

Viaggio sulla linea dell'Aîon La spazializzazione del tempo in Robert Smithson

Anna Longo

1. *Organizzazione spaziale del presente e spazializzazione del tempo senza presente*

Le immagini sono delle organizzazioni spaziali bidimensionali dove i vari elementi si dispongono gli uni rispetto agli altri. Sono queste opposizioni, queste tensioni, che le rendono leggibili come strutture simboliche della realtà. Tuttavia quest'organizzazione, nella quale tutti i segni acquistano un senso posizionandosi reciprocamente, funziona a condizione che sussista una concezione cronologica del tempo. La possibilità teorica di quest'organizzazione sintattica, semantica, pragmatica e simbolica presuppone la possibilità del tempo presente, ovvero di un intervallo che precede e segue altri intervalli, di una sezione di movimento che viene isolata da altre: indichiamo con il termine *Chronos* questa temporalità. Cercheremo allora di mostrare quale organizzazione e quale percezione estetica siano richieste in un'altra concezione del tempo, dove il presente non sussiste e dove il movimento degli oggetti non può essere bloccato nelle posizioni e nelle tensioni spaziali costitutive dell'immagine. Si tratta della temporalità dell'evento e del divenire, quella che Deleuze, rifacendosi alla filosofia stoica, chiama *Aîon*. Prenderemo quindi in esame *The Monuments of Passaic* di Robert Smithson al fine di esemplificare le coordinate estetiche richieste da un'opera che schiva le regole di organizzazione spaziale dell'immagine presente e che abbraccia la temporalità dell'evento e del divenire. Tuttavia, prima di addentrarci in tale questione, è forse il caso di ricapitolare la temporalità nella quale vive un'immagine tradizionale, nella quale si struttura e si offre alla percezione.

Un'immagine, nel senso comune del termine, è un presente che si offre come tale alla coscienza e che si costituisce nel fremito di un equilibrio energetico di forme, di significanti, che si strutturano sintatticamente per l'eternità. L'informazione contenuta in

un'immagine – articolata grazie all'organizzazione spaziale degli elementi che la compongono, in alto e in basso, a destra e a sinistra, sopra e sotto gli uni rispetto agli altri – si rivela in un presente percettivo e presuppone che solo il tempo presente sia reale. L'immagine non è la realtà ma una sua presentazione codificata che funziona cristallizzando un processo per fissarlo in una struttura dotata di specifiche regole sintattiche. Un'immagine, nel senso tradizionale del termine, blocca un movimento per offrirlo in una situazione presente e decodificabile. Ora, questo presente può implicare una certa durata, esso può essere più o meno dilatato a seconda dei casi: per esempio, una fotografia di Cartier Bresson consiste in un momento occasionale colto tra un prima e un dopo molto ravvicinati; un dipinto della serie delle cattedrali di Chartres di Monet, invece, si dilata fino a comprendere e a portare in presenza tutto il tempo tra la rappresentazione precedente e quella successiva, le quali corrispondono alle diverse fasi della luce del giorno. Un'immagine, come presente, si differenzia dagli altri presenti in virtù della propria struttura spaziale unitaria, che sintetizza e offre una certa durata in un unico atto percettivo. Ogni presente implica una serie di presenti precedenti e una serie di presenti successivi, tutti determinabili e distinti come altrettanti intervalli o sezioni del movimento. L'immagine, quindi, sussiste soltanto a condizione che si dia una certa concezione del tempo, dove unicamente il presente gode di una realtà effettiva, dove il passato è conoscibile solo se offerto nella memoria come un presente, e dove il futuro è previsto e calcolato a partire dall'attualità. È in virtù di certe leggi che i fatti ricorrono in maniera uniforme rendendo possibile la rappresentazione del passato e la previsione del futuro. La temporalità cronologica, infatti, implica l'idea della permanenza, dell'identità e della ciclicità: benché passi attraverso una serie di modificazioni, distinte come altrettanti intervalli in successione, un oggetto resta riconoscibile in quanto tale, esso permane nella sua identità nel corso di un ciclo di variazioni possibili. È in questo contesto che un'immagine può definire un blocco di spazio/tempo preciso, ovvero una delle fasi di un movimento regolare che si distingue da altre relative allo stesso oggetto, o allo stesso gruppo di oggetti che si trovano nello stesso luogo. Tale blocco, estratto dal divenire e offerto come un presente cristallizzato, si costruisce grazie alla sintassi precisa delle immagini, grazie al gioco delle posizioni relative degli elementi: in alto e in basso, a destra e sinistra, davanti e dietro l'uno rispetto all'altro. La concezione del tempo nel quale un'immagine si struttura come presente più o meno esteso è quella che Deleuze indica come *Chronos* opponendola ad *Aïon*, la temporalità dell'istante che non cessa di dividersi tra passato e futuro.

Chronos è il presente che solo esiste e che fa del passato e del futuro le sue due dimensioni provviste di direzione, tali per cui si va sempre dal passato al futuro, ma man mano che i presenti si succedono nei mondi o sistemi parziali. *Aïon* è il passato-futuro in un'infinita suddivisione del momento astratto che non cessa di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, schivando per sempre ogni presente. (Deleuze [1969]: 95)

Chronos e *Aïon* sono due termini con cui i greci indicavano il tempo, d'altronde le varie ricerche condotte al fine di precisarne il senso e il significato hanno dimostrato che tali termini non sono impiegati in maniera coerente lungo tutto il corso della storia della filosofia antica e spesso nemmeno nell'opera di un singolo autore. Come spiega Gabriele Giannantoni, la sola cosa che si può dire è che, allorché i termini si sono relativamente stabilizzati, e ciò non è avvenuto prima dell'epoca di Platone, «*Aïon* ha assunto significato di eternità e *Chronos* quello di tempo della nostra vita quotidiana» (Giannantoni [1996]: 10). La distinzione resta comunque ambigua, i due termini sono spesso intercambiabili e utilizzati in maniera spesso notevolmente differente a seconda degli autori e dell'epoca. Ad ogni modo, nella *Logica del senso* Deleuze si rifà esplicitamente ai concetti di *Chronos* e *Aïon* impiegati dagli stoici, ma anche in questo caso basta una semplice ricerca per rendersi conto che non è possibile stabilire una dottrina unitaria e uniforme del tempo valida per tutti gli autori e tutte le fasi di questa scuola filosofica. La trattazione più completa dei due modelli di temporalità stoica si trova, forse, in Marco Aurelio; tuttavia, anche in questo caso, i vari commentatori si trovano spesso in disaccordo (cfr. Sorabji [1983]; Goldschmit [1953]; Hadot [1992]). Bisogna tenere conto, a tale proposito, che nella *Logica del senso* Deleuze non si impegna in una reale ricerca storica e filologica, egli si affida piuttosto all'interpretazione della temporalità stoica proposta da Victor Goldschmidt (1953). Secondo questo autore, nel tempo di *Chronos* solo il presente sussiste: questo si caratterizza per la durata (estendibile) e si presenta come una sorta di intervallo tra un passato che non è più e un futuro che non è ancora, ove si suppone una sorta di analogia e omogeneità tra gli intervalli consequenziali. Il tempo di *Chronos* si struttura come una serie ordinata di presenti: esso è il tempo della vita quotidiana, ma anche il tempo ciclico della natura e dei movimenti degli astri, dove i fenomeni si susseguono regolarmente, dove sussistono identità e permanenza. Goldschmidt sostiene che gli stoici considerassero anche un altro tipo di temporalità, per l'appunto *Aïon*, dove il presente è il limite infinitesimale (nel senso matematico e concettuale del termine) tra le dimensioni infinite del passato e del futuro. In questa prospettiva, solo il passato e il futuro esistono, queste dimensioni si originano nell'istante che le separa e che non cessa di essere diviso nei due sensi: il presente è inafferrabile, ci si trova sempre nel già tra-

scorso o nell'ancora a venire. Sottolineiamo che l'interpretazione di Goldschmit è stata contestata, tra gli altri, da Pierre Hadot (1992) e Richard Sorabji (1983), che propongono interpretazioni leggermente diverse delle due nozioni di temporalità, sempre a partire dalla concezione stoica. In ogni caso, non credo sia questo il contesto per una critica storico-filologica dei due termini, né per una verifica dell'aderenza reale del concetto deleuziano di *Aïon* alla tradizione greca in generale, o stoica in particolare. Come sottolinea John Sellars: «Bisogna tenere a mente che Deleuze non aveva la pretesa di essere un esperto di filosofia antica [...]. La teoria di *Aïon* e *Chronos* è un elemento interessante nella filosofia di Deleuze che si ispira ad una lettura speculativa degli stoici, ma non è una teoria stoica» (Sellars [2007]: 204).

