

Walking the world. Corpo, spazio e paesaggio in Richard Long tra pratiche esperienziali e cartografia poetica

JESSICA BIANCHERA

Università di Verona
jessica.bianchera@univr.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.580>

Parole chiave

Camminare
Richard Long
Geografia critica
Fenomenologia
Antropologia del paesaggio

Keywords

Walking
Richard Long
Critical Geography
Phenomenology
Landscape Anthropology

Abstract

Non sono molte le opere capaci di raggiungere lo status di riferimento visivo e concettuale e di modificare le sorti della storia dell'arte e del pensiero. Una di queste è *A Line Made by Walking* (1967) di Richard Long. Essa inaugura una metodologia in cui l'atto del transito si traduce in segno, memoria e misura del territorio, istituendo un dialogo tra esperienza individuale e stratificazione geopoetica del paesaggio. Il contributo si propone di analizzare il lavoro di Long intrecciando studi sulla fenomenologia del paesaggio, con particolare attenzione al concetto di "percezione ambientale" (Ingold 2000, Wylie 2007), teorie della mobilità e della camminata come pratica estetica e cartografie affettive e politiche dello spazio. L'analisi si basa su una lettura delle fonti primarie e su un confronto con esperienze artistiche contemporanee che rileggono criticamente le relazioni tra territorio, corpo e potere, per individuare il lavoro di Long nell'ambito di una genealogia che, dal camminare come atto estetico, si estende alle pratiche artistiche che indagano le dinamiche di territorializzazione, spostamento e transitorietà.

Not many works are capable of achieving the status of a visual and conceptual benchmark and of altering the course of art history and thought. One such work is Richard Long's *A Line Made by Walking* (1967). It pioneers a methodology in which the act of passing through is transformed into a sign, a memory and a measure of the territory, establishing a dialogue between individual experience and the geopoetic stratification of the landscape. This paper aims to analyse Long's work by interweaving studies on the phenomenology of landscape, with particular attention to the concept of 'environmental perception' (Ingold 2000, Wylie 2007), theories of mobility and walking as an aesthetic practice, and affective and political cartographies of space. The analysis is based on a reading of primary sources and a comparison with contemporary artistic practices that critically re-examine the relationships between territory, body and power, in order to situate Long's work within a genealogy that, starting from walking as an aesthetic act, extends to artistic practices that investigate the dynamics of territorialisation, displacement and transience.

Premessa

Quando nel 1967 Richard Long attraversa ripetutamente un campo nei pressi di Londra, lasciando sull'erba una traccia effimera e intitolando l'azione *A Line Made by Walking*¹ [Fig. 1], non solo produce un'immagine, ma inaugura una diversa modalità di rappresentare e pensare il paesaggio. Quel segno, fragile e reversibile, introduce una prospettiva inedita di relazione con lo spazio, in cui l'esperienza corporea diviene principio formativo, conoscitivo e rivelativo del luogo: il paesaggio da sfondo o soggetto si fa *processo*.

A partire da questo gesto fondativo, il presente saggio propone una lettura dell'opera di Richard Long che mette in relazione il camminare con una concezione fenomenologica e relazionale dello spazio, interrogando il paesaggio come costruzione affettiva, temporale e simbolica. Il lavoro di Long viene qui analizzato come pratica estesa nel tempo, capace di ridefinire il concetto di scultura e di attivare una



Fig. 1 | Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967 © Richard Long.

riflessione sulle modalità di abitare e rappresentare lo spazio. In questo senso, il camminare non è inteso come semplice mezzo o performance, ma come pratica epistemologica ed estetica, in cui il corpo agisce come vettore di conoscenza e di forma. Questa impostazione teorica trova tuttavia un necessario punto di confronto con il pensiero dell'artista, il quale ha più volte rivendicato una certa distanza rispetto alle categorie interpretative elaborate dalla storiografia. In una recente conversazione con l'autrice, Long ha ricordato come il proprio rapporto con il camminare e con l'opera d'arte si fondi su un linguaggio diverso da quello della teoria critica, rivendicando la necessità di usare la propria lingua per parlare del suo lavoro: "Camminare come mezzo mi ha permesso di introdurre il tempo e la distanza nel mio lavoro" (Long 2025), semplifica l'artista, sottolineando come il cammino gli abbia offerto la libertà di essere artista quasi ovunque nel mondo potesse andare e, contemporaneamente, di misurare se stesso al paesaggio attraverso il cammino. Un atto, dunque, estremamente essenziale e massimamente libero (Long 2025).² Prima di avanzare qualsiasi elaborazione concettuale sul suo lavoro, è bene quindi ricordare che Long invita sempre a concepirlo innanzitutto come esperienza diretta e non mediata.

Assumendo questa priorità, possiamo individuare tra arte, geografia e percezione, uno snodo significativo per leggere il suo lavoro in relazione al paesaggio: in linea con il pensiero dell'artista, qui il camminare si configura come un atto che genera conoscenza non come mera rappresentazione dello spazio, ma come esperienza situata di attraversamento del mondo. In questa prospettiva, che si sviluppa nel dialogo con una certa antropologia della percezione (Merleau-Ponty 2013; Bateson 1972; Ingold 2000), con la geografia umana e con le pratiche artistiche del secondo Novecento, lo spazio si mostra come campo sensibile e transitorio, costruito nel tempo dalla presenza e dall'attenzione del corpo.³ La nozione di "traccia" acquisisce così un valore chiave. Nel suo studio sul paesaggio, John Wylie osserva come percorsi e tracce si configurino come azioni pratiche, eseguite attraverso l'abitudine, la memoria e la narrazione (Wylie 2007). La traccia non è semplice segno residuo, ma azione incarnata, narrazione tangibile di un passaggio. In *A Line Made by Walking*, Long non impone un segno ma *attiva* una forma che si rivela

solo nell'atto stesso dell'attraversamento e si dissolve con esso. Le riflessioni di Wylie sull'esperienza del paesaggio come dimensione affettiva e performativa (Wylie 2007), ma anche le genealogie del camminare come atto poetico, critico o sovversivo (Careri 2006; Solnit 2001),⁴ aiutano a comprendere quanto la linea tracciata da Long metta in moto una torsione profonda: da un'estetica dell'oggetto a un'estetica della relazione. Quella linea non è solo una figura nello spazio naturale, ma l'indice di un rovesciamento di paradigma: la scultura non come permanenza ma come evento, il paesaggio non come visione ma come costruzione reciproca, il corpo non come mezzo ma come condizione. Così l'azione di Long si distanzia, per forma e implicazioni, dalle monumentali operazioni della Land Art americana, per radicarsi in una diversa sensibilità nei confronti del territorio, meno interessata alla trasformazione materiale, più attenta alla traccia, alla misura, alla durata. Come ha osservato Gilles A. Tiberghien, in queste pratiche "l'opera non si identifica con l'oggetto, ma con l'insieme dell'esperienza, dell'attraversamento, del racconto che ne può scaturire" (Tiberghien 1995: 12).⁵ La distanza tra Long e gli *earthworks* statunitensi, come quelli di Robert Smithson, non riguarda, dunque, solo la scala o i materiali, ma un intero sistema di pensiero.⁶

