

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA
CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO

INDIRIZZO IN SCULTURA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA

CATTEDRA DEL PROF.

Roberto Pozzobon

NATURA
COME ARTE E VITA

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Laura Lanulfi

Matricola 7700/T

ANNO ACCADEMICO 2015-2016

INTRODUZIONE	6
Capitolo I	8
Natura.....	8
Capitolo II	11
Rapporto Arte-Ambiente.....	11
1 RAPPRESENTAZIONE DELLA NATURA NELLA STORIA.....	11
2 LAND ART.....	18
2.1 Robert Smithson	19
2.2 Christo.....	21
2.3 Richard Long	24
2.4 Nils Udo.....	27
2.5 Andy Goldsworthy.....	29
2.6 Stone Balance	31
2.7 Ugo Rondinone	36
3 ENVIRONMENTAL ART	38
3.1 Alberto Burri	38
3.2 Walter De Maria	41
3.3 Olavi Lanu	43
3.4 Martin Hill.....	45
3.5 Alan Sonfist.....	48
4 PARCHI D'ARTE AMBIENTALE IN ITALIA	51
4.1 Fattoria Celle.....	51
4.2 Campo del Sole	53
4.3 Arte Sella.....	54
4.4 Opera Bosco.....	58
4.5 La Marrana	61
5 ECOLOGICAL ART	62
5.1 Jason deCaires Taylor	63
5.2 Mel Chin.....	65
5.3 Lynne Hull	67
Capitolo III	71
Analisi Personale.....	71
Capitolo IV.....	74

Geometrie Reali	74
1 SEZIONE AUREA.....	74
1.1 Rettangolo Aureo e Spirale Logaritmica	75
1.2 Fillotassi	78
1.3 Botanica	82
1.4 Riferimenti architettonici.....	87
2 IL CERCHIO.....	90
Capitolo V.....	98
Il Mio Percorso Creativo	98
1 I LAVORI.....	98
1.1 Spirale	100
1.2 Vita Radiale.....	105
1.3 Raggi di resina	108
1.4 Φ Phi.....	111
Conclusioni.....	114
Bibliografia	115
Sitografia	116

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

**CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO**

INDIRIZZO IN SCULTURA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA

CATTEDRA DEL PROF.

Roberto Pozzobon

***NATURA
COME ARTE E VITA***

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Laura Lanulfi

Matricola 7700/T

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

INTRODUZIONE

All'interno di questo testo si trova un'analisi sul rapporto tra l'essere umano e la natura, collegato ad alcune osservazioni riguardo l'uso di particolari forme da parte degli artisti che lavorano con l'ambiente.

Il capitolo I apre con una riflessione sul ruolo che l'uomo ha, o dovrebbe avere, rispetto all'ambiente e su quello per cui l'arte può essere utile, consciamente o inconsciamente, spiritualmente e filosoficamente.

Nel capitolo II, attraverso l'esposizione delle correnti artistiche che più si avvicinano al rapporto inscindibile con l'ambiente, sono stati presi ad esempio alcuni artisti significativi che proprio con e nella natura lavorano e collocano le proprie opere. Sono state trattate e distinte, anche se ricollegabili una all'altra, tre discipline: Land Art, Environmental Art, Ecological Art.

Il capitolo III riporta uno sguardo generale a tutte le opere d'arte citate nel capitolo precedente, riflettendo sulle loro somiglianze e diversità formali. Inoltre è stato inserito un paragrafo riguardante il ruolo della fotografia, del video e dei media, nella fruizione delle opere d'arte contemporanee. Quando, infatti, si comincia a parlare di arte effimera non c'è altro mezzo di propaganda se non la cattura delle immagini tramite la tecnologia.

Durante lo sviluppo del discorso artistico-ambientale è sopraggiunta la necessità di riportare delle pagine di spiegazione riguardo alcune teorie e fenomeni matematici, i quali colpiscono particolarmente la curiosità per la loro legge riscontrabile nelle forme e nelle logiche del mondo reale: tutte riflessioni che hanno come punto focale il Numero Aureo. Il numero aureo è un rapporto proporzio-

nale che continua a stupire, nelle sue molteplici applicazioni regna sovrano in natura, come se tutto fosse regolato da un certo rigore geometrico.

Attraverso le ricorrenti forme riconducibili a *Phi*, sia nella storia dell'arte, che nell'architettura e nello sviluppo biologico, ho elaborato un percorso creativo nelle mie ultime installazioni, rafforzato dalla mia attrazione verso le strutture e le leggi naturali. Durante questo percorso si è automaticamente instaurata, nel mio pensiero e modo di operare, l'attenzione verso importanti questioni ambientali di rispetto verso il pianeta.

Capitolo I

Natura

«La natura può essere considerata come l'insieme delle caratteristiche, delle proprietà di una creatura, che definiscono la sua appartenenza ad una categoria, o come il principio attivo d'organizzazione del mondo, che presiede alla produzione dei fenomeni nell'universo e anima gli esseri viventi» - Arte Sella

L'uomo è in questo mondo come ci sono gli animali e le piante. La *Teoria di Gaia* sostiene che ogni elemento vivente e non vivente ha un proprio scopo ed un compito sulla Terra, anche se non ne fosse consapevole. L'evoluzione ha portato ad una grande varietà di specie, tra cui l'essere umano.

La mia concezione della vita sulla terra, fin ora, si basa sull'idea che ogni elemento naturale faccia la propria parte per lo sviluppo: le piante producono ossigeno e assorbono anidride carbonica, danno nutrimento e riparo agli animali; questi ultimi vivono, uccidono, creano e muoiono; il tutto in un ciclo che si mantiene grazie ai comportamenti consequenziali di questi elementi. Nel tempo il pianeta cambia, lentamente, ma la vita e i suoi cicli persistono. Così l'uomo, che ha l'angoscia di capire quale sia il proprio scopo, in che modo deve comportarsi? Ho sempre pensato che l'essere umano si fosse evoluto con l'unico compito di ostacolare ciò che gli si sviluppa attorno, colui che tutto distrugge e tutto cambia, ma senza il merito di regolatore degli eccessi, perché è esso stesso un eccesso. Da qui l'idea che il futuro dell'umanità sia l'autoestinzione.

La mia salvezza a riguardo è la produzione artistica. Immaginare l'uomo come un modificatore dell'ambiente, senza però provocare danno e distruzione, solo un mutamento che parte dall'emozione inconscia che spinge l'artista a immaginare di produrre qualcosa cambiando di posto ciò che già è presente. Guardare il paesaggio, chiudere gli occhi e sentire che cosa ne scaturisce: un colore, una forma... Iniziare la creazione di qualcosa che fa stare bene, senza pretese di

spiegazioni, denunce o convenzioni sociali, solo l'emozione portata al di fuori utilizzando ciò che c'è a disposizione, abbandonando la problematica dello spettatore o del compratore. Nessuna spiegazione contorta riguardo alla vita. Qualcosa che faccia sentire bene nel contemplarla, guardarla come mi fermerei a guardare un bosco o una montagna. Nessuna parola.

Se una casa mi farebbe vivere meglio, io costruirei una casa, ma non è concepibile costruire qualcosa che rovini e danneggi la vita e l'ambiente, perché gli esseri viventi, le rocce, l'atmosfera sono la prima necessità del mio benessere, senza questi non c'è casa, non c'è vita, non c'è civiltà umana.

«L'Arte è un fine in sé, la tecnica un mezzo per raggiungere quel fine: una si può insegnare, l'altra no, poiché è la qualità che si porta con sé all'ingresso del mondo, e se non la si possiede nessuna mole di studio permetterà di acquisirla» - Edward Weston, Random Notes of Photography.

L'argomento che mi interessa particolarmente affrontare è il rapporto dell'uomo con la natura, un consapevole o inconscio mimetismo del mondo in cui siamo inseriti. L'ambiente è necessario per la sopravvivenza, ci dobbiamo rapportare ad esso per dare continuità alla vita. In questi anni di sfrenata tecnologia l'uomo ha imparato a piegare gli elementi a proprio vantaggio, così facendo il processo di adattamento è stato invertito: è l'ambiente che sta cambiando all'azione dell'uomo. Fattore di rovina e alterazione del mondo naturale e del ciclo vitale è l'artificio immobile, che non evolve in niente altro di utile al di fuori della sua funzione primaria (contrariamente al corpo organico). Di questo siamo ormai consapevoli ma non si può tornare indietro, è possibile invece cambiare direzione. Fortunatamente gli studiosi hanno già trovato nuovi metodi di produzione di energia, inventando nuove tecnologie ecocompatibili che si servono di fonti rinnovabili naturali e pure come il sole, l'acqua e il vento.

L'ambiente è per me la cosa più importante in assoluto, mi sento parte integrante di esso e ne sento la mancanza quando ne sono distante. Gli artifici uma-

ni che non dialogano con gli altri elementi naturali, dal mio punto di vista, non fanno parte di quell'ambiente di cui si è parlato, hanno delle diversità, pongono uno stop, un blocco all'attività della vita delle specie e sono lontani dall'entrare in simbiosi con esse.

A questo proposito rifletto spesso, mi guardo intorno e vedo che la normalità ormai non è più l'ambiente naturale vivente ma la fissità dei muri di una casa. La produzione artistica gioca per me un ruolo importante in questa ricerca di cosa sia la realtà per ognuno di noi, in qualche modo mi sembra di viaggiare ad un livello diverso da quello del resto delle persone, sento di essere veramente nella mia dimensione solo quando progetto, creo, penso a qualcosa di artistico.

Capitolo II

Rapporto Arte-Ambiente

1 RAPPRESENTAZIONE DELLA NATURA NELLA STORIA

L'uomo è l'unico essere vivente in grado di concepire il concetto di arte, oggetto artistico. L'intelligenza ha portato l'essere umano a trovare nuovi modi per migliorare e semplificare la propria vita, attraverso la creazione di oggetti per necessità, ma non solo.

Le prime forme di rappresentazione artistica risalgono al paleolitico superiore, fin dai primi ritrovamenti (dipinti nelle caverne, gioielli, statuette sacre) si nota la tendenza ad una componente artistico-spirituale e ad un utilizzo magico e propiziatorio.



2.1 Cratere in stile di Kamàres, terracotta. Da Festo, Iraklion Museo Archeologico, ca 1800 a.C.

Le decorazioni ritrovate dipinte o incise su oggetti di uso comune, come vasi o ciotole, erano composte di geometrie e di elementi naturali. Un esempio sono le ceramiche in stile di Kamàres, ritrovate a Creta e sul territorio greco (fig. 2. 1).

Le grandi città-palazzo, risalenti al periodo *Neopalaziale*, riportate alla luce nell'isola di Creta, sono un emblema di fusione e integrazione che le popolazioni di quell'epoca avevano con la natura circostante. Sorgendo in un'isola, le città erano in pace tra loro e non avevano bisogno di grandi mura difensive, di conse-

guenza le stesse stanze abitative risultavano comunicanti. Ai liberi spazi degli ambienti adibiti a residenza corrispondevano dei giardini e l'unione fra l'interno e l'esterno doveva risultare notevole e suggestiva soprattutto a motivo dei camminamenti, delle scalinate fra un livello e l'altro, e delle logge dalle tozze colonne a tinte vivaci¹. Anche la rappresentazione con affreschi di animali, piante e persone in questi luoghi risulta molto naturalistica, tramite l'uso di dettagli realistici e della capacità di resa del movimento e della vita.



2.2 Tempio di Efesto. Atene, Grecia, V secolo a.C.

In seguito, lo sviluppo della popolazione dei cosiddetti Ellèni, l'insieme di tutti gli abitanti del territorio greco, giungerà in pochi secoli a un altissimo livello di raffinatezza e complessità architettonica ed artistica. L'arte assume con i greci significati e finalità prima sconosciuti, abbandonando ogni condizionamento magico e religioso divenendo libera espressione dell'intelletto umano. Danno inizio alla ricerca degli ideali assoluti di bellezza, equilibrio e perfezione.

Il primo periodo, detto di *Formazione*, è dominato dalla geometria che raggiunge la pura astrazione delle forme, mentre dal periodo *Arcaico* sviluppano la rappresentazione proporzionata e ideale della figura umana e la raffinatissima architettura dei templi sacri (fig. 2. 2)². Il tempio greco è un edificio studiato nella distribuzione degli spazi, sempre equilibrati, di cui fa parte il tipico colonnato

¹ Itinerario nell'arte Volume 1, cap. III, I cretesi e le città-palazzo, pag. 68-69.

² Itinerario nell'arte Volume 1, cap. IV, Itinerario nella storia, pag. 86.

che circonda la cella del dio a cui il tempio è dedicato. L'impatto visivo di queste costruzioni è maestoso, ma allo stesso tempo si inserisce perfettamente nell'ambiente grazie al respiro dato dall'ampio peristilio, studiato appositamente per correggere le distorsioni ottiche dovute alla conformazione dell'occhio umano. I costruttori greci creano proporzioni talmente armoniose e forme così semplici e razionali da risultare sempre perfettamente equilibrate, comprensibili e vive. Anche gli stessi teatri, recanti la grande scalinata semicircolare, erano del tutto dipendenti dall'ambiente: infatti, non possedevano nessun fondale scenico ma era il paesaggio naturale in costante mutamento a fare da sfondo alle rappresentazioni.



2.3 Tempio di Angkor Wat. Cambogia, XVII secolo d.C.

Angkor Wat (fig. 2. 3) è oggi il più grande monumento religioso del mondo. Edificato nella prima metà del XII secolo d.C., in Cambogia, il complesso rivela una grandiosa armonia architettonica che si inserisce straordinariamente nel contesto ambientale del luogo. Si tratta, infatti, di un tempio-montagna che si erge all'interno di un fossato e simboleggia il Monte Meru (la montagna degli dei nella religione Indù). Lo stile del progetto è stato paragonato all'architettura degli antichi greci e romani ed è inoltre caratterizzato da elementi strutturali che imitano le forme naturali, come le sue torri ogivali a forma di bocciolo di loto che

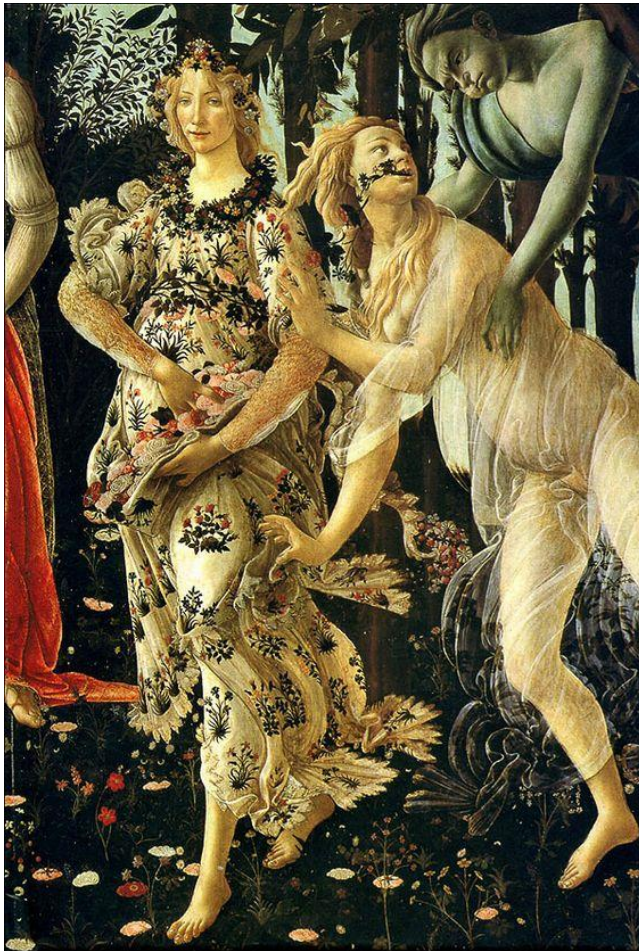
rappresentano i picchi della montagna sacra; mentre le mura e il fossato simboleggiano l'oceano che la circonda. Il fossato ha inoltre il compito di raccogliere le acque monsoniche, stabilizzando la falda sottostante. Ci sono delle entrate in ogni punto cardinale. Il materiale di cui è composto il tempio è pura pietra arenaria, senza l'utilizzo di nessuna malta a reggerla insieme.

Tutto ciò che si trovava fuori dal palazzo, invece, come tutti gli edifici non sacri di Angkor, era costruito in materiale deperibile; per questo il cortile ad oggi è invaso dalla foresta. Per quanto riguarda le ampie decorazioni, tra statue e bassorilievi, illustrano scene tratte dalla letteratura indiana, tra cui unicorni, grifoni, draghi alati, eserciti, divinità e molteplici ornamenti naturali³.

Riguardo l'ispirazione e l'indagine della natura nel corso degli anni successivi è possibile vedere come alcuni grandi pittori fossero amanti di questo mondo e rispettosi di esso anche attraverso la cura dei dettagli, consapevoli che quello che già esiste come piante, animali e paesaggi, sia qualcosa di bello ed artistico, tanto da essere rappresentato così come appariva ai loro occhi in quelle che noi oggi definiamo opere d'arte. Giotto fu uno dei primi a riportare il naturalismo nella pittura tramite l'utilizzo del chiaroscuro. Egli era amante della semplicità, della naturalezza e dell'equilibrio della realtà terrena⁴.

³ it.wikipedia.org, giugno 2016.

⁴ Itinerario nell'Atre Volume 2, cap. XIII, Giotto, pag. 529.



2.4 Sandro Botticelli, *La primavera*, tempera su tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi, ca 1478.

2.4.1 Sandro Botticelli, *La Primavera*, particolare.



Altri pittori dopo di lui diedero maggiore importanza all'elemento naturale nelle loro rappresentazioni, riempiendo di vita ogni quadro. Alcuni esempi sono *La Primavera* di Botticelli (fig. 2. 4, 2. 4.1) tempestata di foglie, erbe e fiori accuratamente riprodotti, oppure l'eclettico Leonardo Da Vinci e il suo amore per la ricerca, per la scienza e conoscenza di ogni aspetto della vita, trasportato poi nei vari dipinti e disegni ricchi di realismo e vitalità.

Così come gli elementi naturali, anche la figura umana (che ne fa parte) venne indagata nella sua forma anatomica ed esaltata tramite la concreta e perfetta nudità dello stile michelangiolesco.

Con Giorgione da Castelfranco, invece, l'attenzione venne spostata totalmente sul paesaggio che, grazie all'introduzione della tecnica tonalista, diviene reale e palpabile. In dipinti come *La tempesta* (fig. 2. 5) gli elementi naturali e atmosferici sono enfatizzati tanto da suscitare nell'animo dell'osservatore le emozioni

2.5 Giorgione da Castelfranco,
La tempesta, tempera e olio
su tela. Venezia, Gallerie
dell'Accademia, ca 1506-
1508.



derivanti dall'evento atmosferico stesso. Così anche gli artisti impressionisti dipingevano ciò che vedevano, lasciandosi trasportare dalle vibrazioni della luce.

Quando nel 1827 apparve il primo apparecchio fotografico, con le ricerche e gli esperimenti di Nicéphore Niépce e Daguerre, si raggiunse l'apice della cattura dell'immagine naturale. Grazie alla fotografia ogni singolo dettaglio di un paesaggio o di un oggetto potevano essere congelati e immortalati esattamente come apparivano nella realtà.

Un vero e proprio avvicinamento al mondo della natura lo fecero, qualche decennio più tardi, i movimenti *Art Nouveau*, *Stile Floreale*, *Modern Style*, *Modernismo* e così via a seconda dei rispettivi paesi. L'industrializzazione della seconda metà del XIX secolo fu caratterizzata dalla creazione di nuove fabbriche, nelle quali il lavoro era però ripetitivo e alienante. Secondo William Morris, fondatore dell' "Arts and Crafts Exhibition Society", il piacere creativo dell'artigianato a questo punto avrebbe dovuto conciliarsi con il lavoro industriale, rendendo pia-



2.6 Antoni Gaudí, Sagrada Família. Barcellona, inizio costruzione 1882. Particolare del soffitto.

cevoli e unici gli oggetti della produzione in serie. Iniziò così a inserirsi in tutti i campi dell'arte, dall'architettura all'industria tessile, alla cartellonistica, un decorativismo che attingeva al fantasioso repertorio del mondo animale e vegetale (fig. 2. 6)⁵. Ancora una volta si fa ricorso alle innumerevoli forme della natura per rendere piacevole e vivace l'opera da realizzare.

Con il susseguirsi delle epoche attraverso i mutamenti delle società, l'uomo-artista comincia ad utilizzare l'oggetto naturale vero e proprio, così come è stato trovato, e a trasformarlo in un nuovo tipo di opera d'arte. L'avanguardia informale, e l'arte povera poi, si interessano proprio alle problematiche della materia che, insieme al gesto, costituiva uno dei principali temi della corrente. La materia rimane la protagonista indiscussa dell'opera, assumendo il valore di una testimonianza di vita (fig. 2. 7). Nelle nascenti installazioni cominciano così a comparire prodotti del mondo naturale, terra, rami, tronchi, pietre, fino a raggiungere un vero e proprio dialogo con l'ambiente quando parliamo di Land Art, Environmental Art, Ecological Art.