Invece che in una prospettiva di continuità storica con l'antichità, vorrei considerare il concetto di *Aïon* creato da Deleuze relativamente allo scopo funzionale con cui è stato prodotto, ovvero rispetto all'obiettivo più generale del suo pensiero, almeno come si presenta in *Differenza e Ripetizione* e *Logica del senso*: il rovesciamento del platonismo, tendenza con cui identifica quasi tutta la filosofia moderna. Si tratta, quindi, di considerare la rottura che questo concetto intende produrre rispetto alla tradizione occidentale in risposta ad un problema attuale, che esige una specifica creazione di concetti (per Deleuze [1991] la filosofia è creazione di concetti). Rovesciare il platonismo significa, per Deleuze, pensare il divenire, l'evento e la differenza, sforzo che si delinea necessario dopo la crisi della metafisica e dei suoi concetti cardine come la permanenza, il nesso causale necessario e l'identità. Se vi è una ragione per cui Deleuze si è interessato agli stoici, così come a Spinoza, Leibniz, Nietzsche o Bergson, è perché ha individuato nel loro pensiero alcune aperture verso l'immanenza, il divenire o la possibilità più generale di un sovvertimento del "pensiero dello Stesso". Ora, la nozione di tempo più comunemente presupposta dalla filosofia occidentale moderna, nonché dalla scienza, è quella di *Chronos*, il tempo della presenza, l'intervallo determinabile che segue necessariamente un analogo intervallo e ne precede un altro. Questa temporalità permette di considerare una serie ordinata dove il passato e il futuro si offrono alla possibilità di una conoscenza obiettiva. L'interesse dimostrato verso la temporalità stoica dell'*Aïon*, considerata dal punto di vista "bergsoniano" di Goldschmidt, è dunque funzionale al sovvertimento della nozione di tempo relativa al pensiero "platonico" dell'identità e della permanenza. Si noti, inoltre, che il tempo di *Chronos*, nella sua ordinata successione di presenti consequenziali e distinti, era in crisi già al momento in cui Deleuze si appresta a scrivere la *Logica del senso* – basti pensare ai lavori di Henri Bergson (1889; 1922) o William James (1890) –, il che ci porta a supporre l'esistenza di un reale problema a suo riguardo. A tale

proposito, mi sembra importante considerare che, anche per quanto concerne la concezione scientifica del tempo, l'idea della serie ordinata di intervalli consequenziali, in una prospettiva di ciclicità e reversibilità, ha incontrato analoghe perplessità. In conseguenza del secondo principio della termodinamica, quello che postula l'entropia – nozione che sarà fondamentale nelle riflessioni di Smithson – il premio nobel Ilya Prigogine (1980; 1988) ha avvertito infatti la necessità di mettere in questione il concetto di tempo impiegato dalla meccanica classica (il tempo di *Chronos*). In altre parole, alla visione determinista – un universo che, secondo l'ipotesi di Laplace, può essere abbracciato in un unico presente dal momento che la conoscenza perfetta di uno stato istantaneo permetterebbe la conoscenza di tutta la concatenazione delle cause che l'hanno prodotto e di tutti gli effetti che seguiranno – Prigogine sostituisce l'idea di un mondo preso in un movimento di evoluzione e di variazione i cui eventi di differenziazione, contingenti, non possono essere completamente previsti e calcolati. La maggior parte dei sistemi lontani dall'equilibrio, e di conseguenza esposti al disordine, sono, infatti, soggetti a variazioni contingenti che non permettono di stabilire con certezza quali saranno le traiettorie seguite. In questa prospettiva, allora, è praticamente impossibile isolare un presente in cui si offrano effettivamente permanenza e stabilità, un intervallo che si possa opporre nettamente ad una situazione precedente o successiva altrettanto stabile e permanente. La "fisica del divenire" proposta da Prigogine (1980), e la conseguente rielaborazione della nozione del tempo, mi sembrano in linea con la filosofia di Deleuze (anche se vi sono certamente delle differenze non trascurabili) e con la sua concezione del tempo dell'evento (*Aïon*), quello del divenire, dove i fenomeni non appaiono come modificazioni dello stesso ma come differenziazioni. Per esempio, un sistema dissipativo lontano dall'equilibrio termodinamico non attraversa fasi predeterminabili che si ripetono ciclicamente, ma è soggetto a biforcazioni imprevedibili, le quali rappresentano degli eventi unici e contingenti. Una certa situazione del sistema non è quindi identificabile come un intervallo in una serie di modificazioni continue dello stesso: è piuttosto il sistema che si è riorganizzato su un altro livello inessenziale rispetto alla sua identità. Potremmo dire che il sistema è divenuto altro da sé in un movimento di autopoiesi. L'evento non è ciò che distingue un intervallo da un altro, ma ciò che differenzia un sistema da sé stesso in maniera non prevedibile né necessaria. La temporalità propria dell'evento, inteso in questi termini, è allora molto simile a quella che Deleuze identifica col termine *Aïon*: l'evento è ciò che differenzia il passato dal futuro, l'attimo in cui ciò che è non è più quello che era e non è ancora ciò che sarà. A questo punto, se effettivamente il concetto deleuziano di *Aïon* è nato nel contesto più generale di un problema epistemologico e fi-

losofico attuale, certamente non si tratta dello stesso concetto eventualmente prodotto dagli stoici. Possiamo comunque sostenere che da sempre vi siano stati due modelli di temporalità: quello della ciclicità implicante una successione regolata di presenti, e quello della discontinuità, per cui ad ogni istante è il mondo che viene ricreato in una sostanziale differenza da sé stesso. Quello che mi interessa far notare è il seguente fatto: se nella filosofia e nella scienza si è recentemente delineata la necessità di una rielaborazione della nozione di tempo, ovvero di una decostruzione di *Chronos*, mi sembra plausibile che tale esigenza si sia resa sensibile anche nella creazione artistica e nell'estetica. È l'ipotesi che verificheremo.