Queste differenze si riflettono anche nel modo in cui viene pensato lo spazio: non più dato ma prodotto. Come teorizzato da Henri Lefebvre (Lefebvre 1991) e successivamente da Michel de Certeau (de Certeau 1990), lo spazio è costantemente generato da pratiche e narrazioni che lo attraversano, trasformandolo da geometria a vissuto. In questo contesto, camminare diventa un'azione di scrittura spaziale e politica, e l'arte una forma di produzione di spazio (Lefebvre 1991), in cui il corpo agisce come vettore di consapevolezza e costruzione di senso.⁷ All'interno di questo campo, il confronto con Hamish Fulton permette di precisare ulteriormente il posizionamento di Long: entrambi esponenti di una stagione britannica profondamente radicata in una concezione situata del paesaggio, condividono l'idea del camminare come pratica artistica autonoma. Tuttavia, se per Fulton l'opera coincide con l'esperienza interiore del cammino, senza che questa operi nessun cambiamento sullo spazio attraversato, e la sua restituzione è ridotta a parole e segni grafici intesi come elementi residuali, per Long il cammino è anche atto formale, costruzio-

ne visiva e plastica. La sua linea non è solo un racconto, ma una misura, una figura, un segno concreto nel paesaggio, per quanto effimero.⁸

In questo spazio aperto tra arte concettuale, ecologia estetica e topografie affettive, il lavoro di Long si iscrive come nodo cruciale. Non produce semplicemente una narrazione del camminare, ma genera un dispositivo formale e critico capace di interrogare i regimi della rappresentazione e della spazialità. La linea, il percorso, la ripetizione, la fotografia, la parola: ciascun elemento è parte di una sintassi che connette l'esperienza alla forma, la presenza al tempo, l'individuo al mondo.

Fenomenologia del paesaggio e percezione ambientale: il corpo come vettore spaziale

Nel pensiero fenomenologico contemporaneo, il paesaggio non è riducibile a una visione oggettiva, ma emerge come esperienza vissuta e situata, un modo di abitare il mondo attraverso il corpo e la memoria (Casey 1993; Ingold 2000; Wylie 2007). Questa prospettiva, implicita nel gesto fondativo di *A Line Made by Walking*, attraversa in filigrana l'intera pratica artistica di Richard Long. A partire dalla fine degli anni Sessanta, l'artista costruisce un dispositivo estetico in cui il camminare si fa strumento di esplorazione sensoriale, di registrazione poetica e di relazione spaziale. L'esperienza del paesaggio si emancipa, così, da una concezione figurativa o rappresentativa per aderire a una logica fenomenologica, in cui il luogo non è preesistente ma emergente, co-costruito nella relazione tra corpo, tempo e spazio. Tale prospettiva trova riscontro negli studi di Tim Ingold, secondo il quale "È il percorso, e non il luogo, la condizione primaria dell'essere o, meglio, del divenire" (Ingold 2021: 15).⁹ Lo spazio, per Ingold, non è una griglia neutra ma un insieme di traiettorie vissute, sedimentate nei movimenti e nelle azioni quotidiane. L'ambiente stesso è concepito come *taskscape*, un paesaggio di attività in cui il corpo umano partecipa attivamente alla costruzione del mondo.¹⁰ L'esperienza sensoriale e percettiva del cammino, lungi dall'essere un semplice attraversamento, si configura così come una forma di conoscenza situata: un apprendimento attraverso il passo, il ritmo, la fatica, il silenzio. Nel lavoro di Long, tale concezione si traduce in una poetica della misura: non geometrica ma incarnata. Le distanze

percorse, i luoghi raggiunti, i materiali raccolti lungo il tragitto (pietre, legni, fango, acqua) diventano indici di una geografia esperita, restituita attraverso tracce minime: una fotografia, una frase, un'installazione di pietre disposte in cerchio o in linea che non sono, però, da intendersi come mera documentazione o residuo dell'azione, ma come opere autonome capaci contemporaneamente di prolungare l'esperienza del cammino, condensarne la memoria e funzionare come dispositivi autosufficienti. In questo senso, Long non rappresenta il paesaggio: lo riattiva, trasformando il gesto effimero del passo in una forma capace di continuare a risuonare nello spazio e nel tempo.

Anche John Wylie insiste sul carattere processuale e relazionale del paesaggio, criticando l'idea di uno "spazio naturale" dato a priori (Wylie 2007). Il paesaggio per lui non è un dato naturale ma si costituisce come processo: attraverso pratiche che si svolgono nel tempo e nello spazio, e che lo impregnano di affetti, sensibilità e memorie (ivi: 163-165). In quest'ottica, la ricerca di Long si iscrive come operazione conoscitiva e affettiva, capace di attivare una consapevolezza ambientale non mediata da apparati tecnici, ma dal corpo stesso come sensore e vettore. Un esempio emblematico è *Turf Circle* (1966), una zolla d'erba sistemata su un campo nei dintorni di Bristol, dove Long impone per la prima volta la forma circolare come esito di un'azione corporea.¹¹ Questo schema operativo si sviluppa negli anni successivi in lavori come *A Circle in the Andes* (1972), realizzato disponendo pietre prelevate in loco durante un cammino nella cordigliera, o *Cotopaxi Circle. Along a Twelve Day Walk in Ecuador* (1998), in cui il titolo stesso rende esplicita la durata dell'attraversamento come parte integrante dell'opera.¹² La forma è essenziale, quasi archetipica; ma a definirla è la durata, il percorso, l'attenzione al luogo. La semplicità formale rivela una complessità esperienziale: il cerchio – forma chiusa, non gerarchica, priva di inizio e fine – si presta a una lettura fenomenologica non come simbolo, ma come segno concreto di una durata vissuta nello spazio. Simili logiche operative emergono in tutti i lavori di Long, indipendentemente dalla formalizzazione: consideriamo, per esempio, *A Line in the Himalayas* (1975), realizzata durante una serie di cammini intrapresi dall'artista negli anni Settanta in contesti extra-europei, dove una fila di pietre chiare disposte ad arte

lungo un pendio roccioso stabilisce una tensione tra la regolarità del gesto e la morfologia irregolare del terreno, o i *textworks*, testi disposti su pannelli o pareti, nati da annotazioni riferite a cammini, che modulano spazio e forma attraverso la parola.¹³ In tutti questi casi, che sia realizzata in loco o trasferita nel *white cube* di un museo, l'opera non si limita a registrare un'esperienza pregressa: la produce, la condensa, la trasmette. Il paesaggio emerge così come relazione performativa, luogo co-costruito nella dinamica tra gesto, materia e percezione. Questo avviene sia nelle grandi installazioni sia negli interventi di scala "minore", come i disegni e le grafiche. Un caso emblematico è *Amazonia as a Tree* (1990)¹⁴ [Fig. 2], acquaforte realizzata a partire da un cammino nella regione amazzonica, che presenta una mappa della foresta pluviale costruita evidenziando unicamente la rete idrica: una trama fitta di corsi d'acqua che si diramano dal bacino principale fino a raggiungere il margine della carta. Nella sua essenzialità formale, l'immagine compone una figura arborea in cui la struttura



