



AIR WATER LAND collection

AIR
WATER
LAND
collection

BRERA
ACADEMY
PRESS



BRERA ACADEMY PRESS

BRERA
ACADEMY
PRESS

MUSEO
giovani
ARTISTI

AIR
WATER
LAND
collection

Parco dell'Arte
IDROSCALO - MILANO



Parco dell'Arte
Museo giovani Artisti

Accademia di Belle Arti di Brera

Livia Pomodoro
Presidente Accademia di Belle Arti di Brera
Giovanni Iovane
Direttore Accademia di Belle Arti di Brera
Stefano Pizzi
Responsabile Relazioni Esterne, Accademia di Belle Arti di Brera
Roberto Rocchi
Direttore Scuola di Scultura, Accademia di Belle Arti di Brera

Città metropolitana di Milano
Istituzione Idroscalo di Milano

Fondazione Cariplo

Giovanni Fosti
Presidente Fondazione Cariplo
Andrea Mascetti
Presidente commissione Arte e Cultura Fondazione Cariplo
Cristina Chiavarino, Andrea Rebaglio
Area Arte e Cultura Fondazione Cariplo

Associazione Amici dell'Accademia di Brera

Michele Saponara
Presidente Associazione Amici dell'Accademia di Brera
Giuseppe Bonini
Direttore Associazione Amici dell'Accademia di Brera
Ugo Maria Macola
Coordinatore Parco dell'Arte per l'Associazione Amici dell'Accademia di Brera

Redazione Catalogo

A cura di *Roberto Priod*
Inquadramento critico
Angela Sanna
Contributi critici
Massimo Bignardi
Alfio Bonanno
Paolo D'Angelo
Fabrizio Plessi
Fotografie
Laura Biraghi, Yasmine Chiboub, Riccardo Gasperoni,
Alessandro Zambianchi, Vera Undritz e foto d'archivio
Progetto grafico ed impaginazione
Lorenzo Conservo
La Serigrafica Arti Grafiche Editore
ISBN 978-88-31417-04-4

AIR-WATER-LAND
Scuola di Scultura
Accademia di Belle Arti di Brera

Comitato scientifico
Ugo Maria Macola, Roberto Priod, Roberto Rocchi, Angela Sanna

Coordinamento
Roberto Priod

Coordinamento didattico
Cristina Camino, Michele D'Agostino, Vincenza Giacobbe,
Gianpaolo Mazzoni, Roberto Priod, Roberto Rocchi, Angela Sanna

Contributi
Alfio Bonanno, Artista, Danimarca
Prof. Paolo D'Angelo, Docente di Estetica, Direttore del Dipartimento di Filosofia,
Comunicazione e Spettacolo presso l'Università di Roma Tre
Prof. Massimo Bignardi, Docente di Storia dell'arte contemporanea
presso l'Università degli Studi di Siena
Fabrizio Plessi, Artista, Italia

Supporto tecnico
Farhad Orouji

Verifiche statiche e strutturali
Dott. ing. Walter Patscheider

Ufficio comunicazione Accademia di Belle Arti di Brera
Francesca de Paola

Immagine coordinata
Lorenzo Conservo



© Accademia di Belle Arti di Brera

© 2020

© Brera Academy Press
Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con mezzo
elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Ringraziamenti

Nel ringraziare i collaboratori, gli amici e i colleghi che hanno permesso, con il loro prezioso contributo, la realizzazione di AIR-WATER-LAND, vogliamo evidenziare la fondamentale cooperazione con Fondazione Cariplo, ricordando che questo prestigioso ente filantropico è impegnato nel sostegno e nella promozione di progetti di utilità sociale legati al settore dell'arte e della cultura, dell'ambiente, dei servizi alla persona e della ricerca scientifica. Ogni anno Fondazione Cariplo realizza più di mille progetti per un valore di circa centocinquanta milioni di euro a stagione. Nel settore Arte e Cultura, la Fondazione ha sostenuto nel 2018 ben cinquecentoquindici progetti assegnando quarantacinque milioni a iniziative culturali. Tra i temi principali ricordiamo: patrimonio culturale come fattore strategico di sviluppo economico e sociale dei territori, cultura della buona gestione della cultura, condivisione e partecipazione dell'offerta culturale, innovazione e creatività giovanile.