Come abbiamo detto, il tempo cronologico, che si costituisce in una serie ordinata di presenti, non è solo il tempo della scienza e della filosofia moderne, ma è anche il tempo della rappresentazione. Questa infatti si struttura come un blocco definito che può essere estratto dal divenire ed offerto all'analisi. Un'immagine è una specie di intervallo reso leggibile attraverso una disposizione spaziale degli elementi, attraverso una codificazione visibile. Per questa ragione un'immagine si può articolare e leggere secondo le coordinate dell'alto, del basso, del sopra, del sotto, della destra e della sinistra: essa è un intervallo presente intelligibile. Ora sappiamo che, per quanto riguarda la rappresentazione artistica, il modello è entrato in crisi più o meno nello stesso momento in cui sono cominciate le prime perplessità sulla nozione del tempo comunemente impiegata. La domanda che ci poniamo è dunque la seguente: esiste una qualche relazione tra la crisi del concetto di tempo di *Chronos* e la dissoluzione dell'organizzazione sintattica dell'immagine? Cercheremo di dare una risposta analizzando l'opera *The Monuments of Pas-saic* di Robert Smithson, nella quale, a mio avviso, tale correlazione è particolarmente evidente. Se l'immagine tradizionale comanda una certa percezione estetica che presuppone il tempo presente (allo stesso modo in cui un certo tipo di conoscenza scientifica implica la serie cronologica degli intervalli), quale percezione estetica si produce nella temporalità alternativa dell'*Aïon*? Prenderemo allora in considerazione l'opera di Robert Smithson, cercando di dimostrare che essa presuppone un concetto di tempo eventuale, che per molti aspetti corrisponde a quello teorizzato da Deleuze con il concetto di *Aïon*. In altre parole, la tesi che cercheremo di dimostrare è quella di una coerenza tra la dimensione concettuale del tempo dell'evento di Deleuze e la dimensione estetica dell'opera di Smithson, allo stesso modo in cui sussiste una coerenza tra la concezione cronologica e ordinata del tempo e la costruzione percettiva dell'immagine tradizionale (come abbiamo spiegato sopra).

Prima di procedere vorrei fornire qualche informazione in più sul concetto deleuziano di *Aïon*, aiutandomi con un'immagine metaforica che aiuti il lettore a visualizzare la differente percezione richiesta dalle due opposte temporalità. *Aïon* può essere immaginato come un labirinto in linea retta (cfr. Deleuze [1969]) dove il tempo si trova spazializzato su una linea infinita. Questa si rende visibile non appena ci si colloca su un punto aleatorio, l'istante che la suddivide in due semirette che si prolungano all'infinito, nelle due direzioni opposte del passato e del futuro. Sia chiaro che l'istante non è un intervallo ma un limite in senso matematico. Passato e futuro si oppongono rispetto al punto aleatorio infinitesimale e si rendono così percepibili: è l'istante, in quanto presente, che resta invisibile, esso coincide infatti con il punto di vista. Nell'*Aïon* l'alto e il basso, la destra e la sinistra, il davanti e il dietro non indicano le posizioni nello spazio di elementi che si offrono nel presente, ma le posizioni degli eventi rispetto all'istante, rispetto al punto d'origine – che si trova sempre nel mezzo – da cui le due semirette del passato e del futuro si dipartono differenziandosi. Per visualizzare la diversità tra la visione nel tempo di *Chronos* e in quello di *Aïon* possiamo immaginare che la linea del tempo sia la pellicola di un film. Nel tempo di *Chronos* esiste un solo fotogramma alla volta, quello visibile in un presente dato e analizzabile in sé stesso nell'autonomia della sua costruzione spaziale; inoltre, ogni fotogramma si dispone rispetto agli altri in una serie ordinata di "presenti" successivi, reciprocamente delimitati e consequenziali, visibili uno dopo l'altro (ma un solo fotogramma può sottendere una durata di anni). Nel tempo d'*Aïon*, invece, l'osservatore si colloca lui stesso in un punto aleatorio tra un fotogramma e l'altro (il limite tra passato e futuro) in modo tale da dividere la pellicola in due parti: una semiretta composta dai fotogrammi precedenti ed una composta dai fotogrammi successivi. La sua visione, di conseguenza, non è quella di un'immagine presente, ma quella delle due serie di fotogrammi che si stendono da un lato e dall'altro rispetto al punto di vista così istituito: la serie di tutti gli eventi (fotogrammi) del passato e quella di tutti gli eventi del futuro (il che non significa che passato e futuro siano presenti alla percezione; essi si danno piuttosto come accumulazioni entropiche praticamente illeggibili, non abbracciabili in un unico sguardo, non organizzabili strutturalmente). L'evento consiste, allora, nella produzione di una differenza tra passato e futuro piuttosto che nella contemplazione di un presente uguale a sé stesso e già determinato in maniera consequenziale dai presenti che lo hanno preceduto. Questa concezione del tempo offre quindi una percezione estetica particolarissima che cercheremo di mettere in evidenza analizzando l'esperienza di Robert Smithson nella sua escursione alla ricerca dei monumenti di Pascaic.

2. *Viaggio nel tempo: i monumenti di Passaic, New Jersey*

The Monuments of Passaic è un'opera apparsa nel 1967 su "Artforum" sottoforma di testo corredato da fotografie, e ci interessa perché riporta l'esperienza di una percezione dove la dissoluzione del presente produce un cambiamento dell'uso comune delle coordinate spaziali. Cominceremo quindi una lettura analitica di questo diario di viaggio per cogliere le caratteristiche salienti della percezione estetica nel tempo senza presente del divenire e dell'evento. La narrazione comincia in maniera scrupolosa: «Sabato 30 settembre 1967 mi recai nel palazzo dell'autorità portuale tra la 41st Street e la 8th Avenue. Acquistai il "New York Times" e un libro di Brian W. Aldiss intitolato *Earthworks*. In seguito, mi recai alla biglietteria numero 21 e comprai un biglietto di sola andata per Passaic. Quindi salii all'ultimo piano (banchina numero 173) e montai sull'autobus n. 30 della *Inter-city Transportation Co.*» (Smithson [1967]: 52; la traduzione del passo, e di quelli che seguiranno, è di Anna Longo). Ciò che bisogna notare, in questo banalissimo inizio del viaggio, è la precisione assoluta della descrizione delle azioni che si svolgono sequenzialmente in uno spazio ben definito, dove ogni cosa è chiaramente identificabile. Tutto cambierà una volta che l'artista sarà giunto a Passaic. Il rapporto di viaggio procede con annotazioni che riguardano il tragitto in autobus: Smithson sfoglia il "New York Times" e annota brevemente gli appuntamenti segnalati dalla rubrica sull'attualità del mondo dell'arte. La sua attenzione viene catturata dalla riproduzione di un quadro raffigurante un paesaggio allegorico: l'immagine viene inserita nel testo pubblicato su "Artforum". Si tratta di *Allegorical landscape* di Samuel F. B. Morse, opera esposta nell'ambito della mostra *Art: themes and usual variations* recensita da John Canady. Smithson la descrive brevemente: il soggetto della pittura sono alcune rovine romantiche ai bordi di un lago (il tema delle rovine ritornerà più tardi). Seguono alcuni titoli del giornale e un'annotazione che riguarda il tragitto: l'autobus esce dalla Highway 2 per prendere la Orient Way a Rutherford. Ci sono ancora precise indicazioni spaziali e il racconto segue intervalli definiti del movimento, ovvero si struttura secondo una chiara successione cronologica dove lo spazio è solidamente organizzato direzionalmente. Il viaggiatore apre quindi il libro di fantascienza che aveva portato con sé e ne trascrive l'*incipit*: «Dead man drifting along in the breeze» (cfr. Smithson [1967]: 52). In seguito, Smithson spiega che il titolo, *Earthworks*, si riferisce alla fabbricazione di suoli artificiali in un'epoca futura, dove i continenti sono stati parzialmente sommersi dalle acque. Infine, dopo aver guardato fuori dal finestrino, aggiunge alle annotazioni una comparazione tra il cielo chiaro e azzurro di Rutherford e quello nero, striato di banchi di nebbia marrone, descrit-

to nel romanzo. I due mondi, quello immaginario e quello reale, si oppongono nettamente prima dell'incontro diretto con i monumenti di Passaic. Arrivato all'incrocio tra Union Avenue e River Drive, Smithson scende dall'autobus: è lì, infatti, che si situa il



primo monumento, un ponte sul Passaic River che connette Bergen County e Passaic County.