Fig. 2 | Richard Long, *Amazonia as a Tree*, 1990 © Richard Long.

idrografica diventa morfologia simbolica: l'Amazzonia si offre come un grande albero che affonda le radici nell'oceano Atlantico, secondo un'efficace metonimia visiva. Anche qui, il paesaggio non è descritto ma trasposto secondo una grammatica minimale, in cui ogni elemento – linea, forma, orientamento – rimanda a una relazione tra natura, percezione e memoria. L'ambiente naturale non è sfondo, ma organismo vivente; la mappa non è uno strumento neutro, ma una visione situata, che trasforma il dato geografico in configurazione affettiva.

Una riflessione più profonda sulla relazione tra corpo e luogo emerge dal confronto con la fenomenologia classica. In *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty insiste sul fatto che non siamo coscienze nello spazio, ma corpi che abitano il mondo (Merleau-Ponty 2013). La percezione è radicata nel corpo, e il corpo è già mondo vissuto, modalità sensibile di comprensione.¹⁵ L'esperienza del paesaggio è quindi un'esperienza *corpo-mondo*: ciò che si percepisce è già relazionato, già orientato, già abitato. Nel linguaggio di Merleau-Ponty, il corpo è un "vettore spaziale", un principio di orientamento e di significazione non derivato ma originario (Merleau-Ponty 2013). Sulla scia di Merleau-Ponty, Edward S. Casey ha sviluppato un'elaborazione filosofica che pone il *place* al centro della soggettività incarnata. In *Getting Back into Place* (1993), Casey critica la riduzione spaziale operata dal pensiero moderno, proponendo invece una visione del luogo come "evento stabilizzante" dell'esperienza (Casey 1993). Il paesaggio, in questa prospettiva, è una configurazione fluida in cui la memoria, il corpo e l'ambiente si intrecciano. In relazione alla ricerca di Long, ciò significa che ogni opera è una modalità di "ritorno al luogo", non come recupero nostalgico ma come riattivazione performativa, generata dal corpo che si muove e dalla coscienza che si orienta. Un'opera esemplare in tal senso è *Walking a Labyrinth* [Fig. 3], realizzata per la prima volta nel 1971 alla Modern Art Oxford e successivamente riproposta in diverse varianti installative.¹⁶ In questo lavoro, Long concepisce un tracciato labirintico disegnato con materiali naturali (pietre, argilla o elementi vegetali) all'interno dello spazio espositivo, invitando il pubblico a percorrerlo fisicamente. *Walking a Labyrinth* è, a tutti gli effetti, una tipica "camminata di Long": un'azione trasferita dal paesaggio alla neutralità del *white cube*, dove lo spazio del



Fig. 3 | Richard Long, *Walking a Labyrinth*, 1971, exhibition view, Modern Art Oxford, 1971, courtesy Modern Art Oxford.

museo si apre all'esperienza immersiva e interattiva del cammino. Il labirinto non è chiuso né simmetrico, ma evoca un movimento continuo e riflessivo, che sollecita una percezione rallentata e sensibile dello spazio. L'opera si fonda su una tensione tra forma astratta e esperienza concreta: il visitatore diventa parte del dispositivo e lo spazio espositivo si trasforma in luogo di ascolto e di orientamento progressivo. Il paesaggio così non è rappresentato ma attivato: prende forma nella relazione tra corpo, tempo e ambiente, in un'oscillazione continua tra interiorità e mondo. Se in *A Line Made by Walking* l'azione era lineare, effimera e inscritta nel paesaggio naturale, in *Walking a Labyrinth* la traiettoria si avvolge su sé stessa e si radica nello spazio architettonico, ma in entrambi i casi il cammino agisce come generatore di forma e di senso.

È in questo passaggio dalla rappresentazione alla relazione che si colloca una delle principali eredità teoriche della pratica di Long. Il suo camminare non è mai neutro: è un modo di abitare, di interrogare, di trasformare lo spazio. Il corpo, in quanto "vettore spaziale" (Merleau-Ponty 2013), diviene medium epistemico, punto di contatto tra soggetto e mondo. È proprio questa esperienza incarnata della spazialità si configura come una delle matrici più fertili per un ripensamento critico del paesaggio nell'arte contemporanea.

Il paesaggio come costruzione affettiva, temporale e simbolica

Se l'esperienza dello spazio è, come abbiamo visto, inseparabile dalla presenza del corpo che lo abita e lo percepisce, allora il paesaggio non può essere inteso come realtà data, né come semplice estensione fisica da attraversare. È, piuttosto, una forma relazionale e dinamica, che si costruisce nell'interazione tra gesto, tempo, memoria e visione. Con azioni minime e insieme radicali, Long mostra come lo spazio si faccia paesaggio solo nel momento in cui è abitato, nominato, percorso. In questo senso le sue opere non si limitano a intervenire sul territorio, ma lo attivano: rendono visibili le condizioni percettive e simboliche che lo definiscono come tale. Ogni camminata, ogni linea lasciata sul terreno o tracciata sulla carta, ogni cerchio di pietre o mappa semplificata, mette in tensione la nozione di paesaggio come immagine consolidata. In Long, ciò che chiamiamo paesaggio emerge come superficie affettiva e temporale, in cui si depositano passaggi, gesti, orientamenti (Ingold 2000; Casey 1993; Wylie 2007). Il paesaggio, insomma, non è l'ambiente: è ciò che accade tra il corpo e lo spazio, tra il tempo del movimento e la forma che da esso scaturisce. Con questo slittamento, l'opera di Long si iscrive in un contesto teorico più ampio, che va dalla fenomenologia alla geografia critica, dall'antropologia ecologica alla filosofia del luogo.

