



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea

in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali (EGArt)

LM-76 - CLASSE DELLE LAUREE MAGISTRALI IN SCIENZE
ECONOMICHE PER L'AMBIENTE E LA CULTURA D.M. 270/2004

TESI DI LAUREA

Arte Sella

una finestra sulla Land Art

Relatore:

Prof. Stringa Nico

Laureando:

Dante Fabrizio

Matr. 852979

Anno Accademico:

2015/2016

Indice:

1. Introduzione	
1.1. Il paesaggio negli anni '60	p. 4
1.2. Origini della Land Art	p. 5
1.3. Il contesto sociale	p. 5
1.4. Land Art ed ecologia.	p. 6
1.5. Il museo nel XIX secolo	p. 8
2. Land Art	
2.1. Earthworks	p. 11
2.2. La critica	p. 12
2.3. Minimalismo, Arte Concettuale, Land Art	p. 14
2.4. Romanticismo e sublime	p. 16
2.5. Natura e cultura	p. 18
2.6. Alcuni collegamenti per la Land Art	p. 18
2.7. La fotografia: Ansel Adams	p. 21
2.8. Opera scultorea	p. 30
2.9. Aerial photography	p. 35
2.10. Arte e progresso	p. 44
3. Il complesso di Arte Sella	
3.1. Storia	p. 47
3.2. Degrado ambientale e restauro	p. 50
3.3. Opere I	p. 52
3.4. Opere II	p. 58
4. Conclusioni	
4.1. Verso la fine del cammino	p. 75

Bibliografia

Ringraziamenti

1. Introduzione

1.1. Il paesaggio negli anni '60

Il paesaggio e il modo con cui gli artisti dell'epoca si approcciarono ad esso, subirono una radicale trasformazione nel corso degli anni '60, quando, invece di limitarsi alla rappresentazione dei luoghi, gli artisti vollero agire direttamente con e sull'ambiente.

Il movimento denominato *Earthworks* prese forma attorno alla metà degli anni '60 da un piccolo gruppo di artisti concettuali desiderosi di estirpare il potere consolidato sull'arte da parte degli enti museali, e tentarono tale impresa trasportando le opere d'arte al di fuori dello spazio asettico del *white cube*, come definivano loro gli spazi espositivi, e immergendosi nello spazio naturale attribuendo ad esso il loro luogo di lavoro.



Figura 1: Il movimento artistico Earthworks

1.2. Origini della Land Art

Le opere di Land Art (anche denominata Earth Art, Eco Art e Arte Ambientale) possono venire interpretate «come tentativi di mettere in discussione il Modernismo, il Minimalismo e il Concettualismo, o come la ricerca spiccatamente romantica di una sorta di ispirazione atavica, o ancora come un impegno programmatico mirante a risolvere i problemi concreti della biosfera industriale». ¹ L'oggetto di tale forma d'arte è l'ambiente ed i processi (fondamentalmente scultorei poiché tridimensionali) e/o le *performances* che si instaurano e si svolgono all'interno di esso. I progetti di scultura in un'area specifica, definiti *site-specific* possono essere considerati come opere «che utilizzano i materiali dell'ambiente per creare forme nuove o per modificare la nostra idea di paesaggio, programmi che inseriscono oggetti nuovi e inconsueti nel contesto naturale con scopi analoghi; attività individuali incentrate sul concetto dell'azione del tempo sul paesaggio, interventi di gruppo con finalità sociali. (...) Combinando le risorse dell'antichità con gli strumenti della modernità meccanizzata, gli artisti hanno trasferito la problematica culturale della città alle aree industriali desolate o ai deserti lontani dalla civiltà, facendo emergere le dissonanze dell'epoca contemporanea». ²

1.3. Il contesto sociale

Questo periodo vede sorgere nell'ambito sociale numerose manifestazioni di carattere identitario che danno luogo a diversi processi socio-culturali: dilaga una presa di coscienza di tipo ecologico; nascono movimenti di rivendicazione dei diritti di sottogruppi come quello femminista, quello omosessuale e quello pacifista, e più in generale le associazioni per i diritti egalitari; avviene una rapida integrazione della tecnologia nella vita quotidiana delle persone che ne modifica i modi di comunicazione e gli stili di vita; alla fine degli anni '60 l'uomo sbarca

¹ J. Kastner, a c. di, *Land Art e Arte Ambientale*, introduzione di B. Wallis, Phaidon Londra, 2004, p. 13.

² *Ibid.*

sulla Luna, gli Stati Uniti sono in guerra in Vietnam, vengono assassinati il presidente John Fitzgerald Kennedy e Martin Luther King. È un periodo d'intensa agitazione sociale e anche il mondo dell'arte ne risente. Tra le altre voci, L. Lippard sostiene: «Le femministe sono più disponibili di chiunque altro ad accettare l'idea che l'arte possa essere efficace dal punto di vista estetico e al contempo sociale».³

La libera imprenditorialità, il fordismo e l'idea di grande fabbrica, basata sulla catena di montaggio, la cui forza lavoro veniva autotutelata per mezzo dei sindacati, e il *welfare* (forma di garanzia di sicurezza sociale sul lavoro, di sussidio dopo di esso e indice di benessere generale) arrivati al loro culmine, iniziarono a vacillare e furono in procinto di entrare in crisi. «La grandiosa matrice industriale del primo Novecento iniziò a logorarsi e a lasciare spazio alle più intricate dinamiche del consumismo e delle nuove tecnologie».⁴ La Pop Art che prende piede negli stessi anni è un ottimo esempio di arte “estesa alla massa” e del prodotto artistico inteso come imitazione del prodotto commerciale, degli oggetti comuni della vita quotidiana, e tirato a larga misura.

1.4. Land Art ed ecologia

«Lo sviluppo della Land Art rispecchiò sotto molti aspetti l'evoluzione postbellica del pensiero ecologista. Gli sforzi iniziali di colonizzazione delle aree desolate, intrapresi dalla prima generazione di artisti americani riconducibili alla Land Art, erano in realtà analoghi alle idee di conquista e sfruttamento dell'era industriale. Allo stesso tempo, molti artisti provarono, nei confronti dell'Eden preindustriale, una nostalgia che accelerò in primo luogo una critica di questi atteggiamenti e infine una presa di posizione preventiva dell'individuo, che iniziò a pensare di poter intervenire sui problemi identificati. Ai grandi artisti che lavorarono energicamente per trasformare gli elementi del mondo naturale, nello sforzo di mediare la nostra relazione percettiva con il paesaggio, succedettero artisti che

³ Cit. in J. Kastner, a c. di, *Land e Arte Ambientale*, cit., p. 14.

⁴ Ivi, p. 13.

miravano a cambiare la nostra relazione emotiva e spirituale con esso. Questi ultimi, a loro volta, elaborarono un terzo approccio, quello dell'arte letteralmente "ambientale", una pratica che esaltava il ritorno alla terra, cercando però di rimediare ai danni piuttosto che trasformarli in materia poetica».⁵

Non è scontato che i protagonisti della Land Art si leghino in particolar modo al movimento ecologista e che da questo ne mutuino i linguaggi: le mappe topografiche, le idee di salvaguardia degli spazi naturali, il recupero delle zone deteriorate, ecc. Ma il fenomeno non pianta le sue radici solo nell'ecologia: come si potrà vedere oltre, la fonte da cui trae maggiormente la sua linfa vitale è rappresentata dall'arte concettuale che, secondo la formulazione di Sol LeWitt,⁶ è quell'arte in cui la parte più importante è il concetto o l'idea, e la realizzazione materiale dell'opera si riduce a un mero dispositivo meccanico.

Gli artisti che seguirono il movimento Land, e più in generale le comunità che dovettero far fronte alle fondazioni di nuove culture e alle relative forze contro-culturali, presero atto del fatto che la società nella quale vivevano stava passando un periodo di trasformazione e questo ebbe una decisiva influenza sulla sensibilità collettiva e sulla visione del mondo di ciascuno. Un punto chiave da tenere ben presente è quello di "confine". Insieme al concetto di confine, "limite" e "contenitore" sono i termini ad essere oggetto di discussione più frequente di artisti e critici di questo periodo. Se si riflette per esempio sui termini "contenitore", "contenuto", "capienza", sorge allora una domanda, che potrebbe sembrare retorica: Qual è il contenitore per eccellenza dell'arte?

Il museo! In effetti, la polemica accesa nei confronti degli enti museali è chiara: l'opera è situata fuori dal contesto museale e le difficoltà presenti nel trasporto di essa all'interno del museo sono insormontabili, nella maggior parte dei casi addirittura impossibili dato che l'opera è tutt'uno con il paesaggio.

⁵ J. Kastner, a c. di, *Land e Arte Ambientale*, cit, pp. 16-17.

⁶ Cfr. Id, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum 5", n.10, giugno 1967, pp. 79-83.

1.5. Il museo nel XIX secolo

Il ruolo dell'artista americano in senso moderno è sancito dall'apertura del Museum of Modern Art, nel 1929. «Per la prima volta, infatti, un'istituzione si rivolgeva finalmente ad artisti viventi con lo stesso rispetto e la stessa sensibilità riservate fino ad allora agli artisti scomparsi. (...) Se il museo è per definizione il deposito di manufatti culturali che hanno perduto funzione o significato nel contesto per il quale erano stati inizialmente creati, viene da chiedersi se per l'arte contemporanea il trovar posto all'interno del museo non comporti una conseguente perdita di significato e di potenziale rivoluzionario».⁷ Dunque, la stessa creatività dell'artista si trova a fare i conti con la politica museale e viene messa in discussione al livello delle fondamenta cioè ai motivi che spingono l'artista a realizzare la sua opera. È certamente necessario tenere ben presente la carica ideologica e politica incorporatasi nell'arte per mezzo delle avanguardie storiche, movimenti artistici che si spingono sino a far combaciare lo stile di vita di ogni giorno con la forma d'espressione artistica scelta. Ed è proprio la stessa forza che, una volta passate le due guerre mondiali, torna con la stessa carica a fronteggiare gli enti museali, soprattutto nell'America degli espressionisti astratti, in relazione ai quali «non è possibile ignorare completamente il fatto che negli anni sessanta l'immagine seriosa e polverosa dell'istituzione [museo] coincide in modo fin troppo evidente con la prepotente affermazione di una nuova generazione di artisti secondo i quali l'arte deve riflettere le battaglie culturali e sociali del tempo presente».⁸

Ma è solo con il minimalismo che l'istituzione museo instaura un rapporto "attivo" con gli artisti, con «un'arte che privilegia i rapporti spaziali e interagisce con l'architettura in cui è ambientata».⁹ Quando la ricerca artistica dei minimalisti approda allo spazio, instaura definitivamente un rapporto con l'architettura stessa dei musei. Il potere omologante del museo, la neutralità dei suoi spazi nonché la perdita di significato e di potenziale rivoluzionario delle opere sono state spesso prese ironicamente come soggetto dell'arte, e la stessa museologia ed il suo potere

⁷ K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 98.

⁸ Ivi, p. 99.

⁹ Ivi, p. 100.

storicizzante parodiata, «gli artisti sconvolgono il ritmo e la cronologia delle esposizioni museali. Film e video vanno un passo ancora oltre, (...) trasformando l'esperienza al museo in una sequenza di eventi autonomi e autosufficienti».¹⁰ Le novità multimediali implicano nuovi problemi e gli addetti alla manutenzione delle opere hanno spesso pareri discordi su regole e norme di conservazione. Venne così a ridefinirsi la figura del curatore.

La mostra “When Attitudes Becomes Form”, tenutasi nel 1969 alla Kunsthalle di Berna e curata da Harold Szeeman, è emblematica da questo punto di vista. Furono riuniti assieme esponenti della Land Art, Arte Povera, Minimal e Conceptual Art. Gli artisti si posero in relazione diretta con lo spazio espositivo, realizzando *performances*, opere d'arte di tipo processuale e ambientale, basate tutte sull'esperienza empirica che l'opera assume dall'artista e ritrasmette allo spettatore. La mostra venne replicata nello stesso anno all'Institute of Contemporary Arts di Londra.

Assai rilevante è inoltre notare il termine “ecomuseo” coniato negli anni '60 dal museologo francese Hugues de Varine. Questo tipo di museo rappresenta il luogo dove viene privilegiato il rapporto uomo-natura, dove vengono custoditi i saperi delle comunità locali, le testimonianze dei valori ambientali, di tutela, di conservazione e studio del territorio.

¹⁰ K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea*, cit., p. 103.

2. Land Art

2.1. Earthworks

Un precedente diretto di arte ambientale in senso lato è invece dato da *Grass Mound* di Herbert Bayer, realizzato nel 1955 all'Aspen Art Institute in Colorado. L'opera, che rispecchia le ricerche che Bayer compì al Bauhaus, è costituita da un tumulo di terra di forma circolare al cui centro sorge una piccola collinetta.

I protagonisti di maggior spicco nel campo degli *Earthworks* sono: Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim e Walter de Maria. Risalgono al 1966 i primi progetti di Morris e di Smithson per *Earthworks*. Nell'ottobre del 1968, alla Dwan Gallery di New York, venne organizzata la mostra "Earthworks" alla quale parteciparono anche Herbert Bayer, Claes Oldenburg e altri artisti meno noti. La maggior parte delle opere furono visibili soltanto in fotografia, perché troppo grandi o difficili da trasportare e il loro acquisto era pressoché impossibile. Questi modi operativi contengono una sfida insita al concetto di spazio espositivo museale e al mercato dell'arte, nonché un messaggio politico sul futuro dell'America e un monito sulla rovina del suo patrimonio ambientale. Inoltre il superamento dell'idea che l'opera d'arte si dovesse concludere con uno statico "oggetto-icona" porta ad un dinamismo processuale. Robert Smithson sin dall'inizio divenne il teorico del movimento. Il suo saggio *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* pubblicato in "Artforum" nel 1968, divenne una sorta di manifesto dell'esposizione: viene riconsiderato il ruolo della scultura e dell'oggetto artistico, la cui autonomia ed estraneità dal tempo è stata superata; vengono introdotti i concetti di "geologia astratta" che comporta un'assimilazione dei processi naturali a livello mentale e li pone in analogia con i moti della psiche, il concetto di "de-architettura" implica invece l'abbandono da parte dell'artista dei suoi strumenti da studio, nonché della grammatica che egli ha ideato a favore di una totale immersione nella natura, ed alcune definizioni come "spazio" e "sito" prese in considerazione in relazione ai concetti di osservatore e di confine, di interno ed esterno, di centro e periferia, importanti per le sue opere successive ed essenziali allo sviluppo della dialettica che egli elaborò tra "Sito" e "Non-sito".

2.2. La critica

I pareri dei critici di allora riguardo all'affermazione di *Earthworks* furono diversi. Secondo Clement Greenberg il Modernismo era legato ad una concezione tautologica dell'arte, un impedimento ad entrare in contatto con il "mondo reale" basandosi su di un'indagine sui limiti e le possibilità dell'arte stessa, che culminarono appunto nell'idea autoriflessiva dell'arte per l'arte.¹¹ Tuttavia, la sua riflessione teorica si era fermata alla concezione formalista di pittura come oggetto bidimensionale autonomo, che presenta una superficie piatta, dotata di un supporto e i cui colori hanno proprietà specifiche. Le sue teorie vennero in seguito riprese da Michael Fried che le integrò alla nozione di "teatralità", secondo la quale «Fried prevedeva l'invasione di durata e temporalità nel campo della statica arte scultorea»¹² e segnava l'interdisciplinarietà tra le diverse arti. Queste idee si scontrarono in particolar modo con le prassi minimaliste tese alla rigida scansione di uno spazio asettico.

Il ruolo della scultura come arte da studio, e di oggetto artistico come qualcosa di autonomo e fuori dal tempo, teorizzata da Greenberg, venne superata dalla Land Art che riportò alla ribalta concetti quali il "pittresco" e il "sublime". Altri, come Sidney Tillim presero posizioni neutrali, anche se dimostrarono di condividere la nozione di "esperienza teatrale" di Fried altresì connessa al *Gesamtkunstwerk* – l'"opera d'arte totale" di Wagner –, concetto molto rilevante per i land-artisti. In particolar modo, Tillim attestava che l'Earth Art traesse vantaggio dal declino dell'arte modernista, e scrisse che gli *earthworkers*, come i *popists*, esprimevano «un primitivismo prezioso alla ricerca di vitalità nuova attraverso una desiderata banalità ... [e che] emergono nel momento di massima decadenza del Modernismo».¹³ Tillim contrastò inoltre la visione romantica che affiorava nelle opere di Land Art, in ragione del fatto che le opere altro non erano che una versione aggiornata del "pittresco", definendole pertanto manufatti inutili al pari delle opere minimal. Craig Owens sostenne invece che la Land Art va considerata come parte di una ricerca più ampia sul concetto di spazio: «una dislocazione

¹¹ Cit. in J. Kastner, a c. di, *Land Art e Arte Ambientale*, cit., p. 25.

¹² Cit. *ibid.*

¹³ Cit. *ivi*, p. 26.

radicale dell'arte»;¹⁴ aspetto che implicava «non solo la smaterializzazione dell'oggetto artistico (...) ma anche vari progetti concettuali basati su un decentramento geografico o economico, che comportavano spesso un mutamento nella relazione tradizionale fra centro e periferia».¹⁵

Più tardi, nel 1979 la storica dell'arte Rosalind Krauss, mediante un diagramma strutturalista mutuato dalla linguistica, coniò il genere di “campo esteso”, entro il quale fece rientrare le nuove categorie di arte sino a quel momento messe in discussione ossia di: «Siti marcati: (ogni manipolazione fisica o segno transitorio impresso sui luoghi); costruzione di siti (strutture costruite nel paesaggio) e strutture assiomatiche (interventi architettonici). La trasformazione strutturale della cultura segnalava l'avvento del Postmodernismo».¹⁶ Ma il parere di Owens era un altro: in una raccolta di scritti di Smithson, intitolata *Earthwords*, che venne pubblicata nel 1979, egli sosteneva che il linguaggio nell'era postmoderna avesse subito un'esplosione dagli effetti profondi, tra cui: decentramento radicale, destabilizzazione delle categorie spaziali basate sulla logica, infrazione della chiusura implicita nelle definizioni di senso comune e «una completa trasgressione delle categorie estetiche (visivo/verbale, spaziale/temporale)».¹⁷ L'opinione strutturalista ipotizzava che il discorso abolisse ogni logica poiché il processo di significazione subisce un processo di traslazione continua e con esso, siccome è la logica a guidare l'individuo, anche lo spostamento fisico da un luogo ad un altro causa una mutazione continua.

Questi movimenti sono resi visibili nella *flânerie* tipica della grande metropoli parigina ottocentesca, che ne *I quaderni di Malte-Laurids Brigge*, Rainer-Maria Rilke descrive squisitamente. Smithson, a tale proposito, scrive: «È come andare da un luogo ad un altro, il che significa in nessun luogo in particolare. Il fatto di essere posti tra questi due punti ci colloca in una situazione di altrove, perciò non esiste un punto focale. Margine esterno e centro si sovvertono e si cancellano costantemente a vicenda. La destinazione viene sospesa».¹⁸

¹⁴ Cit. in J. Kastner, a c. di, *Land Art e Arte Ambientale*, cit, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cit. *ivi*, p. 37.