All'improvviso, una nuova dimensione percettiva si impone: «la luce del sole di mezzogiorno "cinematizza" il luogo facendo apparire il ponte come una fotografia sovraesposta. Fotografarlo con la mia Instamatic 400 era come fotografare una fotografia. Il sole era divenuto una lampadina mostruosa che proiettava, attraverso l'Instamatic, una serie di *stills* separati nei miei occhi. Mentre camminavo sul ponte, era come se camminassi su un'enorme

fotografia fatta di legno e acciaio, nel frattempo il fiume sottostante era come la lunghissima pellicola di un film che non mostrava nulla se non una serie di vuoti» (Smithson [1967]: 53). L'artista si trova quindi improvvisamente gettato nella pellicola linearizzata di un film che è l'*Aïon*. Questo film non è visibile dal di fuori ma esso stesso si proietta, attraverso la macchina fotografica, negli occhi impedendo il distacco necessario alla misurazione della posizione reciproca degli oggetti. Smithson è incapace d'organizzare lo spazio razionalmente in una rappresentazione coerente: gli oggetti lo investono ciascuno come una serie di fotogrammi staccati, le cose perdono la loro identità suddividendosi in infiniti istanti che le differenziano ed impediscono la percezione del loro permanere uguali a sé stesse. Quello vissuto da Smithson non è il presente di un'esperienza organizzata ma una serie di attimi separati, talmente brevi da farsi percepire come dei "blank" (cfr. Smithson [1967]: 53) che si distribuiscono spazialmente da una parte e dall'altra rispetto all'attimo inafferrabile del "click" dell'apparecchio fotografico. La sola cosa percepita è la serialità lineare di questi fotogrammi vuoti e sfuggenti che si dispongono nei due sensi, nella destra del non ancora e nella sinistra del già avvenuto. La visione non è fatta di immagini successive e presenti, nulla può essere colto, organizzato e misurato dallo sguardo: il paesaggio non si struttura in un presente e non è misurabile né organizzabile in una rappresentazione strutturata. Questa percezione estetica, che non sa-

premo dire quanto sia durata, s'interrompe quando il ponte mobile ruota su sé stesso per lasciar passare una nave. Il resoconto ritorna, allora, all'usuale precisione, spiegandoci chiaramente che l'estremità ovest del ponte, quella verso Passaisc, ruota a sud, mentre quella a est, verso Rutherford, si posiziona verso nord. «Nord e Sud si trovano così sospesi sul fiume statico in maniera bipolare» (Smithson [1967]: 53): l'organizzazione spaziale viene ristabilita secondo la posizione reciproca di due riferimenti, di due segni, tra i quali si costituisce la tensione energetica dell'immagine che si offre nel presente. L'artista decide di chiamare il ponte "monumento delle direzioni invertite"; in realtà, le direzioni che qui si scambiano sono quelle del presente concreto di *Chronos* e quella del presente inafferrabile, sempre suddiviso tra lo scatto precedente e il successivo, dell'*Aïon*.

Il viaggio prosegue lungo le rive del fiume dove si scorgono dei monumenti minori, «un cartello arrugginito riluce nell'atmosfera fine, una data balena nel sole: 1899...no... 1896...forse» (Smithson [1967]: 53). L'effetto estetico cambia nuovamente in questa ambiguità temporale, l'artista è di nuovo sotto il controllo della sua Instamatic. «L'atmosfera trasparente del New Jersey definisce la struttura dei monumenti mentre si rivelano scatto dopo scatto» (Smithson [1967]: 53). Ancora una volta si verifica l'inversione che sottomette il soggetto agli scatti successivi dell'apparecchio, che non smettono di frammentare la visione piuttosto che permettere la strutturazione di un'immagine presente. Gli oggetti si offrono frammentati in una serie di istanti: nulla è presente ma ogni cosa è la differenza tra il già fotografato e il non ancora fotografato, come se le cose non sapessero persistere tra il prima e il dopo.

Il cammino di Smithson prosegue fiancheggiando il cantiere di costruzione di un'autostrada: la vecchia strada e la nuova non si distinguono l'una dall'altra, formando un caos unitario dove passato e futuro si fondono in un limite impercettibile. I macchinari da lavoro, in riposo il sabato, appaiono all'artista come «dei dinosauri intrappolati nel fango, o meglio, come delle macchine estinte, come dei dinosauri meccanici spogliati della loro pelle» (Smithson [1967]: 53). È questa la prospettiva del viaggiatore nel tempo: costui non rileva somiglianze o differenze nell'organizzazione di luoghi diversi ma, restando nello stesso luogo, percepisce il differenziarsi di quel luogo rispetto a sé stesso. Egli percepisce il luogo come una serie irriducibile di eventi: esso non persiste nel tempo, ma si frammenta nell'accumulazione delle fasi non correlate di un divenire altro da sé. I macchinari non sono nulla nel presente impercettibile, essi sono un divenire mostri preistorici nel passato e un divenire automi robotici nel futuro: non si può mai dire con certezza quando i macchinari siano effettivamente "i macchinari". Per quanto riguarda

questo riflettersi di memorie del futuro nel passato, bisogna ricordare che Smithson era appassionato di romanzi di fantascienza; egli cita spesso nei suoi scritti *La macchina del tempo* di Wells:

A mano, a mano che si avventura nel futuro più lontano, il viaggiatore nel tempo nota una riduzione del movimento, il pensiero entra in uno stato di rallentamento, egli scorge i frammenti e la polvere della memoria sui limiti vuoti della coscienza. Come H. G. Wells, egli vede il ghiaccio sui bordi del mare – una duplice prospettiva del passato e del futuro che segue una proiezione che si dissipa in un presente inesistente. (Smithson [1966]: 211)

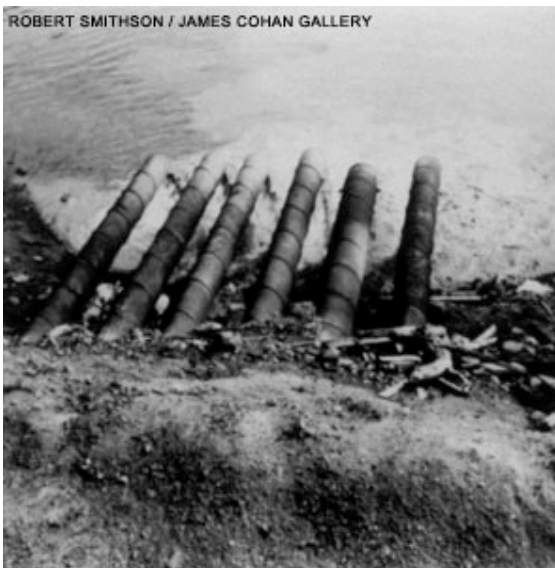
È chiaro, allora, che per Smithson il viaggiatore nel tempo è colui che si sposta su e giù sulla retta dell'*Aïon*, colui che si colloca, ogni volta, su un punto aleatorio che origina, in maniera contingente, una differenziazione: egli istituisce così il limite tra passato e futuro. Il suo viaggio non segue l'ordine dei presenti cronologici, la sua visione non è quella della necessità secondo cui ad una causa segue un effetto: egli determina piuttosto l'evento di una frammentazione irraggiungibile. Lo spazio è unidimensionale, gli oggetti non si posizionano gli uni rispetto agli altri, ma ciascuno si moltiplica nei suoi stati

già trascorsi e in quelli a venire senza corrispondere con nessuno di essi.

