comprensione critico-ermeneutica di alcuni nodi problematici strutturali, aperti e decisivi, per la storia complessiva della nostra stessa cultura contemporanea. Si vuole insomma ricostruire il quadro, assai sfaccettato, di un razionalismo critico, aperto, innovativo e dialettico, capace di cogliere anche l'emergenza di sempre più diffusi «nuclei di apoditticità» *tra le pieghe*, più riposte e silenti, delle scienze contemporanee. Proprio perché, come sottolineava per esempio un grande razionalista e filosofo come Gaston Bachelard, «la scienza istruisce la ragione». Conseguentemente, la ragione umana deve sempre sapersi confrontare con le scienze e le tecniche più mature ed evolventesi (che oggi potremmo meglio qualificare come le tecno-scienze proprie del nostro patrimonio conoscitivo attinente il mondo della *praxis*), onde saper ridisegnare, continuamente e sempre in modo criticamente motivato, gli articolatissimi *poliedri politecnici*, per dirla con Carlo Cattaneo, della propria complessa configurazione teoretica, storica, civile, culturale ed economica.

In tal modo questa collana intende favorire soprattutto una feconda tensione critica tra differenti ambiti disciplinari, sviluppando, sistematicamente, una *cultura del confine e dell'interconnessione critico-disciplinare*, nei cui ambiti potranno essere studiati, di volta in volta, i nessi tra scienza e filosofia, il problema della dimensione epistemologica, la questione del rapporto tra riflessione teorica e mondo della prassi, la configurazione delle tecno-scienze, i problemi filosofici delle differenti tecnologie, ma anche l'intrecciarsi parallelo delle molteplici tradizioni letterarie, poetiche, architettoniche, artistiche, di *design*, etc., etc., mettendo costantemente in luce le specifiche, poliedriche, originali ed innovative *strutture formali* che informano, variamente, l'azione umana, nella radicata convinzione *neoilluminista* che la *conoscenza* rappresenti sempre l'altro nome della *libertà*.

ATTI DEL CONVEGNO

IDEA ASSURDA  
PER UN FILMMAKER. LUNA

Varese, 25 ottobre 2019

Aula Magna Università degli Studi dell'Insubria

A cura di

Giovanna Brebbia, Mauro Gervasini, Fabio Minazzi

Il presente volume è pubblicato con un contributo dei seguenti enti:  
- *Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” per la Filosofia, l’Epistemologia, le Scienze cognitive e la Storia della Scienza e della Tecnica* dell’Università degli Studi dell’Insubria – Varese

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Centro Internazionale Insubrico – Atti di simposi*, n. 12  
Isbn: 9788857575742

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

V EDIZIONE CONVEGNO INTERNAZIONALE

# IDEA ASSURDA PER UN FILMAKER.



LUNA.

PREMIO GIANFRANCO BREBBIA 2019

25 Ottobre 2019  
Aula Magna  
Università degli Studi dell'Insubria  
Via Ravasi 2, VARESE

Fig. 1 Brochure del Convegno *Idea assurda per un filmmaker. Luna*. Grafica di Maria Vittoria Carosi.



# INDICE

*Fabio Minazzi*  
PREFAZIONE 13

*Giovanna Brebbia*  
INTRODUZIONE  
QUELL "IDEA ASSURDA" DEL MILLENOVECENTOSESANTANOVE 25

*Giovanna Brebbia*  
CRONACA DI *IDEA ASSURDA PER UN FILMAKER. LUNA* 29

*Giovanna Brebbia*  
RINGRAZIAMENTI 35

“IDEA ASSURDA PER UN FILMAKER. LUNA”

## SALUTI DELLE AUTORITÀ

*Angelo Tagliabue*  
Magnifico Rettore dell'Università degli Studi dell'Insubria  
L'*IDEA ASSURDA* CHE HA FATTO LA STORIA 41

*Francesca Strazzi*  
Assessore alle Politiche Giovanili  
LA CITTÀ ALL'INTERNO DELLE MURA DELL'UNIVERSITÀ 43

## SEZIONE PRIMA LA LUNA TRA SOGNO E REALTÀ

*Antonio Orecchia*  
LA LUNA E IL TRIONFO DELL'OCCIDENTE 47



<i>Fabio Minazzi</i> SULLA LUNA DI GALILEO	67
<i>Gaspare Polizzi</i> “SOLA / HA QUESTA LUNA IL CIEL, CHE DA NESSUNO / CADER FU VISTA MAI, SE NON IN SOGNO”. LEOPARDI E LA LUNA	93
<i>Katia Visconti</i> «SPECCHIO E SPUGNA DEI SENTIMENTI CHE TRASUDANO DALLA SOCIETÀ»: LA LUNA NELL’IMMAGINARIO DEL XVII SECOLO	109
<i>Giovanni Luca Dilda</i> LA LUNA IN ARCHIVIO	125
<i>Corrado Greco</i> DAI CARMINA BURANA AI PINK FLOYD. PLAYLIST LUNARE PER MUSICOFILI INSONNI	141

SEZIONE SECONDA  
LA LUNA TRA NARRAZIONE E OSSERVAZIONE

<i>Massimo Bacigalupo</i> L’ALLUNAGGIO NELLA CULTURA STATUNITENSE FRA POP E NUOVO GIORNALISMO	143
<i>Federica Stevanin</i> DALLA LUNA ALLA TERRA: L’INFLUENZA DELLE MISSIONI LUNARI E DELL’ALLUNAGGIO NELLA LAND ART AMERICANA	149
<i>Andrea Bellavita</i> LA LUNA È UNA LAMPADINA. LA DIRETTA RAI DELL’ALLUNAGGIO ALL’INTERNO DELLA STRATEGIA EDITORIALE DEL SERVIZIO PUBBLICO	163
<i>Mauro Gervasini</i> DAL SOLE NERO ALL’ORIZZONTE DEGLI EVENTI: IL CASO <i>SPAZIO 1999</i>	175