A partire da Merleau-Ponty, che, come abbiamo visto, insiste sull'indissolubilità tra corpo e mondo percepito, la fenomenologia ha reso centrale l'idea che non si possa pensare lo spazio senza la posizione situata di chi lo esperisce (Merleau-Ponty 2013). Lo sguardo non è mai neutro, ma coinvolto, incarnato, orientato. In questa prospettiva, Edward S. Casey approfondisce il concetto di luogo come memoria e stratificazione, opponendosi all'idea di uno spazio astratto e misurabile. In *Getting Back into Place* (1993), Casey descrive il paesaggio come tessuto di esperienze e affezioni, in cui la storia individuale e collettiva si intreccia con la topografia del vissuto (Casey 1993). Un approccio rielaborato in ambito antropologico dal già citato Ingold, che in *The Perception of the Environment* (2000) propone di pensare il paesaggio non come sfondo ma come "trama di attività", come spazio del *dwelling*, dell'abitare (Ingold 2000): l'ambiente non è da intendersi come un insieme statico di ele-

menti, ma come un campo dinamico di relazioni che si generano nel tempo, attraverso i percorsi, i gesti, le traiettorie di chi lo attraversa. Long sembra aderire pienamente a questa visione: il suo camminare è una pratica di conoscenza, un modo per scrivere il territorio attraverso il tempo dell'attraversamento. Le sue opere non rappresentano, ma abitano. Non descrivono, ma generano.

Una lettura affine si ritrova in Augustin Berque, che definisce il paesaggio come *médialité*: non oggetto né soggetto, ma spazio relazionale che tiene insieme percezione e costruzione, natura e cultura, individuo e mondo (Berque 2000; 2022). La sua mesologia – teoria dei *milieux* – rifiuta la separazione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, proponendo una concezione ecologica del paesaggio come realtà co-costruita. Long, in questo senso, agisce esattamente su quella soglia: non si pone né fuori né dentro il paesaggio, ma lo attiva come spazio comune, in cui gesto e materia si incontrano. John Wylie riprende queste riflessioni ponendo l'accento sulla dimensione performativa e affettiva del paesaggio come qualcosa che facciamo, invece che una scena da osservare. È un processo che coinvolge memoria, narrazione, orientamento (Wylie 2007). Anche in questo caso, la pratica di Long interviene come esercizio di riscrittura dello spazio: un'azione minima (una linea sull'erba, una camminata documentata, la disposizione di pietre in un cerchio) può aprire il paesaggio a nuove forme di esperienza. Infine, vale la pena ricordare Alain Roger, che in *Court traité du paysage* (1997) insiste sulla necessità di pensare il paesaggio come costruzione culturale: il paesaggio, in altre parole, si costituisce solo attraverso un processo culturale (*artialisation*), senza il quale non esisterebbe (Roger 2009).¹⁷ Questa costruzione, però, secondo Roger non è solo visiva: è affettiva, simbolica, politica. Ogni paesaggio riflette allora sistemi di potere, desideri, visioni del mondo. In questo senso, il lavoro di Long non propone una visione, ma un'esperienza, non una rappresentazione, ma una relazione. Le sue camminate attivano una molteplicità di temporalità e stratificazioni: geologiche, mitiche, esistenziali. Ogni gesto misura e riformula il paesaggio, lo interroga come superficie viva, percorsa, sensibile. Le sue opere restituiscono il paesaggio come tempo incorporato, come spazio di memoria in atto. In questa densità si colloca il loro valore formale e teorico: non oggetti

da contemplare, ma dispositivi per pensare, esperire e attraversare il mondo.

Camminare come pratica epistemologica ed estetica

Assumendo che il paesaggio sia il risultato della relazione tra corpo, spazio e tempo, il camminare si configura allora come uno dei gesti primari attraverso cui tale relazione prende forma. A partire da *A Line Made by Walking*, l'azione del camminare diventa, nei lavori di Long, un gesto fondativo che pone in tensione presenza e assenza, visibile e invisibile, materiale e immateriale. La linea non è un segno che si aggiunge al paesaggio, ma una soglia che lo dischiude, una figura che lo attiva nel tempo della relazione. Camminare non è solo attraversare uno spazio dato, ma partecipare alla sua costituzione fenomenologica e simbolica. Il corpo in cammino diventa così uno strumento di lettura e di scrittura del mondo: un agente percettivo e formale insieme, che produce senso non attraverso l'accumulazione di immagini, ma attraverso il ritmo del passo, la qualità della durata. In continuità con questa visione, le riflessioni di Francesco Careri e Rebecca Solnit hanno contribuito a delineare una genealogia del camminare come pratica estetica, il primo, e politica, la seconda. In *Walkscapes* (2006), Careri propone una lettura del cammino come "pratica estetica",¹⁸ rintracciandone le forme da Dada e Surrealismo fino alle esperienze dell'*urban walking* e della psicogeografia situazionista, per giungere infine al lavoro di Long e Fulton. Il cammino è inteso come una vera e propria *pratica di spazio*, capace di trasformare il nostro modo di abitare il mondo: un gesto che si oppone alla rigidità dei dispositivi di pianificazione urbana e restituisce all'esperienza vissuta una dimensione centrale, fondata sulla sensibilità e sulla relazione (Careri 2006). Anche per Solnit il cammino è un gesto denso di significati: in *Wanderlust* (2001), descrive l'azione del camminare come una condizione in cui corpo, mente e mondo entrano in risonanza, aprendosi a una relazione reciproca. Camminare non è soltanto movimento nello spazio, ma un'esperienza che consente di abitare contemporaneamente il pensiero e il paesaggio, restituendo al gesto una forte valenza culturale e simbolica (Solnit 2001). Ma la sua analisi, che intreccia storia culturale e riflessione personale, fa un passo ulteriore, mostrando come il

cammino abbia rappresentato, nel tempo, anche una forma di dissenso, un esercizio di libertà, un atto politico oltre che conoscitivo fondato sull'attenzione e sull'ascolto.

È in questo orizzonte che possiamo collocare la pratica di Long, la cui radicalità, come già evidenziato, non risiede nella spettacolarità del gesto, ma nella sua essenzialità. Camminare, per l'artista, è un atto ordinario, un piacere prima di tutto personale, che si fa straordinario nel momento in cui viene assunto come forma artistica (Long 2025).¹⁹ La linea tracciata a piedi non è solo un'immagine, ma un processo, un'azione che implica una precisa modalità di stare nel mondo e di rapportarsi ad esso. Il cammino diventa così un'opera in sé: effimera e durevole al tempo stesso, perché destinata a svanire nella sua materialità ma a persistere come racconto, documento, forma mentale. Questa tensione tra presenza e assenza, tra vissuto e registrato, tra esperienza e forma, è ciò che distingue profondamente la pratica di Long da molte delle coeve esperienze della Land Art. Se già nella premessa abbiamo segnalato la distanza tra Long e artisti come Smithson o Heizer, è opportuno qui insistere su quanto tale distanza si giochi non solo sul piano dei materiali o delle proporzioni, ma soprattutto su quello della temporalità e della relazione con lo spazio. Dove gli *earthworks* americani affermano un'azione marcata di trasformazione territoriale, Long lavora invece nella logica della traccia e della misura. Il suo cammino non modifica il paesaggio, ma lo percorre, lo ascolta, lo traduce. L'opera è l'esperienza stessa e ogni sua successiva emanazione.²⁰