⁵ Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXVIII, *L'Art Nouveau*, pag. 1253.



2.7 Giuseppe Penone, Space of Light, tronchi d'albero. Londra, Whitechapel Gallery, 2012.

Se pensiamo alla parola greca *mimèsis* e al suo significato di copia del mondo, possiamo notare come l'arte di molte epoche si sia ispirata a questo principio, elaborata poi nel corso dei secoli sempre in maniera diversa fino a raggiungere il completo astrattismo. La mente dell'uomo e le sue conseguenze sono sempre vincolate inscindibilmente alla realtà naturale: essa fa parte dell'essere umano e ha influenzato la sua produzione, che sia artistica o tecnologica. Per quanto ci sforziamo a rinnovarci e a creare qualcosa di unico, la base fertile di ogni pensiero rimane, e sarà sempre, la vita naturale la migliore ispirazione che possa esistere.

2 LAND ART

Intorno agli anni Settanta l'attenzione di molti artisti si spostò dal particolare al generale e, più specificatamente, dal singolo oggetto allo spazio in cui tale oggetto è immerso. La vastità e varietà dei paesaggi che il pianeta ci offre ha fatto sì che il segno degli artisti di Land Art agisca con la stessa maestosa grandiosità di un evento atmosferico o di un cataclisma naturale. La Land Art è ideologicamente affine all'arte povera, in quanto agisce esclusivamente su elementi naturali già esistenti, riducendo al minimo l'impiego di materiali industriali o, co-

munque, estranei all'ambiente e al paesaggio. L'incisività di ogni operazione artistica di questo genere sta nel gesto con il quale l'uomo, utilizzando le forme della natura, modifica la natura stessa, anche se in modo effimero. L'artista land, infatti, interviene massicciamente sulla natura, solcando deserti, allineando massi, deviando corsi d'acqua creando dighe e barriere, ma con installazioni solitamente di breve o brevissima durata⁶. In tempi recenti, però, il concetto di land art si è avvicinato a quello di arte ambientale, portando gli artisti a sfruttare la natura in modo meno invasivo, riducendo tal volta la scala visiva a quella di una composizione floreale.

2.1 Robert Smithson

Con il termine *Land Art Americana* si parla di Robert Smithson, nato a Passaic nel 1938, ma scomparso poco più che trentenne nel 1973. Questo artista del New Jersey si avvicina alla Land Art in modo spettacolare con la suggestiva *Spiral Jetty* (fig. 2. 8), realizzata nel 1970 sul Great Salt Lake nello stato dello Utah e



2.8 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, terra, massi di basalto, cristalli di sale, acqua. Utah, Great Salt Lake, 1970.

⁶ Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXXV, Land Art, pag. 1563.

oggi quasi del tutto cancellata dall'azione delle onde e del vento. Si tratta, come suggerisce il nome stesso, di una gigantesca banchina a forma di spirale, messa in opera con l'ausilio di imponenti mezzi meccanici per il movimento della terra, dei cristalli di sale e dei massi di basalto necessari alla costruzione.

L'effetto che ne deriva, continuamente mutevole a seconda delle maree e delle condizioni di luce, allude a un enorme gorgo d'acqua, ma può essere percepito solo mediante riprese fotografiche realizzate da aerei o elicotteri, il che pone un limite alla completa comprensione dell'opera nella sua totalità. Del resto, come la natura non si preoccupa di rendere sempre visibili le sue meraviglie, anche gli artisti land antepongono al risultato finale delle loro creazioni l'atto del pensarle e la fatica, anche organizzativa, del realizzarle⁷.

Opere analoghe create da Smithson sono il *Broken Circle* e la vicina *Spiral Hill* (fig. 2. 9), realizzate ad Emmen in Olanda, durante l'estate del 1971. Il paesaggio



2.9 Robert Smithson, *Spiral Hill* e *Broken Circle*, Olanda, 1971.

⁷ Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXXV, Robert Smithson, pag. 1563.

è molto simile a quello della *Spiral Jetty*. Nel caso del *Cerchio Spezzato* l'artista si serve della sabbia dorata della spiaggia di un piccolo lago vicino alla città, formandosi all'interno di una cava dopo i lavori di estrazione. Il sistema costruttivo è ancora una volta lo scavo e riposizionamento del terreno così da formare due archi di cerchio simmetrici, uno riempito d'acqua, l'altro è invece un cumulo di sabbia lineare.

Le forme e i materiali ricorrono anche nella *Spiral Hill* nella quale, questa volta, il terreno scuro si avvolge verso l'alto in un vortice di terra⁸.

2.2 Christo

Trattando la tipologia Land Art non possiamo fare a meno di citare lo scultore bulgaro Christo Vladimirov Savacheff, Gabrovo 1935. Collaborando sempre con la compagna Jeanne-Claude Denat de Guillebon, egli lavora sia su scala urbana che territoriale. Ma i suoi interventi comportano sempre l'utilizzo di materiali di produzione industriale i quali, sebbene di estrema povertà, sono assolutamente estranei all'ambiente naturale.

2.10 Christo e Jeanne-Claude, *Running Fence*, teloni di nylon bianco, montanti e tiranti d'acciaio. California, Contea di Sonoma-Marina, 1972-1976.



⁸ Robert Smithson, www.robertsmithson.com, 20/07/16.

Tra il 1972 e il 1976, Christo e Jeanne -Claude realizzano il celebre *Running Fence* (fig. 2. 10), che consiste in una recinzione continua di quaranta chilometri tra alcuni declivi della campagna californiana. È composto di una serie di ampi teloni di nylon bianco, appesi a un cavo di acciaio sorretto da oltre duemila montanti metallici che, visti dall'alto, si snodano come un serpente contrapponendosi nettamente all'orizzontalità e naturalezza del luogo⁹.

Altri monumentali interventi realizzati da Christo sono *Valley Curtain* (fig. 2. 11),



2.11 Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, teloni di nylon arancione, tiranti e montanti di acciaio. Colorado, Valle del Rifle, 1970-1972.

un sipario che attraversa la valle del Rifle in Colorado, e gli eclatanti impacchettamenti di monumenti storici in diverse città: Pont Neuf a Parigi (fig. 2. 12) e il Reichstag di Berlino (fig. 2. 13).

Ognuna delle installazioni di Christo porta con sé un fortissimo valore simbolico e concettuale, che rafforza enormemente i materiali e la grande difficoltà di realizzazione delle strutture. Eppure, nonostante i lunghi tempi e la manodopera impiegati, ogni impianto ha vita estremamente effimera (pochi giorni, a fronte

⁹ Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXXV, Christo, pag. 1563.

dei mesi o anni di lavoro), allo stesso modo dei grandi spettacoli della natura che possono consumarsi nel breve volgere di un tramonto¹⁰.

In questo caso si tratta di Land Art per il fatto di comprendere il territorio nella propria opera d'arte, che sia esso una campagna disabitata o una famosa capitale, nel quale vengono inseriti elementi estranei all'ambiente naturale che vanno a disturbare e ostacolare il processo biologico della vita, per questo ogni costruzione deve essere prontamente smontata dopo un breve lasso di tempo. Di conseguenza subentra l'importanza del gesto, che più è visibile ed eclatante più il suo eco si espanderà agli spettatori che immortalano l'opera nella loro memoria.

Lo stesso carattere effimero e non duraturo lo avranno installazioni composte di materiali organici trovati, spostati e riassetati a piacimento, seppure per cause differenti, quali il deterioramento da parte degli agenti atmosferici e biologici, dovuti proprio al carattere organico dei materiali utilizzati.



2.12 Christo e Jeanne-Claude, Impacchettamento del Pont Neuf, teloni di nylon color arenaria, funi di nylon. Parigi, 1975-1985.



2.13 Christo e Jeanne-Claude, Impacchettamento del Reichstag, teloni di nylon grigio, cavi d'acciaio, funi di nylon, tralicci in alluminio. Berlino, 1971-1995.

¹⁰ Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXXV, Christo, pag. 1564.

2.3 Richard Long

«Nella natura delle cose: arte sulla mobilità, leggerezza e libertà. Semplici atti creativi di cammino e impronte in un luogo, località, tempo, distanza e misura. Lavori fatti di materiali trovati e della mia scala umana nella realtà dei paesaggi.» - Richard Long¹¹



2.14 Richard Long, *A line made by walking*, fotografia in gelatina d'argento. Inghilterra, 1967.

Richard Long è un fotografo e scultore britannico. A partire dagli anni Sessanta si avvicina alla Land Art creando nuovi paesaggi durante il suo cammino intorno al mondo. I suoi principali lavori consistono nella creazione di forme (cerchi, linee, croci) utilizzando solo i materiali autoctoni a disposizione, come pietre, sabbia, tronchi, aggiungendo o togliendo materiale dal sito. In alcuni casi, come *A line made by walking* (Inghilterra, 1967; fig. 2. 14) e *A walking and running circle* (fig. 2. 15), fa nascere le sue forme dall'azione del camminare continuo lungo una stessa linea nel terreno, tanto da lasciare una traccia ben visibile del suo

¹¹ Richard Long, www.richardlong.org, 24/07/16.

passaggio. In altre occasioni lascia che siano gli elementi naturali e le leggi della fisica a completare l'opera: *Five Stones* (fig. 2. 16) consiste in una foto scattata dalla cima di un declivio di sabbia subito dopo aver lasciato rotolare liberamente cinque pietre, fatte partire da una linea retta orizzontale ma terminate in punti



2.15 Richard Long, *A walking and running circle*. India, 2003.

2.16 Richard Long, *Five Stones*. Islanda, 1974.



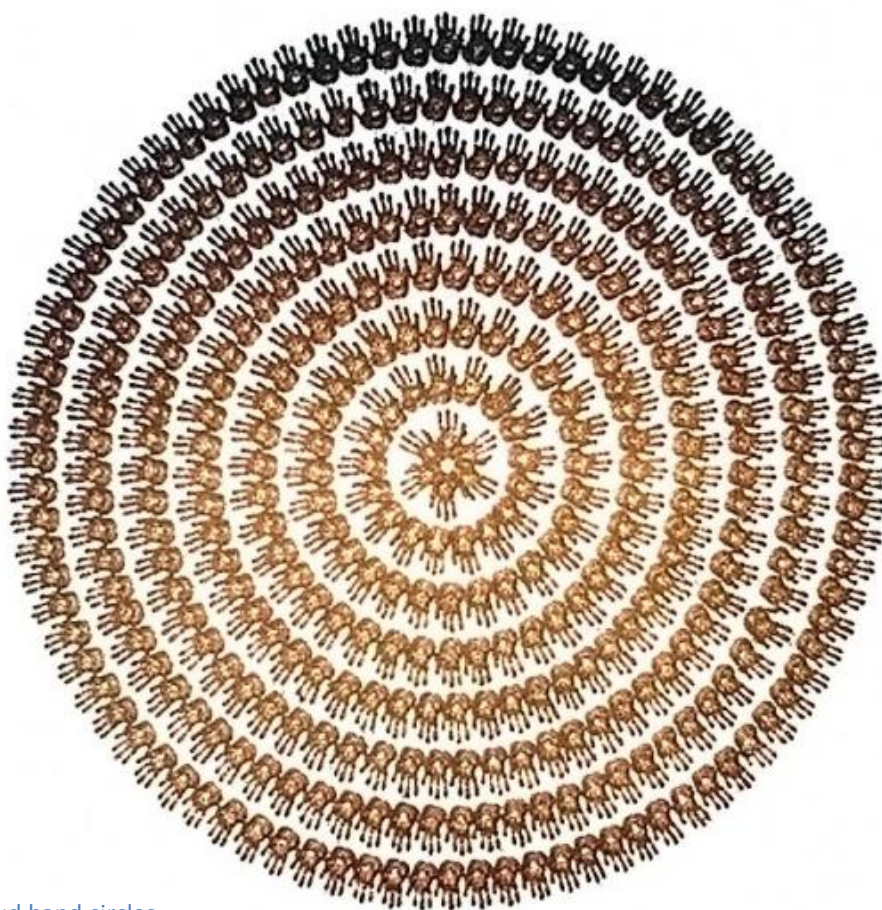
completamente diversi ai piedi della pendenza.

Alcune geometrie sono insistentemente ricorrenti negli interventi di Richard Long, sono le forme archètype del triangolo, del cerchio, della spirale e della linea. In esse si avvertono aria, luce, mobilità atmosferica e vibrazioni naturali. Gli elementi di cui si serve lo ispirano a lasciar tracce, segni, impronte che risvegliano energie primordiali e primitive. Nelle sue foto porta la propria testimonianza del suo lungo cammino, fisico, spirituale e artistico, attraverso luoghi

deserti, dove la natura incontaminata mostra la sua potente libertà e autonomia aprendosi a grandi prospettive e impervi orizzonti.

*«Land Art è un'espressione americana. Ciò vuol dire dei bulldozers e dei grandi progetti, l'intenzione di fare dei grandi monumenti permanenti: tutto questo non mi interessa affatto.»*¹² Long non si ritrova nella definizione usuale di land artist, egli è legato ai sentimenti di leggerezza meditativa ed estetica, al carattere effimero e sfuggevole della naturalità degli elementi¹³.

Negli anni Settanta, con lavori come *Mud hand circles* (fig. 2. 17) e *Muddy waterfalls* (Londra, 1984), porta la propria impronta naturale all'interno dei musei disegnando cerchi con le mani impregnate di fango o gettando quest'ultimo direttamente sulla parete e, in altre svariate esposizioni, raggruppando il materiale raccolto durante il suo peregrinare nelle forme da lui tanto indagate.



2.17 Richard Long, *Mud hand circles*.
New York, 1989.

¹² Richard Long, www.darsmagazine.it, 24/07/16.

¹³ Silvia Venuti, *D'ARS* year 48/nr 196/winter 2008, 24/07/16.

2.4 Nils Udo



2.18 Nils Udo, Casa d'acqua, tronchi di abete, rami di betulla, vimini. Mare di Wadden, Germania, 1982.



2.19 Nils Udo, Foglia oscillante, Robinia. Val di sella, 1992.

I suoi lavori comprendono installazioni (alcune urbane) e interventi tramite l'utilizzo dei materiali naturali trovati sul posto. Nils Udo (1937 Lauf, Germania) è un conoscitore della natura, dei cicli delle piante e delle stagioni. La prima metafora che si incontra nelle sue opere è quella del "nido" (fig. 2.20, 2.21), che si appoggia sul terreno con la sua forma circolare e protettiva. È molto attratto anche dai fiori e dai frutti spontanei.

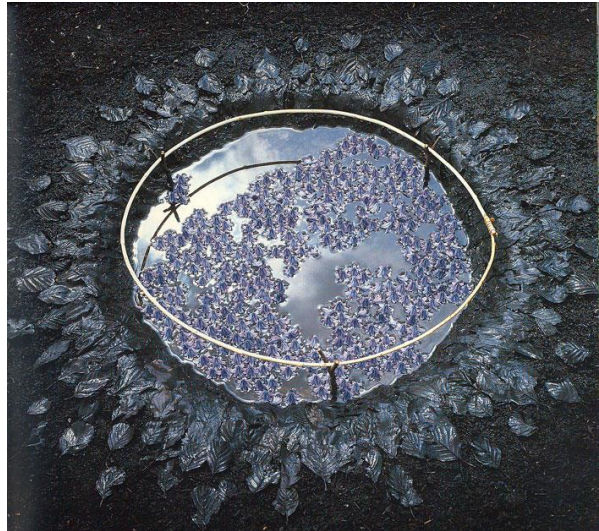
«Essendo parte della natura, incorporato ad essa e vivente tramite essa, mi è sembrato che agire in rapporto alle leggi naturali fosse qualcosa di ovvio e necessario per la sopravvivenza. Preservare il carattere originale della natura, le sue primarie condizioni è come conservare l'aria che respiro, le basi della mia esistenza. L'interferenza umana non può portare ad altro che estinzione e distruzione.

Quale sia la linea che divida la natura dall'arte non mi interessa, quello che conta per me sono le mie azioni, fondere insieme vita, arte e ambiente. La mia esi-

stenza mi interessa, non l'arte, la reazione che provo di fronte agli eventi che formano la mia vita.

C'è una fondamentale contraddizione su cui si basano i miei lavori: rovinano ciò su cui concentrano l'attenzione, inevitabilmente toccano la verginità dell'ambiente. Realizzare ciò che è possibile e latente nella natura, per rendere letteralmente reale ciò che

non è mai esistito, l'utopia diventa realtà. Unire, condensare, amalgamare le possibilità concrete di un paesaggio in una data stagione per raggiungere l'apoteosi di quella stagione in quel paesaggio. Anche un solo secondo di una vita è abbastanza. L'evento ha preso vita, io l'ho solo risvegliato e reso visibile. Come una parte della natura ho vissuto e lavorato giorno per giorno con questi ritmi (quelli naturali), entro le loro condizioni.



2.20 Nils Udo, *Small Lake*, fiori, foglie, fango. Francia, 2000.



2.21 Nils Udo, *Silver birch nest*, tronchi di betulla, terra, pietre e erba. Università di Clemson, Carolina del Sud, USA, 2005.

Lavoro e vita diventano un'unità. Ero in pace con me stesso e in simbiosi con l'ambiente. Le sensazioni sono onnipresenti; sentire, toccare, odorare, udire... Riorganizzazione del territorio, ovviamente, per un certo periodo di tempo. Un giorno gli interventi saranno spazzati via, disfatti dalla natura senza lasciare traccia¹⁴.»

2.5 Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy (1956 Cheshire, Inghilterra) è un artista e fotografo entrato a far parte del movimento di Arte Ambientale al fianco di Richard Long e Chris Drury negli anni '60 – '70, ispirandosi ai lavori di Robert Smithson e di altri artisti di Land Art e Arte Ambientale.

Le sue “opere effimere” non sono state pensate per durare a lungo: «Non è tanto per l'arte», spiega l'artista, «ma per quanto riguarda la vita e il bisogno di comprendere tutte le cose che non hanno fine».



2.22 Andy Goldsworthy, *Hanging hole*, ramoscelli. Holbeck, Leeds, maggio 1986.

¹⁴ Nils Udo, morning-earth.org, febbraio 2016.



2.23 Andy Goldsworthy, ciottoli rotti con attenzione, graffi con altra pietra. San Abbs, Scozia, giugno 1985.

Le creazioni di Goldsworthy sono governate dal principio dell'elementare, usare ciò che si trova in natura è il punto di partenza dell'uomo fin dal principio. Trovare il materiale, inventare delle tecniche e il processo creativo. «Non posso scegliere i materiali da usare, devo rassegnarmi a lavorare insieme alla natura.»

Ogni lavoro passa da una fase di sviluppo a quella di maturità, per poi decadere. Quello che si trova a terra, il destino ultimo di ogni cosa suscet-

tile alla gravità, Andy la raduna in coni, torri o archi, cupole e uova che lottano contro quella forza che li tiene in terra. Ma queste non sono forme del tutto innaturali, si tratta semplicemente di forme ritrovabili naturalmente, riproposte con materiali inconsueti alle stesse. La sua arte sembra *mimèsis* della natura con altra natura, ma questo non è un effetto intenzionalmente ricercato dall'artista. Tuttavia, questa ambiguità accresce il fascino e l'attrazione verso quest'opera quasi mimetica.

Andy Goldsworthy crea oggetti reali che, per nessun motivo, pretendono di essere altro da quello che sono. In tutti i casi ottiene un effetto massimo proprio evitando di isolare le sue creazioni dal loro ambiente: la verginità incontaminata dei luoghi che sceglie rende l'opera visibile come un disturbo. È per questo che la natura non è solo il fornitore di materie prime, ma soprattutto il biotipo naturale delle suddette creazioni (trasportandole in un ambiente artificiale perderebbero del tutto il loro fascino).

Questo tipo di arte colpisce il tema della troppo spesso disturbata armonia con la natura: all'uomo è concesso di intervenire, di piegare al proprio volere o di di-

sturbare ma non di rovinare o distruggere (di “tagliare il ramo dell’albero su cui è seduto”).

Quello di Goldsworthy è un tacito criticismo alla produzione industriale e post-industriale che vedeva svilupparsi negli anni di fine millennio¹⁵.



2.24 Andy Goldsworthy, Red leaf patch, foglie di vari colori. Brough, Cumbria, novembre 1983.

2.6 Stone Balance

Il bilanciamento delle pietre è una forma di espressione artistica che consiste nel realizzare strutture composte da pietre e rocce più o meno grandi, di qualunque forma e colore, sovrapposte le une alle altre senza l’ausilio di colle o sostegni, ma basandosi solo sulla forza di gravità e l’equilibrio. La pratica dello stone balance è antica ed è nata come attività meditativa Zen. Per comporre tali strutture è infatti necessaria molta pazienza, tranquillità, immersione nella natura, ascolto del silenzio, straniamento dal tempo. Nella zona Artica e

¹⁵ Morning Earth, Andy Goldsworthy, morning-earth.org, febbraio 2016.

nell'America Settentrionale venivano chiamati *inukshuk* ed erano utilizzati come punti di riferimento per le popolazioni Inuit, Inupiat, Kalaallit e Yupik, in terre dove regnavano distese desertiche prive di riferimenti naturali. In questo caso si trattava per lo più di pietre accatastate in piccoli cumuli o posate una sopra l'altra.