SEZIONE TERZA  
PREMIO “GIANFRANCO BREBBIA”2019  
LA LUNA TRA ALCHIMIA E MAGIA

PREMIO “GIANFRANCO BREBBIA” ALLA CARRIERA

BIOGRAFIA ARTISTICA DI MARCELLO MORANDINI 185

*Marcello Morandini*

UN LUOGO DI CULTURA PER TUTTI 187

MAURO GERVASINI INTERVISTA MARCELLO MORANDINI 189

PREMIO “GIANFRANCO BREBBIA” 2019

*Mauro Ferrari*

IL RAPPORTO TRA UNIVERSITÀ E TERRITORIO 197

*Andrea Bellavita*

I PRODOTTI AUDIOVISIVI PENSANO 199

PREMIO “GIANFRANCO BREBBIA” PROSPETTIVE

CLASSIFICA DEI VIDEO VINCITORI 199

PREMIO “GIANFRANCO BREBBIA”

CLASSIFICA DEI VIDEO VINCITORI 200

SEZIONE QUARTA  
LA LUNA ATTRAVERSO L'ARTE, IL TEATRO E LA DANZA

*Guido Bartorelli*

MOON IS THE OLDEST TV DI NAM JUNE PAIK 205

*Cristina Grazioli*

EBBREZZE LUNARI NELLA POETICA DI PAUL SCHEERBART:

LA SCENA COME CORPO ORGANICO DI LUCE, TRASPARENZA, COLORE 219

*Stefano Tomassini*

LA PRESA DELLA LUNA: IL TEATRO DI ORLANDO IN UNA BOLLA 233

SEZIONE QUINTA  
IL CINEMA SPERIMENTALE DI GIANFRANCO BREBBIA

<i>Gianfranco Brebbia</i> “MI SONO TROVATO IMMERSO NELL’INFINITO ASTRALE”. COMMENTO AL FILM <i>HKK</i>	243
<i>Edoardo Sylos Labini</i> LEGGERE GIANFRANCO BREBBIA E RISCOPRIRE SE STESSI	245
<i>Roberto Della Torre</i> RESTAURO E VERITÀ FILOLOGICA NEI FILM DI GIANFRANCO BREBBIA	247
<i>Dominique Willoughby</i> CINE – ALUNISSAGE, A PROPOS DU FILM <i>LUNA</i> DE GIANFRANCO BREBBIA	251
CINEMA – ALLUNAGGIO, A PROPOSITO DEL FILM <i>LUNA</i> DI GIANFRANCO BREBBIA (TESTO TRADOTTO DA <i>CLELIA PAOLA DI PASQUALE</i> )	257
<i>Elio Girompini</i> CONCERTO PER <i>LUNA</i>	265

CONCLUSIONI

<i>Rolando Bellini</i> POST SCRIPTUM PER GIANFRANCO BREBBIA	269
<i>Erica Tamborini</i> IL CORAGGIO DELLO SGUARDO STRUTTURANTE. CONCLUSIONI AL SIMPOSIO SU GIANFRANCO BREBBIA E IL SUO CINEMA SPERIMENTALE	273

MOSTRE

<i>Luca Missoni</i> MOON ATLAS	279
<i>Elena Ceci e Luca Scarabelli</i> IPERLUNA	281

APPENDICE  
TESTI LETTI DA *EDOARDO SYLOS LABINI*

<i>Oriana Fallaci</i> DA <i>QUEL GIORNO SULLA LUNA</i>	287
<i>Galileo Galilei</i> DAL <i>SIDEREUS NUNCIUS</i>	289
<i>Giacomo Leopardi</i> <i>CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL'ASIA</i>	291
GLI AUTORI	295
INDICE DELLE IMMAGINI	299
INDICE DEI NOMI	305

FEDERICA STEVANIN  
DALLA LUNA ALLA TERRA:  
L'INFLUENZA DELLE MISSIONI LUNARI  
E DELL'ALLUNAGGIO  
NELLA LAND ART AMERICANA

Volendo provare a riassumere la prospettiva all'interno della quale si è svolta tutta la ricerca scientifica e aerospaziale culminata nell'allunaggio, non c'è immagine migliore di quella scelta dallo scrittore francese Jules Verne per il titolo del suo racconto del 1865, ovvero *Dalla Terra alla Luna*, una formula ripresa, tra l'altro, anche dall'astronauta Umberto Guidoni nel suo libro del 2011 dedicato al progetto Apollo<sup>1</sup>. L'inversione di prospettiva proposta nel titolo di questo contributo desidera verificare in quale misura le missioni lunari e lo stesso allunaggio abbiano contribuito alla messa a fuoco di alcune questioni riguardanti la presentazione e la comunicazione del proprio lavoro affrontate dagli artisti della coeva Land Art americana.

Per contestualizzarla brevemente, la Land Art (abbreviazione di *Landscape Art*) o Earth Art è una tendenza artistica che nasce negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta del Novecento, un decennio segnato dall'avvio, da parte della NASA, di una serie di programmi spaziali propedeutici alle missioni Apollo. L'obiettivo degli artisti della Land Art, che nel giro di pochi mesi si trasforma in una corrente artistica internazionale<sup>2</sup>, è quello di uscire dagli spazi tradizionali di fruizione artistica per ristabilire una relazione diretta e fisica tra il pubblico e l'opera che non viene più intesa come un oggetto-merce: una delle caratteristiche comuni ai lavori della Land Art è l'utilizzo di materiali naturali per creare degli interventi spesso effimeri, ma talvolta anche durevoli, nell'ambiente esterno. Nel caso specifico della Land Art americana, la dimensione operativa preferita dagli artisti è il deserto del sudovest: un luogo che, nell'immaginario collettivo, incarna il mito della

---

1 U. Guidoni, *Dalla Terra alla Luna. Il progetto Apollo 40 anni dopo*, Di Renzo, Roma 2011.

2 Le due mostre che inaugurano la tendenza sono *Earthworks* (New York, Virginia Dwan Gallery, 5-30 ottobre 1968) ed *Earth Art* (Ithaca, New York, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo 1969).

frontiera connesso alla conquista dei territori del selvaggio West<sup>3</sup> oltre ad essere, al contempo, il luogo ideale per effettuare test nucleari, militari e aerospaziali. Al di là di queste osservazioni, per gli artisti della Land Art il deserto è un territorio senza limiti nel quale è possibile agire in piena libertà e dove la perdita delle coordinate spazio-temporali che caratterizza tale ambiente regala la sensazione di trovarsi letteralmente su un altro pianeta.