¹⁷ Cit. *ibid.*

¹⁸ Cit. *ibid.*

2.3. Minimalismo, Arte Concettuale, Land Art

A Heap of language, 1966 è un'opera di Smithson realizzata a matita su carta che esemplifica al meglio tale logica: un elenco di parole si dispongono a formare una forma simile ad un "terrapieno". L'opera è basata sulla tautologia del linguaggio. Alla "sommità" si trova la parola "language" sostenuta da strati di parole «che fanno riferimento al linguaggio, da "fraseologia, discorso, lingua, lingua straniera, vernacolo" a parole che descrivono il linguaggio scritto, la traduzione, il dialetto, lo studio della calligrafia; l'elenco si conclude con il termine "cifra". Le parole fungono sia da unità linguistiche del "cumulo" sia da "oggetti" che ne formano la struttura».¹⁹ Mediante processi di traslitterazione, si traducono nel linguaggio grafico dando origine alla forma di un cumulo che rievoca in sé la stratificazione della crosta terrestre nonché della sedimentazione delle rocce. Nel saggio *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, del 1967, Smithson scrive: «Il potere di una parola si nasconde proprio nell'inadeguatezza del contesto [in cui] è posta, nelle tensioni irrisolte o parzialmente risolte tra cose disparate. Una parola fissata o una dichiarazione isolata da qualsiasi formato visivo di tipo decorativo o 'cubista' si trasformano in percezione delle somiglianze con ciò che è dissimile, oppure, in altre parole, in un paradosso».²⁰ Molto importante risulta quindi fare attenzione ai vari *détournement* presenti nel discorso linguistico e prestare un occhio di riguardo al contesto.



Figura 2: A Heap of Language, 1966 R. Smithson

¹⁹ P. Osborne, a c. di, *Arte Concettuale*, Phaidon, Londra 2006, pp. 122-123.

²⁰ Cit. ivi, p. 32.

Tale analisi logico-linguistica si radica nella Minimal Art quando artisti come Donald Judd, Robert Morris (che in seguito contribuirà alla Land Art), Carl André, Dan Flavin e Sol LeWitt operarono una riduzione radicale del linguaggio pittorico. «I lavori sono costituiti da grandi volumi geometrici, immediatamente riconoscibili; da unità elementari primarie, monolitiche, con forme cubiche, rettangolari e simili; da elementi modulari standard organizzati in strutture aperte e sequenze seriali. I materiali utilizzati sono di tipo industriale».²¹ Per mezzo di Judd, Morris e Flavin nacque inoltre la pratica dell'installazione *site-specific* che portò alla valutazione del concetto di ambiente e delle relazioni tra un oggetto e il contesto entro il quale esso viene posto, come già accennato precedentemente. Inoltre, in *A Heap of Language* è senza dubbio riscontrabile l'attitudine concettuale; infatti «l'oggetto (...) è solo un mezzo che rimanda all'idea (...) [e dunque] l'arte come idea può essere affermata, realizzata, esibita anche con numeri, testi scritti o parole, fotografie o altro ancora».²² Lo *statement* è il presupposto della situazione e/o del contesto entro il quale è posto. Nella Land Art, questa sfera concettuale si immedesima negli elementi perlopiù naturali ed è situata all'interno di un contesto naturale. Seppur mantenendo le configurazioni formali di carattere minimalista «entrano in gioco valenze molto diverse, legate anche alla specifica natura dei materiali coinvolti nel lavoro (terra, sabbia, rocce, ghiaia, catrame, ecc.) con effetti antiformali e fluidi connessi alla Process Art. Le forme geometriche primarie (scavate, tracciate, costruite attraverso accumulazioni) sono segni artificiali effimeri, destinati ad essere riassorbiti completamente da processi di erosione e trasformazione degli elementi naturali: il grande impiego di energie umane e meccaniche (bulldozer, caterpillar, camion) risulta alla fine ben poca cosa di fronte alla forza primordiale e ai tempi lunghi della natura. In definitiva, di queste opere, che testimoniano l'utopica volontà di potenza dell'uomo creatore, non rimane che la memoria fissata in documenti fotografici o filmati e nei progetti scritti e disegnati degli artisti».²³

L'origine del termine Land Art risale al 1968-69, quando il produttore cinematografico Gerry Schum (l'ideatore della *Fernsehgalerie*) trasmette in

²¹ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Ed. Laterza, Roma 1995, p. 8.

²² Ivi, p. 21.

²³ Ivi, pp. 121-122.

diretta televisiva (per la Sender Freies Berlin) un film sulle opere di Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Richard Long, Barry Flanagan e Marinus Boezem.

La ricerca del “sublime naturale” era il punto in comune delle pratiche artistiche dei protagonisti che presero parte al film, in opposizione dialettica «all’artificialità e alla fredda e geometrica monumentalità delle grandi città (...) In questo senso la Land Art si oppone, per molti versi, alla Pop Art e alla Minimal Art».²⁴ Anche l’incursione dell’occhio meccanico all’interno della natura, può essere letta in duplice maniera: di distacco e di esplorazione. A differenza del distacco che porta con sé un’idea di perdersi nell’abisso, l’esplorazione implica il ritorno. Solitamente la videocamera e la fotografia documentano il viaggio, raccolgono dati, sarebbe quindi più propensa la seconda chiave di lettura; ma, a riprova dell’esistenza della prima, un artista olandese di nome Jan Bas Ader salpò dalle coste del Massachusetts il 9 luglio del 1975, diretto in Inghilterra. La *performance* era intitolata *In search of the Miraculous*. Il viaggio non fu mai portato a termine e la sua barca fu trovata capovolta lungo le coste irlandesi nove mesi dopo. In generale, l’affronto dell’uomo nei confronti dell’immensità della natura si può ritrovare nel corso del romanticismo tedesco, segnatamente nello *Sturm und Drang* quando l’idea di “sublime” caratterizzava le forme d’arte di quel periodo.

2.4. Romanticismo e Sublime

Il romanticismo sorge in Europa nella prima metà del XIX secolo. Esso venne così chiamato perché implicava un coinvolgimento emotivo e intuitivo in contrasto con l’approccio razionale definito “classico”. Il termine comparve per la prima volta in riferimento a questo tipo di arte nell’espressione “poesia romantica” nel 1798 sulla rivista “Athenaeum”, diretta da Friedrich von Schlegel e dal fratello August Wilhelm. In Germania il termine divenne ben presto d’uso corrente per indicare il tipo di letteratura e di arte patrocinato dagli Schlegel, una letteratura

²⁴ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, cit., p. 121.

che poneva l'accento sul dato soggettivo e sul fantastico, basata quindi sulla tradizione medioevale e sul fascino della natura vergine e selvaggia.

Espandendosi in tutta Europa, William Blake in Inghilterra, Füssli in Svizzera, Goya in Spagna e gli altri che seguirono questo movimento, incentrarono le loro poetiche sul mondo onirico, ove domina il subconscio con le sue pulsioni, le sue angosce e paure. Sono infatti frequenti le citazioni di fosche leggende popolari e le riprese di personaggi mitici delle saghe nordiche. In questi spazi d'immaginario, da cui è bandita l'idea di razionalità, si delinea il concetto di *sublime*, teorizzato da Edmund Burke e ripreso da Kant nella sua "critica del giudizio". Kant suddivide il "sentimento del sublime" in: *sublime dinamico* e *sublime matematico*. Il primo è l'espressione della forza della natura a cui è impossibile opporsi: l'uomo capta la dimensione sovrasensibile alle sue capacità e riconosce il proprio limite. Il secondo è l'idea del divino, l'infinità trasmessa dalla natura nel suo pieno stato di quiete. Turner e Friedrich sono i due pittori che rappresentano al meglio questa distinzione. Tra le sue carte Friedrich ci ha lasciato questo breve epitaffio:

*Warum, die Frage ist oft zu mir ergangen,
Wählst du zum Gegenstand der Malerei
So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?
Um ewig einst zu leben
Muss man sich oft dem Tod ergeben.*

*Perché, la domanda mi viene spesso posta,
Scegli come oggetto della pittura
Così spesso la morte, la caducità e la tomba?
Per vivere in eternità
L'uomo deve spesso arrendersi alla morte.*

C. D. Friedrich

Se il concetto di “bello”, nell’Ottocento neoclassico, era imbevuto nella pacatezza e nella “quieta grandezza” di Winckelmann, che davano luogo ad una dimensione a priori poco intensa, il concetto di “sublime” che divampa con il romanticismo supera la misura che la specie umana può attribuirgli, incutendo in essa una forma di paura e di attrazione in simbiosi. La ricerca degli artisti che appartengono alla Land Art si rifocilla riassorbendo questi elementi, trasformandoli poi a scala monumentale.

2.5. Natura e Cultura

Molti artisti, come Smithson, hanno una concezione dialettica del paesaggio, secondo la quale il paesaggio è un’entità costruita dalla cultura, e quindi non è mai indipendente da essa. La cultura può essere intesa come manifestazione di tutti i saperi umani. La cultura umana si riflette nel paesaggio. Il paesaggio è inoltre un processo di relazioni esistenti su una regione fisica. Quest’ultima è basata sul continuo cambiamento nell’ordine materiale della natura. Ne consegue che la cultura è in continua relazione dialettica con il paesaggio. Questa relazione viene definita bioculturalismo poiché composta da elementi sia biologici sia culturali. Parafrasando le parole di Smithson, la dialettica tra “Sito” e “Non-sito” è alla ricerca di un mondo al di fuori del confine culturale. Egli non è interessato alle opere che suggeriscono il processo metafisico all’interno dei limiti della stanza; infatti egli scrive: «Il processo confinato non è per niente un processo».²⁵

2.6 Alcuni collegamenti per la Land art

Possiamo rintracciare l’innovazione dell’approccio al paesaggio tramite lo studio dei mutamenti della fotografia negli anni in cui si sviluppa la Land art e si ipotizza che la geometrica scansione degli spazi derivi proprio da questa pratica; anche

²⁵ R. Smithson, *Cultural Confinement*, in “Artforum”, ottobre 1972, p. 39.

nell'evoluzione dell'arte scultorea si riscontrano alcuni cambiamenti di fondamentale interesse per l'analisi delle opere oggetto di questa tesi.

Ai primordi della fotografia, verso la fine del XVIII secolo, si impose nella percezione del paesaggio la circolarità. Questo avvenne attraverso la diffusione di nuove tecniche di visione che «proiettarono l'orizzonte in uno spazio monocentrico ruotante intorno a un asse immobile».²⁶ Questo modello di percezione venne esemplificato nel panorama (pan=tutto e horama=vista) dipinto da Parker nel 1787 e nel diorama ideato da Daguerre intorno al 1829. Non è da sottovalutare l'importanza di questo profondo mutamento nella percezione e nella vita stessa delle persone, infatti con la rivoluzione industriale subentra la stessa circolarità che porterà al lavoro della catena di montaggio proprio del fordismo ed anche allo stesso consumismo poiché la ciclicità della produzione dei prodotti necessita in misura proporzionale lo smaltimento degli stessi; ma queste sono conseguenze a lungo termine che verranno a galla negli anni sessanta. Ciò di cui si è accorto Walter Benjamin è del fatto che le opere potessero essere replicate in larga misura. Nel suo famoso saggio del 1935 *L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*, l'autore profetizza una perdita dell'aura dell'opera d'arte e sostiene la tesi che la riproducibilità delle opere d'arte avrebbe i seguenti effetti:

1. Trasformazione del modo di composizione delle sue parti
2. Attualizzazione
3. Letteralizzazione, politicizzazione
4. Usura
5. Dare il meglio delle possibilità nel cinema
6. Divenire elemento di distrazione
7. Intensificare la lotta per l'esistenza delle opere d'arte passate
8. Modificare il rapporto delle masse verso l'arte

In questa sede ci interessa in modo particolare l'ultimo punto che implica una relazione di tipo retrivo nei confronti della pittura e progressivo con il cinema. Benjamin sosteneva che il comportamento progressivo era sopraggiunto in

²⁶ M. Vitta, *Il Paesaggio, una storia fra natura e architettura*, Einaudi 2005, p.244.

maniera radicale. Al giorno d'oggi non si può negare il fatto che la nostra identità sia ormai in parte virtuale e che la nostra esistenza è totalmente modificata dall'avvento degli smartphone e delle nuove tecnologie, ma questo passo verrà preso in considerazione più approfonditamente nelle conclusioni. Così l'immagine nella teoria di Benjamin è divenuta un prodotto industriale e le opere d'arte, nonché il sapere, subiscono una diffusione di massa grazie all'avanzamento tecnico. Ne scaturisce però una funzione distratta che si contrappone al raccoglimento religioso che richiede l'arte dai valori culturali; il valore espositivo sostituisce il culto, la qualità si converte in quantità, vengono determinati i comportamenti e i modi di partecipazione che diventano uno stereotipo ed infine subentra l'agente *réclame* (arte unita agli interessi del capitale). Nell'era odierna, definibile era *tabloid*, l'informazione viene trasmessa in pillole ed ora più che mai la distrazione minaccia la nostra concentrazione, poiché la comunicazione è efficace solamente se ci sono alcuni presupposti, tra cui l'esistenza di un messaggio (senza di esso non comunichiamo nulla), talvolta la smania delle telecomunicazioni ci porta ad inviare messaggi insignificanti. Uno dei miti di primo Novecento è quello infatti dell'uomo macchina, dell'essere tecnologico, senza cuore né anima, che comunica il mero ritmo della sua azione.

Dove va cercata allora la quintessenza dello spirito? Come recuperare quell'aura che Benjamin dichiara persa per sempre? Secondo Davis «L'aura non si trova nella cosa in sé ma nell'originalità del momento in cui vediamo, sentiamo, leggiamo, ripetiamo, rivediamo».²⁷ Egli attribuisce la percezione dell'aura alla percezione estetica personale: ogni individuo recepisce la propria aura personale proiettata e riflessa su e dall'opera d'arte. Personalmente concordo solo in parte con questa tesi. Certo la predisposizione dell'individuo è fondamentale alla ricezione del messaggio dell'opera, ma questa riflessione che Davis sostiene non è detto che non possa venire in qualche modo modificata o alterata o addirittura venire meno e già il fatto che l'opera debba per forza "emettere" un messaggio ci rivela che abbiamo utilizzato una chiave di lettura strutturalista mettendone alla luce la semiotica a discapito di qualche altra faccia della medaglia; come ci sarà

²⁷ D. Davis, *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, Leonardo XXVIII 1995 n°5, pp. 381-86.

modo di sviluppare più avanti la credenza della presenza di alcune entità assimilabili che non dipendono da noi sarebbero quindi fuori controllo e l'opera non verrebbe più vista sotto il punto di vista psichico e quindi egocentrico, ma da un punto di vista di onnipresenza, più spirituale e quasi religioso che comunque riporterebbe in auge il valore culturale dell'arte e con esso la sua aura, recuperando il rispetto che si è andato perdendo negli anni. Non si tratterebbe più di emettere un messaggio, ma emanare una pulsione della propria entità vertendo quindi su di una sensibilità cosmica.

In quest'ottica risulta senz'altro utile prendere in analisi un fautore della storia della fotografia americana, pioniere della fotografia di paesaggio: Ansel Adams. Egli al meglio esemplifica questa relazione tra progresso e natura incontaminata, avendo realizzato fotografie che sono diventate delle icone sia nel mondo della fotografia che in quello delle altre arti.

2.7 Fotografia: Ansel Adams

Ansel Easton Adams (1902–1984) è stato un fotografo statunitense e un ambientalista. Nacque e operò maggiormente nell'America dell'ovest e fu in particolar modo legato allo Yosemite National Park poiché lui stesso fu di origine californiana. Le sue fotografie in bianco e nero hanno ottenuto fama mondiale.

Assieme a Fred Archer elaborò il metodo chiamato Zone System per ottenere nelle sue opere un'esposizione appropriata al paesaggio ritratto con il giusto grado di contrasto. La chiarezza e la profondità di campo che egli raggiunge nelle sue opere sono il suo tratto distintivo. Adams utilizzò macchine fotografiche di grande formato proprio al fine di ottenere un'immagine dettagliata della realtà. È stato tra l'altro il fondatore del Gruppo f/64 assieme ad i fotografi Willard Van Dyke ed Edward Weston.

Già da piccolo dimostrò un attento interesse per la natura: amava collezionare insetti e fare escursioni; inoltre suo padre gli regalò un telescopio ed insieme coltivarono la passione per l'astronomia. Con suo padre, a differenza di sua madre, costruì una relazione molto affiatata.

Il padre gli trasmesse le idee di Ralph Waldo Emerson: vita modesta e una morale guidata dalla responsabilità sociale dell'uomo nei confronti della natura.

All'età di dodici anni imparò a suonare il piano con un'insegnante che si concentrava sul perfezionismo e l'accuratezza. Per altri dodici anni suonare si rivelò la sua principale occupazione e intorno al 1920 anche la sua professione. Alcuni critici hanno paragonato l'utilizzo delle 10 gradualità di grigio della Zone System alla scala delle note musicali.

La prima visita allo Yosemite National Park con la sua famiglia avvenne nel 1916. Egli scrisse:

“Lo splendore dello Yosemite ci folgorò e fu glorioso... Una meraviglia dietro l'altra... V'era luce ovunque... Iniziò per me una nuova era”.

Suò padre gli regalò la sua prima macchinetta fotografica, una Kodak Brownie, ed Adams riuscì sin da subito a convogliare il suo entusiasmo e la sua iperattività nel mezzo fotografico. L'anno seguente ritornò nello Yosemite con macchine fotografiche migliori e con il treppiede.

Iniziò ad appassionarsi di fotografia, a leggere riviste, ad andare agli incontri del club di fotografia e a visitare mostre fotografiche e di arte.

All'età di 27 Adams si unì al Sierra Club, un gruppo di attivisti per la protezione della natura, di cui diventò anche curatore del parco e direttore; quest'incarico durò per tutta la sua vita.

Negli anni '20 frequentò persone venute dall'ambito musicale, in particolar modo frequentò il violinista e fotografo Cedric Wright che divenne anche il suo mentore culturale e di filosofia. Un libro che lo influenzò fu *Towards Democracy* di Edward Carpenter, un testo letterario che promuoveva la ricerca della bellezza nella vita e nell'arte. Adams aveva anche una versione tascabile di quest'opera, che portava con sé durante le sue uscite nello Yosemite. Questa filosofia divenne la sua; infatti più avanti dichiarò:

“Io credo nella bellezza. Io credo nelle pietre e nell'acqua, nell'aria e nella terra, nelle persone e nel loro futuro e destino”.

Decise da allora di ricercare e trasmettere mediante la sua arte, che fosse musica oppure fotografia, la bellezza e di ispirare gli altri con la stessa filosofia.

Le sue prime opere furono pubblicate nel 1921, le stampe dello Yosemite iniziarono ad essere vendute nello studio ereditato dalla moglie Virginia Best. In queste opere si delineò già la particolare attenzione per una composizione attenta e la sensibilità di bilanciamento tonale.

Attorno al 1925 Adams sperimentò le tecniche di fotografia proprie dei pittorialisti come il soft-focus, l'acquaforte e le tecniche al bromuro. Una figura che lo ispirò in particolare fu Alfred Stieglitz, leader del movimento Photo-secession, che combattè per portare la fotografia a pari dignità della pittura, tentando di imitarla. Ad ogni modo Adams usava colorare le sue foto a mano come molti facevano in quegli anni. Egli utilizzava anche una vasta gamma di lenti che davano un'effetto diverso, ma all fine rifiutò il pittorialismo a favore di un approccio più realistico basato sul fuoco dettagliato, contrasti accesi, esposizione precisa e lavoro manuale in camera oscura.

Nel 1927 Adams produsse il suo primo portfolio *Parmelian Prints of the High Sierras*. L'immagine più famosa fu *Monolith, the Face of the Half Dome* che realizzò con la Korona view camera usando lastre di vetro ed un filtro rosso scuro per dare risalto ai contrasti tonali. In quell'escursione aveva l'ultima lastra a disposizione e visualizzò l'effetto del cielo inscurito prima di fare lo scatto. Dopo dichiarò:

“Sono stato in grado di realizzare l'immagine che desideravo: non l'oggetto come appariva nella realtà, ma come io lo percepivo e come io volevo che apparisse nella stampa finale”.

Nel 1927 Adams era sicuro di aver raggiunto uno stile imparagonabile a quello degli altri fotografi ed infatti le sue fotografie erano oggetto di discussione da parte dei critici a livello mondiale.