Negli ultimi anni lo stone balancing è stato considerato come una forma d'arte della terra, praticata nella completa fusione con gli elementi naturali: torrenti, fiumi, spiagge rocciose, laghi e montagne. I corsi d'acqua, in particolare, sono scelti semplicemente per la loro abbondanza di pietre di tutte le forme e dimensioni, ed hanno l'attraente suono del costante scorrere dell'acqua che svuota in modo naturale la mente: l'acqua in movimento fornisce una perfetta giustapposizione per l'immobile stabilità dell'equilibrio.

Vengono distinti quattro differenti tipi di pietre in equilibrio:

- Equilibrio puro: ogni roccia è in equilibrio su un'altra grazie ad un solo punto di appoggio;
- Counter balance (Equilibrio a contrasto): rocce più piccole che dipendono dal peso delle rocce sovrastanti per mantenere l'equilibrio;
- Stacking balance (Pietre accatastate): rocce posate una sull'altra a formare strutture di altezza elevata;
- Free style: miscela di equilibrio puro ed equilibrio counter, nella struttura possono essere inclusi archi.



2.25 Michael Grab. 2012

Questa particolare arte della terra, se analizzata, risulta speciale e differente dalle altre forme d'arte. Essa non aggiunge e non distrugge nulla, non genera e non uccide. Si serve esclusivamente di ciò che il luogo scelto offre all'artista che modifica l'aspetto dell'ambiente senza intaccarne la vitalità: non vengono tagliati alberi o impiantati fiori, ne scavate buche o aggiunti elementi estranei all'ecosistema. Si limita a spostare degli oggetti naturali come le pietre, senza toglierle dal loro luogo d'origine, ma lasciando all'equilibrio il ruolo di protagonista, infondendo così la pace e la serenità. Ogni così detta opera d'arte ha breve durata, da alcuni minuti a pochi giorni. Tuttavia, la cosa importante non è quello che rimane ma quello che l'artista ha provato nel corso del suo lavoro e ciò che lo spettatore sente nel contemplarne il risultato.

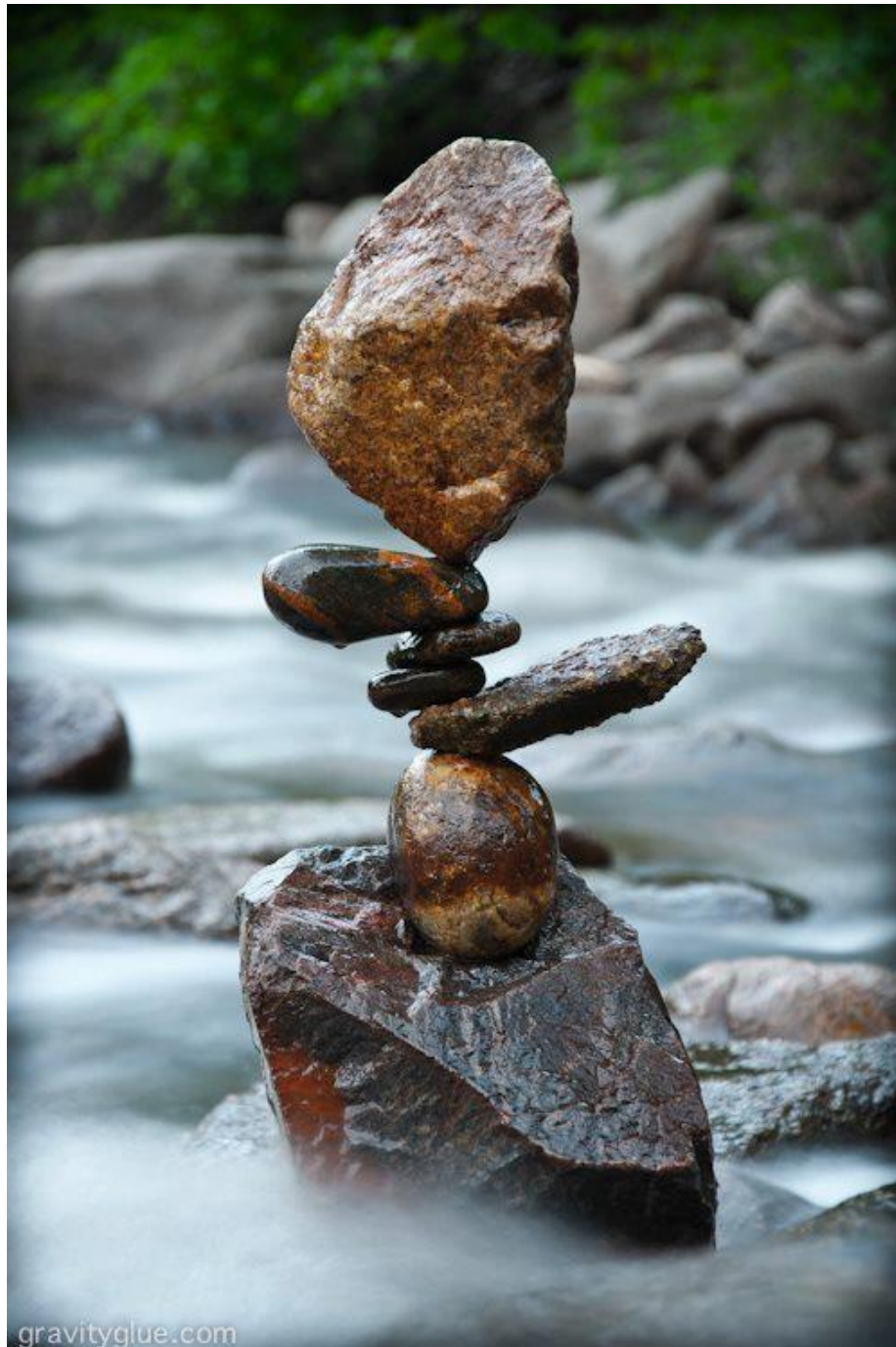
Gli artisti aderenti a questo movimento vengono chiamati balancer:

- Bill Dan, tra i più famosi artisti di Rock balancing, vive a San Francisco ed ha reso questa forma di arte popolare in tutta l'America e nel mondo;
- Andy Goldsworthy (vedi paragrafo 2.5, capitolo II, pag.);
- John Félice Ceprano, artista e fotografo canadese, che spazia dalla Land Art alla pittura sempre in cerca di forme di equilibrio statico e visivo;
- Nadine Fourrè, artista francese che ha incentrato la sua ricerca nella forma estetica, facendo interagire l'equilibrio delle pietre con la presenza di materiale legnoso;
- Michael Grab, importante artista del Colorado le cui sculture, al limite del possibile, sono frutto di meditazione e di ricerca di unità con la natura¹⁶;

¹⁶ Pietre in equilibrio, It.wikipedia.org, 2015.

2.7 Michael Grab

«Sono costantemente sbalordito dall'immobilità, tralasciando la possibilità, di formazioni talmente precarie in condizioni a volte molto turbolente» scrive Michael Grab riguardo al proprio progetto, *Gravity Glue*.



2.26 Michael Grab. 2013



2.27 Michael Grab. 2014

L'artista è convinto che queste installazioni riflettano la nostra capacità di mantenere un punto fisso in mezzo alla varietà di sfide che ognuno incontra nel corso della vita. Inoltre, vuole evidenziare l'idea che noi siamo creatori della nostra propria realtà, piuttosto che meri contenitori: la consapevolezza condiziona la realtà. Questa pratica permette a una persona di creare e manifestare liberamente la personale particolare vibrazione all'interno di un mondo tridimensionale.

La stabilità richiede un minimo di tre punti di contatto. Fortunatamente, ogni roccia è ricoperta di un'ampia varietà di grandi e piccole indentazioni che fungono da tripode naturale per le pietre che si posano al di sopra o in diversi altri orientamenti. Prestando molta attenzione alle oscillazioni di tali pietre è possibile cominciare a percepire anche il più piccolo "click" che gli incavi della superficie producono toccandosi uno con l'altro. Nel perfetto "punto di bilanciamento" questi click possono essere misurati in una scala al di sotto del millimetro e, in rari casi, possono addirittura non essere percepiti, a quel punto intuizione ed esperienza si rivelano piuttosto utili. Alcuni punti di bilanciamento danno

l'illusione dell'assenza di peso, come se le rocce a malapena si sfiorassero. Se invece si osserva molto attentamente da vicino è possibile intravedere le piccole rientranze nelle quali i vari elementi della costruzione si incastrano perfettamente.

È necessaria la combinazione degli elementi fisici per trovare i tripodi, mentre il più fondamentale elemento non fisico è rappresentato dalla meditazione, trovando il punto zero, il silenzio con il proprio corpo. Alcuni equilibri possono imprimere una pressione significativa sulla mente razionale e sulla pazienza. Una delle sfide più grandi è quella di superare ogni dubbio per credere che, cose definite impossibili, possano invece diventare possibili. A volte non si riescono a percepire i vertici dei tripodi o i punti di equilibrio, finché non passa il tempo necessario rallentando e meditando sui rispettivi incastri delle vibrazioni¹⁷.

2.8 Ugo Rondinone

Ugo Rondinone è un artista di origine svizzera che attualmente vive a New York. Le sue opere variano da scultura, pittura, video, suono e fotografia, e riflettono problematiche quotidiane, sui confini tra finzione e realtà. Le ultime installazioni rappresentano l'interesse dell'artista per i fenomeni naturali e i fenomeni fisici sotto una chiave estetica. Queste creazioni consistono in pile di rocce verticali che prendono spunto dalle guglie naturali, che si trovano comunemente nelle zone desertiche e dall'arte meditativa del bilanciamento delle pietre. Ogni pietra, inoltre, viene da lui dipinta con tonalità fluorescenti di colori diversi¹⁸.

Seven Magic Mountains (fig. 2.28) è un'installazione site-specific su larga scala, situata vicino al Jean Dry Lake, a circa dieci miglia a sud di Las Vegas, Nevada. Rimarrà in esibizione per due anni a partire dall'11 maggio 2016.

¹⁷ Meditation.Balance.Art, Michael grab, gravityglue.com, 2015

¹⁸ ARTE: Gli elementi naturali di Ugo Rondinone, ossomagazine.com, 22-9-16.



2.28 Ugo Rondinone, *Seven Magic Mountains*, pietra dipinta. Jean Dry Lake, Nevada, USA, 2016.

Quest'opera è composta di sette torri di pietre colorate e impilate in equilibrio una sull'altra, che raggiungono i trenta piedi di altezza. *Seven Magic Mountains* si trova in una valle desertica tra le montagne, dalla quale si vedono in lontananza gli alti picchi rocciosi che appaiono sia simili, per la roccia di cui sono costituiti, sia in contrasto con i pilastri, a causa dei colori del tutto innaturali.

Visibile lungo l'Interstatale 15, l'installazione offre una critica creativa a destinazioni divenute simulacri, come la città di Las Vegas. Secondo Rondinone, la posizione è simbolicamente a metà strada tra il naturale e l'artificiale, la natura è espressa dalle catene montuose, il deserto e il Jean Dry Lake sullo sfondo; mentre l'autostrada e il flusso costante di traffico tra Los Angeles e Las Vegas esprimono tutta l'artificialità della civilizzazione umana¹⁹.

Seven Magic Mountains è poco distante dal luogo dove Michael Heizer e Jean Tinguely crearono opere di Land Art, di massiccia modifica del territorio, negli anni Sessanta. L'intervento di Ugo Rondinone, a differenza di quelli dei precedenti due land artists, si è servita dell'ambiente come sipario, impilando pietre raccolte poco lontano. Ha durata molto breve e alla fine di essa resteranno solo le immagini e la presenza spirituale.

¹⁹ *Seven Magic Mountains*, sevenmagicmountains.com/about, 22-9-16.

3 ENVIRONMENTAL ART

«L'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte» Germano Celant, critico d'arte italiano.

In senso generale, è l'arte che aiuta a migliorare il nostro rapporto con il mondo naturale. Non ne esiste una definizione specifica e precisa. Questo movimento, che vive in tutto il mondo, sta ancora crescendo e cambiando. Molta arte ambientale è effimera (opere che spariscono o mutano) , progettata per un luogo particolare (e non può essere spostato) o comporta collaborazioni tra artisti e altri soggetti, come scienziati, educatori o gruppi di comunità. Queste variabili possono rendere questo tipo di lavoro difficile da esporre nei musei tradizionali²⁰, così gli artisti utilizzano altri metodi di propaganda del proprio operato come fotografie e riprese video.

Hal Foster, critico d'arte statunitense contemporaneo, dà la propria definizione di Arte Ambientale con queste parole: «Progetti di sculture site-specific che utilizzano materiale tratto dall'ambiente, al fine di creare nuove forme o per reindirizzare le nostre percezioni del contesto; programmi che importano oggetti nuovi, innaturali in uno scenario naturale a scopi simili; attività individuali sul paesaggio in cui il fattore tempo svolge un ruolo determinante; interventi collaborativi e socialmente consapevoli.»

3.1 Alberto Burri

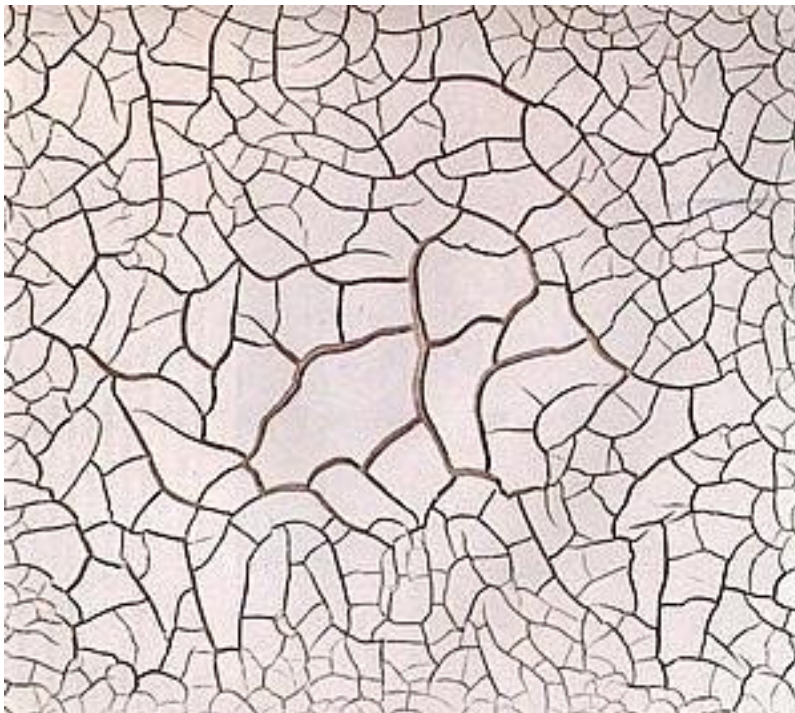
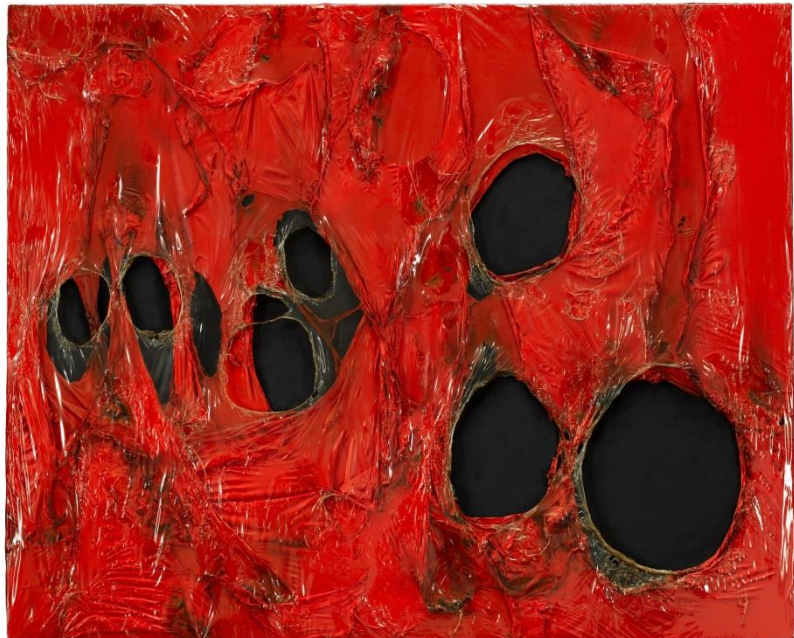
Alberto Burri, nato nel 1915 in provincia di Perugia, si forma nel mondo dell'arte durante la corrente Informale italiana, nel dopoguerra del secondo Novecento. Per Burri la materia è molto importante, è ciò che dà corpo all'opera e ne trasporta la propria identità ed i segni che il tempo ha lasciato su di essa.

²⁰ © 2010 greenmuseum.org, luglio 2016.

Inizialmente lavora con materiali poveri di riciclo, come sacchi di juta e di nylon, tele e vernici. È interessante notare come in alcuni dei suoi collage lasci lavorare la chimica e la fisica: usa il fuoco per bruciare la materia in superficie, per creare fori e colature nella plastica così che sia la combustione stessa a creare le forme e i colori (fig. 2.29).

Un altro approccio alla creazione, più o meno casuale, delle forme nei suoi lavori sarà quello delle serie dei *Cretti* (fig. 2.30), ovvero un impasto di caolino, bianco

2.29 Alberto Burri, Rosso
plastica. Fondazione Burri,
1963.



2.30 Alberto Burri, Cretto
G1, acrilico su tavola. Gal-
leria nazionale d'arte
moderna, Roma, 1975.



2.31 Alberto Burri, *Grande Cretto, cemento. Gibellina, 1985-1989.*

di zinco (o altri colori) e vinavil, spalmato su pannelli di cellotex (un materiale industriale composto da trucioli di segatura e colla pressati a caldo). Il risultato che ne deriva è quello di una superficie irregolarmente e casualmente cretata, in relazione allo spessore del materiale e al tempo di essiccazione²¹. È quindi il materiale, e non l'artista, a definire il risultato finale.

Alberto Burri si inserisce nel nuovo filone di ricerca dell'Environment Art quando, tra il 1985 e il 1989, realizza il *Grande Cretto* (fig. 2.31) sulle macerie dell'antico paese siciliano di Gibellina, raso al suolo dal disastroso terremoto del 14 e 15 gennaio 1968. Con un impasto di cemento bianco misto alle murature delle case abbattute dal sisma ridisegna, sul fianco della collina su cui sorgeva il paese, la geometria irregolare degli antichi isolati, producendo l'effetto di un'espansione in scala ambientale della serie dei *Cretti* degli anni Settanta²². Quest'opera non fa un uso esclusivo degli elementi naturali già presenti nell'ambiente, in questo caso il significato profondo di monumento ad un drammatico avveni-

²¹ Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXXIV, Alberto Burri, pag. 1509.

²² Itinerario nell'arte Volume 3, cap. XXXV, Environment Art, pag. 1565.

mento si unisce al concetto di riutilizzo di un luogo, mutato e piegato al volere umano, che era ormai abbandonato e non più recuperabile.

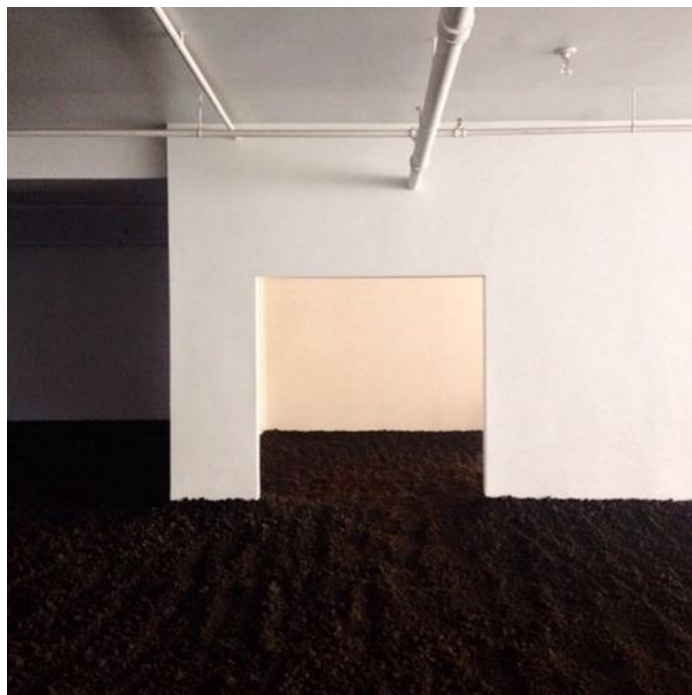
Si tratta quindi di un lavoro site-specific che ha trovato vita solo in quel particolare luogo e in quelle condizioni, avvalorato dal fascino di potersi muovere all'interno dei cretti stessi, che non sono altro che l'intrico dei vicoli della precedente città.