Tanto per l'allunaggio quanto per la Land Art i media giocano un ruolo importante essendo il tramite principale attraverso il quale vengono rese disponibili al pubblico le informazioni, ma soprattutto le immagini, relative a queste straordinarie imprese umane. I *magazine* illustrati ad ampia diffusione, come *Life*, *Time* e *Newsweek*, e i servizi giornalistici televisivi seguono infatti con grande attenzione sia le diverse fasi dell'esplorazione del suolo lunare che la nascita del fenomeno della Land Art, il cui nome, lo ricordiamo, deriva dal titolo di un film girato in 16mm dal cineasta tedesco Gerry Schum e trasmesso alle ore 22:40 del 15 aprile 1969 dall'emittente televisiva tedesca SFB – Sender Freies Berlin. Nel film *Land Art* (1969) gli interventi nel paesaggio degli otto artisti coinvolti (un gruppo già internazionale e comprendente Marinus Boezem, Walter De Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim e Robert Smithson) vengono presentati nell'inedita forma dell'“esposizione televisiva” (*Fernsehausstellung*) fruibile in tempo reale dal pubblico comodamente seduto nel salotto della propria abitazione, presagendo “come milioni di persone avrebbero visto l'allunaggio – mediato dalla televisione”<sup>4</sup>. Grazie alle nuove possibilità offerte dai mezzi di comunicazione, nel giro di pochi mesi “sia la Luna che la Land Art” diventano “dei nuovi oggetti trasmissibili via TV”<sup>5</sup>.

Lungi dall'aver semplicemente contribuito alla diffusione di questi ‘nuovi oggetti’, i media hanno a tutti gli effetti ‘plasmato’ l'immagine pubblica tanto dell'allunaggio quanto della Land Art. Infatti, come precisa Denis Cosgrove, la missione Apollo 11 culminata nello sbarco dell'uomo sulla Luna è stata “un evento altamente coreografato nel quale le retoriche dell'esplorazione

3 Sul tema si veda F.J. Turner, *La frontiera nella storia americana*, Il Mulino, Bologna 1975.

4 J. Sleeman, ‘Like Tow Guys Discovering Neptune’: *Transatlantic Dialogues in the Emergence of Land Art*, in R. Peabody (a cura di), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2011, p. 153. Trad. mia.

5 J. Sleeman, *Land Art and the Moon Landing*, in “Journal of Visual Culture”, vol. 8, n. 3, p. 299; risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412909347669>] (ultimo accesso: 15.12.2019). Trad. mia.



scientifico e dello sforzo umano coincisero perfettamente con il suo ruolo di intrattenimento pubblico spettacolare”<sup>6</sup>, oltre ad aver sancito il primato americano nella cosiddetta ‘corsa allo spazio’ ingaggiata con l’Unione Sovietica. Allo stesso modo, i media si interessano alla Land Art per la novità e la sensazionalità di alcune opere, al punto da presentarla, per usare le parole dell’artista Robert Morris, come la “risposta dell’arte a Disneyland”<sup>7</sup>. Come abbiamo già avuto modo di approfondire altrove riguardo agli articoli pubblicati nelle riviste, “se prendiamo in considerazione i titoli, la scelta del tipo di impaginato e delle fotografie pubblicate, possiamo notare come ciascuno di questi elementi sia stato abilmente plasmato per conformarsi ai parametri dell’enfasi giornalistica, volta ovviamente ad accentuare il carattere straordinario della nuova arte”<sup>8</sup>, ma finendo spesso per attribuire alle opere dei significati ‘altri’ rispetto al volere degli artisti. Per la loro potenza visiva, i lavori protagonisti di questi collegamenti arbitrari attuati dai *magazine* sono spesso quelli di uno dei pionieri della Land Art americana: Michael Heizer (1944). Un esempio di queste associazioni visive, già rilevato da Tom Holert, lo si può trovare tra le pagine del doppio numero speciale di *Life* del 26 dicembre 1969 dedicato agli anni Sessanta<sup>9</sup>. Al centro dell’impaginato della rivista, una fotografia ripresa dall’alto di *Rift 1* (1968), una delle *Nine Nevada Depressions* realizzate da Heizer nell’estate del 1968 nel deserto al confine tra gli stati del Nevada e della California, viene messa in relazione con la fotografia del disboscamento di una foresta di sequoie (a sinistra) e con una fotografia della superficie lunare (a destra)<sup>10</sup>. Il montaggio di queste tre immagini di grande formato stabilisce una relazione visiva tra due interventi umani di diversa natura e scopi, ma entrambi ritenuti ‘distruttivi’ nei confronti dell’ambiente, lasciando infine trapelare il messaggio che le conseguenze di tali azioni trasformeranno la Terra in quel deserto senza vita

6 D. Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001, p. 256. Trad. mia.

7 R. Morris, *Keynote Address*, in *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture: A Project of the King County Arts Commission*, Seattle Art Museum, Seattle 1979, pp. 14-15. Trad. mia.

8 F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova 2017, p. 66.

9 Si veda T. Holert, *Land Art's Multiple Sites*, in P. Kaiser – M. Kwon (a cura di), *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, Prestel, München-London-New York 2012, pp. 98-117.