Figura 3: Monolith, the face of the half dome, 1927 A. Adams

Nel New Mexico conobbe Georgia O'Keeffe, John Marin e Paul Strand. Questi artisti ammiravano le doti di Adams e furono contenti di ammetterlo nel loro circolo. In particolare modo fu Paul Strand che convinse Adams a perseguire l'arte della fotografia con tutte le energie e gli rivelò anche i suoi segreti; fu da allora che Adams iniziò ad utilizzare un particolare tipo di carta lucida per intensificare i valori tonali.

Nel 1931 ebbe luogo la prima mostra fotografica allo Smithsonian Institution a Washington. Furono esposte 60 stampe realizzate nella High Sierra. Ottenne critiche eccellenti; il Washington Post scrisse:

“Le sue fotografie sono come ritratti dei picchi montuosi giganti, che sembrano essere abitati dagli Dei mitologici”.

Nel 1932 Adams ebbe una mostra collettiva al M. H. de Young Museum assieme ad Imogen Cunningham ed Edward Weston. I tre fotografi formarono successivamente il Gruppo f/64. Il gruppo prediligeva la Straight Photography anziché il pittorialismo. Il manifesto recita:

“La Pure photography è il non possesso di qualità tecnica, sapienza compositiva o idea che derivi da nessun altro tipo di arte”.

In realtà anche la Pure Photography adottò principi pittorici, specialmente nella composizione e nella prospettiva, unitamente ad alcune manipolazioni del soggetto e ad alcuni effetti. Seguendo questi standard le lenti che determinavano un soft focus sarebbero dovute essere abolite e anche il filtro rosso scuro utilizzato per la fotografia di Adams *Monolith*, per esempio sarebbero stati considerati inaccettabili.

Adams imitò Stieglitz e aprì nel 1933 la sua propria galleria d'arte a San Francisco.

Iniziò anche a scrivere saggi sulla fotografia e scrisse tra l'altro il manuale *Making a Photograph* nel 1935.

Nel 1930, Adams ha cominciato a distribuire le sue fotografie per supportare la causa della conservazione ambientale del deserto. Questo fatto venne dovuto alla crescente profanazione della Yosemite Valley causata dallo sviluppo commerciale: furono costruite tra l'altro una sala da biliardo, una pista da bowling, campi da golf, negozi, e il traffico automobilistico era in costante aumento. Questo testimonia un attivismo dell'artista nei confronti dell'ecologia e, più in generale della natura; egli scrisse:

“La Yosemite Valley, per me, è sempre un raggio di sole, un meraviglioso luccichio di verde e oro in una vasta struttura di pietra e spazio. Non conosco nessuna scultura, dipinto o musica comparabile al richiamo spirituale della

roccia e del vento, della patina rocciosa e della foresta, del tuono e del sussurrio dell'acqua che cade e scorre nel suo corso. A primo impatto l'aspetto colossale potrebbe dominare; ma poi percepiamo e rispondiamo alla delicate e persuasiva complessità della natura".

Risale al 1935 un'altra delle sue fotografie più famose Clearing Winter Storm. In quest'opera riuscì a catturare l'intera vallata subito dopo una bufera di neve.



Figura 4: Clearing winter storm, 1935 A. Adams

Adams inventò anche un metodo per ottenere nuovi punti di vista per le sue fotografie montando una piattaforma per la macchina fotografica sopra il tetto della sua station wagon. Gran parte delle fotografie di quegli anni furono realizzate da questa postazione.

Durante un viaggio nel New Mexico nel 1941 Adams fece un altro dei suoi scatti più celebri Moonrise, Hernandez, New Mexico. Secondo la sua descrizione la luce stava via via scomparendo e non riusciva a trovare il suo esposimetro, ad ogni modo si ricordò la luminosità della luna e la utilizzò per calcolare l'esposizione più adatta. Questa fotografia venne pubblicata nella rivista U.S. Camera dell'anno 1943 e venne esposta al Museum of Modern Art nel 1944. Dopo circa 40 anni

Adams reinterpretò quest'immagine utilizzando le tecniche in camera oscura e ne stampò 1'300 esemplari di circa 50x40 cm. Queste stampe gli fruttarono più di \$25'000'000! Il prezzo più alto che l'opera raggiunse all'asta fu di \$609'600 alla Sotheby's di New York nel 2006.



Figura 5: Moonrise, Hernandez, New Mexico, 1941 A. Adams

Nel 1945 venne richiesto ad Adams di istituire il primo dipartimento di fine art photography al San Francisco Art Institute. Adams invitò Minor White a fare l'insegnante del corso e Dorothea Lange, Imogen Cunningham e Edward Weston a partecipare. In questo dipartimento studiarono numerosi fotografi degni di nota come Philip Hyde, Benjamin Chinn, Bill Heicj e Cameron Macauley.

Nel 1952 fu uno dei fondatori della rivista Aperture che prediligeva i migliori fotografi del momento e le innovazioni più importanti nel mondo fotografico.

Divenne consulente per la Polaroid Corporation fondata dall'amico Edwin Land. Fece migliaia di fotografie utilizzando le Polaroid, una delle più memorabili fu El Capitan, Winter, Sunrise 1968.



Figura 6: El Capitan, Winter, Sunrise, 1968 A. Adams

Negli ultimi 20 anni della sua vita si affezionò alla macchina Hasselblad. La sua fotografia preferita con quest'apparecchio fu Moon and Half Dome 1960.

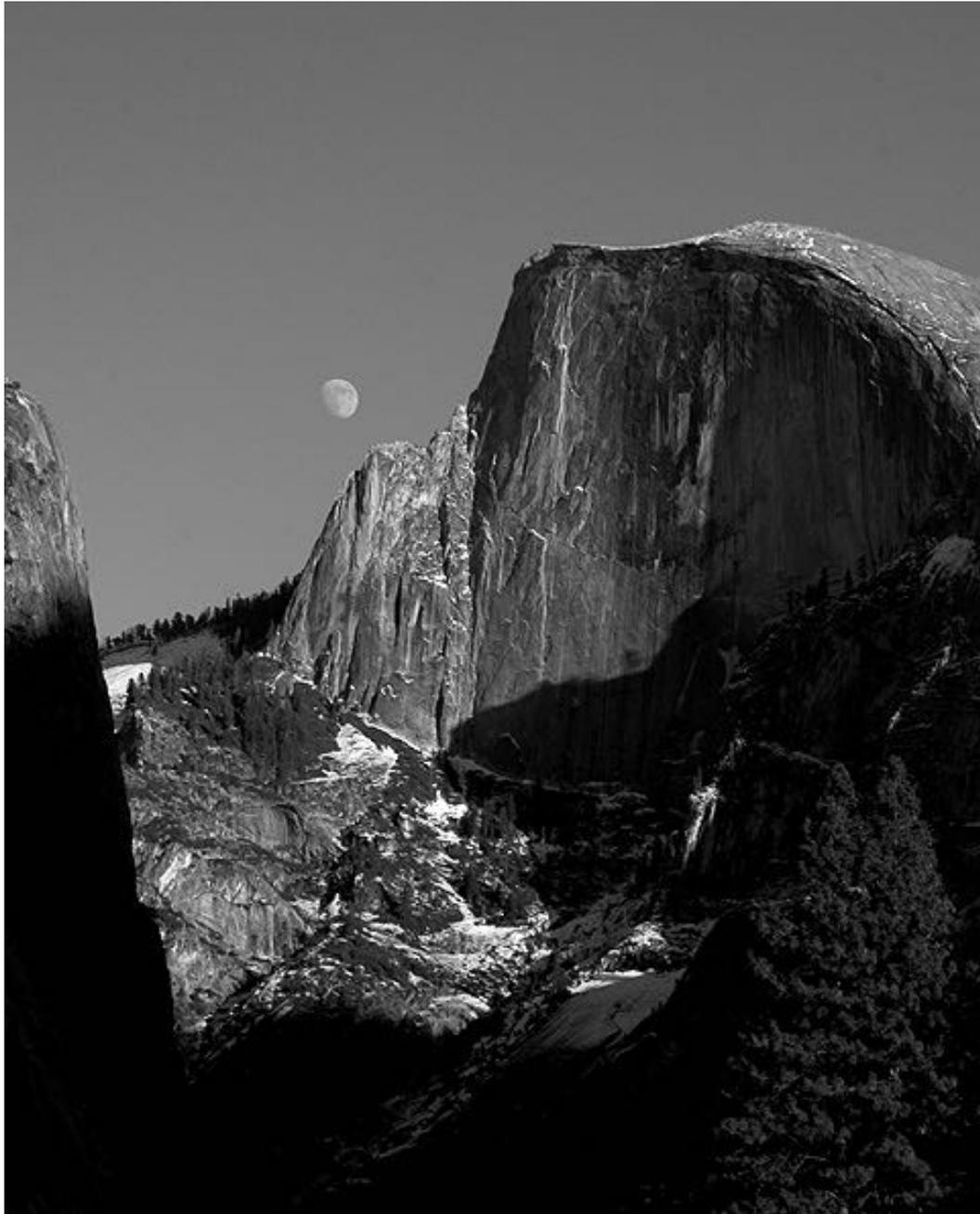


Figura 7: Moon and Half Dome, 1960 A. Adams

Adams non produsse solo fotografie in bianco e nero, ma sperimentò anche la fotografia a colori, però a discapito di questa ritenne che il colore potesse distrarre e portasse il fotografo a divergere dal principale obiettivo nel momento di scattare una fotografia. Egli affermò anche di percepire una maggiore colorazione attraverso una scala di grigi ben pianificata piuttosto che con una fotografia a colori. Adams era un “master of control”, scrisse molti libri sulla tecnica e

sviluppò, assieme a Fred Archer, la Zone System: un processo che aiutava a determinare l'esposizione ottimale ed i tempi di sviluppo di una fotografia. Praticava anche la tecnica di pre-visualizzazione che comportava che il fotografo immaginasse l'opera finale prima di impugnare la macchina fotografica. Questo metodo verteva sul controllo di tutte le possibili variabili che subentrano quando si scatta una fotografia e nel processo di sviluppo del negativo. Così poiché Adams amava il controllo riteneva che con l'utilizzo del colore ci fosse una mancanza di controllo tecnico reso invece possibile dal bianco e nero.

Ansel Adams morì il 22 aprile 1984 all'età di 82 anni per problemi cardiaci.

2.8 Opera scultorea

Per quanto riguarda la scultura, secondo la già citata Rosalind Krauss i lavori minimalisti degli anni'60, coevi allo sviluppo delle opere di Land Art, rappresentano un cambiamento radicale nella storia dell'arte scultorea ed io condivido il suo pensiero: «(i lavori *minimalisti*) rompono apertamente con gli stili dominanti che li precedono e una profonda astrazione presiede alla loro concezione (...) La loro opera rappresentava un primo sforzo per spostare il punto di origine del corpo dal nocciolo interno verso la superficie, un gesto essenziale di decentramento che riguardava sia lo spazio in cui questo corpo appare sia il momento del suo apparire. Ora, la scultura contemporanea prosegue questa impresa di decentramento per mezzo di un vocabolario formale radicalmente astratto (...) i nostri corpi e l'esperienza che ne abbiamo continuano a costituire il soggetto».²⁸

C'è un sottile fil rouge che unisce la sintassi minimalista all'estetica orientale, che verrà presa in considerazione nel capitolo terzo, specificamente sul tema riguardante la rappresentazione dell'universo. La simmetria tra le rappresentazioni dei due pensieri segna, a mio modo di vedere le cose, un'enorme influenza che ha avuto il mondo orientale e la sua estetica sulla storia dell'arte occidentale.

²⁸ R. Krauss, *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Mondadori Mi 1998, pp. 279-280, corsivo mio.

Krauss prosegue prendendo in analisi due tra i più importanti earthworks della storia della Land Art: *Double Negative* di Michael Heizer e *Spiral Jetty* di Robert Smithson.

Double Negative fu realizzato nel 1969, è composto da due incisioni scavate sulle pareti di un enorme burrone, ognuna è profonda dodici metri e lunga trenta. Lo spazio diventa abitabile e l'opera si fa esperienza. Secondo Krauss «l'immagine che abbiamo del nostro rapporto con il nostro corpo ci dà la sensazione di esservi centrati: abbiamo un sapere (...) che ci pone al centro assoluto del nostro essere (*egocentrismo*)»²⁹ Come sottolinea Krauss il centro dell'opera però si sottrae e rimane a noi inaccessibile, poiché sarebbe al centro del burrone in linea con le incisioni, e lo spettatore può solamente stare su uno dei due scavi e considerare l'altro a partire da questa posizione, «in questa posizione eccentrica, *Double Negative* ci obbliga a mettere in causa il metodo introspettivo con cui pensiamo di conoscere noi stessi; l'opera ci incita a elaborare un sapere su noi stessi che sia fondato sul nostro sguardo verso l'esterno, un sapere che prenda in considerazione le reazioni degli altri quando ci guardano. *Double Negative* è una metafora dell'io in quanto si definisce attraverso l'aspetto che riveste per gli altri».³⁰ L'opera si materializza in una sorta di specchio fisico e psicologico dell'individuo, secondo Krauss Heizer mostra «l'intervento del mondo esterno nell'esistenza interna del corpo, il suo modo di prendervi posto e di suscitervi cause e significati»³¹ E' proprio quest'entità che nel silenzio colma il vuoto presente all'interno di ognuno di noi; entità materiale che facendosi astratta prende lo spazio della nostra coscienza. E' la stessa entità che l'artista è andato a ricercare per porre il suo segno e, modificandone la forma, diventa così un'entità culturale. Le sue espressioni variano e non è possibile che un'opera come questa venga esperita nello stesso modo due volte nel tempo; l'espressione di tale entità varia con il passare del tempo, delle stagioni, delle piogge, dei venti che la attraversano ed emettono i loro ululii.

²⁹ R. Krauss, *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, cit., p. 280.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.



Figura 8: Double Negative, 1969 M. Heizer

Lo *Spiral Jetty* è stato realizzato da Smithson nel 1970; riporto qui una delle sue “*incantation*” (componenti poetici) in cui compaiono i significati attribuiti ai colori rosso, nero e bianco che corrispondono al sacramento cattolico della Comunione:

*In the name of the Father, Son and Holy Ghost
In the colors of the White, Red and Black
Action against Passion
Passion against Action.
This is the Divine Agony, the Blood
Drenched Glory and the Wound of Infinite Joy.
Let the color Red turn into Wine and blood.
Let the Flesh and Blood atone
For the emptiness.*

*Nel nome del Padre, Figlio e Spirito Santo.
Nei colori del Bianco, Rosso e Nero
Azione contro Passione
Passione contro Azione.
Questa è la Divina Agonia, il Sangue
Sudicia Gloria e la Ferita della Gioia Infinita.
Lasciate che il colore Rosso divenga Vino e sangue.
Lasciate la Carne e Sangue espiare.
Per la vacuità.*

Spiral Jetty è un molo a forma di spirale di mille-e-cinquecento piedi di basalto nero e terra incrostata di cristalli di sale bianco che emerge dalle rosse acque del Great Salt Lake dello Utah».

Questa installazione venne realizzata nell'aprile del 1970 e fu finanziata dalla Dwan Gallery e dalla Ace Gallery; è forse l'opera più rinomata di Smithson. Esistono numerose leggende sul Great Salt Lake, i colori di questo luogo sono unici e mutano al cambiare delle stagioni. La più popolare narra che al centro del lago vi fosse un vortice acquatico collegato direttamente all'Oceano Pacifico per via sotterranea. Da qui e dalla storia del luogo, che era adibito ad una stazione per l'estrazione del petrolio poi rimasta in disuso, venne a Smithson l'idea di costruire un molo a forma di spirale.

Smithson così ne scrive: «La mia dialettica di sito e non-sito ruotò su sé stessa fino a raggiungere uno stadio indeterminato, in cui solido e liquido si persero l'uno nell'altro».³² Quest'opera è composta da fango, cristalli di sale, rocce e acqua. Sono state impiegate 6.783 tonnellate di terra. I materiali sono perennemente modificati dagli agenti atmosferici che solidificano, corrodono, sommergono e fanno riemergere l'opera nel corso delle stagioni. L'opera inoltre rappresenta una continuazione della ricerca di Smithson sul processo di formazione dei cristalli: «Lo *Spiral Jetty* potrebbe essere considerato un livello interno allo spiralforme lattice cristallino, ingigantito trilioni di volte».³³ Venne girato nel 1970 un cortometraggio dal titolo omonimo, in cui lo *Spiral Jetty* è filmato da un elicottero in un gioco di movimenti con il riflesso del Sole sull'acqua. Altri passaggi dello stesso video mostravano l'artista percorrere il molo, assieme a giustapposizioni di scheletri di dinosauri sulla pellicola, mentre la moglie dell'artista Nancy Holt riassumeva la storia della Terra nel giro di un solo minuto.

³² G. Kepes, *Arts of the Environment*, cit., p. 223.

³³ Ivi, p. 225.



Figura 9: Panoramica sul Great Salt Lake nello Utah, fotografia di G. Gorgoni

Per comprendere appieno questi processi naturali, che si instaurano tra l'opera e il paesaggio nel quale è collocata, è necessario fare un passo indietro, risalendo a quando Smithson praticava ancora la pittura. «L'esibizione alla galleria Lester incluse anche altri fantastici paesaggi che utilizzano sezioni a croce, con titoli come *Vile Flower*, *Black Grass* (entrambi del 1961), e *Petrified Wood* (1962) suggestivi di malevolenti forze della natura piuttosto che espliciti contenuti religiosi». ³⁴ *To the Man of Ashes* (*All'uomo delle ceneri*) è una delle *Incantations*, scritte nel 1961, che dichiarano il controverso rapporto con la natura. «Alcuni dei desolati paesaggi descritti (...) sembrano anticipare la sua futura opera:

On the dim landscape
On the desolate mountain
On the parched earth.
On the burnt desert.
On the dusty ground.
On the garbage dump.
On the dung heap.
On the blasted heath.
On the empty plain.
This is our inheritance...
Las Bas: Rocks falling on rocks
Stones falling on stones.
Sand falling on sand.
Dust falling on dust.

³⁴ E. Tsai, *Robert Smithson*, University of California press 2004, p. 15.

*Sul paesaggio offuscato
Sulla desolata montagna
Sulla terra arida.
Sul deserto bruciato.
Sul terreno polveroso.
Sulla discarica dell'immondizia.
Sul mucchio di sterco.
Sulla brughiera disseccata.
Sull'aeroplano vuoto.
Questo è il nostro retaggio
La Bas: Rocce cadono su rocce
Sassi cadono su sassi.
Sabbia cade su sabbia
Polvere cade su polvere.*

Gli aspri e apocalittici paesaggi descritti in *To the Man of Ashes* (c.1961) ricordano lo stesso tipo di siti desolati e distorti che egli più tardi ricerca per i suoi Nonsites e Displacements e per le locations dei suoi Earthworks». ³⁵

Krauss scrive: «Smithson incorpora il mito nello spazio dell'opera. Allo stesso tempo dilata – come già faceva *Double Negative* – lo spazio esterno che alberga al centro del nostro corpo. Formalizza così le nostre reazioni psicologiche al tempo e mostra come cerchiamo di controllarle attraverso la creazione di fantasmi arcaici. Ma è per sostituire a questi ultimi l'esperienza di un passaggio composto da una successione di momenti attraverso il tempo e lo spazio». ³⁶

2.9 Aerial photography

Il legame tra l'arte e l'osservazione del cielo, dei corpi che lo abitano e dei loro influssi sulla vita dell'uomo si stabilì in epoca remota. Le immagini astrologiche, lo zodiaco, i pianeti, le stelle ed i segni zodiacali entrarono nelle chiese come simboli del tempo. La Chiesa aveva infatti mutuato dall'immaginario pagano una serie di elementi, come ad esempio la figura del Cristo-sole la cui nascita venne, attorno alla metà del IV secolo, fissata al giorno 25 dicembre, in concomitanza

³⁵ E. Tsai, *Robert Smithson*, cit., p. 15.