3.2 Walter De Maria

L'artista californiano Walter De Maria, a partire dagli anni Settanta, sperimentò diversi campi dell'arte, in particolar modo con sculture e installazioni. Formatosi col *Minimalismo*, si interseca poi con *Arte Concettuale* e *Land Art* attraverso lavori che spesso comprendono tutte e tre le correnti.

Alle mostre museali del primo periodo partecipò con interventi di Minimal Art, che prediligevano gli effetti ottici delle forme da lui create: sculture orizzontali che occupavano stanze intere, oggetti geometrici, installazioni concettuali. Iniziò ad interessarsi all'elemento

naturale quando nel 1977 creò la *New York Earth Room* (fig. 2.32). Si compone di tre camere vuote comunicanti, in un appartamento al civico 141 di Wooster Street a New York, dalle pareti bianche e il pavimento interamente ricoperto con 250 iarde cubiche di terriccio ad uno spessore di 22 pollici. Qui l'elemento natura-



le in se inizia a entrare a far [2.32 Walter De Maria, New York Earth Room, appartamento coperto di terra. 141 Wooster St., New York, 1977.](#)

parte dell'opera d'arte e del suo concetto. Oltre al forte impatto visivo di straniamento rispetto l'ambiente in cui ci si trova, l'installazione interagisce con altri organi sensoriali. Infatti, una volta entrati nell'appartamento, è subito percepibile l'odore della terra rafferma e ammuffita che accompagna la palpabile, tiepida umidità, tipica del terreno naturale. Tramite questo arrangiamento, De Maria è riuscito a rivalutare un elemento tanto comune e conosciuto come la terra, parte integrante del nostro ambiente, facendo vivere a pieno le sue qualità allo spettatore e scaturendo una profonda riflessione sul rapporto con il pianeta.

Lightning Field (fig. 2.33) è un progetto di Walter De Maria che più di tutti gli altri rientra nella corrente dell'Environmental Art. Quattrocento pali di acciaio inossidabile vengono piantati, con particolare rigore geometrico, nel suolo desertico del New Mexico, vicino a Quemado. Ma non sono essi i veri protagonisti dell'opera. Posti in perfetta verticalità, formando una griglia di un miglio per un chilometro e piantati nel terreno in modo da creare una superficie perfettamente orizzontale, fanno parte di un meccanismo altamente ingegnoso per attirare i



2.33 Walter De Maria, *Lightning Field*, pali di acciaio, agenti atmosferici. Quemado, New Mexico, USA, 1977.

fulmini durante i temporali, particolarmente frequenti in quella zona. L'area è stata appositamente ricercata per la sua distanza da centri abitati o altri segni di sviluppo umano, il che permette di percepire l'enormità del paesaggio.

Ciò che si ottiene da questa ben studiata installazione è uno spettacolo di luce naturale nel mezzo di uno scenario incontaminato. Il lavoro comunica una varietà di esperienze vissute in un territorio e, allo stesso tempo, chiede ai visitatori di meditare sul momento, contemplando i cambiamenti di luce, la percezione del tempo e la vastità dello spazio²³. Il *Lightning Field* riesce ad imbrigliare e orchestrare le forze naturali per farne componenti costitutive di un'opera d'arte²⁴.

3.3 Olavi Lanu

Olavi Lanu (1925 Vyborg – 2015 Lahti, Finlandia) fonda nel 1988 il *Lanu Park*: dodici monumentali sculture figurative. Le opere si fondono con l'ambiente bo-



2.34 Olavi Lanu, "Kaksi kiveä", cemento, resina e fibra di vetro. Lanu Park, Lahti, Finland, 1988.

²³ The Art Story Foundation, www.theartstory.org, agosto 2016.

²⁴ Francesco Sorce, news-art.it, 7/8/16

schivo e sono destinate ad essere scoperte casualmente. Si levano da terra come resti di una civiltà perduta. Coppie si abbracciano e i loro corpi si intrecciano, figure in riposo e meditazione, ci si può passare sotto e anche attraverso. Emergono dalle rocce, dagli alberi, da cumuli. I rami degli alberi diventano membra umane.

In estate sono coperti da fogliame e muschio, mentre in inverno vengono semi nascosti dalla neve.

«L'idea principale era di donare del calore a questo luogo, di far sorridere la gente. Dona loro speranza e li fa sentire vivi, fa in modo che scoprano qualcosa di nuovo riguardo la natura e ciò che vi sta attorno. Apre gli occhi delle persone». –

Olavi Lanu



2.35 Olavi Lanu, "Harmaa tammikuu", cemento, resina, fibra di vetro.
Lanu Park, Lathi, Finland, 1988.

Nella Finlandia “eco-sostenibile”, l’arte può essere dotata di un significato quasi sciamanico, a causa della vicinanza delle persone con la natura incontaminata, del paesaggio e del mito (epica popolare nazionale, Kalevala).

Il professore lappone di arte ambientale ed educazione artistica, Timo Jokela dice: «Anche in questo momento, un’opera d’arte collocata nel paesaggio sfida a riflettere, chi siamo, da dove veniamo e qual è il nostro posto nel grande ciclo universale.»

Quando grandi sculture sono fatte di materiali naturali sembrano essere molto di più parte della natura. Le forme prodotte dall’uomo sono ugualmente preziose²⁵.

L’arte povera, come nel lavoro di Olavi, usò anche materiali industriali per evocare forme organiche e ambienti naturali, per richiamare il rapporto ambiguo tra natura e cultura, tra arte e vita.

3.4 Martin Hill



2.36 Martin Hill, Kanuka sticks. Lago Wanaka, Nuova Zelanda, 2010.

²⁵ Jeff W. Huebner, Olavi Lanu of Finland: a magician of earth, www.environmentalart.net, marzo 2016.



2.37 Martin Hill, *Diamond Lake Ice Circle*, ghiaccio di metà inverno tagliato dal lago. Diamond Lake, Wanaka, Nuova Zelanda, 2011.

Martin Hill è uno scultore e fotografo nato a Londra nel 1946, le cui fotografie di sculture ambientali fecero il giro del mondo. Fotografò le sue creazioni nei luoghi più incontaminati ed incredibili del pianeta, come Svezia, Cina, Australia, Nuova Zelanda.

«Dal 1992, in collaborazione con Philippa Jones, ho focalizzato la mia pratica artistica sull'atto di fare e fotografare le sculture ambientali nella natura, che restituiscono se stesse alla loro origine. Le mie fotografie sono tutto ciò che rimane delle sculture. Queste sono esposte, pubblicate e raccolte in tutto il mondo. Per me compiere questo genere di lavoro è un modo per connettermi con la natura e per raccontare la storia della transizione che è ora in corso verso un'economia circolare che emula il modo in cui funziona la natura.

La natura è un design sostenibile. Tutto ciò che è alimentato dalla luce del sole può essere riciclato: ogni rifiuto diventa cibo per qualcos'altro.



2.38 Martin Hill, *Stone Circle*, pietra pomice, rami di salice. Whanganui Bay, Lago Taupo, Nuova Zelanda, 1994.

Le nuove imprese dell'economia circolare e i sistemi sociali, sono progettati guardando ai principi appresi dai cicli naturali. Le innovazioni che utilizzano ciò che si trova a disposizione sul luogo vengono sfruttate per la produzione di energie rinnovabili e creano rapporti di cooperazione le une con le altre. Questi sistemi ciclici eliminano gli sprechi e offrono molteplici vantaggi, nonché nuovi posti di lavoro. Potrebbero rimpiazzare completamente gli esistenti modelli no-



2.39 Martin Hill, *Grass Sphere*, erbe delle dune. Spiaggia Anawhata, Waitakere Ranges, Nuova Zelanda, 1998.

civi che sono ormai obsoleti.

Che cos'ha a che fare l'arte con questo? Il passaggio ad un nuovo modello di progresso che non distrugge il mondo esistente su cui si basa la vita, ci impone un nuovo modo di pensare. Credo che l'arte possa contribuire a innescare questo cambiamento e che ci possa ispirare a vedere i problemi come opportunità di innovazione, i quali molteplici risultati positivi aumenterebbero il benessere collettivo²⁶.» - Martin Hill

3.5 Alan Sonfist

Alan Sonfist è un artista americano cresciuto a New York City. Fin dai primi lavori tra gli anni '60 e '70 si concentra sulla creazione di opere pubbliche site-specific (pensate per un preciso luogo): creazioni di paesaggi ecologici e funzionali che si adattano naturalmente al loro ambiente urbano e suburbano contemporaneo. Oggi continua a promuovere il suo messaggio di sostenibilità ecologica e di illimitato rispetto per la fragilità della natura nel suo lavoro.

«Come siamo entrati nel XXI secolo, ci siamo trovati di fronte un nuovo orizzonte del mondo, in cui la natura interagisce con l'ambiente urbano. L'essenza della mia arte tende ad ispirare un dialogo con gli abitanti delle città, per quanto riguarda il loro impatto sulla Terra. Ognuna delle mie sculture site-specific tenta di risolvere i problemi della propria posizione circostante e dell'unicità del patrimonio culturale del paese.» - Alan Sonfist

²⁶ Martin Hill, Art Practice, martin-hill.com, 24-9-16.



2.40 Alan Sofist, *Circles of time*, bronzo, piante, rocce. Villa Celle, Toscana, Italia, 1986.

Circles of Time (fig. 2.40), che ha avuto inizio nel 1986 a Villa Celle, racconta una storia narrativa del paesaggio toscano. Ogni anello rappresenta una nuova pietra miliare nell'utilizzo del territorio: il nucleo interno imita una foresta vergine prima di un intervento umano; un anello di erbe rappresenta, invece, l'uso etrusco del territorio, mentre sculture in bronzo di alberi caduti in via di estinzione rappresentano gli dei romani. Un muro di alloro ricorda dell'influenza greca e lungo la parete ci sono dei piccoli ingressi che possono essere utilizzati per accedere al lavoro stesso. Un anello geologico concavo contiene pietre raccolte da varie altezze sulle colline, posizionate nell'anello esattamente com'erano sulla catena montuosa, in modo che l'anello diventi il mimetismo geologico della Toscana. L'anello esterno è composto da agricoltura di uso contemporaneo nel territorio, ovvero piantagioni di ulivi e grano.



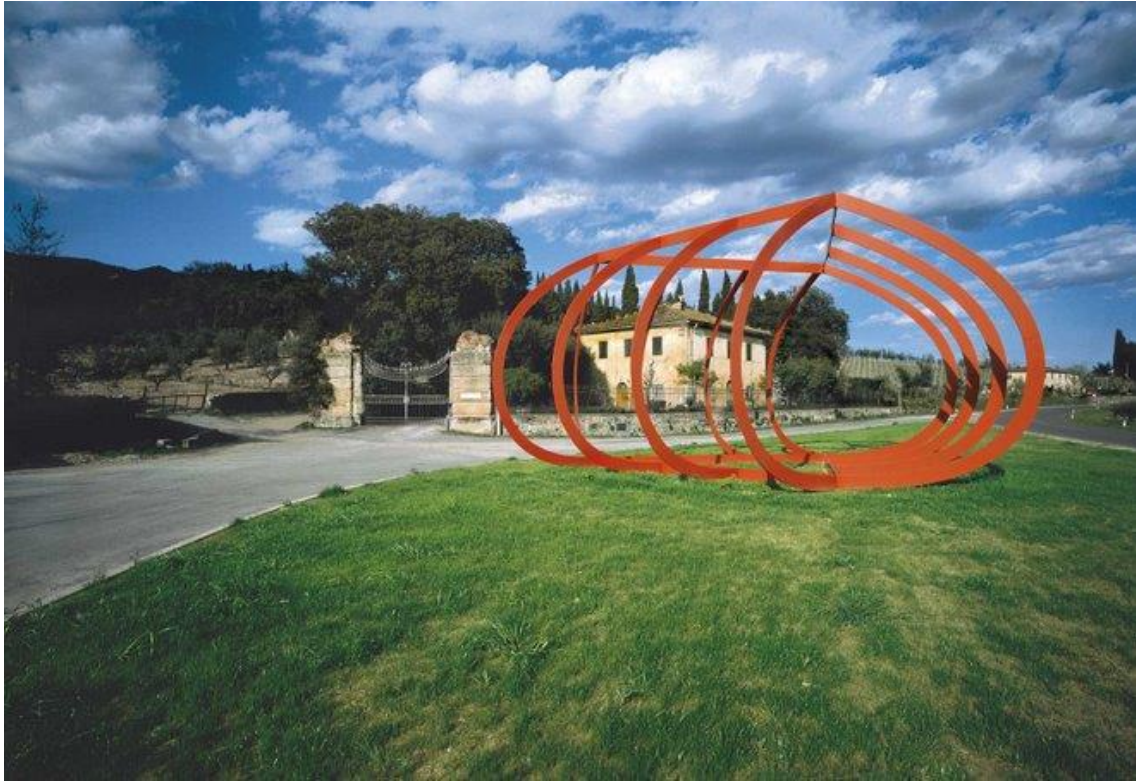
2.41 Alan Sonfist, *Pool of Virgin Earth*, terracotta, terra, piante spontanee. Lewiston, New York, USA, 1975.

Pool of Virgin Earth (fig. 2.41) è un lavoro che si serve del vento e di ciò che esso trasporta, per evolversi in un'opera che non è solo d'arte ma anche di vita. Si tratta di una piscina di terracotta sigillata, riempita di terriccio vergine e inserita sulla parte superficiale di un terreno tossico a Lewiston, New York. I semi sono stati naturalmente trasportati all'interno del bacino dall'ambiente circostante, così la piscina si è trasformata in una piccola oasi nell'habitat contaminato. Dopo l'intervento di Sonfist, il sito è stato interamente bonificato utilizzando questo particolare sistema. *Pool of Virgin Earth* è un lavoro che può ben essere inserito nella mentalità verde della Ecological Art, grazie alla sua caratteristica di utilità e attenzione riguardo le questioni ambientali²⁷.

²⁷ Alan Sonfist, www.alansonfist.com, maggio 2016.

4 PARCHI D'ARTE AMBIENTALE IN ITALIA

4.1 Fattoria Celle



2.42 Alberto Burri, *Grande Ferro*, acciaio verniciato. Ingresso alla Villa Celle, Toscana, Italia, 1986.

In provincia di Pistoia, nella località di Santomato, ha luogo dall'inizio degli anni Ottanta la Collezione Gori situata alla Fattoria o Villa Celle. Il collezionista e proprietario Giuliano Gori, nel giugno del 1982, ha aperto al pubblico la sua magnifica collezione di 16 opere site-specific. Nel tempo queste sono aumentate a dismisura ed oggi, infatti, le opere ammontano a più di settanta.

In un giardino romantico di circa 30 ettari, ricco di prati, boschetti, ponti, torrenti, cascatelle e laghetti, in una zona dove si produce Chianti Montalbano e olio extra vergine d'oliva, i vari artisti invitati in villa si sono lasciati ispirare dalla natura per cercare il loro spazio preferito dove comporre l'opera. Niente è lasciato al caso. Ogni opera si trova in un determinato luogo, all'aperto o all'interno di un edificio storico, perché l'artista voleva che fosse lì²⁸.

²⁸ Discover Tuscany, discovertuscany.com, 27-9-16.



2.43 Beverly Pepper, Spazio teatro Celle, ghisa, tufo e terra. Fattoria Celle, Toscana, Italia, 1992.

Lungo un percorso di quattro ore, che si snoda sia attraverso il grande giardino sia tra le varie costruzioni, si incontrano le installazioni una dopo l'altra, amalgamate ognuna con il proprio contesto in attesa di essere scoperte e vissute dallo spettatore. Ogni opera di Villa Celle è stata progettata indipendentemente dalle altre ma con rispetto e attenzione ambientale. I materiali sono i più svariati scelti appositamente dagli artisti per rappresentare la propria emozione in rapporto alla Fattoria dei Gori.

Oltre che un museo all'aperto di installazioni, l'intero terreno della Fattoria è anche una riserva naturale: numerose, infatti, sono le specie arboree presenti nel parco.

4.2 Campo del Sole

Il progetto di Campo del Sole ebbe inizio nel 1985 a Tuoro sul Trasimeno (Perugia). L'amministrazione comunale elaborò dei lavori di recupero di una zona pubblica, attraverso la pulizia ed alcuni prosciugamenti di un'area in prossimità del lago, per adibirla a parco artistico espositivo.

Progettata da Pietro Cascella, in collaborazione con Mauro Berrettini e Cordelia von den Steinen, e sotto la direzione di Enrico Crispolti, si propone come luogo della memoria (l'area fu teatro della battaglia di Annibale) ma anche come invito al dialogo e all'incontro. Vennero coinvolti ventotto artisti, di varia prove-



2.44 Veduta aerea di Campo del sole, Tuoro sul Trasimeno, Perugia, Italia.

nienza geografica, che espressero la loro personale creatività attraverso un unico tema concordato: la colonna. Le 27 sculture che furono realizzate trovarono disposizione, a cura dei progettisti, in una spirale caudata (fig. 2.44) che richiama le diverse simbologie del labirinto e del Campo del Sole, con riferimento a Stonehenge. La spirale di colonne, dopo due giri, conduce ad una tavola rotonda di pietra su cui è posto un blocco semisferico che allude al cosmo (fig. 2.45).

In questo caso tutte le opere sono state realizzate in un unico materiale: la pietra serena del Trasimeno, un'arenaria dal color grigio-azzurro²⁹.

Tutto qui è riconducibile alle forme naturali della spirale e del cerchio, di cui si parlerà ampiamente nel capitolo IV.



2.45 Pietro Cascella, tavola rotonda con emisfero in pietra. Centro della spirale di Campo del Sole, Perugia, 1985.

4.3 Arte Sella

“Esiste un luogo dove la natura si trasforma in arte. Ed esiste un tempo in cui poterla ammirare.”

È il luogo della manifestazione internazionale di arte contemporanea che la Val di Sella ospita dal 1986. Un’immensa esposizione a cielo aperto, lungo la strada forestale del versante sud del Monte Armentera (comune di Borgo Valsugana), di vere e proprie opere d’arte realizzate con materiali naturali.

²⁹ Parchi d'arte contemporanea, Campo del sole, parchidartecontemporanea.it, 21-9-16.



2.47 Patrick Dougherty, *Tana libera tutti, rami*. Arte Sella, Borgo Valsugana, Trento, IT,

Arte Sella, con il percorso denominato Arte-Natura, non vuole essere una semplice esposizione, bensì un processo creativo in cui l'opera di ogni artista prende forma giorno per giorno nell'ambiente, cogliendo dalla natura stessa le ispirazioni e il sentimento necessario.

Le attività della manifestazione, oltre al percorso aperto lungo la valle, si estendono anche a Malga Costa, ove vengono raccolte le creazioni più complesse e importanti, in una cornice ancora più insolita e suggestiva, sede di diversi laboratori creativi.

Al termine dell'esposizione, molte opere trovano nuova casa nei musei o nelle gallerie d'arte, mentre altre vengono lasciate sul luogo a integrarsi completamente con la vegetazione circostante. L'esempio più noto è la stupenda Cattedrale Vegetale (fig. 2.46), divenuta icona della manifestazione. La sua maestosità e bellezza resta visibile in ogni stagione: coperta di neve è uno spettacolo ancora più suggestivo³⁰.

In questo contesto la mostra d'arte si trasforma in qualcosa di vivo e mutevole, che segue le regole dei cambiamenti climatici stagionali, cambiando completamente aspetto e scaturendo ogni mese emozioni contrastanti. L'ambiente che si

³⁰ Valsugana lagorai, Arte Sella Azienda per il Turismo Valsugana, visitvalsugana.it, 31-8-16.

è venuto a creare tesse un rapporto tra sacro e naturale, suggerendo presenze sovranaturali che necessitano della stessa concreta natura per comunicare.



2.46 Giuliano Mauri, *Cattedrale Vegetale*, tronchi e alberi. Arte Sella, Borgo Valsugana, Italia.

Emanuele Montibeller, direttore artistico di Arte Sella dice: «Arte Sella è come la neve: si scioglie, ma sappiamo che l'anno dopo ritorna.» Ci spiega come nell'organizzazione dell'esposizione sia necessario combinare le espressioni artistiche per creare qualcosa di nuovo, per rivalutare le menti degli artisti. L'artista è un uomo che si deve rapportare al luogo e al contesto, deve conoscere la storia dell'arte. Il luogo, infatti, è il protagonista principale in Arte Sella, dobbiamo confrontarci e interagire con esso, adattarci all'ambiente e al mondo, l'atteggiamento di ogni essere umano fa la differenza.

Esistono due tipo di uomo: l'uomo che domina e l'uomo che contempla. Qui ad Arte Sella l'uomo può solo contemplare, essere partecipe delle emozioni che l'ecosistema comunica, niente è inserito senza un collegamento ambientale. Anche la fotografia, necessaria alla divulgazione e al ricordo di ogni opera della manifestazione, è troppo statica per raccontare tutto ciò che l'artista vuole

esprimere attraverso questo speciale spazio espositivo. L'ambiente ha il sopravvento su tutto il resto.