Alla luce di questo, più che iscriversi nella compagine della Land Art statunitense, la sua pratica può forse essere meglio compresa all'interno di quella genealogia novecentesca che ha individuato nel camminare un gesto estetico, critico e conoscitivo. Come ricorda Careri (Careri 2006), esperienze come le erranze dadaiste, le derive surrealiste o le pratiche psicogeografiche situazioniste hanno aperto la strada a una concezione del cammino come gesto capace di disarticolare le logiche funzionali dello spazio moderno e di attivare una nuova coscienza percettiva. In particolare, la *dérive* teorizzata da Debord si fondava sull'ascolto dei flussi psicogeografici della città, sull'interruzione degli itinerari codificati e sulla produzione di mappe affettive, capaci di sovvertire la razionalità del progetto urbano (Debord 1958). Vero è

che le pratiche situazioniste miravano a smascherare i dispositivi di controllo dello spazio metropolitano, mentre la ricerca di Long si svolge altrove, in territori naturali, isolati, aperti. Tuttavia, essa condivide con quelle esperienze l'idea del cammino come atto intenzionale e produttivo, in cui la dimensione percettiva, temporale e relazionale dell'attraversamento genera nuove forme di conoscenza. Come nelle pratiche situazioniste, anche nel lavoro di Long il cammino non è mai neutro: è selezione, costruzione, sguardo. Pur muovendosi in contesti radicalmente diversi, anche la sua ricerca riconosce al camminare una forza generativa: non tanto uno strumento per orientarsi, quanto un dispositivo per attivare, nominare, trasformare lo spazio. E se le mappe dei situazionisti erano strumenti per disorientarsi e reinventare la città, le linee e i percorsi di Long si configurano come forme essenziali di orientamento poetico, segnature minime che trasformano l'ambiente in paesaggio e il tempo in figura. È su questa soglia tra esperienza e forma che si innesta, come vedremo, la questione della cartografia.

Cartografie poetiche: tracce, mappe, relazioni

L'opera di Richard Long ha costantemente articolato una riflessione implicita ma rigorosa sul concetto di mappa, intesa non come strumento oggettivo di rilevazione topografica, ma come dispositivo poetico, condensazione simbolica e interfaccia formale tra cammino, corpo e memoria. Questo orientamento emerge con chiarezza già all'indomani di *A Line Made by Walking*, quando Long sperimenta altre forme di registrazione dell'esperienza del cammino oltre la fotografia:

La camminata successiva a *A Line Made by Walking* fu una camminata rettilinea di dieci miglia, registrata su una mappa e non attraverso una fotografia.²¹ Fu allora che compresi come un viaggio potesse diventare arte (Long 2025).²²

Questa presa di coscienza segna un passaggio decisivo nella sua pratica, in cui la mappa non si limita a documentare un percorso, ma diviene la forma attraverso cui il cammino si costituisce come opera. Così, le mappe, i diagrammi, i disegni o i *textworks* non mirano a una documentazione fedele del territorio, ma a restituire – con mezzi minimi – il senso dell'esperienza

vissuta. Più che strumenti cartografici, questi dispositivi operano come trasposizioni essenziali di durata, direzione e percezione: non intendono descrivere lo spazio, ma orientare lo sguardo verso la relazione tra gesto, luogo e memoria. La cartografia diventa per Long un gesto concettuale e poetico, configurandosi come modalità estetica di trascrizione del contatto fisico con il mondo, piuttosto che come descrizione neutrale dello spazio. Spesso ridotte a pochi elementi – una linea, un numero, una parola –, queste mappe non offrono una leggibilità univoca ma aprono a una dimensione evocativa, allusiva, in cui l'immagine diventa soglia e non replica dell'esperienza. In questa prospettiva il lavoro di Long si colloca, pur senza esplicitarla, entro una più ampia critica alla neutralità della rappresentazione cartografica. Nelle sue opere, infatti, lo spazio non è mai un dato oggettivo o una superficie da descrivere, ma il risultato di una relazione situata, generata nell'interazione tra corpo, gesto e territorio. Un'impostazione che si oppone, sia pure in forma implicita, alla tradizione della cartografia moderna (fondata sull'illusione di esattezza e controllo) e che si avvicina invece alle riflessioni, sviluppatesi a partire dagli anni Ottanta, che hanno messo in luce il carattere ideologico e costruttivo della mappa. Tra queste, centrale è il contributo di John B. Harley, che ha mostrato come ogni mappa implichi un atto di selezione e codifica, riflettendo sempre relazioni di potere, interessi culturali e visioni del mondo (Harley 1989).²³ In questa direzione si muovono anche le letture dello spazio proposte da Lefebvre e Ingold, che ne evidenziano la natura processuale e performativa (Lefebvre 1991; Ingold 2000). Le linee tracciate da Long – siano esse effettive, disegnate camminando nel paesaggio, o simboliche, riportate su carta – si pongono dunque in netto contrasto con le logiche astrattive della cartografia tecnica, proponendo invece un sapere esperienziale, fondato sulla relazione tra percezione, movimento e luogo.

Anche la distinzione fra mappa e itinerario si rivela utile per comprendere la pratica di Long: l'itinerario, al contrario della mappa, è una narrazione esperita, un percorso tracciato attraverso l'azione. Le opere di Long si situano su questa soglia: nascono da un attraversamento e ne restituiscono la tensione, più che l'esito. Le sue mappe, quindi, non informano: evocano. I titoli stessi non descrivono ma orientano, aprendo all'immaginazione dello spettatore una geo-

grafia interiore e affettiva. Un esempio emblematico è *Cerne Abbas Walk* (1975) [Fig. 4], realizzata negli anni in cui Long sperimenta sistematicamente il trasferimento dei propri cammini su supporto cartografico, sovrapponendo all'ordinata griglia topografica il tracciato singolare del proprio percorso. In questo lavoro l'itinerario del cammino viene riportato graficamente su una mappa esistente, alterandone la funzione informativa: la sovrapposizione tra il tracciato reale e il supporto cartografico tradizionale genera una forma soggettiva di narrazione spaziale, che restituisce l'esperienza vissuta più che la posizione. Negli stessi anni e in quelli successivi, Long continua a usare mappe e diagrammi come estensione concettuale del cammino, spostando progressivamente l'asse dalla documentazione a una vera e propria scrittura essenziale dello spazio. In altri casi, come *Wind Line: A Straight Ten Mile Northward Walk on Dartmoor* (1985), appartenente a una fase più matura della sua ricerca

in cui il paesaggio inglese viene indagato attraverso parametri minimi ma rigorosi, l'andamento del cammino è reso attraverso frecce che registrano le variazioni del vento percepite lungo il tragitto. La linea non descrive il territorio, ma restituisce un'esperienza atmosferica, fondendo gesto e fenomeni ambientali in una sintassi essenziale. Questi dispositivi operano per sottrazione, offrendo una densità esperienziale alternativa alla cartografia convenzionale e mostrando come, lungo diversi decenni di attività, Long abbia trasformato la mappa in uno strumento di pensiero sul paesaggio.