³⁶ R. Krauss, *Passaggi*, cit., pp. 284-285.

con l'inizio del nuovo anno solare. Durante il Medioevo si diffusero le immagini astrologiche con i mesi dell'anno e i segni zodiacali, realizzate con intenti educativi oppure etici, che furono ispirate all'iconografia dei calendari manoscritti. Lo stesso calendario delle attività mensili era concepito in rapporto con il ciclo delle costellazioni; le immagini dei dodici segni, associate mese per mese alle faticose mansioni del mondo agricolo e contadino, appartengono alle competenze e conoscenze della grande massa di persone che non sapevano né leggere né scrivere, e basavano la propria cultura sui riferimenti visivi offerti dalle arti figurative. Nel Rinascimento abbiamo alcuni esempi lampanti del legame tra tempo e astrologia dato dai famosi orologi astronomici di Jacopo Dondi a Padova e a Venezia.

Volare è sempre stato uno dei più grandi sogni dell'uomo. All'inizio del 1900. dopo i primi esperimenti dei fratelli Wright, il sogno è diventato realtà. Ma ciò che risulta interessante per la nostra analisi è la commistione di questa invenzione a quella coeva della fotografia.

Il progenitore delle immagini spaziali, come quelle realizzate dai satelliti Landsat, SPOT, IKONOS, ecc. è la fotografia aerea, diffusasi ormai da circa un secolo. Al giorno d'oggi i prodotti per i viaggi spaziali hanno raggiunto prezzi competitivi e la fotografia aerea rimane tuttora uno strumento potente e ottimo da utilizzare quotidianamente o per casi speciali.

I due vantaggi principali della fotografia aereospaziale sono:

1. Si può avviare una missione (un volo) in qualsiasi momento, tempo permettendo;
2. La risoluzione è maggiore

Le fotografie aeree sono la principale fonte di informazione di come è strutturata la superficie della Terra quasi sin dalla nascita dell'aviazione 100 anni fa circa.

Prima che le fotografie aeree fossero il principale elemento con cui venivano realizzate le mappe, con le caratteristiche tipiche e le relazioni spaziali della superficie, cioè la cartografia, la tecnologia della mappatura, dipendeva sostanzialmente dalle immagini satellitari che potevano essere bidimensionali oppure tridimensionali. Le fotografie aeree vengono realizzate usando delle macchine fotografiche specializzate nella mappatura del territorio che di solito

vengono montate sulla parte sottostante del velivolo che poi sorvola dividendo in parti l'area geografica prefissata dalla sua missione.

Per la maggior parte delle indagini di volo il film della fotocamera, avvolto nella bobina, avanza automaticamente ad un tasso correlato alla velocità del velivolo. Una variante di questo sistema è la macchina fotografica a spettro multiplo che utilizza lenti separate, ciascuna con un filtro di colore diverso, le quali imprimono simultaneamente l'immagine sulla pellicola.

Nel programma spaziale Skylab le fotografie vengono realizzate da varie piattaforme: aerei, elicotteri, droni, mongolfiere, aquiloni, edifici molto alti.

Una fotografia aerea è semplicemente una fotografia in bianco e nero oppure a colori, di un'area della superficie della Terra, ottenuta con una macchina fotografica digitale posizionata sopra di essa. La macchina viene installata su di un velivolo che vola ad una distanza programmata dalla superficie. Ci sono due tipi di fotografie in base all'angolazione della visuale: quella obliqua scatta immagini con vista angolare; mentre quella verticale è il nadir, cioè mostra la superficie direttamente dall'alto.

La pesantezza delle immagini e la risoluzione variano in base ai parametri ottici, alla superficie esposta, all'altitudine, ecc...

Poiché l'ombra e altri fattori che indicano il rilievo, come ad esempio le colline presenti nelle fotografie, possono dare l'illusione di essere invertiti, così il nostro occhio percepisce una montagna anziché una vallata o l'incontrario.

Le caratteristiche più ovvie di una fotografia sono i toni e le variazioni tonali (di grigi o dei colori) e i pattern disegnati da questi. Questi dipendono dalla natura fisica e dalla distribuzione degli elementi con cui una fotografia è composta. I seguenti elementi possono aiutare nell'identificare gli oggetti nella fotografia aerea:

Tono: (relativo alla saturazione o al colore) Si riferisce alla luminosità del colore o degli elementi di una fotografia. E' uno degli elementi fondamentali su cui si basa l'interpretazione, perché senza toni non potremmo discernere alcun elemento.

Dimensione: Va considerata nel contesto della grandezza scalare della fotografia. La scala ti aiuta a capire se un oggetto è uno stagno oppure un grande lago!

Forma: Si riferisce al contorno degli oggetti. Le forme regolari e geometriche usualmente indicano la presenza dell'uomo.

Struttura: L'impressione di levigatezza oppure di ruvidità viene causata dai cambiamenti tonali. Generalmente l'erba, il cemento e l'acqua appaiono lisce, mentre una foresta appare ruvida.

Modello: Forma degli oggetti che possono essere diagnosticati. Prova a considerare: la serie casuale di un'area selvaggia e gli spazi distribuiti di un frutteto.

Ombra: Aiuta a determinare l'altezza degli oggetti. Comunque oscura gli oggetti.

Sito: Si riferisce a un luogo geografico o topografico. Questa caratteristica è particolarmente importante per identificare tipi di vegetazione e morfologia.

Associazioni: Alcuni oggetti sono sempre associati ad altri. Il contesto di un oggetto può aiutarci a chiarire di che cosa si tratta.

Gli elementi elencati possono essere classificati in base alla loro importanza come denota il grafico in figura 10.

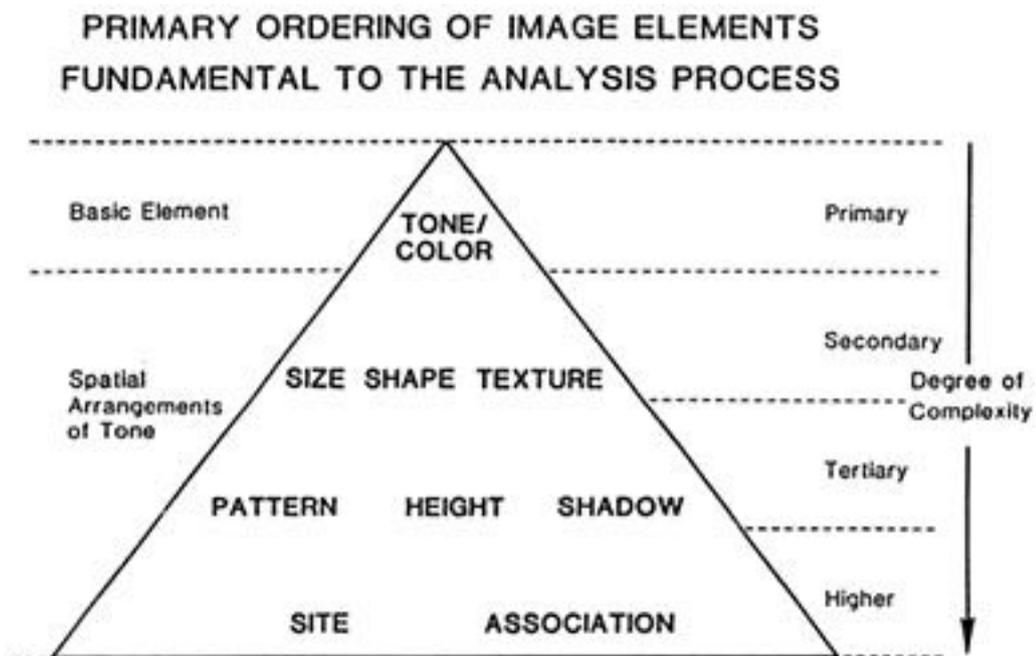


Figura 10: Grafico e spiegazione tratti da un tutorial della NASA

Sin dai tempi del primo uomo nello spazio (Yuri Gagarin) i cosmonauti e gli astronauti hanno scattato fotografie dai finestrini delle loro navicelle.

Scott Carpenter (il secondo uomo ad essere andato nello spazio) attesta che era così eccitato dal panorama che si vedeva da lassù, che ha passato molto più tempo a fare fotografie di quanto dovuto, comportandosi come un vero e proprio turista spaziale.

Quando uno dice “fotografia” è normale che automaticamente si intenda che questa sia un’attività che richiede la presenza umana. Ma come visto prima, la fotografia può anche essere automatizzata. Comunque dalle loro capsule, dagli Apollo, dagli Shuttles e dalle Stazioni Spaziali, gli astronauti hanno scattato innumerevoli fotografie che possono far parte di ricerche scientifiche oppure essere un semplice ricordo di viaggio.

All’inizio, verso la metà degli anni ’40, le prime macchinette automatizzate venivano montate sui razzi. Con il programma Mercury gli astronauti vennero dotati di macchinette Hasselblad. Il programma Gemini è stato un grosso passo in avanti: oltre ad andare in orbita, compiere attività nello spazio aperto ed altri esperimenti, gli astronauti scattarono circa 1300 fotografie a colori della superficie della Terra. Ci fu un enorme sensibilizzazione del pubblico alle tematiche spaziali poiché parte di queste vennero rese pubbliche; tra queste v’è questo splendido panorama obliquo scattato durante la missione Gemini 4 in cui si possono riconoscere il delta del Nilo ed il golfo di Aqaba-Dead.



Figura 11: Fotografia del programma Gemini

Le due caratteristiche che ricorrono spesso nelle fotografie dallo spazio sono: la prospettiva obliqua contenente l'orizzonte e una macchia blu rarefatta che deriva dalla presenza dell'atmosfera.

Le fotografie del programma Gemini vennero pubblicate su Life, National Geographic e molti altri giornali. Esse testimoniarono l'applicazione scientifica della fotografia all'esplorazione dello spazio. Sono utili anche al giorno d'oggi, poiché da esse si possono notare i cambiamenti geomorfici nei siti che ritraggono, per esempio il lago Chad in Africa si è visibilmente seccato; lo stesso vale per il mare Aral in Asia.

Il programma Apollo incluse il programma Gemini, Skylab, ed i progetti Apollo-Soyuz. Durante gli undici giorni di orbita dell'Apollo 7, nel 1968, l'equipaggio ebbe modo di scattare circa 500 fotografie della Terra, sempre utilizzando macchinette Hasselblad con pellicola a colori. Sebbene la qualità fosse eccellente, le fotografie dell'Apollo 7 non ricevettero mai un'adeguata analisi poiché la prima missione lunare dell'Apollo 8 era imminente. Quest'ultima ebbe un enorme impatto a livello mondiale: fu la prima missione a raggiungere velocità spaziale ed ad evadere dalla gravità terrestre. Le fotografie su pellicola da 70mm, che includono le prime viste a colori della Terra che sorge dalla superficie della Luna, furono storiche ed affascinarono il pubblico come pure la comunità scientifica.



Figura 12: Fotografia del programma Apollo

Più avanti l'Apollo 9 utilizzò delle Hasselblad da 70mm con pellicola in bianco e nero per la produzione di fotografie a multispettro.

I satelliti meteorologici, come Galileo, realizzarono magnifiche fotografie del nostro pianeta. Ma l'immagine più popolare è questa fotografia che ritrae l'Africa e gli oceani che la circondano, scattata durante la missione Apollo 17.



Figura 13: Fotografia del programma Apollo 17

Nel 1980 iniziò una nuova era di operazioni nello spazio. Con il successo delle tecnologie di trasporto STS (Space Transportation System) anche note come Space Shuttle (le cui missioni ad oggi si contano fino a 120) ci furono nuove opportunità di fotografare aree della Terra che non furono ritratte prima e per aggiornare le fotografie precedenti in maniera tale da comparare, come spiegato prima, i cambiamenti geomorfici del nostro pianeta.

Anche la Russia ha continuato il suo programma di fotografia dalla stazione spaziale MIR, in particolar modo con la serie di immagini denominata KOSMOS. Le innovazioni portate dallo Space Shuttle sono: viaggi più lunghi e più frequenti, copertura più estesa del territorio, formazione dell'equipaggio sui temi che riguardano la fotografia spaziale come geologia, meteorologia, oceanografia ed ecologia; questo percorso di apprendimento reca particolare importanza al cambiamento del globo terrestre dato che sono state archiviate fotografie degli ultimi 4 decenni. Alcuni specialisti preparano estese liste dei siti di osservazione per ciascuna missione, l'800 circa fino ad oggi. Anche l'equipaggiamento si è modernizzato negli anni, anche se la Hasselblad da 70mm è ancora nel magazzino! Con la moltitudine di macchinette e di obiettivi e lenti diverse, l'equipaggio è in grado di scegliere la tecnica più adeguata al soggetto da fotografare.

Dato che gli astronauti dello Space Shuttle circumnavigano la Terra in meno di due ore, e fanno ciò ripetutamente durante le ventiquattr'ore del giorno, assistono a molte albe e molti tramonti. Quest'immagine di Europa e Nord Africa mostra un momento particolare: in secondo piano la luce del giorno, in primo piano le luci elettriche nel buio della notte.



Figura 14: Fotografia scattata dallo Space Shuttle

Il limite dell'impossibile venne, a mio parere, ufficialmente superato con la presenza umana nello spazio come avrò modo di dimostrare nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

Segnare la superficie della crosta terrestre come rituale di appropriazione e come fine di comunicazione con esseri supremi, viene fatto da millenni; le linee di Nazca in Perù ne sono un valido esempio. Qui una visione aerea permetteva di riconoscere i disegni incisi sulla superficie terrestre.



Figura 15: Aquila tracciata sul territorio a Nazca in Perù

Come James Turrell molti artisti possiedono un aereo, ossia uno strumento di visione personale che permette agli artisti stessi di guardare la terra dall'alto ed avere così una visione cromatica diversa. Per James Turrell un vulcano spento diventa un contenitore naturale; egli lo plasma, dando così forma alla natura: la bocca del vulcano diventa un cerchio perfetto, attraverso lo spostamento di quintali di terra ottenuto con la collaborazione di artisti e studenti che eseguono questo lavoro. Il risultato è che lo spettatore, sedendosi o sdraiandosi sul fondo della bocca del vulcano, percepisce una cupola dove il cielo diventa una semisfera

che cambia in base ai cambiamenti atmosferici, al vuoto del cielo e alle sfumature dei suoi colori cangianti. Talvolta anche le nuvole vengono inglobate nella visione.



Figura 16: Il vulcano di James Turrell

2.10 Arte e progresso

Il concetto di progresso è stato acutamente analizzato da Ernst H. Gombrich che nel 1971 scrive: «La vita artistica dei nostri tempi si svolge tutta sotto il segno dell'idea di progresso».³⁷ Nella sua opera, Gombrich descrive l'immagine del progresso nel XVIII secolo riportando alla luce il preoccupante contraltare della decadenza. Seguendo la sua linea teorica, l'espressione perfetta della bellezza era avvenuta per mano dei maestri italiani del rinascimento sui modelli scultorei dell'antica Grecia. Da questo canone non avrebbe potuto che avvenire un declino o una regressione, ma più avanti questa tesi viene confutata sulle seguenti basi:

1. La possibilità che a fermentare l'atto di creazione artistica vi fossero principi teorici, quindi l'opera d'arte fosse “guidata” da canoni e parametri formali e stilistici;

³⁷ E. H. Gombrich, *Arte e progresso, storia e influenza di un'idea*, trad. M. Carpitella, ed. Laterza, Bari 1971, p. 79.

2. Le invenzioni tecniche e scientifiche delle molteplici discipline, che concorrono al rinnovo della strumentazione dell'operare artistico, della scoperta dei nuovi materiali e delle diverse maniere di utilizzarli;
3. L'educazione dovuta alle idee dello storicismo evolutivo (disciplina della storia dell'arte), la crescita sociale, la specializzazione delle parti, e la rapidità della progressione di tipo costrittivo del lavoro;
4. Ogni popolo e ogni civiltà doveva avere il proprio carattere e quindi anche un'arte propria utilizzata in ambiti e per scopi diversi (J. G. Herder).

Secondo Gombrich, l'artista segue uno stile più che creare un'opera d'arte con la conseguenza che quest'ultima diviene una fase di passaggio, uno stadio dell'evoluzione, si pone in rapporto con passato e futuro. Diventa documento di una corrispettiva civiltà.

Le due tesi, quella di Hobbs e quella di Gombrich, sembrano di primo acchito polarità opposte e inconciliabili. La possibilità di sintesi va ricercata in un totale stravolgimento del punto di vista, ossia del radicale cambiamento di visione del nostro pianeta, nonché del calcolo del tempo, come segnato dall'avvento dall'era spaziale che scardina appunto la concezione spazio-temporale fino a quel momento delineata. Il compito dell'arte diventò allora quello di imitare gli «eccessi del tempo: astruità, distanza e l'apparenza dello sperimentalismo».³⁸ L'Uomo valica la soglia dell'esistenza, i mezzi che l'evoluzione tecnica e il progresso gli hanno consegnato gli consentono di sopravvivere anche laddove la sua sopravvivenza sarebbe impossibile: lo spazio. Si realizza, di conseguenza, un paradosso evolutivo.

Se la tela e quindi la pittura rappresentano il luogo per eccellenza delle teorie astratte, mentre la scultura al contrario rappresenta la solida concretezza della materia, si potrebbe pensare alla Land Art come ad un superamento di questa

³⁸ R. Hobbs, *Robert Smithson: a retrospective view*, Herbert F. Johnson Museum of Art, New York 1982, p. 11.

divisione, una soluzione uguale e opposta ai “*Combine Paintings*” di Robert Rauschenberg dove pittura e scultura si completano a vicenda.

Come scrive Catherine Caesar, a Smithson come agli altri earthworkers, interessa il lato irrazionale del progresso. Infinità, entropia e visione sono altresì concetti ad essere oggetto della sua ricerca artistica, che si impernia su di un campo comune tra fantascienza e arte, cercando di ricostruire scenari distanti anni luce dalla vita quotidiana, che solamente gli astronauti erano stati in grado di vedere. Inoltre, lo stesso concetto di viaggio cambiò: la costruzione di una fitta rete di autostrade che si innestava nel paesaggio, permetteva lo spostamento agevole da un posto ad un altro dell’America. Questo fenomeno rappresentò una sorta di moderna “centuriazione”, un nuovo riassetto spaziale. Lo spazio suddiviso in modo regolare e settoriale, ripeteva le stesse scene (stazioni di rifornimento, alberghi, ecc...) in luoghi apparentemente indifferenti tra loro, trasformandoli dunque tutti nello stesso luogo, cioè in nessun luogo in particolare: un “non-spazio”. In una simile logica, «l’esplorazione dello spazio cosmico parimenti fu una contrazione dello spazio infinito».³⁹ Il grande vuoto pareva congelare la vitalità umana: «Lo spazio stratosferico, agli occhi degli anni cinquanta e sessanta, faceva apparire l’uomo inerme ed immobile; e per questa ragione diventò sinonimo di Nessun-dove»⁴⁰ e anche simbolo di un nuovo e potente “West”, pronto ad essere conquistato.

³⁹ R. Hobbs, *Robert Smithson: a retrospective view*, cit., p. 13.

⁴⁰ Ibid.

3. Il complesso di Arte Sella

3.1 Storia

Percorrendo la superstrada della Valsugana e attraversando la conca di Borgo, si giunge ad uno spazio racchiuso tra le cime del Lagorai e la catena di Cima Dodici. Risalendo lungo il corso del Moggio ci si trova in una piccola valle alpina: la Val di Sella. Essa si estende in direzione est-ovest a 397 metri di altezza s.l.m. presso Olle e arriva a poco più di 1000 metri di altitudine. La valle è delimitata a nord da una dorsale che comprende l'Armentera (1500 m) e da una serie di rilievi più bassi che la dividono dalla Valsugana; a sud montagne più imponenti, molte a quote superiori ai 2000 metri come per esempio Cima Dodici (2336 m).