«Quando l'uomo non avrà più problemi, più necessità per vivere bene, allora anche Arte Sella scomparirà, tornerà all'origine di tutte le cose e sarà giusto così.» - Emanuele Montibeller



2.47 Lee Jaehyo, 0121-1110=115075, tronchi, metallo. Arte Sella, Borgo Valsugana, Italia.

4.4 Opera Bosco



2.48 Norma Santi, *Corpus Rei*, rafia intrecciata, foglie. Opera Bosco, Calcata, IT.

Il 28 Ottobre del 1996, dopo due anni di cantiere, in provincia di Viterbo, viene inaugurato e aperto al pubblico Opera Bosco, Museo di Arte nella Natura, un progetto pensato dall'artista belga Anne Demijttenaere e Costantino Morosin in collaborazione con altri undici artisti.

L'incanto per il Bosco di Calcata, nella Forra della Valle de Teja, da parte di Anne Demijttenaere ha dato vita ad un Museo-laboratorio sperimentale all'aperto, le cui opere sono state realizzate esclusivamente con materiali naturali del bosco: un luogo ideale dove creare un percorso d'arte contemporanea nella Natura.

Gli artisti invitati a Calcata, si ispirano all'Art in Nature, movimento nato in Europa, in opposizione alla Land Art americana, con l'esigenza di intervenire nell'ambiente naturale mantenendo il suo equilibrio.

Opera Bosco sorge sulle pendici di una forra, ricoperta da un fitto bosco di vegetazione, caratterizzato dall'alternarsi di avvallamenti, grotte di tufo, improvvise

radure e sorgenti, boschetti di bambù. Nel corso degli anni, i continui interventi degli artisti, hanno trasformato questo luogo in un bosco incantato, un luogo magico.



2.49 Anne Demijttenaere, Tevere, carpino, castagno. Opera Bosco, Calcata, IT.

A differenza degli altri parchi di sculture italiani, sorti negli ultimi vent'anni, quello di Opera Bosco è caratterizzato da interventi ancora più strettamente legati all'ambiente circostante: esso oltre ad essere stato realizzato con l'uso di elementi esclusivamente autoctoni, introduce nella sua costruzione il concetto di temporalità. Analogamente al concetto artistico di Arte Sella, nella natura l'opera perde il carattere di staticità e ne assume uno prevalentemente dinamico. Col passare del tempo e delle stagioni, l'opera si separa dall'intervento del suo creatore e diviene un tutt'uno con l'ambiente stesso o, in alcuni casi, eliminata³¹.

³¹ Parchi d'arte contemporanea, Opera Bosco, parchidartecontemporanea.it, 21-9-16.

«Opera Bosco, un intervento nel cuore della natura con l'attenzione di non disturbarla, la natura, perché tutto avviene senza smottare la terra e gli alberi e tutto si realizza col materiale della natura, sicché tutto è destinato a celebrarsi in attesa del suo naturale decadere. Anne Demijttenaere ha inventato la metodologia del percorso, anzi è stata la prima ad operare sul luogo. Ma poi ha chiamato a sé una serie d'altri artisti che guida con piglio militante. La battaglia è dolce e sottile ma non per questo meno impegnativa. Ci si incontra, ci si confronta. I lavori sono curiosi e attraenti ed entrano in colloquio con quelli già presenti da anni, quelli che hanno già imparato a vivere nel bosco e lì stanno invecchiando. Perché l'arte se vuol essere viva si trova a vivere, ad essere biologica fin in fondo, invecchiamento e morte compresi. Ed è proprio la sensazione di imminente scomparsa che dà al tutto il denso sapore di poesia, quello d'una poesia che lascia anche al bosco il diritto di pensare, di essere libero e, forse, di potersi salvare.» - Philippe Daverio (estratto dall' introduzione al catalogo "Artemisia 2006")³².



2.50 Ettore Spalletti, Fonte nel giardino di Grazia e Gianni, acqua, pietra. La Marrana, 2006.

³² Opera Bosco, operabosco.eu, 21-9-16.

4.5 La Marrana

Il Parco La Marrana, a Montemarcello (La Spezia), a cura di Grazia e Gianni Bolognaro, è una collezione di arte ambientale nata nel 1997 come contributo per la diffusione dell'arte contemporanea in Italia.

L'artista chiamato alla Marrana a collaborare con le sue opere, viene lasciato totalmente libero di esprimersi attraverso il proprio stile, con la richiesta di una particolare attenzione all'ambiente circostante. Il percorso di installazione che esiste oggi alla Marrana di Montemarcello è la testimonianza della validità dell'idea iniziale di Grazia e Gianni Bolognaro: l'arte agisce sul paesaggio in modo armonico, fornendo sempre nuovi motivi di visita e fruizione³³. Questo parco, infatti, non ha il compito di museo che esalta solo ed esclusivamente l'oggetto dell'opera d'arte, spinge colui che vi entra, che sia artista o visitatore, a rapportarsi con l'ambiente circostante, rispettandolo senza modificarne la morfologia, divenendo così un'opera collettiva che comprende lavori, artisti, pubblico, tempo, materiali e ambiente.



2.51 Mario Plink, Airo, vetro, legno, metallo. La Marrana.

³³ Parchi d'arte contemporanea, La Marrana, parchidartecontemporanea.it, 21-9-16.

5 ECOLOGICAL ART



2.52 Jason deCaires Taylor, MUSA, Messico.

Negli ultimi dieci anni la crisi globale dello sviluppo sostenibile è diventata sempre più difficile da ignorare, a causa degli effetti combinati dei cambiamenti climatici e la massiccia estinzione di alcune specie. Tali avvenimenti hanno aumentato in tutto il mondo l'interesse per le questioni ecologiche e i temi correlati, da qui l'etichetta di "Arte Ecologica" o "Eco-Art", utilizzate spesso in modo intercambiabile con le già citate Land Art e Arte Ambientale.

Il nome di Ecological Art è apparso per la prima volta nel 1990 per qualificare le pratiche artistiche del 1960 in poi. Tale corrente è ora definibile con i seguenti principi:

- Attenzione alla rete di interrelazioni presenti nel nostro ambiente, gli aspetti fisici, biologici, culturali, politici e storici dei sistemi ecologici. In altre parole di coltivare l'empatia e i rapporti responsabili con altri esseri umani e non umani, piuttosto che semplicemente affermare un sé individuale in opposizione alla società.

- Creazione di opere che impiegano materiali naturali o forze ambientali come vento, acqua e luce del sole.
- Riutilizzare e restaurare gli ambienti danneggiati, pratiche che mirano a essere ricostruttive di modi di vita sostenibili. L'arte ecologica non è mai inutile (nel senso di arte per fare arte) né funzionale (nel senso di assolvere funzioni già definite).
- Informare e sensibilizzare il pubblico sulle dinamiche ecologiche e sui problemi ambientali che dobbiamo affrontare.
- Proporre nuove possibilità di relazione con l'ambiente, coesistenza, sostenibilità e guarigione.

I vari interventi di Arte Ecologica lavorano su diverse scale a seconda delle scelte e delle possibilità: regionali, nazionali locali, continentali e a volte a livelli globali³⁴.

5.1 Jason deCaires Taylor

Fotografo, scultore e naturalista subacqueo contemporaneo, Jason deCaires Taylor (1974, Regno Unito) è impegnato nella sensibilizzazione dell'opinione pubblica riguardo gli sforzi necessari per preservare il delicato ecosistema marino.

La scultura di Taylor consiste nella composizione di calchi di figure umane, riuniti in gruppi o intenti a compiere specifiche azioni, tutti posizionati sul fondale marino in diversi siti subacquei. Tramite materiali ecocompatibili, tutte le sue opere diventano col tempo strutture colonizzabili dalla fauna marina.

³⁴ Sacha KAGAN, Institute of Sociology and Cultural Organization, Leuphana University, Lüneburg , pubblicato 15/02/2014, art-science.univ-paris1.fr.



2.52 Jason deCaires Taylor, *Vicissitudes*. Grenada, Indie Occidentali.

2.53 Jason deCaires Taylor, *Vicissitudes*. Grenada, Indie Occidentali.



Nel 2006, Taylor diede vita al primo parco di scultura sottomarina nel mondo, situato nella costa ovest di Grenada, nelle Indie Orientali. Il parco è tuttora inserito nella lista delle 25 meraviglie del mondo, edita da National Geographic, ed ebbe importante influenza nella creazione di un'Area Nazionale Marina Protetta da parte del governo locale.

Successivamente nel 2009 Taylor fu co-fondatore del MUSA (Museo Subacuático de Arte), il suo più grande progetto. Si tratta di un monumentale museo sottomarino recante una collezione di 500 lavori scultorei dell'artista stesso, immersi nelle coste di Cancun, Messico³⁵.

³⁵ www.underwatersculpture.com, maggio 2016.

È interessante la sua scelta di posizionare le sculture, in modo da creare una barriera corallina artificiale su cui si sviluppa la vita. Le sue opere, molto classiche dal punto di vista formale, danno una svolta al modo di progettare un'installazione, di rigenerazione di un luogo afflitto dai mutamenti umani: Jason ha creato sia un museo, in un luogo dove mai prima d'ora si era pensato di trovarlo, sia una struttura vitale, di un materiale colonizzabile dagli organismi marini, in un sito dove era ormai difficile la proliferazione di spugne e coralli.

5.2 Mel Chin



2.54 Mel Chin, *Revival Fields*, terreno, piantagioni. Minnesota, USA, 1989.

Mel Chin nacque a Houston, Texas nel 1951. La sua arte, che è sia analitica che poetica, è difficilmente classificabile in una sola categoria o stile. È conosciuto per la vasta gamma di approcci all'arte, inclusi lavori che richiedono diverse discipline, la collaborazione di squadra e opere che congiungono estetiche multiculturali con idee complesse. Chin insinua l'arte anche in luoghi improbabili, come case in rovina e discariche di rifiuti tossici.

Ha dato inizio, in Minnesota nel 1989, al *Revival Fields* (ancora in corso; fig. 2.54), un progetto di arte concettuale che è stato pioniere nel campo della "bonifica verde", finalizzato a scolpire l'ecologia di un territorio contaminato da depositi tossici pericolosi³⁶. L'esperimento, localizzato nella discarica Pig's Eye a St. Paul, Minnesota, consiste nell'installazione di un campo, piantando speciali piante accumulatrici per estrarre i metalli pesanti dal terreno contaminato. L'analisi scientifica dei campioni di biomassa da queste piante ha confermato il potenziale del risanamento verde a bassa tecnologia, in alternativa agli attuali metodi di bonifica, costosi e insoddisfacenti.



2.54.1 Mel Chin, *Revival Fields*, particolare.

Ogni appezzamento è contrassegnato da un paletto di legno rosso con appeso un vasetto sigillato contenente zinco,rame e piombo (fig. 2.54.1). Ogni contrassegno, oltre ad identificare in modo unico le varie zone, è destinato ad essere portatore concettuale degli obiettivi posti alle piante accumulatrici, pendendo su di loro come simbolo di sfida alla loro crescita.

Nonostante le avverse condizioni del suolo, una varietà di *Thalaspia*, la pianta per fare il test con la più alta capacità di iperaccumulazione, ha presentato una significativa concentrazione di cadmio nelle sue foglie e steli.

³⁶ Melchin.org, agosto 2016.

5.3 Lynne Hull

Per esprimere al meglio il concetto di Eco-Art, ho deciso di analizzare il lavoro dell'artista americana Lynne Hull. Cresciuta negli ampi spazi del New Mexico, tra paesaggi brulli e selvaggi, abitati da molte specie diverse di animali in completa libertà, ha subito imparato a conoscere le complessità del ciclo della vita. Studi e ricerche riguardo l'ambiente e i suoi rapidi cambiamenti degli ultimi secoli le sono stati fondamentali per sviluppare il proprio linguaggio artistico, che nulla sarebbe se sradicato proprio dall'habitat per cui è stato progettato. Si tratta di lavori di empatia con gli esseri viventi, interventi viscerali e studiati per essere non solo ecologici ma di aiuto alla vita stessa.

L'incondizionato amore per la biodiversità che Lynne trasmette ad ogni sua installazione è guidato dalla collaborazione con scienziati e biologi, i quali, conoscendo specificatamente le caratteristiche dello sviluppo e dell'interconnessione vitale dell'ecosistema, aiutano l'artista ad individuare il luogo e i meccanismi giusti per ogni sua opera d'arte.



2.55 Lynne Hull, Desert Hydroglyphs, uno dei 5 piccoli glifi sparsi come ossa in un bacino essiccato nel deserto dello Utah, USA.

La Hull ritiene che la creatività degli artisti possa essere applicata ai problemi del mondo reale ed avere un effetto sulle più urgenti questioni sociali e ambientali. Le sue sculture e installazioni forniscono un riparo, cibo e acqua o semplicemente uno spazio, dedicati alla fauna selvatica, come eco-espiazione per la distruzione dell'habitat da parte dell'invasione umana.

Ricerca e consultazione sono essenziali per il successo dei progetti, infatti, l'artista preferisce collaborare direttamente con specialisti della fauna selvatica, interpreti ambientali, architetti del paesaggio e con la popolazione locale. La funzione delle opere d'arte è quella di bonificare i siti danneggiati in modo da facilitare ed accelerare il recupero naturale³⁷.

Esplorando le esigenze degli animali allo stato brado e imparando a identificare le diverse eco-zone l'artista ebbe cura di edificare strutture-casa per varie specie di animali.

«Queste sculture richiamano l'attenzione su di esse solo dopo essersi integrate ai livelli della vita naturale del luogo.» - Lucy Lippard, The Natural Order



2.56 Lynne Hull, *Raptor Roosts*, Wood, 23 piedi di altezza.. Carsington Water, Derbyshire, England, 1994.

³⁷ Lynne Hull, eco-art.org/resume, 30/08/16.

Desert Hydroglyphs diede il via a questi lavori. Si tratta di bacini per l'acquisizione dell'acqua, diretta alla fauna selvatica del deserto. Contengono ciascuno da uno a cinque litri di acqua, derivanti dalle poche fonti naturali rimaste, dopo l'acquisizione di queste da parte degli esseri umani. L'acqua è l'elemento più prezioso del deserto che determina il grado di biodiversità in un'area.

Sugli altipiani del Wyoming, le sculture *Raptor Roosts* forniscono posatoi e nidi per falchi, aquile e gufi che sono stati costretti ad abbandonare i loro rifugi sugli alberi ormai sradicati e a sostituirli con i nuovi pali della luce, che potrebbero causare loro scosse elettriche. Queste sculture sono state edificate anche in aree nelle quali le attività umane disturbano la nidificazione.



2.56 Lynne Hull, *Floating Island*. Arvada Center for the Arts, Città di Arvada, Colorado, USA.

Le *Floating Islands* sono zattere galleggianti destinate alla crescita della biodiversità lungo i corsi d'acqua. Vengono piantate nell'isola le giuste piante autotone, l'acqua depurata e le radici delle piante creano vivai per i pesci e le altre

piante verdi. Le isole ospitano: invertebrati, anfibi, tartarughe, uccelli acquatici. Quando l'acqua è calda, gli invertebrati colonizzano le strutture entro 24 ore, attirando poi ogni specie della catena alimentare che ne seguita.

In Wyoming, invece, le *Marten Havens*, forniscono tane invernali per le martore americane, piccoli mammiferi carnivori che durante l'estate vivono sulle cime degli alberi, ma nel periodo invernale hanno bisogno di potersi nascondere sotto la neve, attraverso tunnel tra gli alberi pendenti. Tale habitat è ormai in declino, a causa del disboscamento delle foreste³⁸.

³⁸ Lynne Hull, eco-art.org/Early-trans-species, 31/08/16.

Capitolo III

Analisi Personale

Sono rimasta colpita da questi artisti, non solo per le loro opere ma soprattutto per il loro modo di affrontare il percorso artistico. Ho condiviso molti dei loro ideali nel mio percorso creativo, nella descrizione delle sensazioni che il processo creativo trasmetteva loro.

Questi artisti hanno trovato le proprie forme primordiali e hanno, di conseguenza, catturato anche il mio interesse.

Bisogna, inoltre, tenere conto che l'essere umano è dotato di cinque sensi, e le sculture naturali sono in grado di risvegliare non solo la vista ma anche l'olfatto, come ad esempio la *Earth Room* di De Maria, o l'udito ed il tatto quando ci troviamo di fronte ad un'installazione di Land Art e possiamo sentire il rumore degli animali e degli agenti atmosferici. Quando poi l'arte si serve dei frutti della terra, risveglia in noi anche il senso del gusto.

Avendo a che fare con il mondo naturale, subentra automaticamente l'aspetto non permanente dell'ambiente in cui un oggetto viene inserito e del materiale di cui esso è composto.

«“Effimero” dal greco epi-emera (dell’arco di un giorno).»

Quando si parla di arte effimera ci si riferisce ad una tipologia di arte che inserisce un nuovo elemento: il tempo. Il concetto temporale dell'opera d'arte comprende non solo il suo tempo fisico di permanenza in un luogo, ma anche l'azione della sua produzione. Un'opera di questo genere valorizza criteri differenti da quelli utilizzati in passato, dona importanza all'azione di creare l'opera d'arte, alle emozioni e gli stati d'animo suscitati, i gesti compiuti.

L'opera d'arte effimera viene prodotta per uno scopo più ampio della sua contemplazione fine a sé stessa. Può servire all'artista per evocare delle sensazioni immediate, in lui o in coloro che lo osservano; è un percorso interno, spirituale

ed etico, che si compie nel trascorso della produzione e non solo al momento della conclusione del lavoro.

Il mutamento dell'aspetto dell'oggetto, in questo caso, è importante come l'aspetto alla sua nascita, e a volte anche più importante, in quanto suscita emozioni ed impressioni sempre diverse, fino a quando non cessa di esistere. A questo punto l'opera rimarrà nella memoria visiva ed emozionale di chi ha potuto, per un certo periodo di tempo, assistervi.

Quando un oggetto creativo ha vita effimera entra in gioco la necessità di utilizzare la fotografia o il video per catturare la sua esistenza. È impossibile eliminare i media nel mondo dell'arte, a questo punto, talvolta, si mescola la capacità di creare un'opera con la bravura nel fotografarla e renderla visibile al pubblico. Tale necessità rischia di mutare in ossessione verso il congelamento di tutte le immagini ed i momenti creativi. Emerge quindi un rapporto quasi paradossale tra permanente e non permanente: ciò che inizialmente voleva essere qualcosa di effimero e mutevole diventa ora fissità di una fotografia o ripetitività di un filmato.

Invito, perciò, alla riflessione sulle abitudini di fotografare e sul fatto di anteporre il bisogno di moltiplicare se stessi e le opere d'arte (anche per lavoro) alla fruizione della reale essenza di tale creazione.

«Gli artisti hanno vinto il potere della parola con l'insubordinazione delle immagini». - Graham Clarke: *La fotografia, una storia culturale e visuale*, Einaudi, 2009.

Nel corso degli studi ho iniziato a notare come alcune creazioni e forme fossero stranamente ricorrenti nelle opere d'arte, più o meno famose (prendendo in considerazione in particolare le installazioni d'arte contemporanea e alcuni casi di progetti architettonici). Così ho deciso di analizzare non solo il significato filosofico che i vari artisti esponevano, ma anche la geometria di fondo che attra-

versa tutte le creazioni. Da tale analisi ho notato quanto la proporzione aurea sia presente nelle opere dell'uomo e, soprattutto, nello sviluppo degli esseri viventi e non viventi che ci circondano.

Capitolo IV

Geometrie Reali

La questione su cui ho sviluppato la mia intera ricerca artistica, fin da quando ho iniziato a studiare le basi dell'arte, è il modo in cui alcune particolari forme: naturali come la disposizione dei semi di un fiore di girasole o la spirale disegnata dalle conchiglie di certi molluschi o ancora lo sviluppo dei corpi celesti; artificiali come le maestose strutture dei migliori architetti della storia, Da Fidìa a Le Corbusier; scientifiche come quelle della geometria elementare, siano capaci di un'attrazione fatale, mistica e inspiegabile. Nel corso dei miei studi, e grazie alla capacità di meraviglia di cui è dotato l'essere umano, sono venuta a conoscenza di qualcosa che dà finalmente nutrimento alla mia curiosità.

1 SEZIONE AUREA

Quando si parla di sezione aurea, rapporto aureo, numero aureo, costante di Fidìa o proporzione divina, nell'ambito delle arti figurative e della matematica, si intende il rapporto fra due lunghezze disuguali per il quale si ottiene il numero irrazionale:

$$\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \cong 1,6180339887 \dots$$

È il numero Φ , lettera greca *phi*, iniziale dell'architetto classico per antonomasia, Fidìa, ed è composto da infinite cifre dopo la virgola, che non seguono alcun modello di successione. Le forme che si basano sulla proporzione aurea sono, per qualche ragione, particolarmente gradevoli alla vista. Infatti, molti studiosi antichi e moderni, decisero di avvicinarsi al calcolo e alla geometria, grazie al suo supposto carattere divino. I numeri hanno guidato l'attività umana dalle sue origini e costituiscono il suo strumento mentale più fondamentale e impressio-

nante. Allo stesso modo, molte opere di Leonardo Da Vinci, ad esempio, contengono schemi della *divina proportione*¹.