Sommario

Introduzione		Testi		Progetti	
11	<i>Livia Pomodoro</i>	29	L'ecosistema dell'arte <i>Ugo Maria Macola</i>	57	Progetti
13	<i>Giovanni Iovane</i>	30	Il divenire di una collezione sperimentale <i>Roberto Priod</i>	111	Aria, Acqua e Terra <i>Maria Vincenza Giacobbe</i>
15	Istituzione Idroscalo di Milano	33	Natura come scultura <i>Angela Sanna</i>	112	Le problematiche tecnico-statiche e installative nell'arte ambientale <i>Farhad Orouji</i>
18	<i>Giuseppe Bonini</i>	39	L'utopia ha lasciato la città. In prospettiva solo decoro e lifting urbano? <i>Massimo Bignardi</i>	115	Ultime acquisizioni
23	<i>Stefano Pizzi</i>	45	L'identità dei luoghi <i>Alfio Bonanno</i>	137	Indice immagini
25	<i>Roberto Rocchi</i>	47	Arte e paesaggio, oggi <i>Paolo D'Angelo</i>		
		53	Intervista con Fabrizio Plessi		

Livia Pomodoro

Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Promosso dalla Scuola di Scultura, appena quattro anni fa, il progetto AIR-WATER-LAND ha popolato ormai di numerosi interventi scultorei il paesaggio urbano di Milano. E non solo. A cominciare dal Museo Giovani Artisti, situato a latere del Parco dell'Arte dell'Idroscalo, proprio in prossimità di quella Cascina Ovi, a Segrate, che assieme all'ex-scalo Farini regala all'Accademia di Brera una dimensione metropolitana e conferma la nostra ambizione a fare della disseminazione culturale, al di fuori e oltre il Palazzo braidense, la cifra della nuova Brera.

Per gli allievi dell'Accademia la sfida del poter progettare e sperimentare esecutivamente uno spazio, determinandolo e caratterizzandolo all'insegna di un senso estetico, si è esercitata e si esercita non solo nell'ambito di una dimensione prettamente metropolitana, ma anche nei confronti del paesaggio naturale. E questa operazione - che i più definiscono di *arte ambientale* - pone il giovane artista di fronte alla relazione con quanto già abita lo spazio prescelto in cui operare, o con quanto, ancora in divenire, sarà obbligato a far coesistere e condividere: perché assieme a lui vi interverranno architetti, ingegneri e landscape designer, quanti cioè si trovino ad operare in quello stesso luogo.

Tramontata poi - sotto l'incalzare di una vera e propria inflazione delle rappresentazioni del paesaggio (foto, cinema, tv e video) - , la concezione pittorica del paesaggio reale, la nuova prospettiva che si apre chiama ora in causa l'esperienza che l'artista intrattiene con la natura. Dal momento che - si è detto - quel legame che l'arte intratteneva con la natura, riproducendola, si è inesorabilmente disciolto.

Siamo dunque alla ricerca di un nuovo rapporto con il mondo, sempre più spesso ispirato dall'ansia di curarne le ferite inferte dall'uomo, un rapporto proiettato verso un futuro che si faccia protagonista di una nuova responsabilità: quella verso un mondo che vogliamo *sostenibile* e che induce ora l'artista stesso a nuove forme di rispetto verso la natura rifiutando il ricorso ad interventi invasivi e dando semmai vita a nuovi tentativi che ci restituiscano una conciliazione perduta. Accade così che AIR-WATER-LAND si faccia interprete di una missione importante anche per l'Accademia di Brera, perché la sua comunità di creatività ed eccellenza si prepari al confronto con la storia ed il futuro armata delle migliori intenzioni. Per poter vincere anche da qui la sfida per un mondo migliore e a tutti non ostile.