La strada che conduce alle valle si snoda tra prati, boschi di faggi, di larici e di abeti. La valle si presenta quasi intatta, estranea all'edificazione che c'è stata negli anni del boom economico. Per capire questa peculiarità bisogna tornare indietro nel tempo. La cultura tradizionale dei paesi trentini ubicati sul fondo delle valli prevedeva dei luoghi di monticazione: i baiti (costruzioni private che ospitavano la famiglia e i suoi animali durante i mesi estivi), e le malghe (strutture complesse che accoglievano decine di animali e che avevano a disposizione ampi pascoli).

Lo scenario atavico ed immoto della montagna ha fin da subito favorito gli incontri di artisti ad Arte Sella. Nel corso degli anni sessanta e settanta il paesaggio alpino venne radicalmente trasformato: i baiti persero la loro funzione e divennero seconde case, ma nel caso di Val di Sella il territorio circostante al comune di Borgo non venne adibito all'alpeggio, ma bensì alla villeggiatura permettendo così che si preservasse la natura.

L'idea di realizzare una manifestazione artistica nacque ad un gruppo di tre amici di Borgo Valsugana nel 1986, la passione in comune per l'arte e l'amore per la Val di Sella. Sin da subito vennero invitati artisti di fama internazionale le cui ricerche erano affini alla natura. «L'artista non è più il protagonista assoluto come è avvenuto talvolta solo qualche anno prima con l'esperienza della Land Art, caratterizzata da segni fortemente "impressivi" nel territorio. La natura va difesa

come scrigno della memoria dell'individuo. La natura non è più solo protetta, ma interpretata nella sua essenza ed è una fonte di sapere e di esperienza. Le opere fanno parte di uno spazio e di un tempo specifici al luogo d'intervento. Esse quindi non fanno parte di un luogo circoscritto e privilegiano l'uso di materiali organici, non artificiali». ⁴¹

Nel 1990 fu fondata l'Associazione Arte Sella i cui membri vennero scelti da Emanuele Montibeller secondo alcuni particolari criteri: la curiosità rispetto alla natura e il suo "essere arte", la capacità di condividere un'esperienza di gruppo ed infine il desiderio di dare il proprio contributo per un cambiamento culturale del territorio. Sempre nel 1990 fu fondato il Comitato Scientifico, costituito da curatori a livello internazionale, i cui compiti erano la selezione degli artisti e delle opere, il coordinamento artistico e la cooperazione internazionale.

Molto significativo è stato l'intervento di alcuni artisti, risalente al 1996, che iniziarono a lavorare lungo un sentiero forestale sul versante meridionale del monte Armentera. Si è così delineato il percorso ArteNatura (un cammino nella natura tra le opere d'arte) tuttora presente.

L'attuale ubicazione del parco si deve ad un trasferimento avvenuto nel 1998. Le attività furono trasportate alla Malga Costa. «Questo nucleo di edifici rurali, che avevano perduto nel tempo la propria funzione originaria, venne inizialmente concepito come un insolito spazio espositivo, rivelandosi in seguito adatto ad assumere il ruolo che inizialmente aveva Casa Strobele: luogo di comunità artistica, di incontri, di scambio interculturale e di vita in comune, oltre che sede di eventi e laboratori creativi». ⁴²

La *Cattedrale Vegetale*, opera dell'artista lombardo Giuliano Mauri, venne realizzata nel 2001 e diventò sin da subito l'opera icona di Arte Sella. Essa ha le dimensioni di una vera cattedrale gotica: è composta da tre navate formate da ottanta colonne di rami intrecciati. Le colonne sono alte dodici metri e misurano un metro di diametro, al loro interno cresce un carpino destinato a chiudere la volta delle navate tramite l'intreccio dei suoi rami.

⁴¹ *Arte Sella, The Contemporary Mountain*, SilvanaEditoriale, Milano 2016, p.3.

⁴² Ivi, p.4.



Figura 17: La Cattedrale Vegetale vista da di fronte, 2001 G. Mauri

La struttura ha un rettangolo di base di 82 m per 15, un'altezza di 12 m e copre un'area complessiva di 1230 m². Le piante crescono di 50 cm all'anno e, attraverso potature e tagli, creeranno una vera e propria *Cattedrale Vegetale*. Nel corso degli anni le strutture in legno utilizzate per formare ciascuna colonna marciranno e verranno rimosse lasciando il mero carpino a svolgere la funzione di colonna.

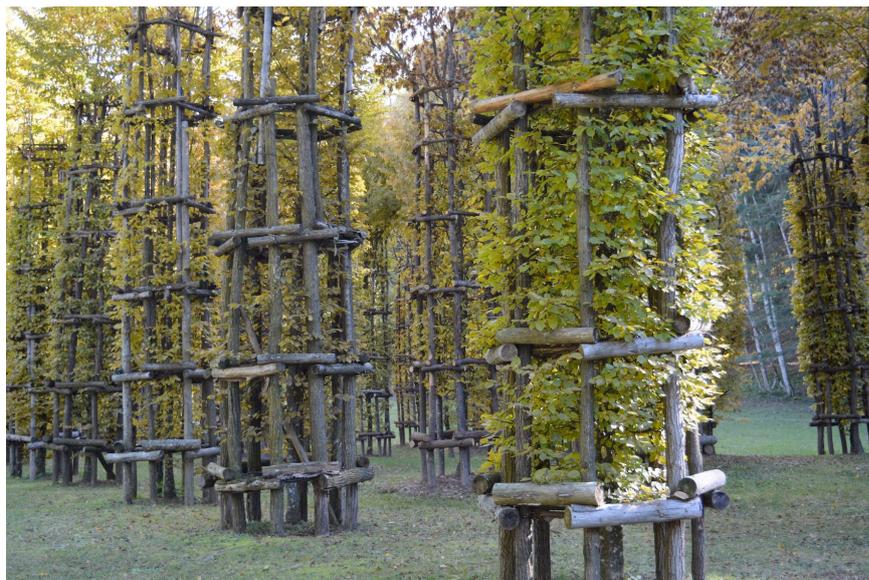


Figura 18: Particolare del colonnato con i carpini

L'opera è destinata a modificarsi anche dopo la scomparsa dell'artista ideatore: l'atto creativo è passato dalla mano dell'artista a quella della natura.

Arte Sella viene vista a partire dagli anni 2000 come un incentivo alla crescita e ad una maturazione diffusa, «come un'esperienza in grado di incidere e procurare crescita e cambiamenti virtuosi che possono ridefinire l'identità stessa della Val di Sella e dell'intero contesto; nella popolazione locale e nei visitatori in generale, che riconoscono a questo progetto la capacità di esprimersi e utilizzare un linguaggio nello stesso tempo innovativo e armonioso che permette sempre a più persone di riappropriarsi di un rapporto con la natura e con la naturalità del legame con la cultura e l'arte». ⁴³

3.2 Degrado ambientale e restauro

Distinguiamo tra prevenzione, manutenzione e restauro.

Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto.

Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene in tutte le sue parti.

Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali.

Per quanto riguarda il degrado, la legge della natura dice che qualsiasi interazione dell'ambiente circostante con i manufatti di interesse storico, artistico e archeologico porta ad un deterioramento (più o meno lento) degli stessi, ma comunque inesorabile. La cinetica misura la velocità del degrado. Il degrado può derivare da fattori naturali oppure antropici (prodotti dall'uomo), gli agenti ambientali possono essere fisici, chimici e biologici

Come già preannunciato, il degradarsi dell'opera d'arte riporta su sé stessa il segno del tempo che passa e con ciò l'inerzia dell'esistenza umana; come

⁴³ *Arte Sella, The Contemporary Mountain*, cit., p.5.

vedremo più avanti, la stessa vacuità dell'essenza delle cose la ritroviamo nella religione buddista.

Tornando al tempo atmosferico ed agli agenti atmosferici che plasmano lentamente le opere esposte, è senza dubbio utile analizzare il clima.

Il clima della valle è di tipo continentale alpino, caratterizzato da temperature fresche, con piovosità abbastanza elevata nei periodi primaverile e autunnale e precipitazioni minime in estate e inverno. Considerando che le caratteristiche geomorfologiche e climatiche della valle sono abbastanza omogenee, sono altitudine ed esposizione i fattori che più condizionano le componenti della vegetazione e in particolare la distribuzione della specie.

Mi sembra opportuno sottolineare anche il fatto che il degrado può essere perpetrato a causa dell'uomo; l'industrializzazione ed il consumo delle materie prime che spingono all'eccesso fenomeni come il disboscamento.

Combattendo tale fenomeno Joseph Beuys, che fu tra l'altro uno dei promotori del partito dei Verdi in Germania, realizzò alla Documenta del 1982 l'azione chiamata *7000 Querce*: vennero vendute 7000 pietre di basalto e piantate altrettanti esemplari di querce vicino alle stesse pietre in centro e nei dintorni della città di Kassel. L'operazione si protrasse per 5 anni.



Figura 19: 7000 Querce, 1982 J. Beuys

Su questo tema Yoko Ono crea una bellissima similitudine:

“Talvolta pensiamo che il parco non è utile, che è soltanto un gruppo di alberi o qualcosa di simile, e che gli alberi non dicono molto. I benefici dati dagli alberi sono così invisibili che la gente pensa di poter tagliare gli alberi e costruire un palazzo. Può sembrare più economico ma, una volta tagliati gli alberi, si vedrà cosa è andato perduto. Gli artisti sono uguali. Il loro ruolo nella società è simile a quello degli alberi”.

3.3 Opere I

Mi sembra opportuno iniziare presentando brevemente l'opera di Giuseppe Penone, appartenente all'ambito dell'Arte Povera. Nato a Cuneo nel 1947, si laurea all'accademia delle belle arti di Torino; la sua ricerca artistica indaga la natura e i suoi processi di trasformazione. Dopo i primi esperimenti concettuali, Penone si dedica alla percezione del corpo realizzando alcune performance che si avvicinano alla body art come *Rovesciare gli occhi* 1970.

Dal 1969 è l'albero a diventare l'elemento caratteristico della sua arte visto come simbolo della scultura perfetta in quanto la sua struttura mostra tutti i momenti del suo sviluppo.

Ne *L'albero delle vocali* 2000, realizzato presso i giardini delle Tuileries a Parigi, possiamo notare i rami che crescendo in modo organico sfuggono alla razionalità umana; una tecnica artistica simile a quella utilizzata nella *Cattedrale Vegetale* di Giuliano Mauri ad Artesella. Nella serie di opere *Trattenere 6, 8, 12 anni di crescita (Continuerà a crescere tranne che in quel punto)* invece l'artista rappresenta l'osmosi tra uomo e natura che si stagna nel 'gesto-innesto', nel fatto che non sia permesso all'albero di dimenticare. Invece, un vecchio tronco d'albero viene scavato seguendone i nodi e ricavandone così lo scheletro interno, nell'opera *The Hidden Life Within*, che ruota attorno alla dimensione interiore.

L'artista scrive:

“L'albero sviluppa la sua forma alla ricerca della luce”

Questa attestazione è di rilevante importanza con il prossimo paragone con la meditazione zen e più in generale con l'arte orientale.



Figura 20: The Hidden Life Within, 2012 G. Penone

Molto interessante in tema di essenze arboree è anche l'opera dell'artista contemporaneo Tim Knowles. La serie intitolata *Tree Drawings* comprende dei disegni in carboncino realizzati tramite lo spostamento dei rami ai quali viene collegata la matita che così traccia il segno sulla tela sottostante. Knowles così descrive il suo operato:

«Come delle firme, ciascun disegno rivela le diverse qualità e caratteristiche dell'albero».



Figura 21: Tree Drawings, 2014 T. Knowles

Per capire appieno la dinamica che si esercita nella meditazione bisogna prima fare un passo all'interno della nostra mente, nei meandri delle strutture cerebrali dove nascono le emozioni e gli stati d'animo. In questo senso, *Mente e Natura*, scritto da Gregory Bateson, ci può aiutare nella nostra analisi.

L'omologia filogenetica è la somiglianza formale tra due organismi tale che le relazioni tra certe parti di A sono simili alle relazioni tra le parti di B secondo alcuni parametri (ripetizione, ritmo, modulazione, direzione). Questa somiglianza formale è considerata una prova della correlazione evolutiva. L'omologia filogenetica è la classe di fatti di cui è un esempio la somiglianza formale tra uomo e cavallo. Ci sono tre livelli o tipi logici di struttura connettiva che riguardano le proposizioni descrittive:

1. Connessioni di I° ordine

Confronto tra le parti di ogni membro della creatura con altre parti dello stesso individuo;

1. Connessioni di II° ordine

Per scoprire relazioni simili tra le parti si confrontano granchi con aragoste o uomini con cavalli;

2. Connessioni di III° ordine

Confronto del confronto tra granchi e aragoste con quella tra uomo e cavallo.

La struttura che connette è una meta struttura: ossia una struttura di strutture. L'asserzione generale del libro è che la mente è vuota, è un non-ente, è riempita di idee anch'esse non-enti; inoltre essa ragiona per esempi. La chela per esempio non è la 'cosa in sé', ma ciò che la mente ne fa, un esempio di questa o quella cosa. Così come la chiusura di una porta, nella nostra mente avviene la creazione di un contesto, una strutturazione del tempo che scaturisce poi nella creazione di significato che ci fa apprendere tramite la sequenza esperienziale vissuta. Da una struttura fissa si passa ad una struttura dinamica, vista come danza di parti interagenti. La pertinenza viene data dalla storia, somma dell'analisi logica con l'anatomia comparata, di cui la conformazione contestuale viene data dalla grammatica. I presupposti dei collegamenti mentali del mondo sono: la scienza, l'arte, la religione, il commercio, la guerra ed il sonno.

Una qualsivoglia serie (forma verbale, visiva o sonora) che è una forma di stimolazione dolorosa o cinestetica, viene disegnata dalla struttura, che può essere modificata da varie operazioni, che a sua volta viene stabilita da un tema che si ricollega alla familiarità e alla nostra comprensibilità.

“La mappa non è il territorio e il nome non è la cosa designata”

Alfred Korzybski

Dare un nome è sempre un classificare, e tracciare una mappa è essenzialmente la medesima cosa. Il dubbio della veridicità dell'immagine mentale è un processo di formazione inconscia che produce prodotti su cui grava la nostra attenzione e cioè che fanno sì che si possa esercitare la nostra l'epistemologia empirica.

La durata del carattere nel tempo viene desunta dalla selezione naturale. Come scriveva Lucrezio nel *De rerum natura*: “Nulla può mai esser creato dal nulla per potere divino”. L'informazione è il presupposto della trasformazione. Quindi sia le strutture che l'abilità di lettura hanno il carattere dell'evanescenza. Quest'ultimo passo viene spiegato attraverso una divertente metafora: proprio come una zecca bisogna arrampicarsi su di un albero e restare in attesa di fiutare il sudore per poi lasciarsi cadere, se non si fiuta il sudore nell'arco di una settimana allora ci si lascia cadere e si cerca un altro albero su cui arrampicarsi.

Lo zero secondo Bateson è l'assenza completa di ogni evento indicativo. Attraverso l'apprendimento e la mutazione felice avviene la creazione del contesto. Per proiettare 'to map onto' si intende la descrizione, la spiegazione, la rappresentazione degli eventi derivati da fenomeni che vengono descritti su di una superficie, matrice o su di un sistema di coordinate.

La conta (i numeri) e la misura (la quantità) sono i parametri di misurazione della struttura. In un organismo sono i numeri per la simmetria radiale di un insieme di parti che si ripetono in altre parti del corpo; per esempio in un giglio (fiore) sono 3 sepli, 3 petali, 6 stami ed 1 ovario trilobato.

“L'uomo pensa secondo due generi di termini: gli uni sono i termini naturali, che egli ha in comune con le bestie; gli altri sono i termini convenzionali (della logica), cui beneficia solo l'uomo”

Guglielmo di Occam

Bateson prosegue enucleando la mente e le relative attività. Mente: un aggregato di parti o componenti interagenti. L'interazione tra le parti viene attivata dalla differenza. Il processo mentale richiede un'energia collaterale e altresì catene di determinazione circolari (o più complesse). Nel processo mentale gli effetti della differenza devono essere considerati come trasformati, cioè versioni codificate della differenza che li ha preceduti. La detenzione e la classificazione di questi processi di trasformazione rivelano una gerarchia di tipi logici immanenti ai fenomeni; seguono criteri di presentazione dei fenomeni di pensiero, evoluzione, ecologia, vita, apprendimento e simili.

Deduciamo che la mente e l'ambiente ruotano attorno alle medesime strutture, che attraverso analogie determinano le classi gerarchiche ed i costrutti mentali.

Di seguito un breve excursus nell'architettura vista appunto come trasformazione del paesaggio.

Maurizio Vitta in un capitolo del suo libro dedicato al paesaggio scrive: «La storia dell'architettura moderna ruota intorno al suo rapporto con l'ambiente. La sua aspirazione di base è stata fin dall'inizio quella dell'integrazione dell'artefatto architettonico nella natura; ma il risultato ottenuto, addebitabile non tanto alla

cultura progettuale, quanto alle trasformazioni economiche e sociali del nostro tempo, è stato finora quello dell'integrazione della natura nell'architettura».⁴⁴ Questa subordinazione della natura è figlia della rivoluzione industriale. La natura stessa è quindi materiale funzionale allo sviluppo della società fino ad essere trasformata in merce, oggetto che esagerando, come visto per la aerial photography, può diventare l'intero pianeta Terra! Ma non è sempre stato così: infatti ai tempi della culla della nostra civiltà, cioè quelli dell'antica Grecia, la natura veniva riconosciuta come maestra e guida per l'intelligenza umana; anche numerosi artisti come Leonardo che visse nel corso del Rinascimento (periodo storico che non a caso recupera l'arte ed il pensiero classico) riconoscono la natura come la più ampia fonte di ispirazione alla quale attingere; ma ciò che è più interessante è ripescare la configurazione politica dell'assetto sociale dell'antica Grecia, poiché funzionale appunto alla natura (che assurgeva come modello da emulare, come punto di partenza) che veniva tarato a partire dai luoghi (sacri e non). Sono i cieli stellati di cui parla Platone, di quella connessione con l'universo, della musica delle sfere ciò di cui vanno in cerca i land-artisti, che mirano a recuperare il legame con la natura a cui solamente una sensibilità umana ricca di etica e premura può avvicinarsi e, prendendosene cura, entrarvi in contatto osmotico. In un contesto storico più recente, il XIX secolo, Vitta continua parlando appunto di urbanistica: «la natura cominciava a configurarsi come componente di una nuova urbanistica (...) l'assumeva come fondamento di nuovi modelli sociali. Nella seconda metà del XIX secolo questi tentativi formarono l'instabile terreno per una riflessione più pragmatica sul rapporto tra città e natura, che escludeva le astratte motivazioni dell'utopia romantica, ma non rinunciava alla ricerca di mediazioni plausibili tra l'industrialismo trionfante e gli ideali etici d'antica tradizione».⁴⁵ I modelli sociali odierni ovviamente ispirati alla natura verranno presi in analisi nelle conclusioni.

C'è stato un architetto che in particolar modo è riuscito ad assimilare nel suo lavoro questi concetti. Nei suoi progetti infatti ritroviamo tentativi di fusione assoluta con la natura. L'architetto di spicco a cui ci si riferisce è Frank Lloyd

⁴⁴ M. Vitta, *Il Paesaggio*, cit., p.310.

⁴⁵ Ivi p. 311.

Wright. Nella celebre *Falling Water* del 1936, Wright arriva al culmine di una ricerca di adesione totale delle strutture all'ambiente. Le radici del suo modus operandi sono nelle teorie naturalistiche di Emerson nonché nella polemica antindustriale di Carlyle.