Il numero di Φ fu una scoperta dei greci dell'epoca classica e la sua storia documentata incomincia da uno dei libri più celebri e più ristampati del mondo: gli *Elementi di Geometria* di Euclide, scritto intorno al 300 a.C. La presenza del numero aureo in così tanti aspetti della vita rende necessaria l'introduzione ad un altro importante concetto matematico, che va a braccetto con il sopracitato numero d'oro: la *successione di Fibonacci*. Tale serie numerica, descritta da questo matematico italiano del XIII secolo, inizia con i valori 1 e 1, a partire dai quali ogni nuovo termine viene generato tramite la somma dei due precedenti. I primi tredici numeri di questa serie infinita sono i seguenti:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233.

Il quoziente fra un termine qualsiasi della successione e il suo precedente si approssima a Φ sempre più, mano a mano che avanziamo nella serie².

1.1 Rettangolo Aureo e Spirale Logaritmica

Il rettangolo aureo è la prima e più utilizzata tra le forme semplici che fanno uso della proporzione del numero Φ . Sono molte e stupefacenti le capacità e possibilità di questo particolare numero.

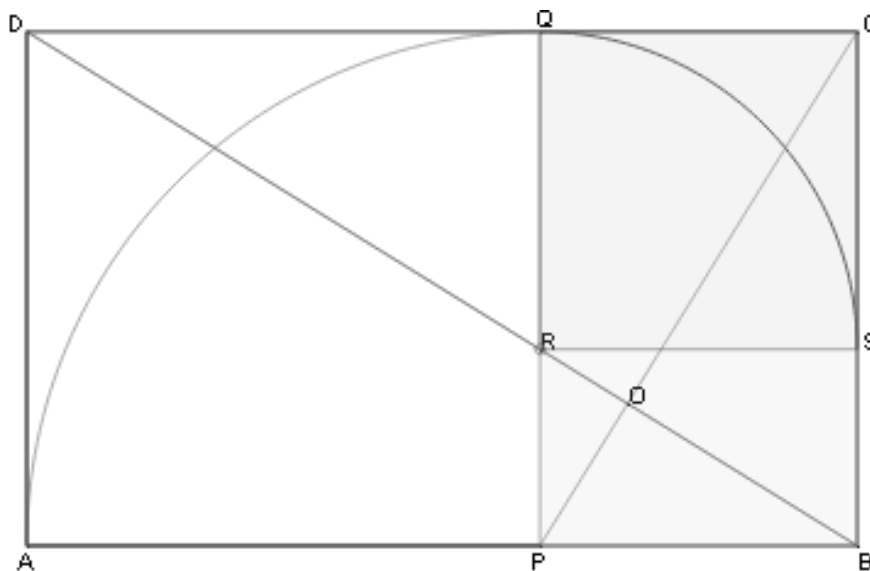
Se sottraiamo un quadrato da un dato rettangolo aureo RA (fig. 4.1), che ha per lato il lato corto del rettangolo, otterremo un rettangolo più piccolo che a sua volta è aureo e simile a quello iniziale. Se tracciamo le diagonali di questi due RA, vedremo che si intersecano sempre con un angolo retto nel punto O. Se cerchiamo altri RA di volta in volta più piccoli, attraverso successive sottrazioni di

¹ La sezione aurea, cap. I, I numeri, pag. 18.

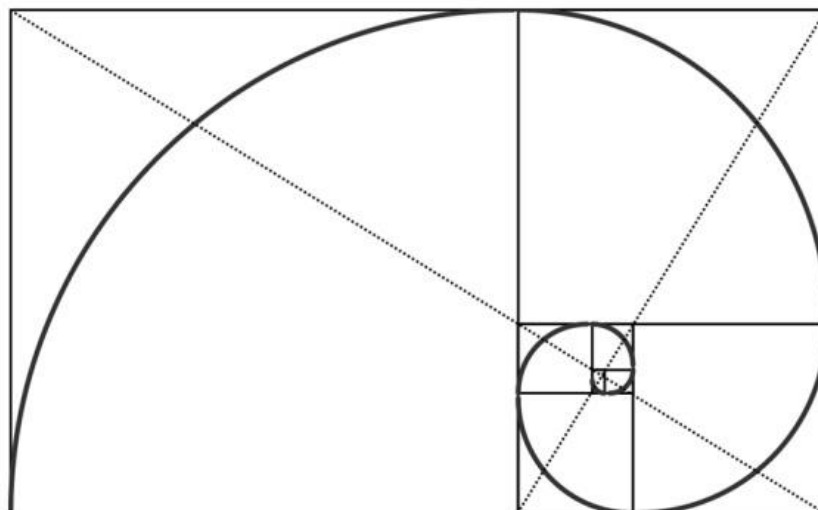
² La sezione aurea, cap. I, Un mondo aureo, pag. 16.

quadrati, e in ciascuno di essi tracciamo le due diagonali che appaiono in figura, notiamo che tutte si situano sulle due rette DB e CP. Così saranno sempre perpendicolari e il loro punto di intersezione sarà sempre lo stesso punto O (fig. 4.2).

Di conseguenza in tutti i rettangoli che si possono via via formare sottraendo quadrati, vedremo che il punto di intersezione delle diagonali rimane sempre costante, per quanto diminuiscano di dimensione in base al fattore Φ . Il punto O è una specie di vortice, un buco nero, punto d'attrazione infinita dove convergono gli innumerevoli rettangoli aurei³.



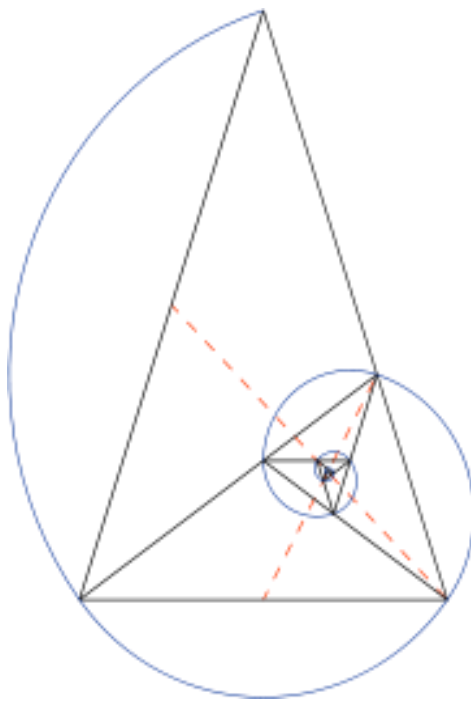
4.1 Rettangolo aureo, diagonali DB, CP.



4.2 Spirale logaritmica inscritta in un rettangolo aureo.

³ La sezione aurea, cap. II, Proprietà del rettangolo aureo, pag. 57-59.

Lo stesso meccanismo rotatorio vale anche per le altre figure auree (fig. 4.3), che si basano cioè sulla divina proporzione, ammesso che ad ognuna, a ciascun passaggio, si sottragga il proprio *gnomone* (def.: uno gnomone è qualsiasi figura che, aggiunta o sottratta alla figura originale, produce una nuova figura simile all'originale⁴).



4.3 Spirale logaritmica ricavata da un triangolo aureo.

Per le qualità straordinarie di queste figure, è stato proposto di chiamare il punto di centro "L'occhio di Dio".

A questo punto, osservando la figura, sorge spontaneo notare come questo cosiddetto vortice ricordi il moto di una spirale, come quella delle conchiglie delle chioccioline. Per tracciarla basta semplicemente puntare il compasso nel vertice P con ampiezza pari al lato del quadrato, e tracciare un arco di circonferenza di 90° interno al rettangolo, successivamente puntare il compasso sul vertice analogo del quadrato, gnomone del ret-

tangolo aureo successivo, e ripetere l'operazione fino a quando la dimensione del compasso lo permetta. Completate queste operazioni avremo una spirale che segue la successione proporzionale del rettangolo aureo di partenza, divenendo così aurea a sua volta. Infatti, lo sviluppo rotatorio della spirale si baserà su un angolo di curvatura costante, e avrà una linea che si svolge via via sempre più lontana dal giro precedente, con coefficienti che seguono la successione di Fibonacci.

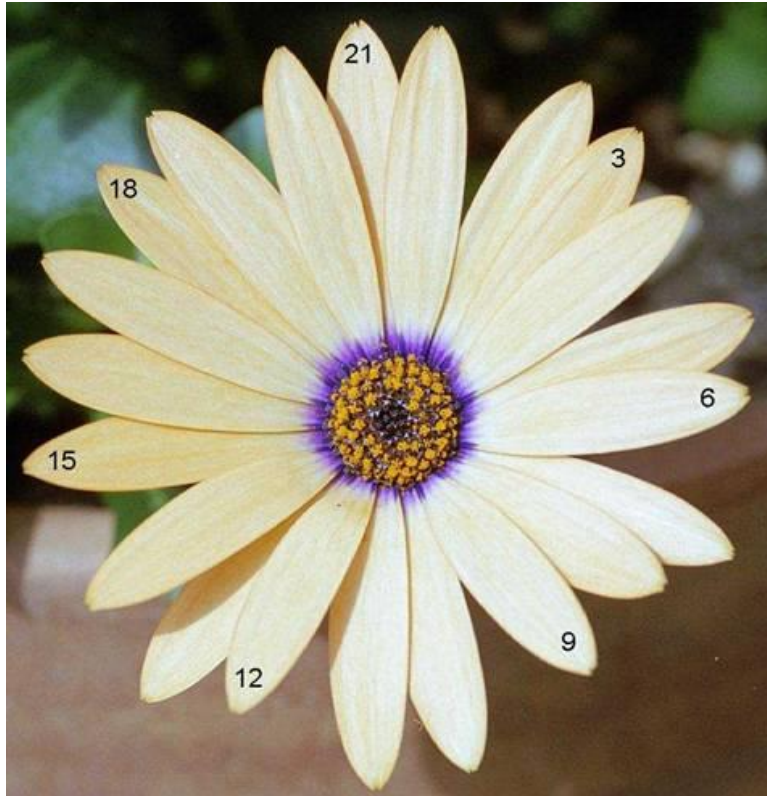
La figura che, secondo la costruzione descritta, si è venuta a creare è stata chiamata *Spirale Logaritmica*. Ora, osserviamo attentamente questo disegno, risulterà essere molto più familiare e incredibile di quello che pensiamo: la ca-

⁴ La sezione aurea, cap. II, Lo gnomone, pag. 53.

pacità di alcuni esseri viventi di crescere senza sostanziali modifiche della forma complessiva è caratteristica della spirale logaritmica.

1.2 Fillotassi

«Nel regno vegetale la sezione aurea è imperatrice suprema.»



4.4 Margherita con 21 petali.

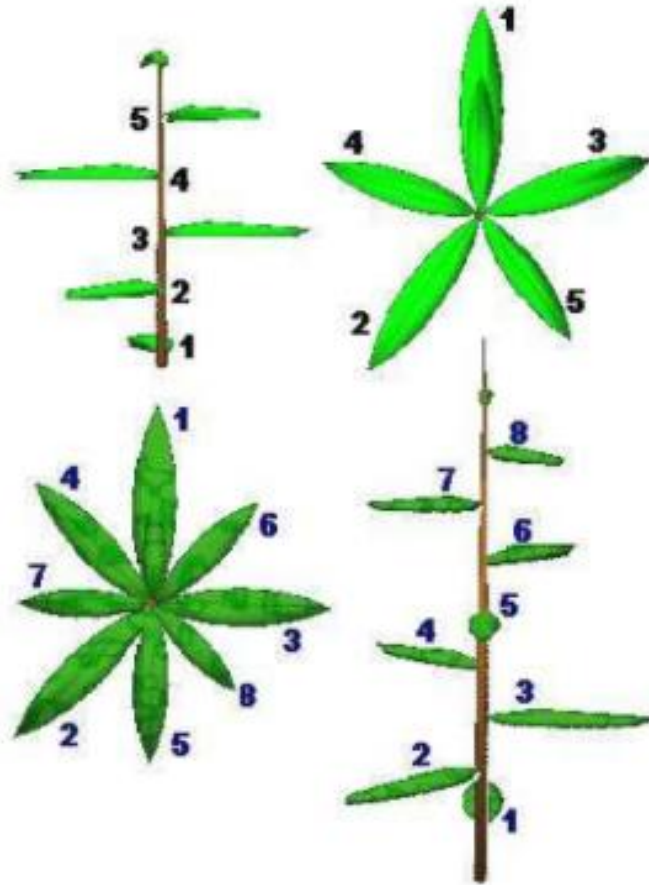
Per variare le dimensioni di una figura senza variarne la forma, si può utilizzare la proporzione aurea Φ . È proprio quello che accade durante la crescita di molti esseri viventi, in particolare dei vegetali⁵. Questo fenomeno venne osservato già da antichi filosofi greci, che definirono una crescita di questo tipo con l'espressione "crescita gnomonica".

La fillotassi (*phillon*, cioè foglia; *taxis*, ossia ordine) è una branca della botanica che studia il modo in cui le foglie delle piante si distribuiscono lungo il fusto⁶.

⁵ La sezione aurea, cap. V, Il numero aureo e la natura, pag. 125.

⁶ La sezione aurea, cap. V, La fillotassi e la proporzione aurea, pag. 127.

Le inflorescenze delle piante (fig. 4.4) hanno quasi sempre un numero di petali appartenente alla successione di Fibonacci (3,5,8,13,21,34...). A volte la presenza della proporzione aurea nella forma e nelle dimensioni dei vegetali può apparire eccessivamente forzata, tuttavia i casi rigorosamente documentati sono non soltanto sorprendenti ma anche significativi e particolarmente belli.



4.5 Crescita a spirale delle foglie intorno al fusto.

L'eccellente Leonardo da Vinci, studiò come le foglie dei vegetali crescendo si distribuivano seguendo spirali attorno al fusto, in gruppi di cinque alla volta (fig. 4.5). Inoltre e più sorprendentemente, l'angolo formato da foglie consecutive rimaneva costante, si dice "angolo di divergenza".



4.6 Esempi di spirale logaritmica in natura.

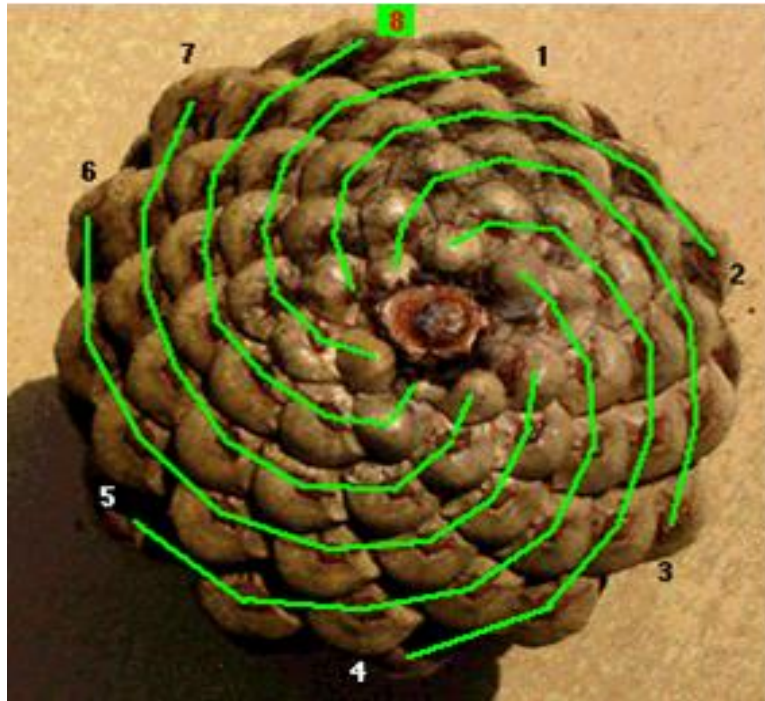
Ciò che accade con i rami di un albero è paragonabile a quanto avviene per le foglie: si diramano secondo uno schema a spirale. Ricordiamo poi che le dimensioni di ogni albero variano continuamente nel corso della vita, ma non cambiano il loro aspetto né le proporzioni⁷.

Possiamo citare anche altri esempi della presenza della spirale logaritmica in natura, non solo nelle conchiglie, *nautilus*: minerali, mulinelli e scoli d'acqua, la disposizione dei petali delle rose e, a scala gigante, i bracci delle galassie (fig. 4.6). Quando si osserva il disco di un girasole, si notano spirali formate dai semi disposte in direzione oraria e antioraria; le quantità di ciascuna di esse sono sempre termini consecutivi della successione di Fibonacci⁸. Un'altra curiosità riguarda gli insetti: quando sono intenti ad avvicinarsi ad un punto luminoso, la loro traiettoria non è rettilinea o ondulatoria, ma traccia una spirale logaritmica.

⁷ La sezione aurea, cap. V, La fillotassi e la proporzione aurea, pag. 129.

⁸ La sezione aurea, cap. V, Fiori e petali, pag. 134.

4.7 Struttura della crescita di una pigna.



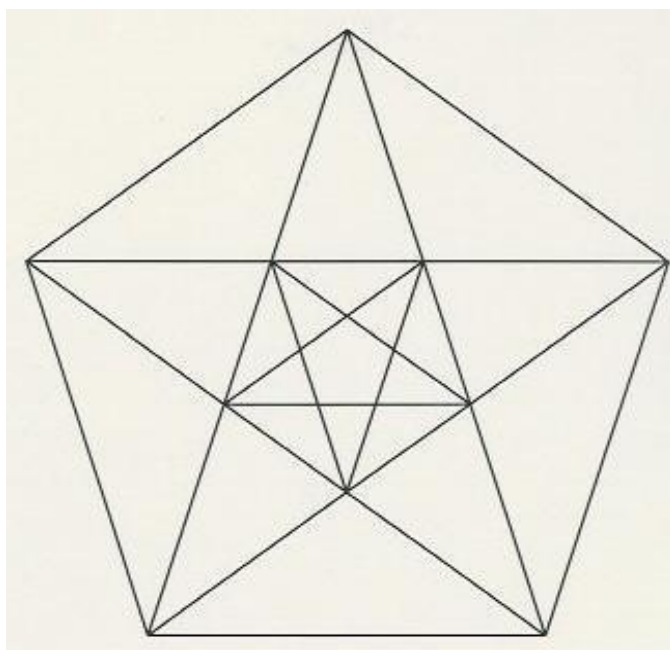
Nel 1968, il matematico statunitense Alfred Brosseau fece uno studio su 4290 pigne appartenenti a dieci specie diverse di pini californiani, arrivando alla conclusione che, con l'eccezione di appena 74 esemplari, tutte le altre possedevano una conformazione che seguiva la successione di Fibonacci, cosa che comporta una coincidenza del 98,3%⁹.

L'astronomo tedesco Johannes Kepler (1571-1630), notò come il pentagono abbia una grande importanza nella forma dei fiori. Molto spesso possiedono cinque petali e cinque sepali, di conseguenza anche i frutti sono condizionati dallo schema pentastellato, come ad esempio le mele¹⁰.

Se ci soffermiamo a parlare del pentagono, è risaputo che le sue diagonali formano una stella a cinque punte la quale, a sua volta, contiene nel suo centro un altro pentagono simile all'originale. La stella presenta delle relazioni tra i lati delle punte triangolari, che si basano sul rapporto Φ tra il lato maggiore e quello minore.

⁹ La sezione aurea, cap. V, La fillotassi e la proporzione aurea, pag. 130.

¹⁰ La sezione aurea, cap. V, La fillotassi e la proporzione aurea, pag. 132.



4.8 Pentagono con diagonali progressive.

Non a caso fin da tempi remoti, rappresentate su tavolette mesopotamiche e geroglifici egizi, le stelle del cielo sono state rappresentate da pentagoni stellati, o pentacoli. La pentade diventò il simbolo della setta filosofica dei pitagorici: il cinque era il numero dell'armonia nella salute e nella bellezza, dato che presupponeva un'equilibrata combinazione fra il due (primo numero pari, diade) e il tre (primo numero dispari completo, triade). Fu di volta in volta simbolo dell'Amore creatore e della Bellezza vivente, nonché dell'essere umano¹¹. Esiste, infatti, una proporzione aurea tra rispettive misure del corpo umano: palmo, quattro dita, spanna, piede, gomito¹².

1.3 Botanica

Gli interessanti riferiti al mondo vegetale risalgono a tempi antichissimi, e già nel IV secolo a.C., con Teofrasto e Dioscoride, la botanica venne associata alle scienze mediche per le molteplici e straordinarie proprietà delle specie vegetali. Nacquero così diversi erbari in cui erano riportati i nomi e le caratteristiche delle

¹¹ La sezione aurea, cap. III, Il pentagono regolare, pag. 68-69.

¹² La sezione aurea, cap. V, La proporzione aurea negli esseri viventi, pag. 127.

piante con le loro rispettive qualità, accompagnati da disegni fedeli e dettagliati per facilitare il riconoscimento degli esemplari.

Durante il medioevo, però, le illustrazioni botaniche subirono un'involuzione: vanno via via perdendosi i caratteri naturalistici che Dioscoride, nel *De Materia Medica* (I secolo d.C.), si proponeva di tramandare, per lasciare spazio a rivisitazioni fantasiose ricche di demoni, angeli e figure antropomorfe, tipiche delle iconografie cristiane.