Giovanni Iovane

Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Il progetto Air Water Land, ideato e curato dalla Scuola di Scultura dell'Accademia di Brera durante gli anni accademici 2017/18 e 2018/19, rappresenta una nuova testimonianza del dinamismo che contraddistingue la nostra Istituzione. Con questo seminario teorico-pratico, che si inserisce nella ricca proposta di progetti di ricerca condotti da ciascuna Scuola, si è mirato a valorizzare l'impegno e lo spirito di collaborazione tra docenti e studenti, mantenendo sempre alto il livello di formazione accademica. La Scuola di Scultura ha dato particolare risalto a questo aspetto proponendo ai suoi allievi di esplorare il rapporto tra l'uomo e la natura attraverso una riflessione sugli elementi, in modo particolare su terra, acqua, aria. Gli studenti più meritevoli sono stati selezionati affinché sviluppassero e interpretassero questo argomento secondo le loro personali poetiche e tecniche espressive. Le opere prescelte, che verranno esposte nel Museo Giovanni Artisti del Parco dell'Idroscalo di Milano, rappresentano un contributo artistico di interesse poiché mettono a fuoco il pensiero e la creatività dei giovani rispetto allo spazio ambientale e rispetto a un'oasi naturale immersa nell'area metropolitana di Milano. Di qui un lavoro di ideazione e di realizzazione che vede la natura sia come motivo ispiratore sia come luogo di interazione con l'arte. Come Direttore di questa Accademia desidero esprimere piena soddisfazione per il lavoro svolto ringraziando sia i docenti che si sono impegnati a raggiungere il loro obiettivo didattico sia gli studenti che hanno dimostrato attenzione ed empatia verso uno dei temi più attuali e sentiti del nostro tempo.

Istituzione Idroscalo di Milano

Lo spazio naturalistico, l'ambiente, si confronta con l'arte, con la scultura, con il punto di vista degli studenti della scuola di scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Il Parco Idroscalo diventa scenografia e parte integrante del processo artistico. Offre un'area di studio, esposizione per artisti emergenti. Per restituirlo a tutti coloro che, passeggiando nel parco, si lasciano incuriosire da qualcosa di diverso, di noto o meno noto. E' arte ambientale contemporanea, è il Museo Giovani Artisti, un progetto in cui l'Istituzione Idroscalo di Milano ha creduto con Accademia di Belle Arti di Brera, Associazione Amici dell'Accademia di Brera e realizzato grazie al sostegno di Fondazione Cariplo. L'Istituzione è felice di avere concesso spazio all'arte, di guardare verso le nuove generazioni. E perché ciò abbia valore, accoglieremo sempre con favore ogni attività tesa a raccontarlo alle scuole e ai cittadini. Un progetto vivo e quindi in continua evoluzione. Di cui essere spettatori attivi. L'arte in tutte le sue espressioni è dimensione strategica per lo sviluppo di Idroscalo Hub, porta est della Città metropolitana di Milano, spazio unico dinamico, sostenibile, accogliente e innovativo. Questi gli elementi sfidanti alla base delle nuove linee di indirizzo per la crescita dell'area. Vi aspettiamo all'Idroscalo! Molto più di un parco.

www.idroscalo.org



Fin dai tempi dell'antica Grecia, da quando l'uomo, come hanno affermato Platone ed Aristotele, ha guardato con occhi curiosi e inquieti l'universo e ne è rimasto meravigliato, la natura, ritenuta supremo esempio di perfezione, ha costituito un modello per gli artisti e termini quali "rapporti numerici", "proporzioni", "armonia" che servivano per spiegare il mistero dei ritmi e dei fenomeni naturali, hanno portato alla creazione del *canone*, ovvero di quella unità di misura in grado di consentire agli artefici di riprodurre le forme del mondo, *in primis* la figura umana. All'interno di questo discorso che ovviamente dovrebbe essere articolato in modo più ampio e approfondito, è nato il concetto di *mimesis*, e quindi la convinzione che l'arte debba imitare la natura, concezione che ha, con varie definizioni da parte di filosofi, critici ed artisti, dominato tutta la cultura visiva occidentale, almeno fino agli ultimi decenni dell'Ottocento. In particolare nell'interpretazione fornita da Platone che vede la pittura quale copia speculare, e dunque per lui ontologicamente ingannevole, della re-

altà, presa di posizione che ancora nella prima metà del diciannovesimo secolo porterà all'invenzione della fotografia. Se con le cosiddette avanguardie storiche dei primi del Novecento è venuto meno per gli artisti il compito di rappresentare la natura, decadendo così il concetto di imitazione, questo non vuol dire che le ricerche artistiche abbiano perso il rapporto con il mondo naturale. E tanti sono gli esempi che si potrebbero avanzare in merito: da Mondrian che sintetizza la sua visione dell'universo attraverso immagini astratte costruite però con gli assi dell'orizzontale e della verticale che segnano i quattro punti cardinali muovendo però dalla trasformazione della figura dell'albero che è simbolo di congiunzione fra la terra e il cielo, fino al concettualismo di Joseph Beuys e a tutte le esperienze di Land Art di Richard Long, Robert Smithson, Walter De Maria e tanti altri.