Il monumento seguente si trova sui bordi di un bacino dove un tubo è misteriosamente collegato ad altri sei, dai quali esce dell'acqua, Smithson nomina questo monumento "fontana".

Descrivendolo, suggerisce un'immagine che, avverte, gli psicanalisti potrebbero definire «paesaggio che esibisce tendenze omosessuali» (Smithson [1967]: 54). Il tubo principale, entrando in qualche modo in un orifizio sotterraneo, sembra provocare un

orgasmo che si esprime negli zampilli dei sei tubi che scaricano nel bacino. Tuttavia, l'artista chiarisce immediatamente di non avallare questa rappresentazione antropomorfa. Nel contesto del diario di viaggio questo passo è importante perché rende evidente che la prospettiva dell'autore non è quella classica che fa l'uomo misura di tutte le cose, quella secondo la quale l'uomo proietta sulla realtà i suoi propri schemi organizzativi per farne delle immagini nel presente. Effettivamente, come abbiamo visto, egli si



trova sempre coinvolto da una situazione percettiva che gli si impone e che gli impedisce di erigersi a centro d'organizzazione della realtà; questa, in effetti, sfugge incessantemente ad ogni tentativo di formalizzazione unitaria e permanente.

3. *Le rovine al contrario*

Smithson giunge così ad un monumento decisivo: si tratta delle famose “rovine al contrario”, un cantiere di Passaic dove un giorno sarebbero stati costruiti degli edifici. L'autore spiega che le “rovine al contrario” sono l'opposto delle rovine romantiche perché, invece di cadere in rovina dopo esser state costruite, sono le rovine di ciò che non è ancora. Smithson sottolinea che «questa messa in scena antiromantica getta discredito sul tempo e su altre idee fuori moda» (Smithson [1967]: 54-55), ponendosi in maniera critica contro la visione tradizionale delle rovine nonché contro l'aura attribuita al passato, all'origine perduta. Le “rovine al contrario” non sono i resti di forme passate che possono essere contemplate nel presente, in un atto che mira alla conoscenza degli intervalli epocali precedenti che si suppongono legati al presente in maniera necessaria o causale. In tale percezione non ci si può servire delle rovine per comprendere le situazioni che hanno condotto alla situazione presente: è la storia che non è possibile in quanto ricostruzione di una successione cronologica che si dispiegherebbe come una rappresentazione nel presente. Le “rovine al contrario” sono esse stesse il punto d'origine, il punto aleatorio infinitesimale che funge da limite tra passato e futuro: esse comandano la percezione di un *divenire-rovina* piuttosto che di un *essere della rovina* rispetto al presente della contemplazione. I cantieri sono siti archeologici dei monumenti futuri, nel senso che essi si trovano al limite tra la frammentazione delle materie prime e dei siti naturali e il processo entropico di dissoluzione delle eventuali forme prodotte (quando un edificio è un edificio invece che essere in fase di costruzione o di disgregazione?).

Il rapporto di Smithson con le rovine, l'archeologia e la storia è stato messo in evidenza in un articolo di Jennifer Roberts (2000) che tratta delle installazioni di specchi eseguite dall'artista nello Yucatan. In effetti, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, pubblicato su “Artforum” (1969), risponde a *Incidents of Travel in Yucatan*, libro in due volumi pubblicato dall'archeologo John Lloyd Stephens nel 1843 per raccontare la sua esperienza nei siti archeologici Maya, a contatto con le popolazioni indigene. Come nota Roberts, attraverso le sue installazioni e le sue annotazioni, l'artista sembra decostruire sistematicamente la visione storicista dell'archeologo e le immagini che accompagnano i

suoi testi. Meravigliandosi dell'indifferenza storica delle popolazioni locali rispetto al loro passato, Stephens si era posto un duplice obiettivo: da un lato voleva far rivivere la storia antica del luogo attraverso lo studio dei reperti archeologici (avrebbe voluto inaugurare un museo a New York contenente tutti i reperti antichi recuperati), dall'altro voleva rieducare i discendenti degli antichi Maya insegnando loro la prospettiva storica occidentale, il che avrebbe permesso loro di scuotersi dall'ignavia e dal disinteresse di cui li accusava. Smithson si pone, ovviamente, in maniera critica rispetto a tale posizione e assume deliberatamente il punto di vista a-storico delle popolazioni indigene. Il suo scopo, infatti, è quello di decostruire la visione organizzata dell'archeologo moderno sulle rovine dello Yucatan, nonché l'assunto che si tratti della "buona prospettiva". Così, all'organizzazione strutturata che permette all'archeologo di percorrere con lo sguardo distanze infinite trasformandole in immagini coerenti e intelligibili offerte al presente, si contrappone la regione descritta da Smithson nel testo che accompagna le fotografie scattate nello Yucatan, terra che rende inutile ogni idea di progresso e che si offre come una serie di frammenti che è impossibile abbracciare in una costruzione organica ed unitaria: l'installazione degli specchi non farà che moltiplicare questi frammenti. Roberts fa notare, inoltre, il fatto che l'artista sembri volontariamente ignorare le rovine Maya presenti nel luogo, come per cancellare la visione di Stephenson. Alle rovine storiche, Smithson sembra preferire i frammenti di una realtà inconciliabile e non identificabile che gli specchi contribuiscono a dissolvere: questi funzionano come generatori dell'incapacità di uno sguardo "storico" sulle rovine, come moltiplicatori della visione degli indigeni, incapace di prospettiva storica. I discendenti degli antichi Maya, secondo Stephenson, non sentivano la necessità di rappresentare il loro ambiente ricostruendolo in una visione organica, unitaria e strutturata nel presente, che consentisse loro di conoscere il passato per agire nel futuro con coscienza storica. A questo proposito, Roberts sottolinea che gli indigeni erano affetti da strabismo e che l'archeologo attribuiva a questo difetto, l'occhio pigro, l'incapacità di "vedere" il passato per farlo rivivere coerentemente organizzato nel presente. Nel corso della spedizione di Stephenson, le popolazioni dello Yucatan erano state addirittura sottoposte a vere e proprie operazioni chirurgiche, finalizzate a correggere questo difetto al fine di permettere loro l'accesso al "progresso". Gli specchi di Smithson sembrano quindi riprodurre esattamente questo sguardo "difettoso", che non consente la costruzione ordinata dello spazio dell'immagine (si considerino, a tal proposito, gli studi dell'artista sull'enantiomorfismo, che miravano a segnalare la differenza irriducibile tra la visione dei due occhi che la prospettiva occidentale ha illusoriamente trascurato al fine di produrre l'artificio della rappresentazione unitaria raziona-

le). Come la visione di due occhi strabici non si concilia mai nell'armonia di un'immagine unica, allo stesso modo gli specchi installati e fotografati dall'artista riflettono e moltiplicano frammenti contraddittori che non si strutturano mai in una rappresentazione unitaria e coerente. Come scrive Roberts, le installazioni di specchi di Smithson mettono in evidenza la differenza che si situa nel cuore della cognizione, della visione e della memoria: la visione unitaria occidentale e moderna non è che l'illusione della ricomposizione dei frammenti. Lo scopo dell'installazione di specchi di Smithson, così come lo scopo della sua riflessione sulle "rovine al contrario" o sui monumenti di Passaic, è quello di decostruire la possibilità stessa della prospettiva del presente sul passato e la possibilità di fissarla in un'immagine presente. Non vi è sguardo che non sia "strabico", duplice, che, piuttosto che produrre un'unità spaziale organizzata, non riproduca una frammentazione entropica. Il cantiere della storia, così come il cantiere della memoria, non sono che un'installazione di specchi che producono attivamente rovine, che contribuiscono alla frammentazione di quello che suppongono di formare, di quello che pretendono di articolare visivamente in un presente.