4.9 Erbario, ms. cartaceo, sec. XV



Figura 1

Successivamente comparirono, grazie alle attività dei monaci nei monasteri, i primi orti botanici dediti allo studio delle proprietà medicamentose delle piante. Con Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer nasce un disegno botanico artistico e scientifico al contempo, che emerge dal diretto contatto con la natura. Questo genere di illustrazioni realistiche, rappresentate con estrema accuratezza tecnica, saranno caratteristiche della pittura naturalistica dei secoli successivi al 1500 fino ai giorni nostri.

Entrando nel XVII secolo, allo studio dei "semplici" (ossia le piante officinali) con finalità farmacologiche e mediche, specifico della cultura medievale, subentra un'attenzione sempre più viva per i problemi morfologici e classificatori, alla luce di un panorama floristico arricchito dall'arrivo di molte novità dall'Asia e dal Nuovo Mondo. Nascono, inoltre, le prime raccolte sistematiche di piante essiccate seguite dalla rivoluzionaria e determinante invenzione del microscopio. Arriviamo, quindi, all'apice dell'importanza attribuita allo studio e la classificazione delle piante nel XVIII secolo, quando Carl Nilsson Linnaeus (medico, botanico e

naturalista svedese, 1707-1778), all'interno dei suoi manuali, inserisce una denominazione doppia per determinare più specificatamente e in modo ordinato e sistematico le diverse specie, famiglie e classi di vegetali, detta *nomenclatura binomia*¹³.



4.10 Elisabeth Blackwell, A curious herbal. Londra, J. Nourse, 1737.

¹³ Tempi Botanici, florintesa.it, 24-9-16.



4.11 Elisabeth Blackwell, A curious herbal. Londra, J. Nourse, 1737.

Citando gli studi della Botanica ci rendiamo conto come anche nelle scienze, come nella geometria e nell'arte, la presenza ambientale sia del tutto fondamentale e inscindibile dal nostro mondo umano, per quanto civilizzato ed urbanizzato esso sia.

1.4 Riferimenti architettonici

«La bellezza consiste nell'armonia delle parti fra esse e con il tutto.» - Leon Battista Alberti, *De Architettura*



4.12 Facciata di un classico tempio greco, con costruzione geometrica aurea.

La proporzione aurea, come abbiamo visto, è largamente riscontrabile nel mondo delle Arti, applicata nel corso dei secoli, dall'epoca degli egizi ad oggi, in vari settori disciplinari: architettura, pittura e scienze. Impressionante notare come anticamente tali proporzioni erano già conosciute e utilizzate per la costruzione delle piramidi, dei templi greci, di cattedrali e per lo schema compositivo di quadri e sculture. In mosaici geometrici di diverse culture ricorre la ripetizione di forme che partono da poligoni regolari particolari, la cui somma degli angoli è 360 gradi¹⁴.

La spirale logaritmica ha affascinato in molti, per citarne uno il pittore Mauritius Cornelius Escher e i suoi molteplici studi geometrici, in cui compaiono spirali di vario tipo, bidimensionali, tridimensionali, eliche conoidi e cilindriche. Mentre l'artista italiano Mario Merz (arte povera), utilizza in modo continuativo la successione di Fibonacci in molte sue opere.

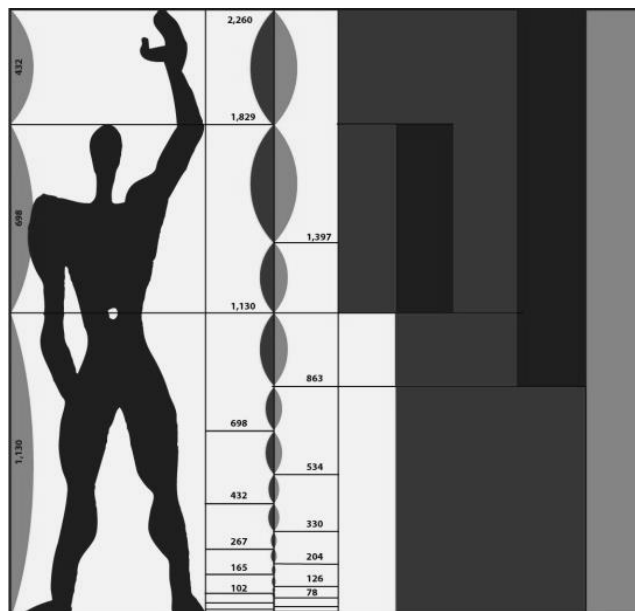
¹⁴ La sezione aurea, cap. III, La sezione aurea e il pentagono, pag. 78-79.

Di seguito, ecco una breve lista delle più spettacolari architetture basate sulla spirale e sulla proporzione aurea come esempi:

- Monumento alla III Internazionale (solo progettuale), Vladimir Tatlin, 1920;



- Il *Modulor* di Le Corbusier: nuovo sistema di misurazione basato sul corpo umano e la divina proporzione, 1947.



- Museo Guggenheim di New York (USA), Frank Lloyd Wright, 1960;



- Scuole Heinz-Galinski di Berlino (Germania), Zvi Hecker, 1995;



- Quincy Square Park, Cambridge, Massachusetts (USA), Paragon Landscape Construction, INC., 1997;



«Così come i numeri di Fibonacci si evolvono all'infinito e descrivono una crescita progressiva a partire dalla somma delle cifre precedenti, così l'arte contemporanea è la somma dell'arte precedente. Non si può creare nulla dal nulla¹⁵.»

2 IL CERCHIO

Il cerchio è una figura con molte qualità particolari: non ha un inizio o una fine; tutte le linee che dal centro toccano la circonferenza sono uguali tra loro; le sue caratteristiche costruttive di bilanciamento delle forze (in architettura); ha perimetro minimo a parità di area e area massima a parità di perimetro.

Le formule per calcolare la sua circonferenza e la sua area sono:

$$C = 2\pi r \quad A = \pi r^2$$

Pigreco, cioè il simbolo π , è un numero con infiniti decimali, proprio come il numero aureo Φ .

La forma del cerchio è dunque la più costante delle forme grazie alle quali arriviamo a figurare a noi stessi il luogo mentale o reale nel quale siamo, e a collo-

¹⁵ La sezione aurea, cap. I, Mario Merz, pag. 38.

care in esso ciò che ci circonda, o ciò di cui noi ci circondiamo. La sua semplicità, la sua perfezione, la sua continua applicazione universale, ne fanno la prima di quelle forme privilegiate che si ritrovano al fondo di tutte le credenze e che servono di struttura base per tutti gli spiriti¹⁶.

Bruno Munari, artista e designer italiano, nell'introduzione del suo volume *// cerchio*, riporta alcune riflessioni riguardo questa forma:

«Il cerchio, che non ha principio né fine, rappresenta l'eternità.

In natura troviamo facilmente il cerchio, basta gettare un sasso nell'acqua calma.

Gli alberi crescono secondo un andamento circolare concentrico, infatti una sezione ne mostra gli anelli.

Un disco appoggiato su un piano non lo si può mettere in disordine, perciò quasi sempre i piatti sono rotondi, è più semplice disporli sulla tavola.»

Se ci soffermiamo a pensare alle forme del cosmo, ci rendiamo conto che la presenza del cerchio nel cielo è totalmente dominante¹⁷. Partendo da ciò che vediamo ad occhio nudo dalla Terra: la Luna e il Sole sono rotondi. A sua volta anche il nostro pianeta è sferico e gira attorno alla sua stella con moto circolare (ellittico), attorno a se stesso e la Luna intorno alla Terra e al Sole di conseguenza. Così anche tutti gli altri pianeti sono sferici e tracciano la propria orbita solare, e via scorrendo, la Via Lattea è un disco e le varie galassie si somigliano.

Molti strumenti legati alla misurazione (in particolare strumenti astronomici; fig. 4.13, 4.14) contengono forme circolari. Ed è proprio dall'astronomia che si cominciò a determinare la scansione del tempo, sempre legata indissolubilmente al tanto prezioso e ricorrente circolo. Infatti, esso è stato scelto per la forma degli orologi grazie alla sua attinenza al moto infinito dei corpi celesti (e del tempo con essi), che girano ognuno intorno al proprio centro gravitazionale.

¹⁶ Il cerchio curva perfetta, cap. IX, La metamorfosi di Georges Poulet, pag. 85-86.

¹⁷ Il cerchio curva perfetta, cap. X, Il cerchio nel cielo, pag. 93.

Il cerchio rappresenta l'infinito per antonomasia, non ha inizio né fine, continua a girare per sempre, senza mai cambiare traiettoria.



4.13 Antico planetario meccanico, firmato A. Mondadori. Verona 1917-19.

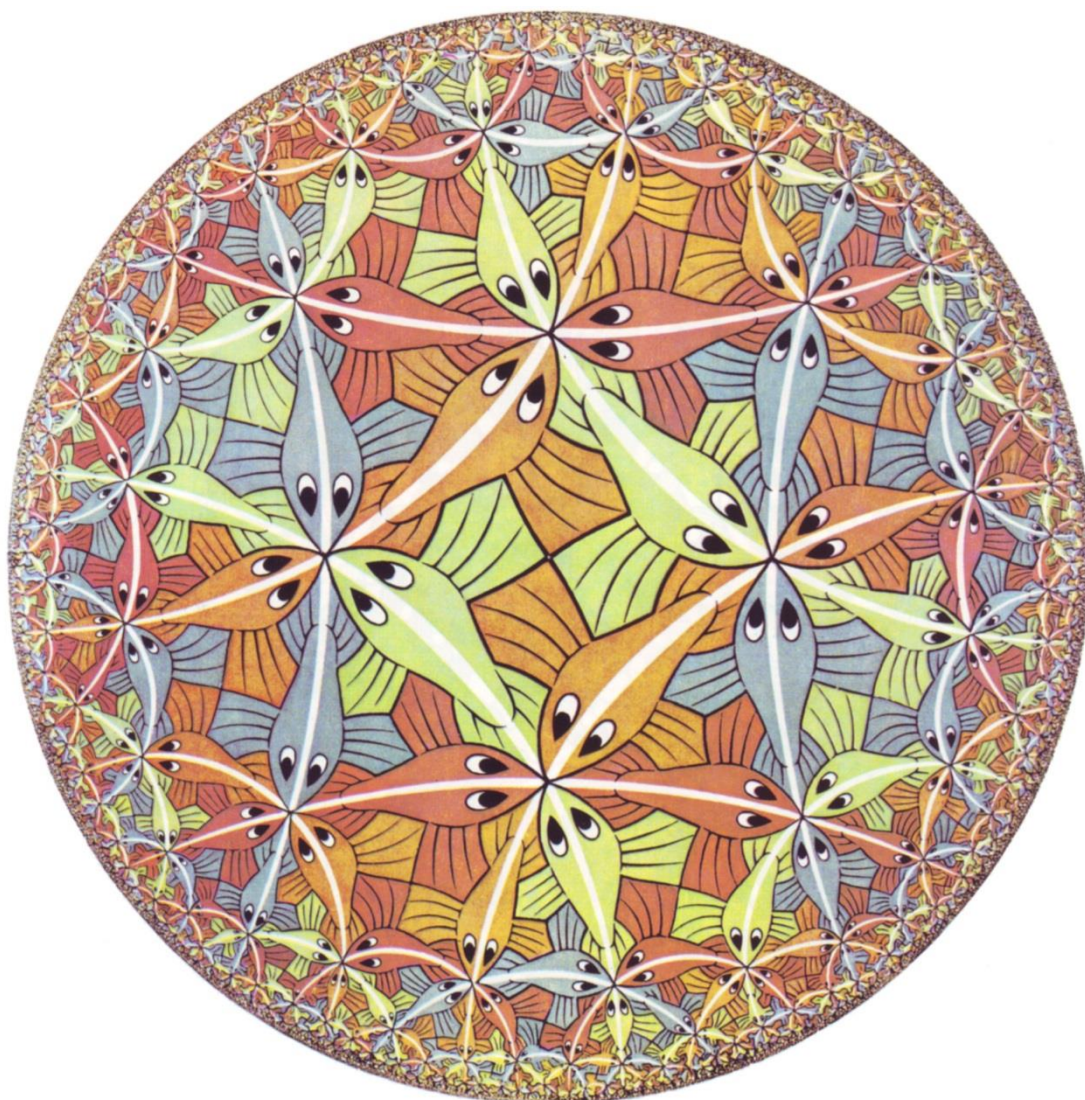
4.14 Quadrante astrolabio arabo, 1735.



Dai *Quattro libri dell'Architettura*, i *Templi*, di Andrea Palladio, 1570.

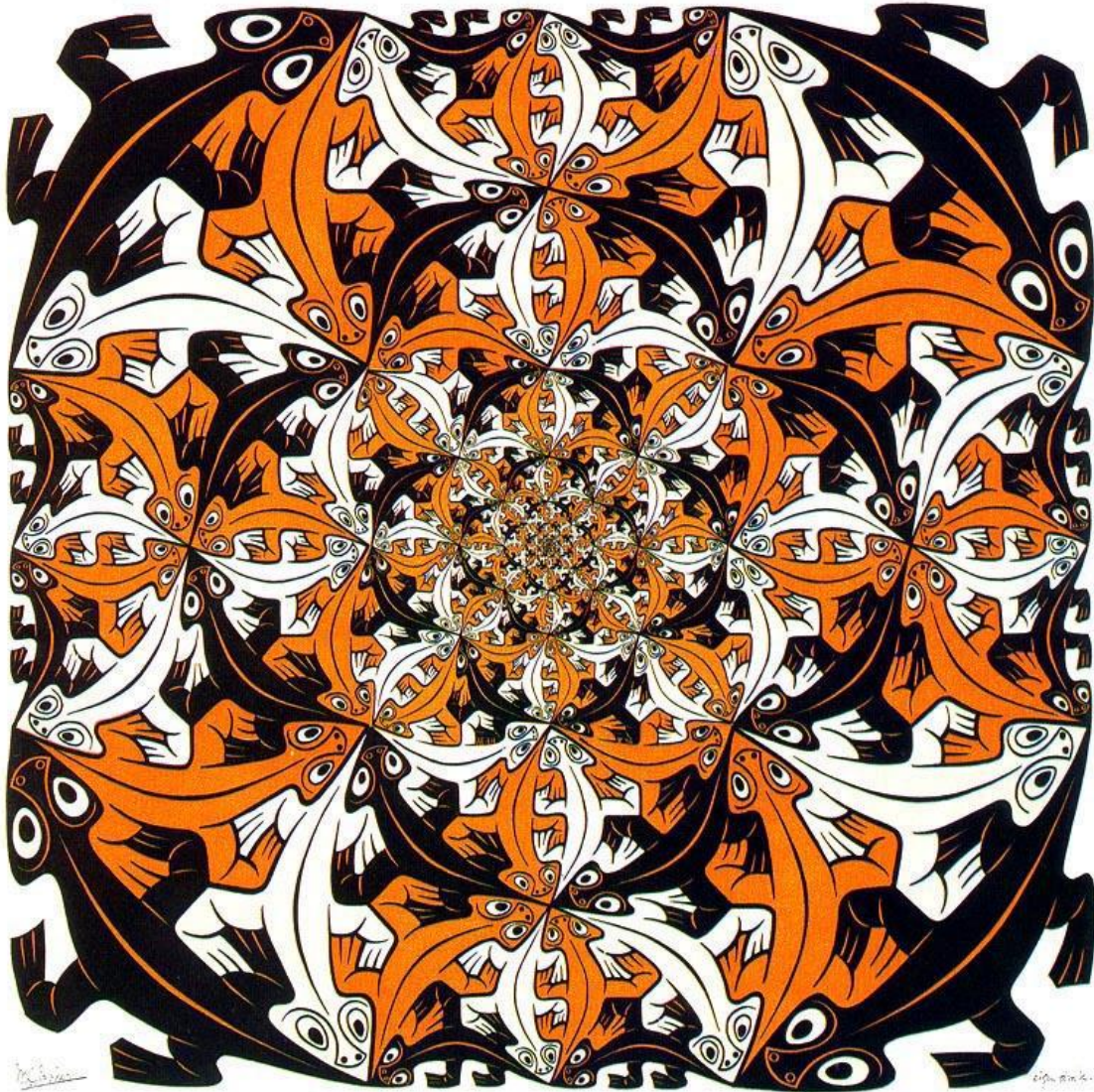
«Ai templi si conviene massimamente questa figura, perché, essendo essa da un solo termine racchiusa, nel quale non si può né principio né fine trovare, né l'uno dall'altro distinguere, e avendo le sue parti simili tra loro, e che tutte partecipano della figura del tutto, e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezzo, è attissima a dimostrare la unità, la infinita essenza, la uniformità e la giustizia di Dio.»

Mauritius Cornelius Escher, Olanda 1898, affascinato dalla geometria e dalle illusioni ottiche, si interessa alla "forma perfetta" con la serie dei *Limiti del cerchio* (fig. 4.15). Si tratta di xilografie circolari che riportano ripartizioni geometriche all'interno di un cerchio-sfera, che si fanno sempre più piccole man mano che ci si avvicina al perimetro. Queste incisioni sono di vario tipo e raffigurano animali stilizzati o forme astratte. Escher adottò come punto di partenza di questi disegni l'idea della nuova geometria iperbolica di Poincaré, la quale è costituita dal modello di un grande cerchio infinito nel quale è contenuto l'insieme di un'intera superficie infinita, e non esistono punti esterni a tale cerchio¹⁸.



4.15 M. C. Escher, *Limite del cerchio III*, 1959.

¹⁸ Il cerchio curva perfetta, cap. VI, La geometria iperbolica di Poincaré e l'infinito, pag. 60-61.



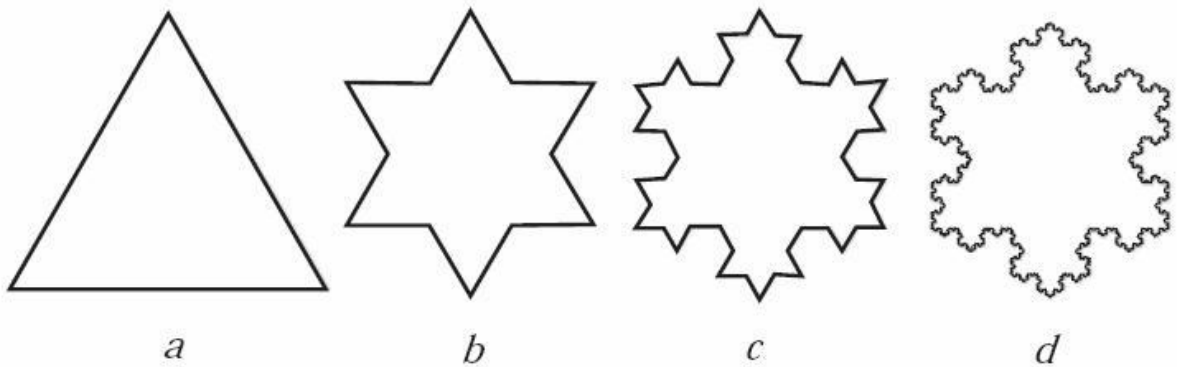
4.16 M.C. Escher, *Sempre più piccolo*. 1956.

Risulta interessante notare come gli sviluppi delle composizioni di Escher, ricorrono le geometrie frattali (fig. 4.16).

Il concetto di *frattale* apparve nel 1975 con la pubblicazione di un saggio intitolato *Gli oggetti frattali: forma, caso e dimensione*, scritto dallo scienziato francese Benoît Mandelbrot.

Per spiegare questo concetto iniziamo ricordando che gli oggetti geometrici classici hanno dimensioni intere: il punto ha 0 dimensioni, la retta 1, il piano 2 e lo spazio 3. La dimensione frattale, invece, è una dimensione decimale: essendo situati tra due numeri interi, i frattali hanno una dimensione non intera.

Se, ad esempio, disegniamo una figura come un triangolo equilatero, e collochiamo in corrispondenza del centro di ciascun lato un nuovo triangolo equilatero, il cui lato sia uguale a quello del triangolo originale moltiplicato per un fattore $f = 1/\Phi$, otterremo una successione di triangoli che tenderanno ad essere infiniti ed infinitamente prossimi tra loro (fig. 4.17). In effetti si tratta di un curioso paradosso geometrico.