Tale approccio rientra in una sensibilità che potremmo definire "cartografia affettiva": una mappatura orientata non al controllo, ma alla memoria, al gesto e alla relazione, in continuità con riflessioni e pratiche che, dagli anni Settanta in poi, hanno ridefinito la mappa come strumento di soggettivazione e di costruzione narrativa.²⁴



Fig. 4 | Richard Long, *Cerne Abbas Walk*, 1975 © Richard Long.

L'eredità di Long e le pratiche artistiche contemporanee

Pur radicandosi in un contesto storico specifico – quello delle pratiche concettuali e performative emerse tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta – l'opera di Richard Long continua a risuonare in molte delle ricerche artistiche contemporanee, non tanto per influenza diretta o stilistica, quanto per un'eredità metodologica e concettuale che ha saputo trasmettere riconoscendo al cammino, alla traccia, alla mappa e al gesto minimo una funzione generativa e critica nella costruzione dell'opera. Così, la pratica di Long può essere considerata una soglia tra due modalità di intendere il rapporto tra arte e paesaggio: da un lato, la tensione modernista verso l'essenzialità della forma e la riduzione del gesto; dall'altro, una concezione relazionale, processuale e situata dell'opera, che informa molte delle pratiche *site-responsive* contemporanee. Indubbiamente Long ha contribuito a ridefinire il concetto stesso di scultura, traslandolo da una dimensione oggettuale a una spaziale e temporale, e ha introdotto un modello operativo che continua a essere fertile in ambiti diversi: dall'arte ambientale all'ecologia politica, dalla cartografia affettiva alle pratiche partecipative (Kwon 2002; Bishop 2012).

Molti artisti contemporanei riprendono, espando-

no o problematizzano gli strumenti concettuali introdotti da Long, spostando l'asse dal paesaggio naturale a quello urbano, dalla camminata solitaria all'attraversamento collettivo, dall'essenzialità formale alla stratificazione narrativa. In particolare, il cammino diventa sempre più spesso un mezzo per interrogare il territorio nella sua dimensione ecologica, storica, politica e affettiva, trasformando la "linea" di Long in una grammatica aperta di gesti, percorsi e narrazioni.

Per fare qualche esempio, pratiche come quelle di Francis Alÿs, Janet Cardiff e George Bures Miller, Regina José Galindo e Laetitia Gendre hanno riformulato l'idea di attraversamento come strumento critico, facendo del camminare un dispositivo per riflettere sulla mobilità, sullo sradicamento, sul trauma o sulla memoria dei luoghi. Alÿs, in particolare, utilizza il cammino come azione poetico-politica che evidenzia la tensione tra geografia e potere, come nel celebre *The Green Line* (2004) [Fig. 5], dove l'atto di versare vernice lungo una linea tracciata su una mappa si fa gesto evocativo e performativo insieme, capace di riattivare la memoria del conflitto israelo-palestinese (Alÿs 2007).²⁵ Qui la linea percorsa dall'artista non è solo un indice di spostamento nello spazio, ma un dispositivo che rende visibili le strutture di demarcazione e controllo del territorio, radicalizzando sul piano politico la logica minima della traccia già presente in Long. Il lavoro di Cardiff e Miller [Fig. 6] si sviluppa invece attraverso il dispositivo dell'*audiowalk* o del *videowalk*, in cui lo spazio fisico e quello immaginato si sovrappongono in una dimensione profondamente immersiva e narrativa. La camminata, in questo caso,



Fig. 5 | Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004, still da video, courtesy l'Artista.



Fig. 6 | Janet Cardiff & George Bures Miller, *Alter Bahnhof Video Walk*, 2012, courtesy gli Artisti.

diventa un'esperienza sensoriale stratificata, capace di alterare la percezione del luogo e di introdurre una dimensione intima e perturbante nella fruizione dello spazio urbano. Se Long chiedeva allo spettatore di condividere una misura essenziale del paesaggio, Cardiff e Miller lo collocano dentro un palinsesto di voci, immagini e tempi che moltiplica le traiettorie dell'attraversamento. Ancora, Regina José Galindo [Fig. 7] utilizza il corpo in movimento per denunciare la violenza strutturale e le eredità coloniali dei territori che attraversa, trasformando il camminare in gesto performativo radicale e rituale, capace di rivelare le tensioni latenti nello spazio pubblico (Demos 2016). In questo senso, la vulnerabilità esposta del corpo di Galindo estremizza la dimensione etica del camminare, portando sul piano della ferita e della testimonianza ciò che in Long resta inscritto in un registro più individuale ed esperienziale.

Altri artisti si muovono in prospettiva ecologica, mettendo in relazione il gesto dell'attraversamento con pratiche di cura del territorio, ascolto ambientale e coesistenza multispecie. Camminare diventa così una forma di attenzione, un esercizio di prossimità, una modalità etica di abitare il mondo. Progetti collettivi come quelli promossi da Walking Artists Network²⁶ o Living Maps Network²⁷ testimoniano la vitalità di un approccio cartografico relazionale. In questi contesti, il cammino è inteso come pratica estetica ma anche sociale, capace di attivare dinamiche partecipative, forme di mappatura affettiva e letture critiche del territorio. Le esperienze di *deep mapping*,²⁸ ad esempio, sovvertono le logiche cartesiane della rappresentazione spaziale per restituire la complessità percettiva, ecologica e politica dei luoghi attraversa-



Fig. 7 | Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003, Guatemala City, ph. José Osorio, courtesy l'Artista e Prometeo Gallery, Milano.

ti (Pearson, Shanks 2001). Qui l'eredità di Long non riguarda tanto la formalizzazione delle opere quanto il principio secondo cui il percorso – più del luogo – diventa unità primaria di lettura del mondo, principio che viene tradotto in mappe corali e processi condivisi. Queste pratiche si pongono spesso in dialogo con le riflessioni dell'ecocritica e dell'arte ambientale, secondo cui la relazione con l'ambiente non può più essere pensata in termini di contemplazione distaccata, ma richiede un coinvolgimento corporeo, affettivo e politico. In questo senso, come ha osservato T. J. Demos (2016), le pratiche artistiche ecologiche contemporanee si configurano come "forme speculative di coesistenza", capaci di generare immaginari alternativi al paradigma estrattivo dominante (Demos 2016).

In tutti questi casi, l'eredità di Long agisce non come modello, ma come invito a pensare l'arte come esperienza situata e relazione, anziché come oggetto o rappresentazione. L'opera non è un esito, ma un

processo: una linea che continua a espandersi nello spazio e nel tempo, moltiplicando le traiettorie possibili dell'agire artistico. È forse in questa apertura che si coglie l'attualità più profonda del suo lavoro: nella capacità di continuare a interrogare i modi in cui percepiamo, attraversiamo e raccontiamo lo spazio. In un'epoca segnata da crisi ambientali, mobilità forzate e riconfigurazioni spaziali, il suo camminare resta un gesto politico e poetico insieme, un invito a ripensare il paesaggio come luogo di transito, di attenzione e di trasformazione.