10 È possibile riconoscere la fotografia della Luna, pubblicata decurtata da *Life*, nella fotografia 70mm Hasselblad n. AS10-34-5173 del Magazine M della missione Apollo 10. Si veda *Apollo Image Atlas*, risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/frame/?AS10-34-5173>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

che è il suo satellite; un’interpretazione, quest’ultima, avvalorata dalla scritta che corre sotto le immagini e che recita: “Le nuove ferite sul volto della terra riflettono un antico paesaggio lunare”<sup>11</sup>. Così facendo, però, i media alimentano un’interpretazione dell’opera estranea alle reali intenzioni dell’artista. Molte delle opere realizzate da Heizer alla fine degli anni Sessanta nei deserti dell’America del sudovest consistono nella creazione di uno ‘spazio negativo’ attraverso un’azione di scavo o di rimozione di “materiali primordiali”<sup>12</sup> come la terra e le rocce. L’adozione di tale procedimento viene ricondotta dall’artista da un lato all’influenza del lavoro del padre, l’archeologo delle civiltà precolombiane Robert Fleming Heizer, dall’altro a un’evoluzione ‘fuori cornice’ dei suoi dipinti geometrici degli anni 1963-1967<sup>13</sup>. Oltre a queste precisazioni sulla genesi dei propri lavori, è importante ricordare che il destino delle *Nine Nevada Depressions* e di altri interventi *outdoor* di Heizer è di scomparire senza lasciare traccia se non nelle fotografie che ne provano l’avvenuta realizzazione. Ciononostante, in un momento storico nel quale le fotografie della superficie lunare, ottenute attraverso le missioni Surveyor, Lunar Orbiter e Apollo, cominciano a trovare ampia diffusione nei giornali e nei *magazine* illustrati americani, è facile per i media assimilare i solchi, i buchi e le voragini aperte da Heizer nel suolo del deserto tanto ai crateri che costellano l’arida superficie lunare quanto a quelli lasciati nel terreno dai disboscamenti selvaggi. Le logiche di spettacolarizzazione messe in atto dai media hanno dunque contribuito a creare un’immagine riduttiva e semplificata della Land Art americana, che viene presentata al pubblico come un’arte di “buchi nel terreno”<sup>14</sup> perché ‘figlia’ del periodo storico che ha assistito alla crescita sia delle conoscenze scientifiche sul nostro satellite, grazie ai *lunar surveys* della NASA, che al sorgere dei movimenti ambientalisti.

È proprio questa associazione visiva instaurata dai *magazine* illustrati tra le fotografie della “magnifica desolazione”<sup>15</sup> del paesaggio lunare e le fotografie delle opere della Land Art realizzate nella sublime solitudine del deserto americano ad essere messa in discussione da Michael Heizer in al-

11 s.a., *The ‘60s: Decade of Tumult and Change*, doppio numero speciale di “Life”, 26 dicembre 1969, p. 94. Trad. mia.

12 M. Heizer, in J. Brown, M. Heizer, *Interview*, in J. Brown (a cura di), *Michael Heizer. Sculpture in Reverse*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1984, p. 13. Trad. mia.

13 Ivi, p. 8.

14 L. Levine, *The information fall-out*, in “Studio International”, vol. 181, n. 934, giugno 1971, p. 265. Trad. mia.

15 Usiamo la nota dichiarazione dell’astronauta dell’Apollo 11 Edwin (‘Buzz’) Aldrin sul paesaggio lunare. Cfr. B. Aldrin, K. Abraham, *Magnificent Desolation: The Long Journey Home from the Moon*, Bloomsbury, London 2009.

cuni collage realizzati negli anni che immediatamente precedono e seguono l'allunaggio, momento che coincide con l'avvio da parte della NASA di una serie di programmi volti a studiare la superficie e la composizione del suolo lunare. Ricordati come “due dei successi della NASA e dell'industria aerospaziale degli Stati Uniti in preparazione delle missioni Apollo”<sup>16</sup>, il programma Surveyor e il progetto Lunar Orbiter riescono nell'obiettivo di ottenere, oltre ad importanti dati topografici e geologici, un grande numero di fotografie del nostro satellite. Nello specifico, dobbiamo ai cinque *lander* atterrati sulla Luna durante le sette missioni Surveyor (maggio 1966 – gennaio 1968) ben 87.000 fotografie lunari e cislunari<sup>17</sup>, mentre grazie alle cinque sonde Lunar Orbiter (agosto 1966 – agosto 1967) sono “più di 1654 [le] fotografie ad alta risoluzione scattate dall'orbita lunare”<sup>18</sup> utili ad individuare i siti migliori per l'allunaggio. Sebbene entrambe le missioni siano state realizzate alla fine degli anni Sessanta, diversa è la tecnologia utilizzata per l'invio a Terra delle immagini della Luna: nel caso del programma Surveyor si tratta di trasmissioni via videocamera (*survey television camera*) che successivamente vengono “stampate su piccoli riquadri di carta fotografica, assemblati in modo da formare un mosaico di immagini”<sup>19</sup>, invece nel progetto Lunar Orbiter le fotografie sono scattate da delle macchine fotografiche *dual-lens*, alloggiare all'interno della sonda e caricate con pellicola aerea Kodak 70mm, che riescono a sviluppare la pellicola e a scansionare ‘per strisce’ l'immagine ottenuta; tali dati vengono poi trasmessi via radio ai punti di ricezione dislocati sulla superficie terrestre. Dal segnale inciso su nastro magnetico si ottengono infine i negativi fotografici tramite i quali si può stampare l'immagine<sup>20</sup>. Il progetto Lunar Orbiter ha di fatto creato quell'enorme quantità di scatti fotografici che, una volta ricomposti all'interno delle cosiddette ‘immagini a mosaico’ (*mosaic images* o *composite views*), hanno reso possibile la creazione della prima mappa fotografica ad alta definizione della Luna.

---

16 E.H. Kloman, *Unmanned Space Project Management. Surveyor and Lunar Orbiter*, National Aeronautics and Space Administration – Scientific and Technical Information Office, Washington D.C. 1972, p. 3. Trad. mia.

17 Si veda il sito *The Surveyor Program*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/lunar/missions/surveyor/>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

18 Si veda il sito *Lunar Orbiter Program*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/lunar/missions/orbiter/>] (ultimo accesso: 15.12.2019). Trad. mia.

19 C. Phillips, ‘Magnifica desolazione’. *Le foto della Luna*, in J. Clair (a cura di), *Cosmos. Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, Bompiani, [Milano] 2000, p. 84.

20 *Ibidem*.