4.17 Sviluppo del fiocco di neve di Koch, partendo da un triangolo.

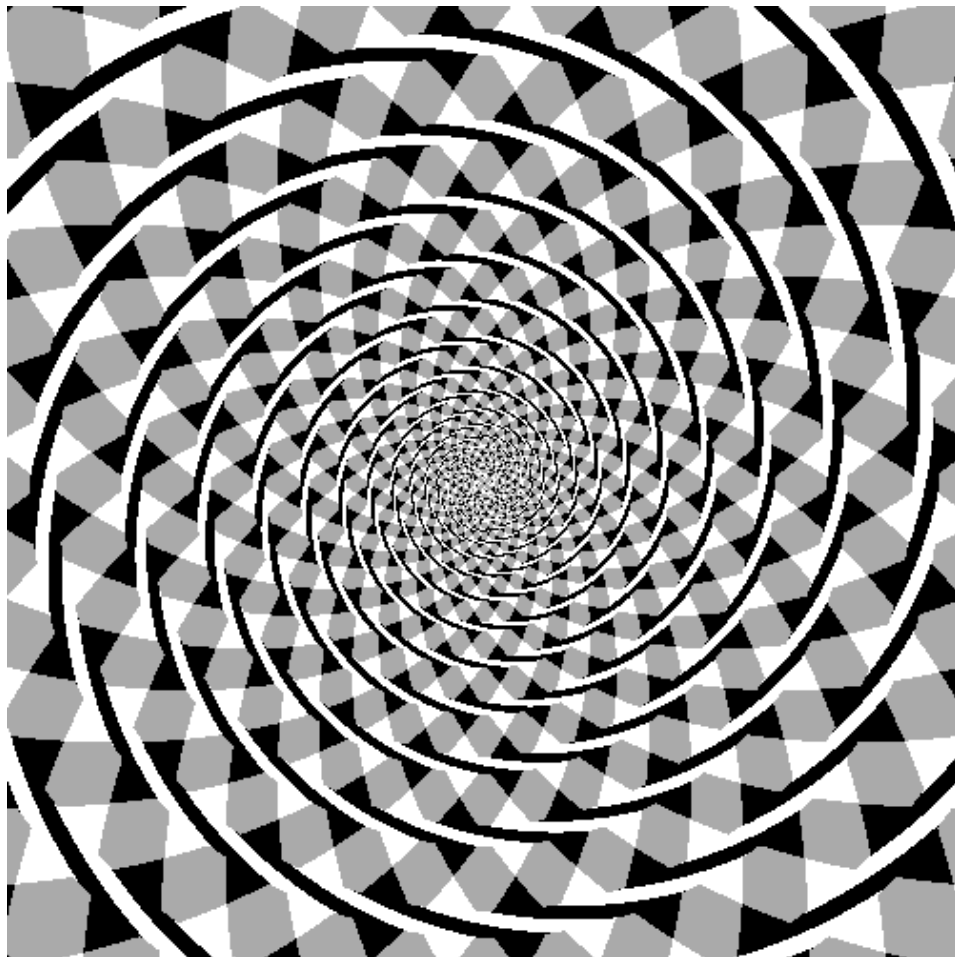
Una delle caratteristiche dei frattali è l'autosomiglianza, ovvero, la proprietà di mantenere la stessa figura all'aumentare o al diminuire della scala. Sia che guardiamo da vicino o da lontano, in dettaglio o in generale, l'immagine che ve-



4.18 Particolare della struttura frattale del Broccolo Romano (*Brassica oleracea*).

dremo sarà sempre la stessa¹⁹. Tuttavia i frattali sono molto di più di un curioso artificio matematico: in ultima analisi, infatti, la natura si muove secondo strutture frattali. Alcuni dei più meravigliosi esempi di frattale in natura sono le formazioni cristalline, come i fiocchi di neve, o il comune broccolo romano (*Brassica oleracea*), appartenente alla famiglia dei cavoli (fig. 4.18).

Una delle particolarità della curva perfetta è la sua capacità di illusione ottica, come dimostra lo psicologo inglese J. Frazer, nel suo studio dal titolo *A New Visual Illusion of Direction*²⁰. All'interno dei suoi disegni in bianco e nero le linee appaiono distorte in spirali, ellissi o sghiribizzi, ma, per quanto incredibile, sono e rimangono dei cerchi perfetti, confusi dall'alternanza di linee e quadratini bianchi e neri (fig. 4.19).



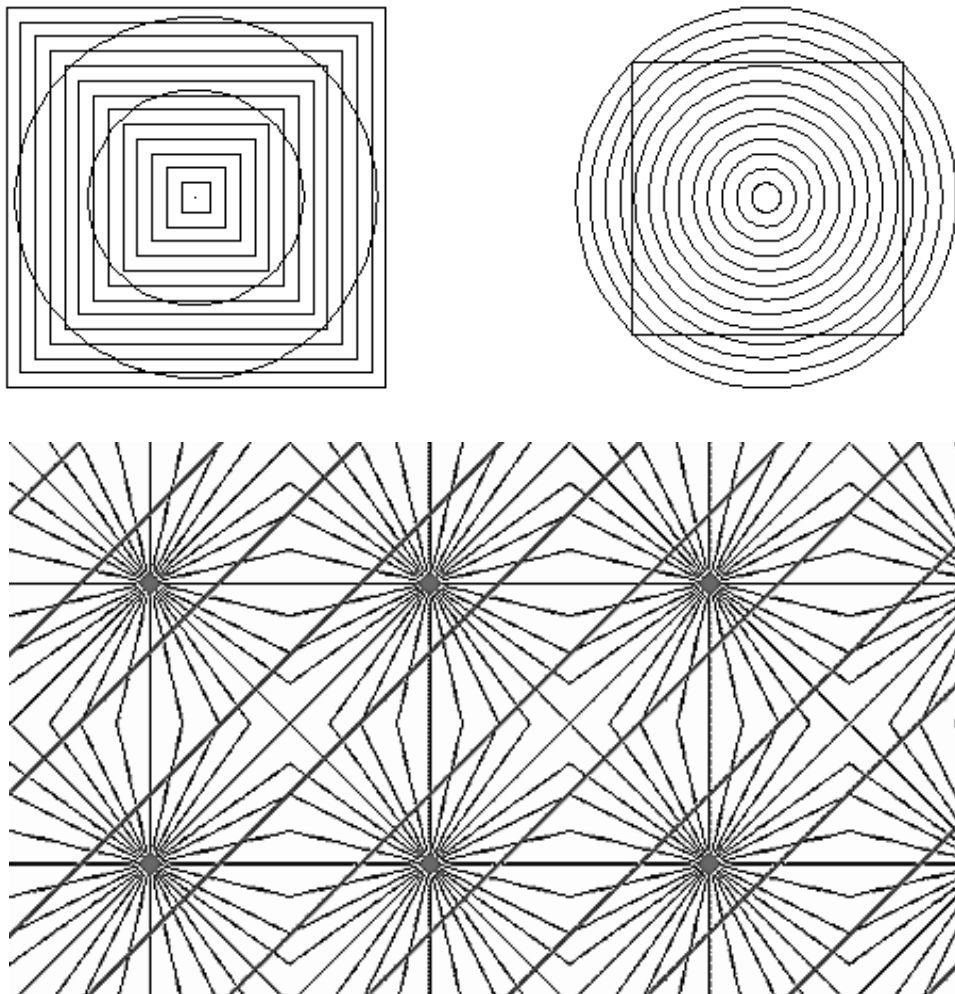
4.19 J. Frazer, *A new visual illusion of direction*, 1908.

¹⁹ La sezione aurea, cap. V, I frattali e il numero aureo, pag. 136-137.

²⁰ Il cerchio curva perfetta, cap. VII, Illusioni, pag. 65.

Grazie alle sue molteplici capacità, il cerchio è stato da sempre identificato come forma magica legata a rituali mistici e religiosi. Alcuni esempi li troviamo nelle regioni sassoni, come Stonehenge: la serie di monoliti e pietre disposte in cerchi concentrici con eccezionale maestria e strategia, in quanto edificati con i pochissimi mezzi disponibili dell'era paleolitica. Oltre a questo famoso sito sono state ritrovate altre disposizioni circolari di utilizzo propiziatorio.

Non a caso, ancora oggi, la simbologia religiosa attribuisce la forma del cerchio alla rappresentazione del divino, celeste portatore di luce.



4.20 Illusioni ottiche geometriche.

Capitolo V

Il Mio Percorso Creativo

La mia ricerca artistica, maturata nel corso degli anni, è una riflessione interiore riguardo la comprensione di ciò che mi rende felice e che mi faccia sentire realizzata per quello che creo. Inventare e costruire oggetti artistici è un modo per sentirmi parte integrante dell'ambiente, per sapere di aver operato come tutti gli altri organismi del pianeta, inserita, cioè, in un ciclo vitale in continua rotazione. Per questo intervengo solo dove mi sento più a mio agio e in comunicazione con l'ambiente.

Prima di iniziare qualunque progetto, cammino osservando i vari paesaggi naturali che ci sono a disposizione, boschi, prati, ruscelli e fiumi, ma anche le montagne con le loro pareti rocciose. Sono convinta che la madre di tutte le arti sia la natura stessa, perciò prendo spunto proprio dall'ambiente prima di tutto.

Di fondo si inserisce una critica all'operare errato e distruttivo dell'uomo sul mondo naturale di cui fa parte, di cui ha bisogno ma se ne è dimenticato.

Esistono delle forme che appaiono agli occhi più interessanti ed equilibrate, quindi più belle. Ricercò quindi queste forme primordiali, per ricreare quell'attrazione fatale che la natura riesce a suscitare. Uno dei motivi per cui ritengo che la forma del cerchio e del concentrico catturino particolarmente l'attenzione, è la voglia di scoprire cosa è celato nel mezzo, cosa esista al di là di un buco buio, o cosa voglia mostrarci un centro trasparente.

1 I LAVORI

Inizialmente mi sono soffermata sullo studio della forma e dei materiali, per provare tecniche diverse. Il mio primo lavoro in accademia ha riguardato la scultura del legno, assemblato a materiali trasparenti (plexiglass). Si tratta di un lavoro in parte figurativo, in quanto rappresentava uno squalo martello e in parte geometrico. In questo caso ho studiato le forme dei disegni tribali della cultura neozelandese e celtica, cercando di donare la tridimensionalità a delle figure bidimensionali.

Successivamente ho continuato a lavorare sulla linea dell'assemblaggio di forme semplici per riempire uno spazio, le quali ricordavano ancora una volta la sagoma di un animale. Il risultato fu una sorta di esplosione della corazza esterna di un essere vivente rendendo così visibili le sue interiora che, però, erano di colore bianco e vellutato (colata di cera bianca), quasi a mostrarci l'esistenza di un'anima al suo interno.

La ricorrenza della presenza vitale in ogni lavoro mi ha spinto alla ricerca di un'esperienza più concreta a contatto con la natura. Mi sono avvicinata quindi alla recente tendenza dell'arte ambientale, studiando ed analizzando i vari artisti che ne fecero parte e quelli che ancora adesso ci lavorano. Questo ambiente mi ha affascinato particolarmente.

I lavori che sono riuscita a produrre quest'anno, tentano di spingere l'osservatore all'abbandono della creazione di oggetti che non possono essere smaltiti, evitando il rivoluzionamento invasivo di un luogo. Per questo motivo, le sculture o installazioni non dovrebbero essere permanenti, ma composte di materiali che sciogliendosi o decomponendosi riescano a tornare al loro stadio originale. Ho compiuto alcuni interventi dove le persone hanno agito di recente sulla natura, ritenendoli una sorta di riscatto per il danno procurato: ricavo i materiali per fare arte dai rami tagliati e dalle cortecce sradicate dai fusti, dalle incisioni sui tronchi che spurgano resina, da fiori recisi che iniziano ad appassire...

Saranno comunque opere che si evolvono nel tempo, che cambiano il loro aspetto seguendo le stagioni e che si deteriorano insieme all'ambiente. Senza la dimensione temporale e l'inserimento in un luogo naturale adatto, la contem-

plazione di questi lavori non sarebbe completa, è molto importante infatti che l'osservatore capisca il concetto di bio-degrado del materiale. Cerco di non fare uso di oggetti industriali come fili metallici, colle sintetiche, chiodi o quant'altro. Raccolgo materiali naturali e li assemblo con quello che trovo, quando necessito di qualche aiuto cerco materiali che siano ecocompatibili e di origine biologica. In dicembre ho tentato di ambientarmi e compiere qualche intervento tra i boschi della Val Pusteria, in Trentino Alto Adige. Allontanandomi dalla strada battuta, ho visto come il paesaggio fosse costantemente intaccato dall'intervento umano, molti alberi erano tagliati e i resti erano lasciati a terra. Così, vedendo un tronco spezzato a metà, con una profonda crepa che lo attraversava per tutta l'altezza, ho riempito questa ferita con una fila di pigne secche di dimensione crescente, trovate a terra poco distante, fino a ricomporre completamente la circonferenza dell'albero. Un intervento semplice e veloce, che per me in quel momento ha simboleggiato un grido verso la distruzione che si compie ogni giorno nelle foreste, ogni parte del bosco era stata intaccata dall'essere umano. Questo fatto mi disturbava moltissimo.

1.1 Spirale

Nel frattempo, camminando tra gli alberi, ho raccolto del materiale per la mia opera successiva. A terra erano rimaste tutte le cortecce cadute durante la po-

tatura delle piante. L'opera consiste in una struttura tubolare arrotolata in una spirale, aperta da entrambe le estremità, ottenuta cucendo con un filo di juta tutti i pezzi di spessa corteccia di pino. Una volta completata è stata posizionata ai piedi di un boschetto collinare e riempita con del terriccio e alcuni semi di fiori. A questo punto la natura è stata libera di fare il suo corso e, in primavera, tra le fessure delle placche sono spuntati i primi germogli dei fiori e di altre erbe spontanee, fino a quando la spirale non è stata completamente sommersa dalla vegetazione. Con la fine dell'estate, però, l'erba ha iniziato a seccarsi e il bacino di corteccia è tornato visibile. Naturalmente il suo aspetto non è più quello iniziale, è mutato insieme all'ecosistema di cui l'opera è diventata parte. Se si osserva attentamente si vedono anche le tracce del passaggio di alcuni animali, più o meno grandi.



5.1 Spirale, Marzo 2016.



5.2 Spirale, Aprile 2016.



5.3 Spirale, Maggio 2016.



5.4 Spirale, Giugno-Luglio 2016.



5.5 Spirale, Agosto 2016.



5.6 Spirale, Settembre 2016.

1.2 Vita Radiale

Dal 4 al 9 luglio ho partecipato, insieme ad alcuni altri studenti dell'Accademia di Venezia, alla manifestazione *Baldofestival, Sentieri nell'arte 2016*. Mi è stato messo a disposizione uno spazio per creare un'opera che avrebbe fatto parte del sentiero espositivo Natura "Natura".

L'installazione è fatta interamente del fieno tagliato e raccolto dallo stesso campo dove l'opera è stata inserita. Consiste in delle serie di cerchi concentrici formati da figure riconducibili alla biodiversità vegetale del luogo stesso. Il cerchio più esterno è formato da cerchi con quattro punte esterne alternati da paia di ellissi, rappresentano rispettivamente la sezione del fusto di una pianta erbacea spontanea (iperico), e la forma di alcuni semi. Il livello successivo è una trasposizione moltiplicata della stella a cinque punte del torsolo di una mela. Sei triangoli vuoti ricordano i semi della sassifraga. Le figure di dimensione maggiore sono foglie di trifoglio, anch'esse aumentate a sei, con la punta rivolta verso l'interno. Il centro del disegno è formato di un assemblaggio di sepali di piante diverse, come l'erba stella, il rovo. Il centro intorno al quale ruotano tutte le altre forme è il contenitore dei semi del papavero.

Quest'opera mette in mostra, su scala ingrandita, il concetto di simmetria radiale, presente in molte specie viventi, e allo stesso tempo riprende la teoria della forma universale del cerchio.

La radialità ha questa definizione: una figura piana ha una simmetria radiale se riusciamo a trovare un punto O tale che, ruotando al figura F di un angolo α , si trova una figura F' che si sovrappone perfettamente con la figura di partenza¹.

Nel mondo delle piante è una costruzione onnipresente. Basti pensare ad un fiore e i suoi petali e sepali, alla sezione dei frutti, ma anche in esseri viventi come stelle marine e ricci di mare. Questo tipo di schema, per la sua bellezza e armonia, fu adottato da varie culture, antiche e recenti: pavimenti musivi, arte araba, gioielli medievali, rosoni gotici, caleidoscopi, mandala.

¹ www.youmath.it, settembre 2016.

La simmetria per rotazione introduce direttamente alla figura circolare, ricollegandoci ancora una volta, a tutto ciò che riguarda la natura e l'ambiente, alla sua meravigliosa caratteristica di ciclo infinito della vita.

Anche questa volta il lavoro ha carattere effimero, infatti, la paglia di cui è composto è stata semplicemente legata insieme con dello spago. Basteranno gli agenti atmosferici e gli animali a sciogliere le sue forme per riportarlo all'origine.



5.7 Vita Radiale, Veduta aerea con drone, Luglio 2016.



5.8 Vita Radiale, Luglio 2016.



5.9 Vita Radiale, particolare, Luglio 2016.

1.3 Raggi di resina

Si tratta di un disco formato di gocce di resina naturale raccolta direttamente dagli alberi. Quando una pianta viene ferita, tramite un taglio o un ramo spezzato, rilascia spontaneamente colature di resina, inizialmente un fluido denso che si solidifica a contatto con l'aria. Ogni pianta produce resina e la utilizza per rimarginare le ferite da cui fuoriesce. A seconda del tipo di albero e dalle condizioni climatiche, la resina assume forme e colori diversi. Per il mio progetto ho utilizzato resina proveniente da alberi da frutto, in particolare ciliegi, per le sue caratteristiche di lucentezza trasparenza. La resina di ciliegio ha una colorazione che varia dal bianco trasparente, al giallo, al rosso, ed emana un gradevole profumo.

Il disco è assemblato con bastoncini di legno infilzati tra i pezzi di resina o con corda di juta fissata con colla di farina. Al centro domina una sezione di tronco con una parte di corteccia ancora attaccata.

Il disco parte regolare nella parte superiore, per poi sfaldarsi man mano che scende con un effetto di sgretolamento e colatura, anche se la resina è in realtà perfettamente solidificata in blocchetti.

Collocata appesa ad un ramo, è un omaggio alla trasparenza e alle molteplici rifrazioni della luce naturale.



5.10 Raggi di resina, Agosto 2016.



5.11 Raggi di resina, Agosto 2016.



5.12 Raggi di resina, Agosto 2016.



5.13 Raggi di resina, Agosto 2016.

1.4 Φ Phi

Per questa installazione mi sono ispirata agli studi matematici e geometrici riguardo la sezione aurea. La struttura rappresenta un triangolo aureo dal quale viene ricavata una spirale logaritmica. Il triangolo isoscele di partenza, ovvero quello più grande che contiene tutti gli altri, ha i lati che misurano 233 e 144 centimetri. Queste due misure sono numeri consecutivi della successione di Fibonacci. La seguente ripartizione è ricavata da una sequenza di sottrazione di gnomoni al triangolo di partenza, per ricavare di volta in volta triangoli aurei simili all'originale (come spiegato nel sottoparagrafo 1.1 del IV capitolo). Dopo la costruzione del vortice di triangoli aurei, è stata tracciata la spirale logaritmica che ne consegue. I materiali utilizzati sono canne di bamboo, ramoscelli e corda di sisal (una fibra vegetale estratta dalle foglie dell'agave sisalana).



5.14 Phi, Settembre 2016.



5.15 Phi, Settembre 2016.



5.16 Phi, Settembre 2016.

Conclusioni

Tutto è dominato dal concetto di rinnovamento e di circolarità dell'esistenza, fatto che mi preme particolarmente ricordare nelle installazioni.

In questo testo si è visto come gli artisti che lavorano con la natura ricorrano molto spesso a forme ancestrali, che richiamano emozioni profonde: allo stesso tempo, pace e inquietudine, fascino e paura, geometria e casualità, dubbi e risposte.

Per questi motivi io presto la mia energia nel campo dell'*arte tramite e per la natura*. Sono affascinata da essa, tanto da renderla protagonista indiscussa, centro emozionale e spirituale, immergendomi completamente nell'ambiente che ci ospita, fino a quando non è quasi più distinguibile la sottile linea di confine che separa l'opera dal contesto, l'artista dall'azione delle forze naturali. Un amalgama cosmico che, finalmente, conduce alla completezza e con essa all'armonia.

Bibliografia

Giorgio Cricco e Francesco Paolo Di Teodoro, Itinerario nell'arte volume 1, Dalla Preistoria all'età gotica, Zanichelli, 2005.

Giorgio Cricco e Francesco Paolo Di Teodoro, Itinerario nell'arte volume 2, Da Giotto all'Età barocca, Zanichelli, 2005.

Giorgio Cricco e Francesco Paolo Di Teodoro, Itinerario nell'arte volume 3, Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri, Zanichelli, 2005.

Graham Clarke: La fotografia, una storia culturale e visuale, Einaudi, 2009.

La sezione aurea, Il linguaggio matematico della bellezza, Fernando Corbalán, Mondo matematico, 2011.

Il cerchio curva perfetta, Luciano Cresci, Hoepli, milano, 2008.

Sitografia

robertsmithson.com

richardlong.org

darsmagazine.it

morning-earth.org

greenmuseum.org

gravityglue.com

ossomagazine.com

sevenmagicmountains.com

theartstory.org

news-art.it

lacma.org

environmentalart.net

martin.hill.com

alansonfist.com

discovertuscan.com

touringclub.it

artesella.it

parchidartecontemporanea.it

visitvalsugana.it

operabosco.eu

art-science.univ-paris1.fr

underwatersculpture.com

melchin.org

eco-art.org