Ciò su cui è doveroso soffermarsi, e su cui si focalizzerà l'ultimo capitoletto, è il mutato rapporto con il tempo. Certo è che non è mutato solo il tempo atmosferico con il global warming, ma anche il tempo di produzione con le nuove tecnologie e con esso il tempo del consumo sempre più veloce ed infine quello dell'informazione (su cui si rispecchia anche l'architettura dato il binomio del mondo reale/mondo virtuale). Ogni cosa passata è già di per sé vecchia e fuori moda; è un incessante rinnovamento. Questo anche l'architettura l'ha capito e perciò cerca quel labile legame con la natura che fa sì che la staticità ferma della struttura tenda verso lo zero oppure che si trasformi, per favorire ciò che è presente, adesso, ora e naturalmente effimero e passeggero e segna il movimento e che non è mai fuori dal tempo poiché la natura rappresenta il tempo stesso.

3.4 Opere II

Per procedere con l'analisi delle opere presenti ad Arte Sella utilizzerò il seguente diagramma d'analisi mutuato dagli studi di semiotica:

FORMA → FUNZIONE → ORIGINE

Rosen sostiene che noi tendiamo a pensare che scoprire a che cosa un oggetto assomigli significhi dargli una forma, proporre un modello o un'immagine che ordini ciò che prima appariva superficialmente come una distesa incoerente di fenomeni.

Secondo l'estetica orientale il flusso vitale che scorre in ogni cosa viene definito qi 氣 (soffio, spirito, animazione) ed il ruolo dell'artista è di carpirlo e

rappresentarlo attraverso i suoi medium. Il qi della Terra è l'energia ctonia ed il land artista ne plasma le sembianze come oggetto scultoreo.

Lo storico inglese Arnold Toynbee disse che l'evento più importante del XX secolo è stato l'incontro dell'occidente con il buddismo e non si riferiva a una conversione religiosa, ma a livelli diversi di etica come ad esempio la psicologia e la biologia.

Quando i porti giapponesi aprirono il commercio con l'Occidente nel 1853 ha inizio il fenomeno definito dagli storici dell'arte 'Giapponismo'.

In quel periodo vennero importate in particolare in Europa le xilografie della scuola Ukiyo-e ossia 'del mondo fluttuante'. Sono molti i trattati e le pubblicazioni a riguardo in quell'epoca. L'immagine più famosa è La Grande Onda di Hokusai, celebrata in qualsiasi ambito e oramai appartenente alla cultura pop. Come si può notare dall'immagine, le xilografie giapponesi celano molto spesso insegnamenti buddisti, originariamente infatti esse venivano utilizzate per diffondere le sacre scritture.



Figura 22: La grande onda di Hokusai (1830 ca.) con il segno del tao apposto in semitrasparenza

Questa scuola ha trasformato radicalmente l'Impressionismo dimostrando che semplici e transitori fatti quotidiani potessero assurgere ad opere d'arte qualora venissero presentati in maniera decorativa ed attraente: un'estetica diversa data dal mondano e che accetta il decadimento delle forme (wabi-sabi).

Claude Monet rappresenta un altro valido esempio di quest'influenza. Egli infatti esplora motivi paesaggistici nuovi, andando alla ricerca della quintessenza dei luoghi. Prendiamo in analisi le famose ninfee che egli realizza negli anni 1910-1920 a Giverny. In queste opere pittoresche si può notare l'arrangiamento asimmetrico delle forme, l'enfasi sulla bidimensionalità e quindi l'abbandono della tridimensionalità e della prospettiva lineare.

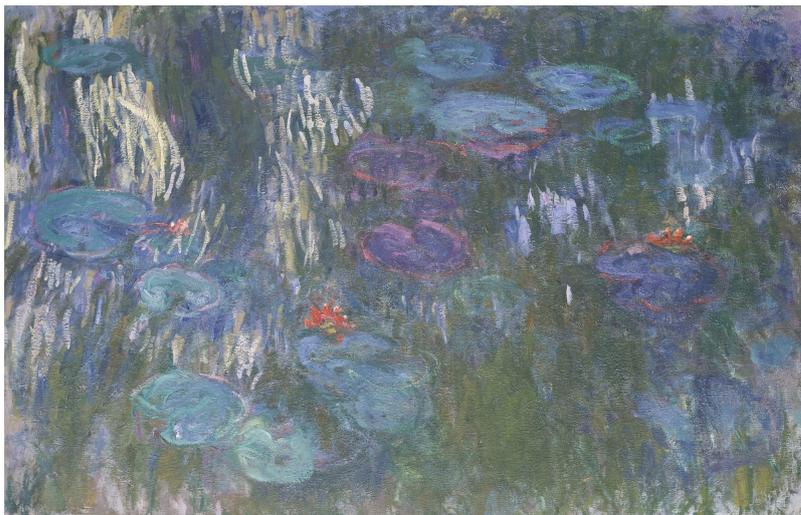


Figura 23: Le Ninfee, 1916 ca. C. Monet

I colori sono vibranti e accesi. Monet ha superato la tecnica tradizionale che prevedeva che alla base fossero stesi colori scuri; lui usa colori primari brillanti.

Seguendo il diagramma semiotico proposto, la ninfea ha una forma d'apertura verso il cielo al cui centro stanno gli stami per la rigenerazione. La sua funzione è quella di posare sulla superficie dell'acqua; per deduzione, all'origine troviamo il moto ascensionale della ricerca di energia vitale, come in questo caso la luce.

V'è, in oriente, una specifica simbologia per ciascun colore delle ninfee. In questo caso la ninfea rossa è simbolo della natura originale del cuore: amore, compassione, passione e di tutte le attività e le qualità che riguardano il cuore. E' la ninfea di Avalokitesvara il bodhisattva (essere illuminato) della grande compassione.

Nel buddismo zen giapponese tra i quattro stati d'animo fondamentale c'è **yugen** 幽玄 e si verifica quando la visione è la percezione di qualcosa di misterioso e strano, di mai scoperto prima.



Figura 24: Pietre, 2008 F. Lelong

Prendiamo in analisi l'opera *Pietre* 2008 di François Lelong che incontriamo nel bel mezzo del parco di Arte Sella.

L'opera è composta da dodici lastre di porfido allineate conficcate nel terreno. In primo luogo esse sembrano come dodici tavole dove sta scritta la vacuità 空 kū.

Questa mia ipotesi deve però essere presa in considerazione dopo le prerogative che ho dedotto attraverso un'attenta analisi e che illustrerò brevemente di seguito.



Figura 25: Visione frontale ravvicinata dell'opera

Il principio della coproduzione condizionata (o genesi interdipendente), anche noto come **paticcasammupāda**, indica che ogni realtà è, contemporaneamente, condizionata e condizionante. Essa viene rappresentata secondo uno schema a dodici ‘anelli’, ciascuno dei quali corrisponde ad un fattore condizionato e condizionante. Nel *Samyutta Nikāya* sta scritto:

“Condizionate dall’ignoranza (avijjā) sorgono le tendenze (samskhāra); condizionata dalle tendenze sorge la coscienza (vinnana); condizionati dalla coscienza sorgono nome-e-forma sensibile (nama rupa), condizionate da nome-e-forma sensibile sorgono le basi sensoriali (salayatana); condizionato dalle sei basi sensoriali, sorge il contatto (phassa); condizionata dal contatto, sorge la sensazione (vedana); condizionata dalla sensazione, nasce la brama (tanhā); condizionato dalla brama, sorge l’attaccamento (upādāna); condizionata dall’attaccamento, sorge la tendenza ad esistere (bhava); condizionata dalla tendenza ad esistere, sorge la nascita (jāti); condizionati dalla nascita, sorgono l’invecchiamento e la morte (jarā maraṇa), la tristezza, il lamento, il dolore, la sofferenza, l’angoscia”.



Figura 26: Visione laterale dell’opera

L’iconografia del **paticcasammupāda** prevede una catena circolare di anelli, dove ciascun anello risulta condizionato da quello precedente e condizionante quello seguente. Nell’opera *Pietre* i sei cerchi sono concentrici, ma lo spettatore può decidere di osservare gli stessi cerchi a partire dall’ultimo spostandosi all’estremità opposta. L’opera stessa richiama il concetto di tempo e di transizione. I dodici mesi dell’anno, le dodici ore di mezza giornata; fino ai dolmen che segnavano le miglia percorse lungo la strada.

Approfondiamo quindi il tema del vuoto nel buddismo. Nel Sutta Nipāta sta scritto:

“Contempla il mondo come vacuità, o Mogharajan, sempre restando rammemorante”.

Quindi la teoria della coproduzione condizionata: Pratītyasamutpāda e Paticcasammupāda, ossia “originazione dipendente”, si basano sull’assunzione che ogni cosa non ha forma propria, nessun elemento, né fisico, né psichico, sussiste in sé. Ci sono due leggi che esplicano questa regola: anattaā (assenza di limiti chiusi, impossibilità di esistenza separata) ed anicca (assenza di continuità, impermanenza).

Un’altra opera sulla quale ritengo doveroso porre l’attenzione per il fine di questa tesi è *Stupa* 2009 di Anton Schaller. Lo Stūpa è un elemento caratteristico del



tempio indiano, anche se in realtà tutta la costruzione del tempio buddista deriva dallo Stūpa stesso. La traduzione letteraria di questa parola è ‘crocchia’, ‘sommità del capo’, ‘culmine’, ‘monticello’ e la sua forma è stata tratta dal tumulo di terra soprastante le tombe. Lo stūpa presenta tre elementi: la base quadrata è il simbolo della terra; la cupola rotonda è il simbolo del cielo; infine l’asse centrale simboleggia l’albero del mondo che connette Cielo e Terra e rappresenta l’atto generatore del mondo.

Figura 27: Stupa, 2009 A. Schaller



Figura 28: La Casa che Abito, 2014 L. Cerro

Lungo il percorso Artenatura di Artesella ci imbattiamo in un'opera molto interessante per questa linea teorica. L'opera in questione si intitola *La Casa che Abito* realizzata nel 2014 da Lilly Cerro. L'opera è composta da tre cubi di legno formati da sei anelli circolari incastrati.

L'artista afferma:

“Ho sognato un luogo in cui la mia casa era un tutt'uno con la natura. Il cielo e la terra plasmavano la vita ed il tempo non esisteva”.

A ben vedere, l'opera cela nei suoi spazi vuoti le forme geometriche del cerchio, del triangolo e del quadrato. In tempi antichi, Sengai realizza uno zenga rappresentando l'Universo. Il cerchio rappresenta l'infinito, ossia il fondamento di tutti gli esseri; ma l'infinito non ha forma e l'uomo necessita di forme tangibili. Ecco che il triangolo è l'origine di ogni forma, prima fra tutte il quadrato che è lo sdoppiamento del triangolo stesso, in una moltiplicazione che va avanti all'infinito. Detta rappresentazione si ricollega a ciò che viene definito dai filosofi cinesi 'le diecimila cose', cioè l'universo. Nella cosmogonia taoista il punto di partenza è 'wuji', cioè lo stadio indifferenziato; poi subentra l'uomo che porta

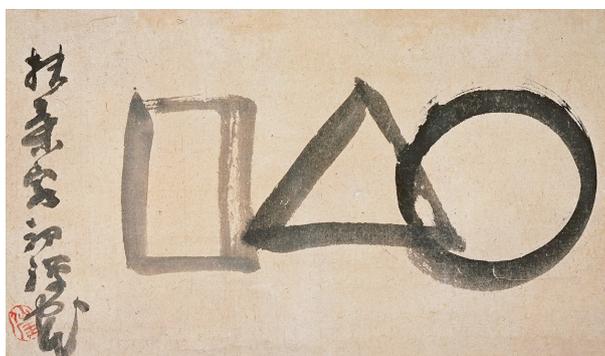


Figura 29: Lo zenga dell'universo, di Sengai

seco l'unico tratto yi 'uno' con cui afferma la sua tecnica impostando una regola 'fa' che conduce allo stadio della articolazione dinamica 'taiji', da cui si originano le diecimila cose 'wanwu'.

Anche nell'opera *Il Quadrato* 2014 di Rainer Gross appare questa logica; l'uomo, il suo intervento culturale nella natura si dichiarano nelle forme: l'artista spezza un quadrato di sei metri per sei in due triangoli identici che sono appoggiati agli alberi. La sua opera volge ad evocare la sensazione di minaccia, di distruzione e di contrasto della guerra, dato che in questi luoghi fu combattuta la prima guerra mondiale, la cosiddetta 'guerra di trincea'. Anche in questa valle ai piedi dell'Armentera erano presenti le trincee. In generale è assai curioso, a mio avviso, notare che le opere di Land Art e più in generale le opere d'arte poste in un contesto naturale, nel territorio del nord-est in Italia, siano in gran parte dedicate a questi tragici eventi.



Figura 30: Il Quadrato, 2014 R. Gross

Tornando all'ideologia orientale, le tappe del percorso di affinamento artistico sono tre. Al primo livello, quello della naturalezza indomita, grezza, primitiva, di vitalità cruda e incontrollata. A questa tappa corrisponde Shu 守 cioè difendere, proteggere e custodire. Il secondo livello è quello della maturazione, dove l'abilità tecnica prende il sopravvento sulla spontaneità; questo corrisponde allo stadio v'è lo stadio di Ha 破, ossia rompere, spezzare e distruggere. Il terzo e ultimo livello è

il ritorno alla naturalezza raffinata, alla semplicità; a questo momento corrisponde Ri 離, che significa lasciare, abbandonare e liberare.

Anche l'opera *Nicchie Ecologiche* ci porta in una dimensione zen. L'opera si trova lungo il percorso ArteNatura ed è stata realizzata da Giuliano Orsingher nel 2000. Su alcune pietre sono state scavate delle nicchie; quando piove esse si riempiono d'acqua diventando così dei contenitori.



Figura 31: Nicchie Ecologiche, 2000 G. Orsingher

La natura nel pensiero orientale viene vista come un insieme organico di processi mai riconducibili ad oggetti inerti o a stati; è quindi intrinseco il concetto di impermanenza (anicca) perché diventa illusoria ogni forma di attaccamento alla permanenza degli esseri e dei fenomeni.

Invece il paesaggio viene visto da Georg Simmel come un'entità non coincidente con il darsi del mondo naturale. Esso è un'esperienza. A ricavare il paesaggio dalla natura è solamente un certo tipo di attività spirituale. Questo procedimento

ha almeno due condizioni necessarie: il paesaggio non può iniziare nello spazio in cui ci troviamo, ma deve essere distante; questa distanza è essenziale. In secondo luogo c'è bisogno di un principio di limitazione; una cornice che attui un ritaglio nell'ininterrotta nascita e distruzione di forme che è la natura. In questo senso la disciplina dettata da Shitao predica la generazione del paesaggio nell'artista, infatti dedica l'ottavo capitolo del suo trattato *Gugua heshang huayulu (Discorsi sulla pittura del monaco zucca amara)* appunto al paesaggio. Secondo Shitao questo rappresenta un processo di divenire continuo nell'universo di forme e tensioni. Per cogliere la natura del paesaggio bisogna saper cogliere il principio dell'universo. Paesaggio viene dato dagli ideogrammi Shan 山 e Chuan 水, rispettivamente 'montagna' (emersione) e 'acqua' (discesa). Come un infante il paesaggio viene accolto dall'artista dal cui grembo nasce. Shitao praticava la meditazione buddista ed il suo intento in pittura era quello di raffigurare ciò che non si vede; la pittura per lui era quindi un'esperienza di ambientamento dove il vuoto assume un valore trascendentale.

Possiamo ritrovare la stessa pratica di meditazione nei giardini zen. Il più famoso è il celeberrimo giardino del 竜安寺 (Ryōan-ji), è patrimonio dell'umanità. È un giardino secco di tipo 枯山水 (Karesansui 'paesaggio secco, povero'). La disposizione delle pietre è stata infatti progettata in modo che, stando seduti sulla veranda, da qualsiasi punto si guardi non si possano vedere tutte le quindici pietre (montagne) contemporaneamente. Tradizionalmente si ritiene che solo raggiungendo l'illuminazione si possano vedere tutte insieme.

Il professor Giangiorgio Pasqualotto ha evidenziato le tesi centrali degli insegnamenti buddisti negli elementi presenti nel giardino del Ryōan-ji:

1. Mostrando una grande distesa di ghiaia bianca, esso evoca in generale la presenza e la potenza di un 'grande vuoto' che funge da sfondo comune ad ogni realtà.
2. Mostrando che le singole pietre ed i singoli gruppi di pietre esprimono il loro senso e la loro energia solamente nei loro rapporti reciproci, esso indica in generale che ogni realtà è vuota di sé, non può pretendere, cioè, di avere un'esistenza dotata di autonomia assoluta.

3. Mostrando assieme quindici pietre ed il loro sfondo, esso dice in generale che non vi è alcuna discontinuità tra il 'grande vuoto' che accomuna le singole realtà ed i 'piccoli vuoti' propri di ciascuna realtà. Ciò vuol dire, tra l'altro, che le singole realtà sono, certo, vuote di sé, ma che anche il 'grande vuoto' è vuoto di sé, privo, cioè, di una realtà autonoma: infatti, così come ciascuna pietra e ciascun gruppo di pietre non potrebbe erogare la propria potenza formale e funzionale all'infuori dello sfondo vuoto che li accoglie, così questo sfondo vuoto non potrebbe mostrare la propria natura di matrice attiva senza la presenza delle singole pietre e dei loro raggruppamenti.

Nel suo trattato *Dell'arte de' giardini inglesi* Ercole Silva scriveva, all'inizio del XIX secolo che l'arte dei giardini rinunciava al suo privilegio aristocratico per tradursi in servizio sociale, per una fruizione collettiva. In pieno regime napoleonico attesta dunque la trasformazione del suddito in cittadino e l'emergere della società borghese di massa; il giardino pubblico s'impone così come un luogo urbano della città.

Anche la teoria delle città-giardino dell'inglese Ebenezer Howard ci porta verso una concezione naturalistica dell'esistenza umana. In *Garden Cities of Tomorrow*, scritto nel 1902, lo scopo di Howard era salvare le città dal congestionamento e la campagna dall'abbandono. Egli ideò una serie di nuclei abitati, disposti in posizione satellitare rispetto al centro urbano e immersi in una natura in parte spontanea e in parte coltivata, in modo da superare la radicale alternativa tra vita di città e vita di campagna e trovare così una terza via, nella quale il fervore dell'esistenza urbana potesse equilibrarsi con il godimento delle bellezze e dei piaceri di quella nella natura. Sono pensieri che al giorno d'oggi possono essere di grande spunto per l'agricoltura urbana per esempio.

Nella sua opera, Guido Giubbini prende in considerazione il giardino sotto vari punti di vista. Partendo dal presupposto che nell'antichità il paesaggio era un'espressione suprema e visibile della natura e che quindi avesse qualità divina, il rapporto uomo-natura altro non era che il rapporto stesso con la divinità. Questo rapporto ha cominciato a scemarsi con le religioni che relegarono alla natura

un'entità spirituale separata, in subordine all'uomo padrone. La sacralità della natura però è sempre riuscita a mantenersi costante col passare del tempo; nel corso del rinascimento, per esempio, l'uomo vide nelle forme del paesaggio metafore del suo corpo e della sua mente. Nel XIX secolo poi, venne identificato nel giardino lo spazio simbolico della totalità della natura. Giubbini distingue il giardino aperto da quello chiuso: «Giardino aperto è quello che non intende difendere ciò che contiene, ma appropriarsi virtualmente di ciò che c'è fuori e intorno».⁴⁶ I giardini chiusi invece sono quelli destinati in origine alla produzione alimentare e alla coltivazione delle piante utili oppure alla caccia. Tutti i giardini dell'età borghese dal 1800 a oggi sono giardini chiusi. «Il ritorno al giardino chiuso e la contrapposizione tra giardino e paesaggio derivano non soltanto dall'individualismo e dal diluirsi del potere economico entro strati sociali sempre più ampi, ma dalla scomparsa a cui il paesaggio stesso è destinato in seguito ai processi di industrializzazione e di urbanizzazione. Il carattere naturalistico del giardino chiuso borghese è l'altra faccia, di tipo compensativo, della violenza perpetrata al di fuori di esso nei confronti della natura, del degrado e della dissipazione del paesaggio sia agricolo che naturale».⁴⁷ Ne deriva che il paesaggio è in larga misura il frutto dell'azione economica, tecnologica ed estetica dell'uomo.