Note

¹ Richard Long realizza *A Line Made by Walking* nel 1967 durante il periodo di formazione alla St. Martin's School of Art di Londra. L'opera consiste in un'azione effimera (il ripetuto attraversamento di un campo lungo una linea retta) documentata fotograficamente, ed è generalmente considerata il gesto fondativo della sua pratica. Con questo lavoro Long inaugura una concezione della scultura come processo temporale e relazione con il paesaggio, segnando un distacco sia dalla scultura oggettiva tradizionale sia dalle operazioni monumentali della Land Art statunitense (Long 1994).

² "Il camminare, inteso come medium, mi ha permesso di introdurre il tempo e la distanza nel mio lavoro e mi ha dato la libertà di essere artista quasi ovunque nel mondo potessi andare. [...] Mi misuro con il paesaggio camminando, in modo semplice e relativamente libero" (Long 2025). Traduzione mia.

³ Come specifica Tim Ingold, "Vivendovi, il paesaggio diventa parte di noi, così come noi siamo parte di esso" (Ingold 2000: 191). Traduzione mia.

⁴ Careri individua nel camminare una genealogia che dalle pratiche dada e surrealiste arriva a Long come figura chiave di una "terza natura". Solnit affronta il tema come costruzione culturale e politica del movimento nello spazio.

⁵ Traduzione mia.

⁶ Sulla distinzione tra Long e Smithson si veda Stevanin (2017).

⁷ Lefebvre individua tre livelli: lo spazio percepito, lo spazio concepito e lo spazio vissuto.

⁸ "Si potrebbe dire che il mio lavoro è un equilibrio tra i modelli della natura e il formalismo delle idee umane astratte, come linee e cerchi. È il punto in cui le mie caratteristiche umane incontrano le forze e i modelli naturali del mondo, ed è in realtà questo il vero soggetto del mio lavoro" (Long 1994: 250). Traduzione mia. Per un approfondimento sulle differenze tra Fulton e Long si veda anche Tiberghien (1995).

⁹ Traduzione mia.

¹⁰ Il concetto di *taskscape* proposto da Ingold descrive l'ambiente come insieme dinamico di attività quotidiane interrelate, vissute nel tempo (Ingold 2000).

¹¹ *Turf Circle* (1966) è uno dei primi lavori realizzati da Richard Long e precede di poco *A Line Made by Walking*. L'opera consiste in un intervento minimo sul terreno, in cui la forma circolare emerge come esito diretto di un'azione. Questo lavoro anticipa motivi centrali della sua pratica successiva (la reversibilità del gesto, la semplicità formale e la relazione diretta con il luogo) che Long svilupperà in modo coerente lungo i decenni successivi.

¹² A partire dai primi anni Settanta e per l'intero arco della sua attività, Richard Long realizza numerosi interventi in situ basati su forme elementari (cerchi, linee, disposizioni seriali di pietre o legni) in contesti geografici differenti. Opere come *A Circle in the Andes* (1972) o *Cotopaxi Circle. Along a Twelve Day Walk in Ecuador* (1998) mostrano la continuità di una pratica fondata sulla durata del cammino, sulla misura e sull'attenzione al luogo, indipendentemente dalla scala o dal contesto ambientale, anche a decenni di distanza.

¹³ I *textworks* costituiscono una componente ricorrente della pratica

di Richard Long a partire dai primi anni Settanta e accompagnano i cammini dell'artista come modalità autonoma di restituzione dell'esperienza, distinta sia dalla fotografia sia dalla mappa. "A volte è più semplice e logico realizzare una scultura in parole piuttosto che in una fotografia. Un *textwork* può essere il modo migliore per conoscere un'opera" (Long 2025), traduzione mia.

¹⁴ *Amazonia as a Tree* è un'acquaforte su carta giapponese realizzata da Richard Long nel 1990 durante un cammino nella regione amazzonica e stampata in un'edizione di 50 esemplari presso Noire Edition, Torino. L'immagine è inclusa nel catalogo *Richard Long: Prints 1970-2013* (Mönig, Franzen, Roettig, Robinson 2013: 21). Un esemplare è esposto presso il Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona <https://contemporanea.univr.it/opere/amazonia-as-a-tree/> (ultima consultazione: 20 agosto 2025).

¹⁵ "Il corpo è il veicolo dell'essere-nel-mondo e, per un essere vivente, avere un corpo significa essere unito a un determinato milieu, fondersi con certi progetti ed esservi costantemente coinvolto" (Merleau-Ponty 2013: 84). Traduzione mia.

¹⁶ *Walking a Labyrinth* (1971) segna uno dei primi tentativi di Richard Long di trasferire l'esperienza del cammino all'interno dello spazio espositivo. Presentata inizialmente alla Modern Art Oxford, l'opera inaugura una serie di installazioni percorribili che Long riproporrà in vari contesti nel corso dei decenni successivi, mantenendo costante l'attenzione alla relazione tra corpo, spazio architettonico e durata dell'esperienza.

¹⁷ La "messa in paesaggio" (*artialisatio*) è, per Roger, un dispositivo estetico e simbolico che presuppone uno sguardo culturalmente situato: la natura diventa "paesaggio" solo nella misura in cui viene interpretata e trasformata attraverso pratiche artistiche, estetiche e culturali. Roger distingue due forme di *artialisatio*: quella *in situ*, quando è lo sguardo diretto (poetico, pittorico, letterario) a trasformare un luogo in paesaggio, e quella *in visu*, quando è l'arte – attraverso la pittura, la fotografia o la letteratura – a insegnarci a riconoscere come paesaggio ciò che altrimenti resterebbe semplice natura (Roger 2009).

¹⁸ L'espressione compare già nel sottotitolo del volume (Careri 2006). Il concetto è elaborato in particolare nei capitoli 2 e 3.

¹⁹ "Ogni camminata riguarda il camminare, anche se ognuna tratta un'idea diversa. E mi piace camminare, il mio lavoro riguarda sempre il mio impegno fisico, è un piacere farlo, anche quando è difficile o faticoso" (Long 2025). Traduzione mia.

²⁰ Questa visione trova riscontro nelle stesse parole dell'artista, che in una recente conversazione personale ha ribadito: "Camminare, come mezzo, mi ha permesso di introdurre il tempo e la distanza nel mio lavoro, dandomi la libertà di essere artista quasi ovunque nel mondo potessi andare. La mia opera è sempre stata una misura del paesaggio attraverso il camminare: un gesto semplice e relativamente libero. Ogni camminata riguarda il camminare, sebbene ognuna sviluppi un'idea diversa. Mi piace camminare: il mio lavoro nasce sempre dal mio coinvolgimento fisico, ed è un piacere realizzarlo, anche quando è difficile o faticoso" (Long 2025).