In un articolo pubblicato sulla rivista *Art in America* nel febbraio 1982 le ‘fotografie spaziali’ sono oggetto di un’interessante analisi da parte di Scott Cook volta a indagare i “problemi di rappresentazione che esse sollevano”<sup>21</sup> sia all’interno che all’esterno del contesto artistico. In particolare, nell’articolo il critico affronta alcune “questioni epistemologiche”<sup>22</sup> riguardanti non solo la natura e la modalità di ‘presentazione’ delle fotografie della Luna, dei pianeti e dei corpi celesti, ma anche la possibilità o meno di queste immagini di fornire, a chi le osserva, una vera ‘conoscenza’ di quanto mostrato. È soprattutto quest’ultimo elemento del ragionamento di Cook ad essere, a nostro avviso, così sorprendentemente vicino alle questioni affrontate dagli artisti della Land Art relativamente alla comunicazione al pubblico del proprio lavoro. Utili ad ‘accorciare le distanze’ tra il pubblico e l’opera e a serbare memoria del lavoro, le fotografie della Land Art però non sono l’opera né tantomeno sono in grado di sostituire l’esperienza ‘in situ’ dell’opera.

L’impossibilità di fornire una reale conoscenza di qualcosa di cui non si è avuta un’esperienza diretta è, per Cook, il grande problema della fotografia spaziale. Nelle sue parole:

È il tentativo consapevole della fotografia spaziale quello di annullare la distanza più assoluta, e cioè quella che ci separa dalle stelle. Tutt’ora, la grande maggioranza di queste ‘fotografie’, non importa quanto spesso esse siano riprodotte nei giornali, nei settimanali, o nel *National Geographic*, non ci dicono niente o, almeno, molto poco degli oggetti che esse incarnano. [...] il loro aspetto finale, così come il loro significato è, finora, il prodotto di competenza specializzata; esse rimangono, per la maggior parte di noi, opache.<sup>23</sup>

Per Cook, queste immagini *readout* sono ‘opache’, se non addirittura “vuote”<sup>24</sup>, non soltanto perché diverse dalle “fotografie ‘normali’”<sup>25</sup>, ma anche perché in esse non è presente “alcun indice utile di scala”<sup>26</sup>. Il risultato finale è che ci manca ogni strumento per valutare l’entità di questo “inimmaginabile”<sup>27</sup> ridotto a fotografia.

Per motivazioni molto simili, non c’è modo di conoscere la Land Art tramite l’immagine fotografica. Uno dei più strenui difensori della necessità di

21 S. Cook, *Space Shots*, in “Art in America”, vol. 70, n. 2, febbraio 1982, p. 135. Trad. mia.

22 *Ibidem*. Trad. mia.

23 Ivi, pp. 133-134. Trad. mia.

24 Ivi, p. 135. Trad. mia.

25 Ivi, p. 131. Trad. mia.

26 Ivi, p. 135. Trad. mia.

27 *Ibidem*. Trad. mia.



sperimentare l'opera in prima persona è proprio Michael Heizer, il quale ancora oggi continua a non permettere alle fotografie del proprio lavoro di venire esposte in luogo dell' 'opera', come è infatti accaduto in occasione della mostra *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (2012). È interessante rilevare come, fin dalla fine degli anni Sessanta, partendo proprio dell'equivalenza visiva istituita dai media tra le sue opere realizzate nel deserto americano e la superficie lunare, Heizer sia andato oltre questa affinità visiva per ragionare piuttosto su un problema comune ovvero sull'incapacità dell'immagine fotografica di comunicare le dimensioni reali (*actual size*) tanto dell'opera di Land Art quanto di ciò che si trova sulla Luna. Ecco dunque che Heizer, nei suoi collage, attraverso l'accostamento di fotografie della Luna e di fotografie di alcuni dei suoi interventi *outdoor*, fa emergere il potere livellante della fotografia, che ha la capacità di 'pareggiare', mettendoli sullo stesso piano, elementi che nella realtà non solo hanno dimensioni (*size*) diverse, ma che si trovano anche su pianeti diversi. Uno dei collage nei quali Heizer attua questo proposito è *Earth and Moon 1968 (?)*<sup>28</sup>. In quest'opera l'artista mette in relazione la Terra e la Luna affiancando una fotografia aerea scattata, come recita la didascalia, nel novembre 1968, di *Ground Incision/Loop Drawing* (opera da lui creata nel bacino in secca del Coyote Dry Lake nel deserto del Mojave in California), a una fotografia satellitare della superficie lunare datata al dicembre 1968 e facente parte delle immagini scattate durante la missione Apollo 8<sup>29</sup>. L'adozione, in entrambi i casi, della fotografia in bianco e nero e della modalità di ripresa 'dall'alto', più che sottolineare la somiglianza tra i due 'oggetti' inquadrati ne evidenzia piuttosto l'appartenenza a due mondi diversi. L'unico elemento che accomuna l'opera di Land Art alla

28 L'opera non risulta datata, cfr. B. Reifensheid, *Die letzte Freiheit. Von den Pionieren der Land-Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 78. In una copia fotostatica oggi in collezione al Princeton University Art Museum, Heizer ha ripreso questo confronto tra immagini aggiungendovi degli appunti a matita. In essi possiamo leggere il titolo *Art Before Life #2*, la datazione 1968-1969 (da lui però successivamente barrata), l'indicazione delle lunghezze degli oggetti fotografati, ovvero 850 pollici per *Ground Incision/Loop Drawing* e 1000 (o 1600?) miglia per quanto mostrato dalla fotografia della Luna, le sue iniziali M. H. e la data 1969. Risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/41492>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

29 L'immagine che Heizer inserisce nel collage è decurtata rispetto a quella originale, che è possibile individuare nella fotografia 70mm Hasselblad n. AS08-13-2344 del Magazine 3 della missione Apollo 8. Si veda *Apollo Image Atlas*, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/frame/?AS08-13-2344>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

Luna è la medesima impossibilità di valutare le dimensioni reali di quanto riprodotto in fotografia.