Più avanti nella sua opera, Giubbini scova un preciso momento in cui l'arte contemporanea influenzò la struttura e la forma del giardino: a cavallo della seconda guerra mondiale, dal 1935 ai primi anni Cinquanta circa, si avverte infatti la necessità di conformare il giardino ai principi della nuova architettura. L'architettura moderna, non potendo ricorrere a standard stilistici, fu costretta ad adoperare stilemi derivanti da altre tradizioni, culture e linguaggi artistici. Ne vengono delineati tre: il giardino paesistico inglese del XVIII secolo; la tradizione orientale e il giardino giapponese ed infine la pittura (in particolare le avanguardie storiche). I primi architetti moderni hanno per comun denominatore il confluire delle forme sia geometriche che organiche, così linee rette con linee curve asimmetriche vengono poste a contrasto con campiture e tessiture diverse che

⁴⁶ G. Giubbini, *Il giardino degli equivoci. Contro storia del giardino da Babilonia alla Land Art*, DeriveApprodi Roma 2016, p. 69.

⁴⁷ Ivi p. 71.

richiamano gli elementi (acqua, erba, pietre grezze), una sorta di traduzione plastica delle ricerche dei maestri astrattisti.

Un altro elemento fondante della concezione mistica del nuovo giardino è quello derivante dal Primitivismo degli anni '10 e dal Surrealismo degli anni '20 e '30. Con esse avviene una sorta di animazione: scaturiscono le componenti magiche e mitiche insite nella natura. Basti pensare alle opere di scultori come Rosso, Arp, Brancusi o Rodin, ai frottage di Ernst o alla serie dedicata alle Bagnanti di Picasso. Si percepisce un diverso rapporto tra scultura e paesaggio, non più solamente spaziale, ma là dove avviene un'interrelazione più profonda, dove lo spazio diventa materia ed entra in commistione con la forma plastica del blocco scultoreo. La forma può trasformarsi subendo processi di ibridazione e metamorfosi. I manufatti acquistano funzioni magiche e totemiche in relazione con la natura circostante, portando intrinsecamente il legame primordiale a cui l'artista mira di ristabilire, che trasforma la natura da forma puramente fisica a presenza inquietante e numinosa.

«Questo atteggiamento spirituale alternativo al razionalismo architettonico, così come al design da esso ispirato e alle ricerche figurative di tipo ottico o neo costruttivista, e che evidenzia al contrario l'insondabilità dei processi dell'inconscio, la persistenza di comportamenti automatici e di archetipi ancestrali al di sotto della patina e delle false certezze della modernità, riaffiora nel corso degli anni Sessanta e Settanta nell'ampia gamma dei movimenti artistici della neoavanguardia. In questo senso, e in un'ottica storica più vasta che non quella della cronaca e della critica militante a cui siamo abituati, sia l'Arte Povera che la Land Art, e per certi versi persino la Minimal Art, possono essere considerate come forme mature, depurate da ogni residuo figurativo e mimetico, e soprattutto concettualizzate secondo lo stile e lo spirito dei tempi, dello stesso Surrealismo».⁴⁸

Avanzo l'ipotesi che alcuni artisti appartenenti al Bauhaus, in particolar modo Mondrian, iniziò ad utilizzare i colori in modo terapeutico, e non a caso la sua ricerca inizia con la figura dell'albero ricollegandosi anche in maniera trasversale alle raffigurazioni di natura morta. La sua ricerca si sviluppa poi verso l'essenzialità e l'armonia; paradossalmente alla rigorosa razionalità che viene

⁴⁸ G. Giubbini, *Il giardino degli equivoci*, cit., p. 120.

comunicata, la mia ipotesi è che alcune specifiche siano tratte o abbiano un'influenza anche della medicina orientale. Secondo quest'ultima infatti, in natura, il verde è il colore della guarigione: quando ci sentiamo stressati oppure minacciati andiamo alla ricerca di un luogo verdeggiante; il regno vegetale è di questo colore ed è l'ambiente dove prosperano tutte le forme di vita. Il raggio verde non è un colore né caldo né freddo, provoca coesione, ha infatti una lunghezza d'onda media, al centro dello spettro dei colori visibile nonché a metà strada tra Ying e Yang (rosso e blu) e luogo dove ambedue le energie coesistono in perfetta armonia.

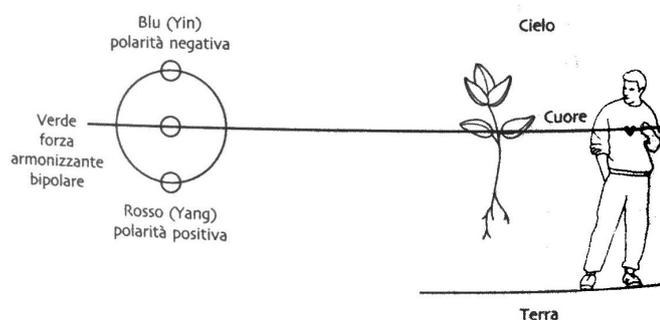


Figura 32: Diagramma della polarità dei colori tratto da un libro di medicina naturale

Kandinskij in *Lo Spirituale dell'arte* ritiene che il verde sia il colore fondamentale dell'estate, e quindi del tripudio dei sensi e l'exploit della natura. Quest'ultima sempre per Kandinskij cova la musica delle sfere ed emana perciò armonia.

Per *The Lighting Field* Germano Celant parla appunto di un'esperienza di raccoglimento simile alla meditazione. Questa installazione venne realizzata nel 1977 da Walter De Maria nella mesa di New Mexico. Un'area di 1km x 1,5km è stata ricoperta di un letto di spine-antenne, che vengono utilizzate come ricettori di fulmini durante i frequenti temporali. L'utilizzazione degli elementi naturali (acqua, aria, terra e fuoco) diventa una componente dell'arte che entra così in dialogo con la natura. Secondo la teoria cinese dei 5 elementi il legno (verde) produce il fuoco (rosso), il fuoco produce la terra (marroncino o giallo), la terra produce il metallo (bianco o oro), il metallo produce l'acqua (blu o nero), e l'acqua produce il legno.⁴⁹

⁴⁹ I colori tra parentesi sono quelli utilizzati in pittura secondo la tradizione cinese.



Figura 33: The Lightning Field, 1977 W. De Maria

Secondo Olafur Eliasson lo spazio della città viene percepito come un'immagine, dato che nel corso della storia l'attenzione si è focalizzata sul presentare strutture di potere monumentali e classiste e ciò ha reso l'esperienza degli spazi pubblici

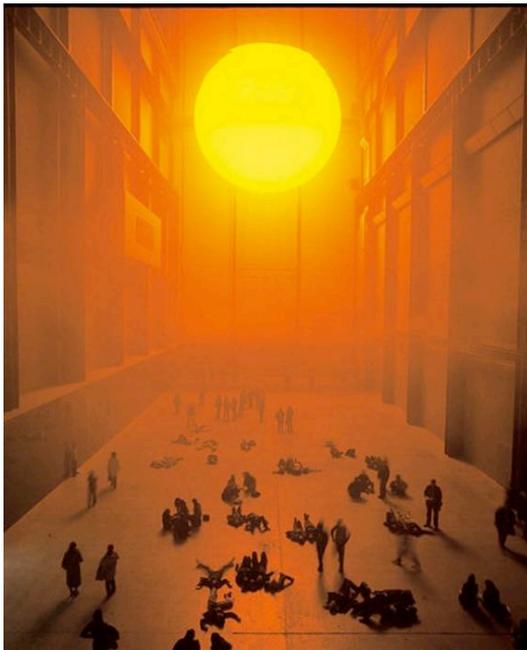


Figura 34: The Weather Project, 2003 O. Eliasson

più legata alla forma iconografico-rappresentativa influenzando così il nostro senso dell'orientamento. Il contatto con la natura viene plasmato dalle persone con cui entriamo in contatto abitandola e l'idea che essi ne possiedono. Nelle sue opere lo spazio lo si vede, ci si cammina dentro, accade un rovesciamento tra soggetto ed oggetto: lo spettatore diventa oggetto e l'ambiente che lo circonda diventa il soggetto in eterno circolo.

Il cerchio rappresenta “l'infinito che è il fondamento di tutti gli esseri”. Esso non oppone obbligatoriamente le due dimensioni: La dimensione esterna che rinvia alla molteplicità e alla relatività, e quella interna che rinvia all'unità e assoluta; Bensì i due spazi non vengono separati ma distinti; infatti la forma stessa del cerchio evidenzia la continuità dello spazio.

In quest'altra opera, presente invece lungo il percorso ArteNatura, per completare il cerchio, l'artista Paul Feichter ha utilizzato un albero cresciuto su un pendio. La caratteristica peculiare delle piante che crescono in questa condizione è la forma arcuata che sta alla base del tronco, che permette alla pianta di crescere poi in verticale.



Figura 35: Rotazione, 2011 P. Feichter

L'opera si intitola *Rotazione* e venne realizzata nel 2011. L'artista ha dichiarato che con questa opera vuole che lo spettatore si interroghi sulle dinamiche del ciclo vitale.

Anche la struttura di *0121-1110=115075* si basa sul cerchio. L'opera è presente nel parco di Arte Sella e si pone come cornice al panorama retrostante. Essa

appare come una catasta di legna ben ordinata; il materiale utilizzato è legno di castagno. L'artista Jaehyo Lee dichiara che secondo lui, l'opera d'arte ha l'obiettivo di impressionare chi la osserva fin dal primo sguardo. Egli lascia campo libero allo spettatore senza voler in nessun modo spiegare l'opera. Inoltre l'opera stessa è ideata affinché le superfici legnose possano venire toccate. Una multisensorialità quindi propria della maniera orientale. In particolare egli afferma: “Mentre l'arte occidentale assomiglia ad un missionario che intende trasmettere nuove idee, l'arte asiatica somiglia più al cercatore di una verità che tenta di rispondere alle sue stesse domande (...) Il mio lavoro è un regalo, portato da un viaggio che io stesso ho intrapreso per conoscere me stesso. L'arte è un altro linguaggio: se l'opera d'arte fa provare a qualcuno un'emozione indicibile, questa emozione è la migliore descrizione possibile”.



Figura 36: 0121-1110=115075, 2015 J. Lee

4. Conclusioni

4.1 Verso la fine del cammino

L'imminente frontiera delle applicazioni digitali di nuova generazione che utilizzano la tecnologia della realtà aumentata, permette a chi ne usufruisce di interagire con il mondo reale attraverso un dispositivo computerizzato come uno smartphone oppure un tablet. Così, con il segnale gps, le strutture che si incontrano lungo il viaggio, diventano comunicative e sul nostro telefonino può apparire un critico d'arte oppure un curatore che ci spiega a cosa ci troviamo davanti.

L'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili. (...) Generalmente in una società come la nostra, eterotopia e eterocronia s'organizzano e si combinano in modo relativamente complesso.

Michel Foucault, *Des espaces autres*

Mai come oggi sentiamo il bisogno di uscire dalla zona di confort e aprire gli occhi sul mondo e l'essenza degli ambienti; lo sviluppo tecnologico che c'è stato dagli anni '80 ad oggi, ha radicalmente cambiato il nostro modo di spostarci e di viaggiare, nonché la nostra comunicazione.

Odologia, greco "hodos" ossia strada, cammino, viaggio, è il termine che John Brinckerhoff Jackson riprende per designare la dimensione dell'esperienza sensibile e affettiva del camminare. Secondo Jackson le strade generano nuove forme di spazi nei quali abitare, creando in tal modo nuovi tipi di socialità; egli scrive:

"Le strade non conducono più soltanto a luoghi, sono esse stesse dei luoghi"

Prima di innalzare i menhir, è proprio camminando che l'uomo ha cominciato a costruire il paesaggio naturale che lo circondava. La prima grande distinzione in

cui il genere umano si classifica è tra nomadi e sedentari. «Il nomadismo in realtà ha sempre vissuto in osmosi con la sedentarietà e la città attuale contiene al suo interno spazi nomadi (vuoti) e spazi sedentari (pieni), che vivono gli uni accanto agli altri in un delicato equilibrio di reciproci scambi. Oggi la città nomade vive all'interno della città sedentaria, si nutre dei suoi scarti offrendo in cambio la propria presenza come una nuova natura che può essere percorsa solamente abitandola».⁵⁰ Analizzando approfonditamente questa dialettica tra pieno e vuoto che richiama lo stesso approccio di quello della filosofia zen, chiamato in causa nel terzo capitolo, Careri scrive: «Lo spazio sedentario è più denso, più solido, e quindi pieno, mentre quello nomade è meno denso, più liquido, quindi vuoto. Quello nomade è un infinito vuoto disabitato e spesso impraticabile: un deserto in cui è difficile orientarsi, come in un immenso mare dove l'unica traccia riconoscibile è la scia lasciata dal camminare, una traccia mobile ed evanescente. La città nomade è il percorso stesso, il segno più stabile all'interno del vuoto, e la forma di questa città è la linea sinuosa disegnata dal susseguirsi dei punti in movimento. I punti di partenza e di arrivo hanno un interesse relativo, mentre lo spazio intermedio è lo spazio dell'andare, l'essenza stessa del nomadismo, il luogo in cui si celebra quotidianamente il rito dell'eterna erranza. Come il percorso sedentario struttura e dà vita alla città, il nomadismo assume il percorso come il luogo simbolico in cui si svolge la vita della comunità. La città nomade non è la scia di un passato lasciato come traccia sul terreno, ma il presente che occupa di volta in volta quei segmenti di territorio su cui avviene lo spostamento, quella parte del paesaggio camminata, percepita e vissuta nell'hic et nunc della transumanza. E' da qui che il territorio viene letto, memorizzato e mappato nel suo divenire. Nell'assenza di punti di riferimento stabili, il nomade ha sviluppato la capacità di costruire in ogni istante la propria mappa, la sua geografia è in continuo mutamento, si deforma nel tempo in base allo spostarsi dell'osservatore e al perpetuo trasformarsi del territorio. La mappa nomade è un vuoto dove i percorsi connettono pozzi, oasi, luoghi sacri, terreni buoni per il pascolo e spazi che mutano velocemente. E' una mappa che sembra riflettere uno spazio liquido in cui frammenti pieni dello spazio dello stare galleggiano nel vuoto dell'andare,

⁵⁰ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi Torino 2006, p. 7.

in cui percorsi sempre diversi rimangono segnati fino a quando non saranno cancellati dal vento. Lo spazio nomade è solcato da vettori, da frecce instabili che costituiscono più delle connessioni temporanee che dei tracciati: lo stesso sistema di rappresentazione dello spazio che si trova nella pianta di un villaggio paleolitico scolpita nella roccia della Val Camonica, nelle piante dei walkabouts degli aborigeni australiani e nelle mappe psicogeografiche dei situazionisti». ⁵¹
Segue un passo relativo al walkabout tratto da *The Songlines* di Bruce Chatwin:

*Gli uomini del Tempo Antico percorsero tutto il mondo cantando;
cantarono i fiumi e le catene di montagne,
le saline e le dune di sabbia.
In ogni punto delle loro piste lasciarono una scia di musica.
Avvolsero il mondo intero in una rete di canto;
infine, quando ebbero cantato la Terra, si sentirono stanchi.
Alcuni sprofondarono nel terreno, là dove erano.
Altri strisciarono dentro le grotte.
Altri ancora tornarono lentamente alle loro Dimore Eterne,
ai pozzi ancestrali che li avevano generati.
Tutti tornarono dentro.*

Ogni via ha un proprio canto e l'insieme delle vie dei canti costituisce una rete di percorsi erratico-simbolici che attraversano e descrivono lo spazio come una sorta di guida cantata.

Mentre invece la definizione di psicogeografia tratta da *Internationale Situationniste I* del 1958 recita: «Studio degli effetti precisi del mezzo geografico, coscientemente organizzato o no, che agiscono direttamente sul comportamento affettivo degli individui».

Nella seconda metà del Novecento l'arte vede il camminare come una forma espressiva per intervenire nella natura. La Land Art ha trasformato l'oggetto scultoreo in costruzione del territorio attraverso un'espansione nel paesaggio e nell'architettura. «L'architetto, come l'artista, dovrà cambiare mestiere: non sarà

⁵¹ F. Careri, *Walkscapes*, cit., pp. 18-22.

più costruttore di forme isolate, ma costruttore di ambienti completi, di scenari di un sogno a occhi aperti. L'architettura farà così parte di un'attività più estesa e come le altre arti scomparirà a vantaggio di un'attività unitaria che considera l'ambiente urbano come terreno relazionale di un gioco di partecipazione». ⁵²

*“Ho scelto di fare l'arte camminando,
utilizzando delle linee e dei cerchi,
o delle pietre e dei giorni”*

Richard Long

A primo impatto le opere di Long ci appaiono come referti di un mondo lontano e del quale sentiamo la mancanza o addirittura rimorso se pensiamo a temi come il surriscaldamento globale, in questo modo la Terra è come ci stesse parlando dicendo questi sono alcuni doni che ti porto, ma tu mi stai distruggendo. Questo avviene per il tipo d'uomo metropolitano; mentre invece per chi è abituato al paesaggio montano e campestre, gli stessi oggetti evocano ricordi e rimembranze di un mondo familiare dove si è passato molto tempo. In entrambi i casi però le opere di Long che vediamo negli spazi museali mantengono l'essenza della natura, riescono cioè a trasportarci nella realtà dove circola l'energia ctonia e di cui possiamo usufruire e che possiamo assimilare. Ma Long va ben oltre questo, per lui l'attraversamento come esperienza è un'attitudine che diventa forma.

Per capire meglio questa asserzione riportiamo un'intervista fatta a Long al quale si chiedeva in che modo la sua arte si discostasse dall'oggetto inteso come opera minimal (come la scultura ideale di Carl Andre che si identifica in una strada): “Quello che distingue il suo lavoro dal mio è che lui ha fatto delle sculture piatte sulle quali possiamo camminare. Carl Andre fa degli oggetti su cui camminare, la mia arte si fa camminando. E' la differenza fondamentale”.

⁵² F. Careri, *Walkscapes*, cit., pp. 81-82.



Figura 37: Walking a Line in Perù, 1972 R. Long

Tornando all'architettura, «la divisione delle funzioni è quella secondo cui l'architettura ha la funzione di luogo di riparo, di culto e di riunione, mentre la scultura ha la funzione di presentare l'immagine dell'uomo e del dio». ⁵³ Nell'*Estetica* Hegel invece afferma che le origini della scultura e dell'architettura devono avere carattere immediato e semplice, e non la relatività che deriva dalla divisione delle funzioni. Egli individua nelle “sculture inorganiche” questa indipendenza: «E' solamente nella creazione inorganica che l'uomo è pienamente l'uguale della natura, e che crea sotto l'impulso di un profondo desiderio e senza modello esterno; da quando l'uomo supera questa frontiera e comincia a creare delle opere organiche, l'uomo diventa dipendente da queste, la sua creazione perde di autonomia e diventa una semplice imitazione della natura». ⁵⁴

La tendenza della Land Art è quella della trasformazione fisica del territorio. «Nel corso dei millenni, la superficie terrestre è stata incisa, disegnata e costruita dall'architettura sovrapponendo incessantemente un sistema di segni culturali a un sistema di segni naturali originari; la Terra dei land artisti viene scolpita,

⁵³ F. Careri, *Walkscapes*, cit., p. 94.