²¹ L'opera in questione è *A Ten Mile Walk* (England, 1968). In questo lavoro Long affida alla mappa il compito di tenere traccia dell'esperienza del cammino. La registrazione cartografica non interviene a posteriori, ma costituisce l'esito formale dell'azione stessa, segnando l'emergere del viaggio come opera autonoma. (Long 1994)

²² Traduzione mia.

²³ Il saggio di Harley, *Deconstructing the Map* (1989), rappresenta uno dei testi fondativi della cosiddetta "critica cartografica", che mette in discussione l'oggettività e la neutralità della mappa, svelandone la natura selettiva e politica. L'autore propone una lettura della cartografia come discorso culturale, affine per metodo alla de-costruzione foucaultiana.

²⁴ In particolare, gli scritti e le pratiche di Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Nancy Holt o Martha Rosler hanno contribuito a ridefinire la mappa come strumento di soggettivazione e di costruzione narrativa, spesso in chiave politica e situata (Lippard 1997; Lacy 1995; Holt 1975).

²⁵ *The Green Line (Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic)* (2004) riprende un'azione compiuta dall'artista nel 1995 a San Paolo (*The Leak*), dove una latta bucata lasciava colare vernice durante il percorso. Nella rielaborazione di Gerusalemme, Alÿs cammina lungo un tratto urbano della cosiddetta "Green Line", tracciata nel 1949 come linea di demarcazione tra Israele e Cisgiordania, versando 58 litri di vernice verde per circa 24 km. L'intervento, documentato in video e accompagnato dalle reazioni di diversi interlocutori, attiva una riflessione sull'atto stesso di delimitare, segnare, occupare lo spazio: un semplice gesto poetico che si carica di risonanze storiche, affettive e politiche.

²⁶ Walking Artists Network è una rete internazionale di artisti, ricercatori e curatori accomunati dall'interesse per la camminata come pratica artistica, fondata nel Regno Unito nel 2007. Promuove scambi, eventi, pubblicazioni e una newsletter periodica, configurandosi come osservatorio dinamico sulle declinazioni contemporanee della *walking art*. WALKING ARTISTS NETWORK, <https://www.walkingartistsnetwork.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

²⁷ Living Maps Network è un collettivo interdisciplinare con sede a Londra che promuove progetti di ricerca, pratiche partecipative e iniziative culturali legate alla mappatura critica, alla narrazione dei luoghi e all'esplorazione del paesaggio urbano e sociale. Il network coordina anche la rivista *Living Maps Review* e numerosi programmi educativi e collaborativi. LIVING MAPS NETWORK, <https://www.livingmaps.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

²⁸ Il *deep mapping* è un approccio interdisciplinare alla rappresentazione dei luoghi che integra dati geospaziali, narrazioni personali, memorie collettive, pratiche artistiche e saperi situati. Contrapposto alla mappa oggettivante e topografica, il *deep map* restituisce la stratificazione culturale, affettiva e percettiva di un territorio, attivando una comprensione immersiva e plurale dello spazio. Il concetto ha trovato ampio sviluppo sia in ambito accademico (noti i lavori di William Least Heat-Moon, Mike Pearson e Clifford McLucas), sia in pratiche artistiche e curatoriali contemporanee.

Bibliografia

ALÿS F. (2007), *The Green Line (Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic)*, David Zwirner / Galerie Peter Kilchmann / Galerie Lelong & Co., Londra.

BATESON G. (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, New York.

BERQUE A. (2000), *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Parigi.

BERQUE A. (2022), *Pensare il paesaggio*, Mimesis, Milano.

BIANCHERA J., CACCIA DOMINIONI P., LORENZONI G. (a cura di) (2021), *A Line Made by Walking. Immersive Practices and Experiential Residues in Hamish Fulton, Daniele Girardi, Ron*

Griffin, Richard Long, Scripta, Verona.

BISHOP C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra – New York.

CARERI F. (2006), *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.

CASEY E. S. (1993), *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis.

DE CERTEAU M. (1990), *L'invention du quotidien. Tome I: Arts de faire*, collana *Folio Essais* n. 146, Gallimard, Parigi: ed. orig. 1980.

DEBORD G. (1958), "Théorie de la dérive", in *Internationale Situationniste*, n. 2, dicembre, pp. 1-9.

DEMOS T. J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlino.

HARLEY J. B. (1989), "Deconstructing the Map", in *Cartographica*, vol. 26, n. 2, pp. 1-20.

HOLT N. (1975), *Extended Vision*, MoMA, New York.

HUTTON J. (2022), *Reciprocal Landscapes. Stories of Material Movements*, Routledge, Londra.

INGOLD T. (2000), *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, Londra.

INGOLD T. (2007), *Lines. A Brief History*, Routledge, Londra.

INGOLD T. (2021), *Being Alive*, Routledge, Londra.

KWON M. (2002), *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge.

LACY S. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

LEFEBVRE H. (1991), *The Production of Space*, Blackwell, Oxford – Cambridge: ed. orig. 1974.

LIPPARD L. R. (1997), *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York.

LONG R. (2025), Conversazione con l'autrice, 13 agosto 2025.

LONG R. (1994), *Walking in Circles*, Thames & Hudson, Londra.

MERLEAU-PONTY M. (2013), *Phenomenology of Perception*, trad. Donald A. Landes, Londra, Routledge; ed. orig. 1945.

MÖNING R., FRANZEN B., ROETTIG P., ROBINSON D. (a cura di) (2013), *Richard Long: Prints 1970-2013*, Walther König, Colonia.

PEARSON M., SHANKS M. (2001), *Theatre/Archaeology*, Routledge, Londra.

ROGER A. (2009), *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo: ed. orig. 1997.

SOLNIT R. (2001), *Wanderlust. A History of Walking*, Viking, New York.

STEVANIN F. (2017), "Camminare e incidere. Due approcci al paesaggio tra Richard Long e Robert Smithson", in *Engramma*, n. 145, pp. 104-105.

TIBERGHEN G. A. (1995), *Land Art. L'art dans la nature*, Carré, Parigi.

WYLIE J. (2007), *Landscape*, Routledge, Londra.

Sitografia

ALFREY N.; DANIELS S.; SLEEMAN J. (2012), "To the Ends of the Earth: Art and Environment", in *Tate Papers*, n. 17 <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment> (ultima consultazione: luglio 2025).

ALÿS F., *The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*, 2004, <https://francisalys.com/the-green-line/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

CARDIFF & MILLER, *Walks*, <https://cardiffmiller.com/walks/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

LIVING MAPS NETWORK, <https://www.livingmaps.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

LONG R., Official website <http://www.richardlong.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).

WALKING ARTISTS NETWORK, <https://www.walkingartistsnetwork.org/> (ultima consultazione: 22 luglio 2025).