Un altro collage di Heizer dal titolo *Art Before Life. A Relationship on the Land* (1969) mette nuovamente a confronto ciò che si trova sulla Terra e ciò che si trova sulla Luna tramite la giustapposizione della fotografia di un'opera dell'artista, in questo caso di *Foot Kick Gesture* (1968), un solco da lui tracciato con un energico movimento del piede nel terreno del Coyote Dry Lake, e una fotografia lunare del Vallis Alpes e del Mare Imbrium che è possibile individuare nel catalogo di immagini scattate dalla sonda Lunar Orbiter 5 nel 1967<sup>30</sup>. Sebbene ciò che viene inquadrato dalle due immagini sembra essere visivamente affine, l'inserimento nel margine inferiore del collage non solo della datazione (nel primo caso il mese di novembre 1968, mentre nel secondo caso l'immagine viene inspiegabilmente riferita al marzo 1969, mese in cui si verifica la missione Apollo 9), ma anche delle dimensioni reali di quanto appare nelle due fotografie, ha il potere di annullare ogni possibile 'somiglianza' tra i due soggetti fotografati: ciò che sta a sinistra, e cioè l'opera dell'artista, misura infatti 'solo' 12 pollici, mentre ciò che si trova a destra, ossia un 'canale' della superficie lunare, misura invece ben 120 miglia.

La possibilità di poter ottenere, per mezzo della fotografia, solo ed esclusivamente una conoscenza frammentaria di quanto essa mostra viene espressa da Heizer in un altro collage dal titolo *Photo as Fragment* (1969). Nell'opera, l'artista incolla all'interno di un cerchio tracciato al centro del foglio una fotografia di una veduta obliqua di un settore della superficie lunare richiamando, in tal modo, le 'immagini a mosaico' frutto delle campagne fotografiche delle missioni Surveyor e Lunar Orbiter. Unendo Terra e Luna, nei suoi collage Heizer sembra indicare che il problema della presentazione fotografica riguardi tanto le opere di Land Art quanto le immagini di pianteti, satelliti e corpi celesti.

È doveroso ricordare come il processo di creazione dell'immagine lunare per combinazione di singole fotografie sia stato impiegato da Heizer all'interno di diversi suoi lavori e, in particolare, nei collage fotografici che hanno come soggetto il *Double Negative* (1969-70)<sup>31</sup>. L'opera consiste in un doppio, enorme 'taglio' realizzato dall'artista ai margini della Mormon Mesa, nel deserto del Nevada, facendo detonare delle cariche esplosive e servendosi di potenti bulldozer. A differenza delle *Nine Nevada Depressions*, deterioratesi nel giro di qualche mese, il *Double Negative* continua

30 L'immagine è la n. 5102 della galleria fotografica della sonda Lunar Orbiter 5, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/resources/lunar-orbiter/frame/?5102>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

31 Altri lavori sono ad esempio *Munich Rotary Interior* (1969) e *Circular Surface Planar Displacement Drawing/90 Degree Vertical Planar Rotary* (1970).



ancora oggi ad essere modificato dagli agenti atmosferici e dalla forza di gravità che, nel tempo, ne determineranno il collasso e la conseguente sparizione. Nelle intenzioni dell'artista, il *Double Negative* è un'opera che, volutamente, presenta "dimensioni talmente ampie che la macchina fotografica non può inghiottirle"<sup>32</sup>. Le numerose fotografie che, nel corso degli anni, sono state scattate all'opera (tra i più celebri scatti ricordiamo quelli del fotografo italiano recentemente scomparso Gianfranco Gorgoni) "sono accomunate dal fatto che ciascuna di esse offre una visione parziale del lavoro e più le guardiamo più speriamo, invano, di trovare quella che riesca a restituirci l'opera nella sua interezza"<sup>33</sup> e, allo stesso tempo, a farcene comprendere le dimensioni reali: quelle che si possono afferrare solo facendo una diretta esperienza del *Double Negative* nell'ambiente nel quale esso si trova. Se prendiamo in considerazione i collage di fotografie realizzati da Heizer una volta terminata l'opera, come *Drawing Double Negative – Interior* (1969), *Double Negative Planar Interior* e *Double Negative Rotary Interior* (1970), possiamo notare come in essi egli abbia adottato lo stesso processo di creazione dell'immagine che caratterizza la fotografia lunare così come applicato nel Panorama Sinus Medii (1967), frutto della combinazione di fotografie del programma Surveyor, ma anche nelle varie 'immagini a mosaico' nate dal progetto Lunar Orbiter e dalle missioni Apollo, come il panorama lunare della Taurus-Littrow Valley ricomposto sulla base delle fotografie scattate sulla Luna dall'astronauta dell'ultima missione Apollo, la numero 17 (1972), Eugene Cernan. Ritornando ad Heizer, la mappatura fotografica *planar* e *rotary* dell'interno del *Double Negative* avviene attraverso l'unione a collage di numerosi scatti fotografici. In questo processo, il mastodontico *Double Negative* viene appiattito e 'squadernato' di fronte a noi al punto tale da non poterlo affatto comprendere. Servendosi della fotografia, Heizer vuole dunque contestare dall'interno l'opinione secondo la quale ciò che c'è da vedere della Land Art sia facilmente riducibile a un'immagine bidimensionale e, nel far ciò, egli si serve, non a caso, di una procedura adottata per mappare un altro 'oggetto' che pone i medesimi problemi di 'presentazione': la Luna.

Queste riflessioni sull'immagine che non è in grado di comunicare le dimensioni e tantomeno l'esperienza dell'opera nel contesto nel quale essa è realizzata sono comuni ad altri artisti e scultori, come ad esempio lo statunitense Richard Serra, anch'egli molto scettico nei confronti della fotografia. Nelle sue parole:

---

32 M. Heizer, in S. Muchnic, *Bigger is Better at Contemporary Museum*, in "Los Angeles Times", 15 marzo 1984, poi in G. Celant, *Michael Heizer*, Fondazione Prada, Milano 1996, p. 541.