⁵⁴ Ivi p. 96.

disegnata, tagliata, scavata, sconvolta, impacchettata, vissuta e percorsa nuovamente attraverso i segni archetipi del pensiero umano. Con la Land Art si assiste a un consapevole ritorno al neolitico».⁵⁵

Long combina la scultura (la linea) e la performance (l'azione del camminare). «L'immagine dell'erba calpestata contiene in sé la presenza dell'assenza: assenza dell'azione, assenza del corpo, assenza dell'oggetto».⁵⁶ Long ritiene che il contatto con la natura sia una forma di religione, il suo intervento è privo di ogni apporto tecnologico, trasforma la Terra solo sulla superficie ed in maniera reversibile. Come Penone anche Long mira a recuperare il rapporto corpo-paesaggio: «il corpo è uno strumento di misura dello spazio e del tempo. Attraverso il corpo Long misura le proprie percezioni e le variazioni degli agenti atmosferici, utilizza il camminare per cogliere il mutare della direzioni dei venti, della temperatura, dei suoni. Misurare significa individuare dei punti, segnalarli, allinearli, circoscrivere degli spazi, intervallarli secondo un ritmo e una direzione, e anche in questo Long trova una radice primordiale: la geometria come misura del mondo».⁵⁷ Il suo camminare non è solo un'azione, ma anche un segno, il mondo diventa un immenso territorio estetico. In tutto, egli ha compiuto 1967 km di viaggio nella natura; con le sue opere, la fine diventa partecipe del progetto d'arte, accetta la condizione umana della vita e della morte, poiché la scultura può scomparire, distrutta dagli agenti atmosferici.

La Montagnaterapia si pone l'obiettivo di favorire la capacità delle persone di utilizzare le proprie risorse psico-fisiche attraverso uscite nell'ambiente montano e con ciò il contatto con la natura. La terapia può avere diversi obiettivi, ma in genere pone l'attenzione sui seguenti aspetti:

- Accrescimento della valorizzazione della propria persona;
- Aumento della fiducia in sé e negli altri;
- Importanza della ricchezza di stare in gruppo;
- Recupero delle potenzialità del proprio corpo e riconoscimento dei suoi segnali.

⁵⁵ F. Careri, *Walkscapes*, cit., p. 99.

⁵⁶ Ivi p. 108.

⁵⁷ Ivi p. 109.

Paradossalmente però, l'ambiente montano è causa di isolamento e gli aggregati di persone sono sporadici e non avvengono spesso. Per questo all'interno della realtà alpina, rinomata per la quiete e la tranquillità, i milioni di villeggianti che visitano le ricchezze naturali, i paesaggi graziosi e pittoreschi, le attrazioni sportive e che vengono attirati dalle tradizioni locali, si accorgono di rado della dimensione inquietante e del male di vivere nascosta ad un approccio superficiale. Secondo Christian Arnoldi le Alpi è come fossero ostaggio di un'immagine, concepita attorno ad una purezza mistica, un'ideologia di benessere che si impone su qualunque altra percezione ed interpretazione. Nel suo libro *Tristi Montagne* egli cerca proprio di infrangere lo schermo di immagini eufemistiche che fa delle Alpi l'emblema della genuinità e della spensieratezza: «potremmo dire che la montagna, da un punto di vista socio-antropologico, è il prodotto dell'intreccio e della cristallizzazione di una serie di strutture immaginarie, tra loro anche molto differenti».⁵⁸ Queste immagini hanno supportato e condizionato la costruzione di



Figura 38: Lupi, 2012-13 S. Matthews

questa nuova realtà e influenzato profondamente anche gli stili di vita e l'identità degli autoctoni. Arnoldi prosegue prendendo in analisi questo processo di invenzione sociale distinguendo spazio immaginato e spazio vissuto dove il primo, cioè l'insieme di tutte le visioni e le rappresentazioni della montagna, ha plasmato il secondo: un luogo stratificato e complesso di tutte le differenti realtà composto da più dimensioni e da più spazi esistenziali, all'interno dei quali gli abitanti vivono una condizione di vita paradossale e schizoide, pesante e stressante definita intermittenza esistenziale.

⁵⁸ C. Arnoldi, *Tristi Montagne. Guida ai malesseri alpini*, coll. Paradigma, Priuli & Verlucca, Torino 2009, p. 21.

Com'è dunque che si presenta la montagna di oggi? Nel primo capitolo del libro, intitolato "Cronache del disincanto" l'autore ci presenta dei casi da cui emerge l'intermittenza esistenziale: violenza, criminalità, disagio e degrado sono i punti comuni delle brevi vicende ivi narrate. Questi fatti contrastano con l'indole delle Alpi dove regnano valori forti come la solidarietà, il rispetto reciproco, l'operosità, la dedizione al lavoro e alla famiglia, cura per l'ambiente e le proprie abitazioni e per il paesaggio in generale. «Nell'immaginario collettivo le montagne rappresentano una riserva naturale e culturale: sono un ambiente incontaminato, selvaggio, puro, dove ancora esistono stili di vita tradizionali, genuini, sani, basati sul contatto diretto con la natura e le sue meraviglie. Sono luoghi dove da tempo anche i cittadini si rifugiano per ritrovare un certo benessere fisico e spirituale, per purificarsi dai mali e dagli stress procurati dalla vita urbana e metropolitana».⁵⁹

Il momento iniziale della costruzione della montagna è segnato verso la fine del XVIII secolo quando il geografo ginevrino Horace-Bénédict de Saussure raggiunse la vetta del Monte Bianco nel 1787. La conquista della vetta più alta d'Europa è uno dei miti fondatori dell'invenzione della montagna e rappresenta l'apice del processo di scoperta e di diffusione dell'immaginario collettivo della montagna stessa. Quest'evento sintetizza efficacemente tre dei principali vettori che hanno guidato e sorretto la colonizzazione di questo ambiente: l'interesse scientifico, l'alpinismo ed infine il turismo.

Come già precedentemente accennato il sentimento del sublime fu introdotto da Burke nel 1757 con la pubblicazione della sua opera *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Egli affermava che nella stessa paura della morte v'era qualcosa di piacevole, una forma di godimento legata allo scampato pericolo, alla consapevolezza di essere per il momento sicuro, come quando guardando dall'alto di un baratro e immaginando di caderci dentro ci si stringe lo stomaco ed il nostro corpo viene percorso da un brivido per quell'attimo di genuina e profonda paura. Per Burke il sublime era legato al terrore, ad uno spettacolo orrifico. Secondo Arnoldi non c'è dubbio che i caratteri del sublime appartenessero alle esperienze dei viaggi alpini che in quel periodo

⁵⁹ C. Arnoldi, *Tristi Montagne*, cit., p. 60.

cominciavano ad essere abbastanza frequenti e che si addicessero in modo particolare alle irregolarità dell'ambiente montano, al caos formale delle vette, alla inesorabilità dei grandi sconvolgimenti naturali, alle distruzioni, ai cedimenti continui, alle spaccature, agli abissi, ecc... Lo stesso accadeva per la pittura. I pittori Amory, Shelley e Byron da un lato presentavano l'esilità e la precarietà dell'esistenza umana di fronte alla grandiosità della natura; dall'altro lato invece illustravano la profonda attrazione degli uomini verso questo ambiente. «Le forre, i precipizi, i ghiacciai, l'alta montagna erano frequentati da curiosi, viaggiatori, scrittori, pittori i quali si sporgevano sui baratri, scrutavano la forza dell'acqua scavare e levigare le rocce, camminavano nelle profondità della terra, sul fondo delle gole, stavano seduti ai piedi delle colossali colate di ghiaccio e di neve che scendevano dalle montagne tentando di assaporare il nuovo piacere offerto dalla natura e dalle Alpi in primo luogo».⁶⁰

Arnoldi prosegue citando in causa Bachelard sostenendo che le immagini prodotte tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX emanano due differenti aure immaginarie: «da un lato troviamo una congerie di immagini legate alla potenza e alla fragilità dell'ambiente alpino, alla paura e allo sgomento, alla cupezza e alla pericolosità, alla violenza e alla dis-umanità, alla solitudine e al silenzio, ai crolli e alla vertigine, alle rovine e ai ghiacci eterni; insomma una parte maledetta con un'aura lugubre di perdita, di caducità, di annientamento: un regime di immagini che potremmo definire dell'abisso e della caduta; dall'altro lato, invece, la purezza, la bellezza, l'originalità, la salubrità, la sfida con sé stessi, la natura educatrice e riparatrice, argine dei mali della società, il montanaro buon selvaggio, l'autenticità, la libertà, la semplicità: visioni ancorate ad un'aura celestiale, di verticalità e di altezza assoluta, un regime ascensionale».⁶¹ Ancora: «Una volta scomparsa la valle – scriveva Georg Simmel in un famoso saggio dedicato alle Alpi – si crea un rapporto esclusivo verso l'alto: siamo in “alto” non più relativamente, ma assolutamente».⁶² Le nubi appunto con il loro fascino di “mistica sublimità” che recano nello spettatore un sentimento di vertigine assoluta. Anche il ghiaccio è un simbolo del paesaggio d'alta quota. «La sua

⁶⁰ C. Arnoldi, *Tristi Montagne*, cit., p. 102.

⁶¹ Ivi p. 102.

⁶² Ivi p. 111.

ricchezza immaginaria e la sua efficacia simbolica derivano dal processo di congelamento delle molecole d'acqua, dalla loro solidificazione in infinite strutture cristalline, regolari e simmetriche, come quelle formate dalla brina sui vetri delle case. Le armonie e le simmetrie del ghiaccio evocano un ordine e una dimensione surreali, fantastici, legati al duplice carattere dell'acqua che si colloca all'incrocio tra il mondo informale e quello formale, tra il precipitare vertiginoso e la sospensione nel vuoto. Questi aspetti inducono a considerare il ghiaccio una sostanza misteriosa, addirittura magica e le sue architetture celesti». ⁶³

Questo breve passo è tratto da *Filosofia del paesaggio* di Georg Simmel:

Come intendiamo per Stimmung di un uomo il quid unitario, che continuamente o provvisoriamente tinge la totalità dei suoi singoli contenuti spirituali, senza essere in se stesso qualcosa di singolo, del quid è tuttavia l'universale in cui tutti i particolari si incontrano – così la Stimmung del paesaggio pervade tutti i suoi singoli elementi, spesso senza che si possa stabilire quali di essi ne sia la causa; in un modo difficilmente definibile ciascuno ne fa parte – ma essa non esiste al di fuori di questi apporti, né è composta da essi.

Arnoldi prende poi in considerazione la pittura e la grafica a scopo pubblicitario sostenendo che esse hanno contribuito enormemente all'elaborazione dell'iconografia alpina. I manifesti pubblicitari venivano prodotti nei grandi laboratori litografici di Zurigo, Berna, Vienna, Monaco, Parigi, Milano e Augsburg. Essenzialmente all'inizio l'immagine della montagna è passata dai semplici panorami alpini alle vedute immaginarie; cioè all'esecuzione di paesaggi, di scorci e villaggi ideali (e quindi non corrispondenti alla realtà) che determinarono così tramite immagini stereotipate il paesaggio montagna paradisiaco.

Nel corso dell'Ottocento questa visione subisce uno shift. Ruskin nella sua opera *Modern Painters* sosteneva che il destino della montagna è l'orizzontalità dei

⁶³ C. Arnoldi, *Tristi Montagne*, cit., p. 111.

deserti; e che ogni elemento dell'ambiente d'alta quota lavora incessantemente per raggiungere questo obiettivo: la forma delle montagne «è quella di un decadimento eterno. Nessuno sguardo retrospettivo può elevarle dalle loro rovine, o preservarle dalla legge del loro destino perenne. (...) la loro storia ha un tono uniforme di resistenza e distruzione». ⁶⁴ «Allora proprio la fragilità e la pesantezza della materia, l'azione invariabile dei grandi determinismi naturali e la loro forza danno corpo a una visione cosmica della montagna elaborata in certa pittura ottocentesca e novecentesca e in certa letteratura. I massicci montuosi, privi della loro aura mistica, appaiono simili a meteoriti; hanno un aspetto lunare, evocano pianeti disabitati, inospitali, pericolosi. Sono luoghi in-umani nel senso dell'inutilità e dell'accessorietà della presenza umana. I segni eventuali di tale intromissione, i frutti della lotta per la sopravvivenza – case, baite, fienili, villaggi, strade, sentieri, alpeggi, pascoli, campi – sono in balia del cosmo, delle materie e delle loro forze; sono epifanie momentanee, provvisorie, destinate a scomparire, ad essere travolte, distrutte e inglobate dalla natura». ⁶⁵

Com'è noto il Novecento è invece il secolo dell'introspezione umana e della psicologia individuale. Per quanto riguarda la montagna, Max Frisch sovrappone la preoccupazione per gli effetti abrasivi degli agenti atmosferici sull'ambiente alla paura degli sconvolgimenti e dei cambiamenti tipici dell'esperienza umana, quali ad esempio la vecchiaia; Charles Ramuz invece sostiene che il silenzio e il vuoto sono due condizioni esistenziali fondamentali della montagna, difficili da sopportare perché angoscianti e inquietanti, essi esercitano un peso notevole sull'immaginario e sulla vita psichica degli individui, mettono a dura prova la loro capacità di ambientarsi, di resistere, di sopportare, di dare senso alla propria presenza in questo mondo. «Chi non riesce ad affogare i pensieri e le paure legati al proprio destino e alla propria condizione nelle pratiche giornaliere e nei riti della quotidianità, rischia di smarrirsi, rischia l'isolamento interiore, la follia». ⁶⁶

La rarefazione sociale è una condizione di vita che evoca sensazioni di desolazione, solitudine ed isolamento. Questa visione viene rafforzata dal fatto che i villaggi vengono spesso percepiti come non-luoghi nel senso che, soprattutto

⁶⁴ C. Arnoldi, *Tristi Montagne*, cit., p. 122.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ivi p. 128.

quelli più alti ed isolati, sembrano abbandonati. L'insularità e la lontananza tra i vari centri abitati generano negli individui una sorta di fatica preventiva, pigrizia e rassegnazione che rafforzano l'isolamento e inibiscono qualsiasi istanza di cambiamento e di comunicazione. Alcune testimonianze affermano la mancanza di socialità come nel fatto che sia difficile ricevere una telefonata per un invito a cena oppure che da piccoli non ci si cerca molto tra amici. Tra gli aspetti che emergono dalle varie narrazioni Arnoldi evidenzia la banalità, cioè la totale mancanza di novità interessanti, di eventi o di altri elementi che possano presentare una qualche ragione di attrazione e di sorpresa; che possano entusiasmare, emozionare e dare senso nuovo alle esistenze. La banalità e l'assenza di prospettive, sfociano in quella che Arnoldi definisce una percezione del tempo fermo: l'immobilità assoluta della vita ripetitiva e noiosa.

Lo spazio museo è il parco tematico della vecchia montagna di sempre, costruito seguendo i parametri dettati dall'immaginario paradisiaco ed è paradossalmente il luogo della messa in scena dell'identità montanara globale. «Il luogo in cui la montagna viene presentata in chiave mitologica e nostalgica seguendo i dettami di un immaginario metropolitano che la vuole graziosa, salubre e serena, priva di tutti quegli aspetti paradossali e tragici della contemporaneità; priva anche di tutti quei lati fastidiosi derivanti dai suoi aspetti più banalmente naturali, che tendono a turbare la sensibilità urbana (odori, rumori, ecc.); persino di quelle regole e di quei confini, spesso incomprensibili per chi li osserva dall'esterno che governano i rapporti nelle comunità locali e che sembrano contraddire il mito del montanaro buon selvaggio, accogliente, socievole, cordiale, pacifico e solidale [*il cosiddetto immaginario demoniaco*]. All'interno di questo spazio insomma viene prodotta la nostalgia per la montagna del tempo passato, viene scambiata e consumata la versione tradizionale della montagna, quella "vera", "autentica"; cioè quella precedente alle trasformazioni urbane e turistiche, quella che per altro è stata idealizzata e miniaturizzata a cavallo tra Ottocento e Novecento durante le varie esposizioni nazionali e internazionali proprio nelle città europee e che quindi, paradossalmente, è semplicemente un'altra faccia della montagna globale».⁶⁷

D'altronde diversa è invece la visione dell'artista, la cui opera può sì venire

⁶⁷ C. Arnoldi, *Tristi Montagne*, cit., pp. 223-224, corsivo mio.

inserita all'interno del museo, ma che spesso volge alla ricerca dell'estraniamento, per poter avere una visione oggettiva e quindi critica del circostante e della società. La natura per gli artisti, oltre ad essere un'esperienza estetica, funge da tramite per conoscere sé stessi, essa rappresenta uno scrigno della memoria del mondo e un palinsesto di tracce antropologiche ed in alcuni casi torna ad assumere una funzione di collegamento con il divino o comunque ne viene valorizzata l'essenza. Per questo un'opera come quella di Christo volge verso il valicare il limite della possibilità; in una società basata sull'esperienza, egli integra il camminare come fatto estetico con l'elemento dell'acqua ed il paesaggio circostante dell'ago d'Iseo.



Figura 39: The Floating Piers, 2016 Christo & Jeanne-Claude

Bibliografia

- *Arte Sella, The Contemporary Mountain*, Silvana Editoriale Milano 2016.
- Arnoldi C., *Tristi Montagne. Guida ai malesseri alpini*, coll. Paradigma Priuli & Verlucca Torino 2009;
- Careri F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi Torino 2006;
- Davis D., *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*, Leonardo XXVIII 1995 n°5;
- Giubbini G., *Il giardino degli equivoci. Controstoria del giardino da Babilonia alla Land Art*, DeriveApprodi Roma 2016;
- Gombrich E. H., *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, ed. Laterza, Bari 1994;
- Hobbs R., *Robert Smithson: a retrospective view*, Herbert F. Johnson Museum of Art, New York 1982;
- Kastner J., a c. di, *Land Art e Arte Ambientale*, introd. di B. Wallis, Phaidon, Londra 2004;
- Kepes G., *Arts of the Environment*, Braziller, New York, 1972;
- Krauss R., *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Mondadori Mi 1998;
- Lewitt S., *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum 5, n°10, Giugno 1967.
- Osborne P., a c. di, *Arte Concettuale*, Phaidon, Londra 2006;
- Pasqualotto G., *Estetica del vuoto, arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio 2006;
- Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, ed. Laterza, Roma 1995;
- Schaefer J. P., *Fotografia. Un corso di base secondo l'insegnamento di Ansel Adams*, Zanichelli Bologna 1994;
- Schubert K., *Museo. Storia di un'idea*, il Saggiatore Milano, 2004;
- Schum G., U. Schum-Wevers, *Fernsehaustellung Land Art*, catalogo mostra Tv Germania canale I Aprile 1969, Hartwig Popp, Hannover 1970.
- Smithson R., *Cultural Confinement*, Artforum, Ottobre 1972;

- Smithson R., *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, Comunicato stampa per la mostra Language alla Virginia Dwan Gallery, New York 1967.
- Tsai E., *Robert Smithson*, University of California press 2004;
- Vitta M., *Il paesaggio, una storia fra natura e architettura*, Einaudi 2005;

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il mio relatore, il prof. Nico Stringa; altresì tutti i professori docenti di Cà Foscari del corso di studi in EGArt. I colleghi studenti che mi hanno aiutato con consigli e fornendomi materiali didattici quando ne ho avuto il bisogno. Grazie anche agli uffici di segreteria e alla parte amministrativa dell'Università per i servizi.

Un immenso ringraziamento va alla mia famiglia, che mi ha supportato economicamente e moralmente e che mi ha permesso di intraprendere questo percorso credendo in me giorno dopo giorno; grazie Astrid, Luisa e Domenico. Questo successo è anche vostro.

Inoltre ringrazio e saluto i miei amici Andrea Salvadego, Mario Tonin, Laura Pettinà e Marco Volpato.