4. Entropia

Questa percezione estetica frammentaria, che impedisce la strutturazione di immagini e rappresentazioni storiche, si rende più evidente nelle periferie urbane come Passaic che, ci dice Smithson, «esistono senza un passato razionale e senza grandi eventi storici, esse sono un'utopia senza fondo, un luogo dove le macchine sono indolenti, dove il sole è divenuto ghiaccio, un luogo dove la società Passaic Concret Plant fa buoni affari vendendo pietra, bitume, cemento e sabbia» (Smithson [1967]: 55). Passaic è piena di vuoti, spiega l'artista, se la si compara a New York City, che sembra compatta e solida; «questi vuoti sono delle mancanze monumentali che definiscono, senza intenzionalità, le tracce mnemoniche di strutture future abbandonate. Sono quelle che si trovano nei romanzi utopici di serie B e che sono in seguito imitati dalle periferie urbane: le rovine di questi futuri sono i cantieri di Passaic» (Smithson [1967]: 55). Non vi è dunque alcun ordine cronologico possibile, l'evento non smette mai di frammentarsi nel passato e nel futuro, le immagini dei libri di fantascienza contribuiscono alla moltiplicazione e alla rifrazione: sono esse stesse frammenti di un cantiere che mentre si produce già si dissolve. Smithson si chiede, allora, se per caso non si sia lasciato alle spalle il vero avvenire per avanzare in un falso futuro (cfr. Smithson [1967]: 55). Egli si chiede, a questo punto del viaggio, se non sia il caso di tornare alla più rassicurante visione cronologica, quella dove il futuro è

almeno parzialmente determinabile e consequenziale. È così che la percezione ritorna quella del presente: la fame lo risveglia e si accorge che la pellicola fotografica è quasi esaurita. Si reca quindi in un bar nel centro di Passaic, «un gran vuoto dove starebbe bene una galleria d'arte contemporanea o un'installazione di sculture all'aperto» (Smithson [1967]: 55). Nel suo resoconto annota di aver mangiato al Golden Coach Dinner, all'11 di Central Avenue, e descrive minuziosamente la scatola contenente la pellicola che sostituisce sulla sua Instamatic 400. La narrazione riprende la successione precisa delle azioni, l'immagine si costruisce come una serie di presenti vissuti in luoghi determinati e facilmente rappresentabili. Nuovamente il mondo è organizzato dalla coscienza come una serie di immagini ordinate l'una dopo l'altra in maniera perfettamente consequenziale. Dopo pranzo, l'artista si reca nel grande parcheggio che divide Passaic in due parti, producendo l'effetto di uno specchio: le due metà s'assomigliano tanto da sembrare l'una l'immagine riflessa dell'altra. Il parcheggio è un monumento giudicato «poco interessante per il rinvio banale a una nota idea di infinito» (Smithson [1967]: 56). Effettivamente, questo monumento, che taglia la città perpendicolarmente, obbliga a una percezione organizzata ponendosi come punto di riferimento. Per rapporto allo specchio esistono il davanti e il dietro tipici di uno spazio che è ridivenuto tridimensionale, anche se, egli annota, «è difficile sapere da quale parte di questo specchio ci si trovi» (Smithson [1967]: 56). Allontanandosi, Smithson si dice che, se il futuro è fuori moda e non aggiornato, allora egli vi è stato. Mentre è immerso in questa riflessione, la percezione cambia nuovamente. Racconta, allora, di esser stato su «un pianeta sulla cui superficie era disegnata la mappa di Passaic, una mappa siderale con linee della stessa grandezza delle strade e quadrati o blocchi grandi come gli edifici, dove ad ogni passo rischiava di sprofondare nel suolo di cartone» (Smithson [1967]: 56). Passaic è la rovina di una città del futuro, è la riproduzione di un progetto che il viaggiatore nel tempo ha già visitato su un altro pianeta, nell'avvenire. Passaic è uno dei frammenti, che si colloca dal lato del passato, dell'evento di una mappa aliena. Tuttavia possiamo anche intendere la mappa come un frammento, collocato sul lato del futuro, dell'evento infinitamente moltiplicabile (divisibile) che è Passaic. La mappa non è una rappresentazione che organizza la realtà e che la offre, immutabile, nel presente, ma è essa stessa una realtà, un evento o il frammentarsi di un evento. Un territorio è il divenire di una mappa e una mappa è il divenire di un territorio: la mappa di Passaic diventa Passaic e Passaic diventa la mappa, ma né l'uno né l'altra di daranno mai come semplice mappa o semplice territorio. Smithson confessa allora il suo *credo*: egli è convinto che il futuro sia «sepolto da qualche parte in un passato non storicizzato, nel giornale di ieri, nella locandina di un film di fan-

tascienza, nel falso specchio dei desideri che abbiamo rifiutato » (Smithson [1967]: 56). Nel dispositivo di Smithson la vista è sdoppiata tra ciò che è già stato e ciò che non è ancora, l'archeologo tra le rovine cerca inutilmente di definire il punto inafferrabile in cui una cosa è quello che è, in cui una rovina è una rovina, in cui Passaic è Passaic. Privato del senso storico, egli scava così il proprio baratro tra il già e il non ancora, cercando in ogni istante e in ogni evento il frammento più piccolo. La terra spalata in questa affannosa ricerca viene gettata da una parte e dall'altra, alcuni istanti nel passato, altri nel futuro. Quando il giornale di ieri è il giornale di ieri? Qual è l'istante limite tra la serie del giornale che sta diventando il giornale di ieri e quello che sta diventando quello dell'altro-ieri? Il giornale di ieri è un evento, il punto d'origine di una serie infinita di differenze inconciliabili nel passato e nel futuro.

Il rendiconto del viaggio continua, vi leggiamo una nuova riflessione sul tempo, che trasforma le metafore in cose, le rinchiude in stanze fredde o le mette nei parchi giochi delle periferie suburbane, e Smithson si domanda: «Passaic ha forse sostituito Roma come città eterna?» (Smithson [1967]: 56). Le metafore attuali si frammenteranno in realtà future, e i reperti conservati nei musei si frammentano a loro volta in metafore: si tratta di un processo continuo dove il presente dell'identità definita, dell'intervallo di permanenza, è sempre schivato. In effetti non è lo stesso che persiste, è lo stesso che diviene altro da sé, è la sua identità ciò che non si può cogliere per quanto si cerchi il punto minimo di permanenza. Ed è così che il viaggiatore nel tempo, approdato il 3 marzo 1967 a Passaic, non vede ciò che lo circonda ma il divenire Roma di Passaic e il divenire Passaic di Roma. Dietro di sé vede la serie di rovine che Passaic è stata (quando Passaic è Passaic? Quando Roma è Roma?) e davanti a sé il prolungarsi della serie delle città future che sarà Passaic e di cui essa è una rovina. Se Passaic è, già sempre e non ancora, le rovine di Passaic, cosa la distingue da Roma, anch'essa città in rovina dai frammenti sparsi? La città eterna, allora, è forse una sola e unica città, un solo e unico evento infinitamente divisibile in ogni punto, in ogni singola città e in ogni singolo attimo della loro vita entropica. Immagine stupefacente, questa, dove il tempo si stende nello spazio, dove ogni evento istantaneo comprende al suo interno, come una scatola cinese, tutti gli altri. Nell'*Aïon* l'organizzazione spaziale non è solo nei due sensi opposti rispetto al punto di vista, ma vi è anche una concezione secondo la quale ogni evento ne contiene un'infinità (qual è l'istante minimo in cui un evento è quell'evento? In quanti eventi posso suddividere un evento? Quando Roma è Roma e non la produzione di Roma o la dissoluzione di Roma? Quando Passaic è Passaic e non la dissoluzione di Roma?). Un unico evento, la città eterna, è divisibile in tutte le città e ogni città differisce da sé stessa in

ogni attimo che ne divide il passato e il futuro. Nel tempo cronologico l'immagine di Roma è il presente cristallizzato di questo spazio/tempo che si può estrarre dal divenire e che si distingue nettamente dall'altro blocco di spazio/tempo che individua, per esempio, Passaic: ma laddove non vi è presente, tali immagini non possono formarsi e non esiste che l'unico evento eternamente divisibile in tutti gli eventi: la città eterna. Se leggiamo la *Logica del senso* di Gilles Deleuze, questa concezione di eventi singolari che comunicano in un evento unico nell'*Aïon* è molto chiara:

L'*Aïon* è la linea retta che traccia il punto aleatorio; i punti singolari di ogni evento si distribuiscono su tale linea sempre rispetto al punto aleatorio che li suddivide all'infinito, facendoli così comunicare gli uni con gli altri, estendendoli, distendendoli su tutta la linea. Ogni evento è adeguato all'*Aïon* intero, ogni evento comunica con tutti gli altri, tutti formano un solo e medesimo Evento; evento dell'*Aïon*, in cui essi hanno una verità eterna. (Deleuze [1969]: 80)

Entrato in questa percezione tutta particolare del tempo e dello spazio, dove non si dà storia e dove non si danno rappresentazioni individuanti, Smithson si pone una domanda curiosa ma significativa. Egli immagina che certe città, a partire da Roma, siano messe una di seguito all'altra per costituire una serie dove gli elementi sono ordinati per grandezza: dove si collocherebbe Passaic in questa progressione impossibile? Ogni città sarebbe allora, secondo l'artista, lo specchio tridimensionale della precedente e della successiva. L'eternità in questione non è quella del tempo cronologico, ovvero un presente che si può estendere ad una durata infinita (la rappresentazione di una situazione che permane per un certo lasso di tempo in quanto limitabile e definita); si tratta, invece, dell'eternità dell'*Aïon*, l'evento unico che differisce da sé stesso in ogni punto, che non smette di frammentarsi in un'infinità di eventi. L'eternità del tempo di *Chronos* è sempre uguale a sé stessa, l'eternità dell'*Aïon* è l'infinità degli eventi differenti in cui si suddivide ogni evento. I limiti dell'eternità, quindi, non sono i due punti estremi, l'origine e la fine del mondo; il limite è qui un concetto matematico, il punto infinitesimale che separa due punti, a sua volta divisibile. Nell'*Aïon* l'opposizione dei punti che si trovano da una parte e dall'altra del limite non determina uno spazio razionalmente misurabile, ma un abisso paradossale: è così che la costruzione di un'immagine viene resa impossibile, esattamente perché non si dà l'intervallo presente dell'identità e della permanenza. Possiamo quindi comprendere in questa chiave il concetto di entropia sostenuto da Smithson: esso implica l'impossibilità di ogni forma definita e contemplabile nel presente. È in questi termini che si tratta di una decostruzione dell'idea tradizionale di immagine e dell'estetica ad essa correlata. L'entropia è differenziazione di ogni identità nei propri

frammenti, frammentazione che procede dissolvendo la possibilità della permanenza di ogni entità organizzata e conoscibile nel presente. Non si tratta semplicemente della produzione di rovine, ma dell'impossibilità di istituire uno sguardo sulle rovine che non costituisca una moltiplicazione delle rovine stesse. L'entropia non assicura solo la dissoluzione delle forme, ma l'impossibilità stessa della nozione di forma: quando una forma è una forma e non un processo di formazione o di dissoluzione? Quando un sistema è un sistema e non il suo divenire altro da sé? Tale divenire, che non avviene per intervalli regolari e necessari, non è sintetizzabile né organizzabile in alcuna struttura che lo offra alla percezione presente; anzi, ogni osservazione, ogni azione, contribuisce all'accelerazione del processo di frammentazione (allo stesso modo in cui, come Ilya Prigogine ci spiega, il fatto di osservare o misurare una particella elementare contribuisce a modificarla, a renderla inconoscibile). Il processo è irreversibile, ogni volta si tratta di un evento singolare e inatteso che non si ripeterà più: non vi è una permanenza dell'identità nel corso delle modificazioni, ma un frammentarsi dell'identità in elementi differenti, che si tratti dell'identità dell'osservato o dell'osservatore.

L'ultimo monumento descritto da Smithson nel suo resoconto di viaggio pubblicato su "Artforum", è, dunque, il monumento all'entropia.

L'artista è indeciso se si tratti di una buca della sabbia o del modello di un deserto (probabilmente si tratta del divenire buca della sabbia di un deserto e il divenire deserto di una buca per la sabbia). «Sotto la luce morente del pomeriggio, il deserto diventa una mappa di disgregazione infinita e oblio. Questo monumento, composto di parti minutissime, risplende sotto un sole e sangue e suggerisce la cupa dissoluzione di continenti interi, l'asciugarsi degli oceani, la sparizione delle foreste verdeggianti: tutto ciò che esiste sono milioni di granelli di sabbia, un vasto deposito di ossa e pietre ridotte in polvere. Ogni granello di sabbia è una metafora morta che eguaglia l'atemporalità e che per essere decifrata conduce attraverso il falso specchio dell'eternità. Questa buca della



sabbia è una tomba dove i bambini giocano allegramente» (Smithson [1967]: 56). Rispetto a quanto abbiamo detto prima, allora, ogni granello di sabbia è allo stesso tempo un frammento infinitesimale e l'evento che può essere steso su tutta la linea dell'*Aïon*. Ogni granello è il risultato di una divisione infinita e, allo stesso tempo, ciò che può essere infinitamente diviso. Il resoconto del viaggio nel tempo a Passaic si conclude con una sorta di dimostrazione dell'irreversibilità dell'entropia (è solo il tempo di *Chronos* che è ciclico, allo stesso modo in cui solo il tempo della meccanica classica, precedente alla termodinamica, è reversibile). Smithson suggerisce al lettore di immaginare una buca della sabbia divisa in due parti, l'una composta di granelli neri e l'altra di granelli bianchi. Bisogna quindi supporre un bambino che vi corra in senso orario: il suo movimento provocherà il miscuglio dei due colori. Tuttavia, anche se facessimo correre il bambino in senso antiorario, non potremmo ottenere la condizione di partenza ma soltanto un aumento del caos. Se nel tempo di *Chronos* le leggi determinano il ripetersi dei fenomeni, nell'*Aïon* soltanto la differenza si ripete. Anche se potessimo mostrare all'indietro il video del bambino che corre mescolando la sabbia, sostiene Smithson, non potremmo restaurare l'ordine precedente, al contrario otterremmo una frammentazione ulteriore dell'evento: il suo riflettersi, differente da sé, sullo schermo (lo stesso effetto degli specchi installati in Yucatan) e l'usurarsi del nastro (ulteriore frammentazione). Il testo si conclude con un'osservazione sul cinema: esso dona l'illusione di una fuga dall'inesorabile dissoluzione, tuttavia anche «le superstar si stanno deteriorando» (Smithson [1967]: 57). Né il cinema né l'immagine – nel senso tradizionale del termine – rappresentano effettive soluzioni contro l'entropia, essi non offrono che l'illusione della durata del presente, della permanenza dell'identità. In realtà, suggerisce Smithson, le immagini, invece che presenti organizzati nella fissità delle opposizioni spaziali che li determinano (alto e basso, destra e sinistra, davanti e dietro), sono esse stesse dei frammenti in cui si frammenta ogni evento sulla linea dell'*Aïon*. Vediamo, quindi, che si tratta, nel caso dell'opera di Smithson, di una decostruzione della struttura della visione tradizionale. Questo fatto è stato notato da gran parte della critica, per esempio Craig Owen (1979) è stato uno dei primi a sottolineare «la demistificazione della visione operata dall'artista», mentre Ann Reynolds (1993) ha sostenuto che la critica del binocularismo può essere intesa come un attacco alla teoria della "opticality" di Greenberg, ovvero all'estetica modernista in generale. Rosalind Krauss (1997), invece, ha tracciato un interessante parallelo tra la critica della visione tradizionale operata da Smithson e la critica postmoderna del *Cogito* cartesiano, ponendo l'attenzione sulla decostruzione del concetto di identità. È quindi indubbio che questo artista si sia posto il primario obiettivo di offrirci un'estetica