33 F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, cit., p. 146.

se riduci la scultura alla superficie piatta della fotografia, trasmetti solo un mero residuo di ciò di cui ti stavi occupando. Stai negando l'esperienza temporale del lavoro. Non solo stai riducendo la scultura a una scala diversa per uno scopo di mera consumazione, ma stai negando il reale contenuto dell'opera. Almeno per buona parte della scultura, l'esperienza del lavoro è inseparabile dal luogo in cui risiede l'opera. Al di fuori di questa condizione, qualsiasi altra esperienza del lavoro è un inganno.<sup>34</sup>

Anche nel caso Land Art, la fotografia ha la capacità di ridurre un'opera tridimensionale, pensata per essere esperita nello spazio e nel tempo, alla bidimensionalità del disegno. Quando Heizer afferma che “La fotografia crea l'illusione del disegno”<sup>35</sup>, egli si riferisce al potere del mezzo di privare l'opera delle sue reali dimensioni e di convertirla a mero motivo grafico; ciò si verifica soprattutto quando l'opera viene inquadrata dall'obiettivo di una macchina fotografica di un fotografo o di un fotoreporter che si trovino a sorvolarla dall'alto. L'opinione comune secondo la quale la Land Art è un'arte fatta per essere colta ‘a volo d'uccello’ viene contraddetta dalla necessità di avvicinarsi all'opera poggiando saldamente i piedi a Terra: questa è infatti l'unica modalità possibile per metterci in relazione con essa ed è l'unico modo di comprenderne le dimensioni reali tramite il confronto con le nostre dimensioni umane. In poche parole: siamo noi stessi a diventare l'unità di misura (*scale*) dell'opera<sup>36</sup>.

Queste riflessioni sul corretto punto di vista dal quale guardare l'opera riguardano anche il medium film. Tra gli artisti coinvolti da Gerry Schum nel film *Land Art*, Heizer è l'unico a ritirare, subito dopo il primo passaggio televisivo, la parte riguardante il suo intervento proprio per il mancato rispetto, da parte del regista, delle sue indicazioni su come riprenderlo. Protagonista di *Coyote*, titolo del contributo di Heizer a *Land Art*, è *Primitive Dye Painting No. 2* (1969), un intervento realizzato con delle polveri colorate nei pressi del Coyote Dry Lake. Come tutti i lavori di Heizer, anche quest'opera deve essere esperita da terra per poterne apprezzare le dimensioni; contravvenendo però al volere dell'artista, Schum decide di filmare *Primitive Dye Painting No. 2* a bordo di un elicottero: una scelta che riduce l'opera a un disegno che si perde nella vastità del paesaggio.

34 R. Serra, in C. Weyergraf-Serra (a cura di), *Richard Serra: Interviews Etc. 1970-1980*, The Hudson River Museum, New York 1980, p. 170. Trad. mia.

35 M. Heizer, *The Art of Michael Heizer*, in “Artforum”, vol. VIII, n. 4, aprile 1969, p. 39. Trad. mia.

36 L'esito di questa riflessione di Heizer sui valori di *size* e *scale* e sull'impossibilità di renderli in fotografia sfocerà negli *Actual Size* (1971). Cfr. F. Stevanin, *Fotografia, film e video nella Land Art*, cit., pp. 129-158.

Oltre ad Heizer, anche l'artista della Land Art americana Robert Smithson (1938-1973) guarda con interesse allo sbarco dell'uomo sulla Luna, tanto da appuntare nella sua agenda la frase "Guarda l'allunaggio"<sup>37</sup>. Assieme all'artista e moglie Nancy Holt, Smithson assiste infatti alla diretta televisiva con gli artisti Joan Jonas e Charles Ross dall'appartamento newyorkese di quest'ultimo<sup>38</sup>. Queste sono le parole con le quali Holt ricorda quell'evento epocale:

Il lancio verso la Luna nel '69 fu importante, perché è stata la prima volta che abbiamo visto la Terra come un'entità finita. Certo, la Earth art, era già iniziata prima dell'allunaggio ma le grandi sculture, lo *Spiral Jetty* di Bob [Robert Smithson, *N.d.A.*] e il *Double Negative* di Heizer non furono realizzate se non dopo l'allunaggio. La nazione era pronta per qualcosa.<sup>39</sup>

Sebbene non si abbiano dichiarazioni da parte di Smithson e di Heizer in grado di svelare ulteriori collegamenti tra la loro poetica e di l'allunaggio, tale evento potrebbe aver ispirato a Smithson i progetti non realizzati *Lake Edge Crescents – Egypt Valley, Ohio (Hanna Coal Reclamation Project)*, *Coastal Crescents – Salton Sea Project* in California (entrambi 1972) e *Lake Crescents – Forest Park South, Illinois* (1972-1973). Pur se pensati per luoghi diversi, questi *land reclamation project*, intesi come una virtuosa unione di arte, industria e attenzione all'ambiente, hanno due elementi in comune: in primo luogo, l'opera avrebbe insistito su un sito 'degradato' (una miniera esaurita) e, in secondo luogo, essa avrebbe avuto, come spiega il titolo, una forma (singola o doppia) a Luna crescente (*crescent*).

Per quanto riguarda Smithson dobbiamo inoltre ricordare che una parte importante del suo lavoro consiste nei viaggi da lui intrapresi alla ricerca degli ambienti migliori dove poter realizzare i propri interventi. L'interesse verso i siti di antica memoria geologica, come le cave e le miniere, e verso i luoghi 'entropici', come quelli sconvolti da una catastrofe ambientale dovuta all'azione dell'uomo, lo porta a comportarsi come una sorta di esploratore, tutto intento a decifrare i materiali, soprattutto le rocce e i minerali, che caratterizzano un determinato ambiente naturale. Appassionato lettore di libri di fantascienza, Smithson affronta i viaggi e la visita a questi luoghi come delle vere e proprie missioni esplorative dalle quali ricavare dati, informazioni e materiali per i suoi lavori. Ci si può fare un'idea di questi viaggi grazie a *Mono Lake* (1968-2004),