alternativa rispetto a quella che ritroviamo in un'immagine tradizionale, strutturata e razionalmente organizzata secondo le coordinate spaziali dell'alto, del basso, della destra, della sinistra, del davanti e del dietro. Rispetto ai testi citati, l'apporto della nostra analisi consiste nella constatazione della correlazione esistente tra decostruzione della visione e temporalità: è solo attraverso una rielaborazione del tempo classico di *Chronos* che si può ottenere anche una rielaborazione dell'estetica e della visione. Raccontandoci la propria esperienza della temporalità dell'evento e del divenire, Smithson ci permette di assumere lo sguardo del viaggiatore nel tempo, dello "strabico" che non percepisce che la differenza in cui si moltiplica ogni sguardo: la realtà si frammenta ad ogni istante resistendo ad ogni tentativo di organizzazione strutturata nel presente. La decostruzione della visione e l'elaborazione di una nuova percezione estetica vanno, quindi, di pari passo con l'elaborazione di una nuova percezione della temporalità: è questo il punto che permette di far incrociare il pensiero di Deleuze con la ricerca di Smithson.

Per confermare la tesi di questa consonanza d'intenti tra Deleuze e Smithson rispetto al legame tra temporalità ed estetica, citiamo l'articolo di Andrew Uroskie, *La jetée en spirale: Robert Smithson stratigraphic cinema* (2005). Si tratta di un testo che confronta il film sulla *Spiral Jetty* – il famosissimo molo in forma di spirale che si protende nel Grande lago salato nello Utah – e le idee di Deleuze sul cinema in *L'immagine tempo* (1985). Secondo Uroskie, nel film di Smithson si assiste alla dissoluzione delle coordinate di organizzazione spaziale dell'immagine – quelle che organizzano gli elementi in alto, in basso, a destra, a sinistra, davanti e dietro, gli uni rispetto agli altri – attraverso un sovvertimento della temporalità classica. Invece che scene distinte, come altrettante fasi di un movimento fisico sezionabile e definibile, si ha un'esplorazione continua dell'oggetto (frammentazione) che finisce per dissolverlo piuttosto che renderlo intelligibile come identità permanente. Il film consiste in una ripresa aerea della spirale che, piuttosto che offrirne una visione completa in un unico presente, si costituisce per somma di frammenti. È per questa ragione che il cinema di Smithson viene definito "stratigrafico", una parola che ci riporta al discorso già trattato sulle rovine e con la quale Uroskie intende indicare l'effetto di accumulazione disordinata. In altre parole, il video non è finalizzato a darci un'immagine coerente e ben strutturata della spirale, colta in un intervallo di permanenza, bensì a frammentarla ulteriormente in istanti, in parti, in micro eventi incapaci di sintetizzarne il divenire. Il film sulla *Spiral Jetty* è paragonato da Uroskie al cortometraggio *La jetée* di Chris Marker proprio per quanto riguarda la temporalità: nei due casi si tratta di immagini che non seguono un ordine consequenziale, logico e necessario, si tratta di un'accumulazione di frammenti che non possono venir ordinati in un effettivo

intervallo presente. Come il viaggiatore nel tempo di Marker, Smithson si sposta sulla linea dell'*Aïon*, ovvero percorre con la videocamera la spirale costruita nel lago posizionandosi in punti aleatori che originano ogni volta una separazione tra passato e futuro. Il viaggiatore nel tempo ha ricordi del futuro che si sovrappongono a speranze sul passato: i frammenti, le visioni, i riflessi si mescolano gli uni agli altri, ogni evento può arrivare a comprendere tutti gli altri o può dividersi in un'infinità di istanti. Il viaggiatore non potrà mai offrire un'immagine coerente della propria esperienza, egli non arriverà mai a organizzare tutti questi frammenti in un presente strutturato e organico, in un ricordo comunicabile. È questa la percezione estetica che Smithson ci propone come alternativa a quella dell'illusoria immagine tradizionale. È questa la percezione estetica che si accompagna alla filosofia deleuziana del divenire, che si articola con la fine del determinismo scientifico e con il concetto di entropia.

Bibliografia

- Bergson, H., 1889: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Félix Alcan, Paris. Trad. it. *Saggio sui dati immediate della coscienza*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2002.
- Bergson, H., 1922: *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Alcan, Parigi. Trad. it. *Durata e simultaneità*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2004.
- Deleuze, G., 1969: *Logique du sens*, Les éditions de Minuit, Paris. Trad. it. *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Deleuze, G., 1985: *Cinéma 2: L'image temps*, Les éditions de minuit, Paris. Trad. it. *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano, 1999.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991: *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, Paris. Trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1997.
- Giannantoni, G., 1996: *Il concetto di tempo nel mondo antico fino a Platone*, in S. Adami, M. Marcucci, S. Ricci (a cura di), *Cronologie. Immagini, esperienze, logiche del tempo*, edizioni Franco Angeli, Milano.
- Goldschmidt, V., 1953: *Le système stoïcien et l'idée de temps*, Vrin, Paris.
- Hadot, P., 1992, *La citadelle intérieure*, Fayard, Paris. Trad. it. *La cittadella interiore*, Vita e Pensiero, Milano, 1992.
- James, W., 1890: *The Principles of Psychology*, Holt, New York.
- Krauss, R., Bois, Y.-A., 1997: *Formless. A user's guide*, Zone Books, New York.
- Owen, C., 1979: *Earthwords*, "October", vol. 10, pp. 120-130.

- Prigogine, I., 1980: *From Being to Becoming: Time and Complexity in Physical Sciences*, W.H. Freeman & Co Ltd, New York.
- Prigogine, I., Stengers, I., 1988: *Entre le temps et l'éternité*, Fayard, Paris.
- Roberts, J., 2000: *Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán*, "The Art Bulletin", vol. 82, n. 3, pp. 544-567.
- Reynolds, A., 1993: *Learning from New Jersey and elsewhere*, The MIT Press, Cambridge.
- Sellars, J., 2007: *Aïon and Chronos: Deleuze and the Stoic Theory of Time*, "Collapse", 3, pp. 177-205.
- Smithson, R., 1967: *The Monuments of Passaic*, in N. Holt (a cura di), *The writings of Robert Smithson*, New York University Press, 1979, pp. 52 -57.
- Smithson, R., 1966: *The Shape of the Future and Memory*, in N. Holt (a cura di), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979, p. 211.
- Sorabji, R., 1983: *Time, Creation, and the Continuum*, Duckworth, London.
- Uroskie, A., 2005: *La jetée en spirale: Robert Smithson's stratigraphic cinema*, "Grey room", 19, pp. 54-79. – Disponibile on-line (ultimo accesso: 01/07/2012): http://sbsuny.academia.edu/AndrewUroskie/Papers/770253/Uroskie_-_Robert_Smithsons_Stratigraphic_Cinema_Grey_Room_