37 A. Reynolds, *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003, p. 283. Trad. mia.

38 Cfr. A. Newman, *Challenging Art: Artforum*, Soho Press, New York 2000, p. 251.

39 N. Holt, in A. Newman, *Challenging Art: Artforum*, cit., p. 251. Trad. mia.

film girato da Smithson e Holt che documenta il viaggio del 27 luglio 1968 compiuto dalla coppia assieme ad Heizer al lago Mono in California, uno dei siti all'epoca ritenuti papabili da Smithson per la costruzione dello *Spiral Jetty*. Nelle ultime sequenze del film girate al lago Mono vediamo Smithson farsi strada tra cumuli di materiale roccioso per prelevare diverse manciate di pietre e di polveri. Questi viaggi che portano Smithson a esplorare degli ambienti quasi ‘lunari’<sup>40</sup>, continuamente sospesi tra fantascienza e realtà, sono all'origine dei *Non-Site* (dal 1968), opere nelle quali l'artista instaura una dialettica tra esterno e interno, ossia tra il sito di provenienza del materiale e il non-sito nel quale tale materiale è esposto, cioè la galleria<sup>41</sup>. Per attuare questo collegamento concettuale tra sito e non-sito, nel *display* di questi lavori Smithson utilizza proprio i materiali geologici prelevati dal sito, li inserisce all'interno di contenitori geometrici di matrice minimalista e li fa accompagnare da fotografie e mappe. Appena un anno dopo la creazione dei primi *Non-Site*, altri esploratori, stavolta spaziali, facendo ritorno sul pianeta Terra avrebbero portato con sé, protetti dentro dei contenitori geometrici, polveri e campioni di roccia lunare. Le azioni compiute sulla Luna dagli astronauti dell'Apollo 11 e delle successive missioni (ovvero: imbarcarsi in un viaggio verso un luogo remoto, esplorarlo a piedi, condurre studi ed esperimenti sul posto, filmare e fotografare ciò che si vede e infine prelevare dei campioni del suolo da riportare a casa) si avvicinano così tanto alla pratica artistica di Smithson al punto tale che è egli stesso a rilevarlo. Definendo l'allunaggio come un “non sito piuttosto costoso”<sup>42</sup>, Smithson assimila l'impresa a un vero e proprio intervento di Land Art realizzato nel sito più remoto, più vasto, più pericoloso e più affascinante che un artista possa immaginare: la Luna.

### *Bibliografia essenziale*

Aldrin B., Abraham K., *Magnificent Desolation: The Long Journey Home from the Moon*, Bloomsbury, London 2009.

---

40 “La miniera somigliava alla Luna” è l'osservazione che Smithson fa a proposito della Great Notch Quarry vicino a Paterson (New Jersey) visitata nel 1966 con Donald Judd. Cfr. R. Smithson, *The Crystal Land (1966)*, in J. Flam (a cura di), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, p. 9. Trad. mia.

41 Sull'opera di Smithson si veda R. Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca-London 1981.

42 R. Smithson, in C. Tomkins, *Maybe a Quantum Leap*, in “The New Yorker”, 5 febbraio 1972, poi in C. Tomkins., *The Scene: Reports on Post-Modern Art*, Viking Press, New York 1976, p. 129. Trad. mia.



- Boettger S., *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002.
- Bowker D.E., Hughes J. K., *Lunar Orbiter Photographic Atlas of the Moon*, National Aeronautics and Space Administration, Scientific and Technical Information Office, Washington D. C. 1971.
- Brown J. (a cura di), *Michael Heizer. Sculpture in Reverse*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1984.
- Clair J. (a cura di), *Cosmos. Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, Bompiani, [Milano] 2000.
- Celant G., *Michael Heizer*, Fondazione Prada, Milano 1996.
- Cook S., *Space Shots*, in "Art in America", vol. 70, n. 2, febbraio 1982, pp. 129-137.
- Cosgrove D., *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 2001.
- Fineman M., Saunders B. (a cura di), *Apollo's Muse. The Moon in the Age of Photography*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2019.
- Flam J. (a cura di), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996.
- Guidoni U., *Dalla Terra alla Luna. Il progetto Apollo 40 anni dopo*, Di Renzo, Roma 2011.
- Hansen T.P., *Guide to Lunar Orbiter Photographs*, National Aeronautics and Space Administration, Washington D.C. 1970.
- Heizer M., *The Art of Michael Heizer*, in "Artforum", vol. VIII, n. 4, aprile 1969, pp. 32-39.
- Hobbs R., *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca-London 1981.
- Kaiser P., Kwon M. (a cura di), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Prestel, Munich-London-New York 2012.
- Kloman E.H., *Unmanned Space Project Management. Surveyor and Lunar Orbiter*, National Aeronautics and Space Administration, Washington D.C. 1972.
- Levine L., *The information fall-out*, in "Studio International", vol. 181, n. 934, giugno 1971, pp. 264-267.
- Marx, L., *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*, Lavoro, Roma 1987.
- Newman A., *Challenging Art: Artforum*, Soho Press, New York 2000.
- Peabody R. (a cura di), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2011.
- Reifenscheid B., *Die letzte Freiheit. Von den Pionieren der Land-Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.
- Reynolds A., *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge (MA)-London 2003.
- s.a., *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture: A Project of the King County Arts Commission*, Seattle Art Museum, Seattle 1979.
- s.a., *Lunar Orbiter Photographic Data*, National Space Science Data Center, [s.l.] 1969.
- s.a., *The '60s: Decade of Tumult and Change*, doppio numero speciale, in "Life", 26 dicembre 1969.

Sleeman J., *Land Art and the Moon Landing*, in “Journal of Visual Culture”, vol. 8, n. 3, 2009, pp. 299-328; risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412909347669>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

Stevanin F., *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova 2017.

Tomkins C., *The Scene: Reports on Post-Modern Art*, Viking Press, New York 1976.

Treanni C., *Sulla Luna. A 50 anni dallo sbarco, un viaggio tra scienza e fantascienza*, Edizioni Cento Autori, Villaricca (NA) 2019.

Turner F.J., *La frontiera nella storia americana*, Il Mulino, Bologna 1975.

Weyergraf-Serra C. (a cura di), *Richard Serra: Interviews Etc. 1970-1980*, The Hudson River Museum, New York 1980.

### Sitografia

*Princeton University Art Museum*, risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://artmuseum.princeton.edu/>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

*The Apollo Image Atlas*, risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

*The Lunar Orbiter Program*, risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/lunar/missions/orbiter/>] (ultimo accesso: 15.12.2019).

*The Surveyor Program*, risorsa online disponibile all’indirizzo [<https://www.lpi.usra.edu/lunar/missions/surveyor/>] (ultimo accesso: 15.12.2019).



Fig. 34 Andrea Bellavita al Convegno *Idea assurda per un filmmaker. Luna*.  
Foto di Carlo Meazza.