Non a caso, in seguito ad una riflessione su questo genere di pratiche artistiche, è sorta in Germania, verso la fine del secolo scorso, una "estetica ecologica", che negli USA hanno de-

nominato "estetica ambientale", supportata da saggi e contributi di vari studiosi che partendo dai temi ambientalistici, oggi così attuali, sono pervenuti al giudizio, affatto, appunto, estetico della bellezza del mondo naturale. Comunque diversi sono stati i temi oggetto di confronto, dal piacere offerto dalla contemplazione del mondo naturale alla domanda sulla bontà o meno della natura, fino alla questione se si debba ritenere la sua bellezza una ragione sufficiente per salvaguardarla, indipendentemente da ogni altra considerazione. Da noi questo ventaglio di argomentazioni ha avuto scarso seguito e di conseguenza esigui esiti, almeno a livello teorico, perché, invece, non sono venuti meno esempi sul piano della operatività artistica. Ed è all'interno di questo quadro culturale, delle interrelazioni fra uomo, natura ed arte, che da tempo sono in corso attività di studio, di ricerca e di produzione presso la Scuola di Scultura dell'Accademia di Brera, seminari, workshop e conferenze aperte anche al pubblico. Ne fanno fede le due mostre organizzate nelle estati del 2014 e 2014 in quel-

lo scenario di così magiche suggestioni che è l'Isola Comacina, sul lago di Como. Allora il motivo conduttore era, diciamo genericamente, il paesaggio in tutte le sue declinazioni e sensazioni suggerite dalla memoria del luogo e delle sue particolarità. Poi, anno accademico dopo anno accademico, le tematiche sono state attentamente indirizzate e circoscritte e l'argomento più recente è stato *Air, water, land*, tre dei quattro elementi primari che sono alla base dell'equilibrio naturale in tutte le cosmogonie e che in questo caso sono stati considerati quali elementi materiali da rielaborare senza dimenticare i loro valori storici e simbolici. Nel contempo è sorto il *Parco dell'arte*, una raccolta di sculture dei maggiori autori italiani collocate tra il verde dei prati e degli alberi e l'azzurro dell'acqua e del cielo del recuperato in modo pregevole Idroscalo, a cura degli *Amici dell'Accademia di Brera* e grazie ad un generoso contributo della Fondazione Cariplo. Questa associazione no profit che raccoglie professionisti e cittadini interessati al mondo dell'arte, varie personalità del mondo della cultura, do-

centi, in servizio e no, ed anche ex studenti e che da oltre un decennio si è assunta il compito di affiancare e sostenere le attività espositive, di ricerca e di produzione dell'Accademia di Brera ed in particolare dei suoi più meritevoli allievi, ha voluto fin dagli inizi che una parte degli ampi spazi dell'Idroscalo fosse dedicata al cosiddetto *Museo giovani artisti*. Così le riflessioni, le ricerche e le prove elaborate nel corso dei progetti dedicati ai rapporti fra arte e natura hanno qui trovato una loro feconda finalizzazione con la messa in posa, con quelle più recenti, di quasi una trentina di accuratamente selezionate sculture. Si tratta in primis di un luogo di sperimentazione, di un laboratorio *in fieri* dove i giovani allievi possono mettersi veramente alla prova, magari affrontando materiali nuovi, apprendendo a tradurre i progetti eseguiti nel chiuso delle aule con le difficoltà dello spazio aperto e con le necessità che esso richiede. Ma è anche per loro l'opportunità di mostrare e quindi far conoscere al vasto pubblico che frequenta un luogo di *loisir* qual è l'Idroscalo, le caratteristiche e gli indirizzi delle loro ricerche artistiche, aggiungendo alla soddisfazione di una giornata all'aria aperta un piacere estetico. E la vicinanza di tante opere di artisti già affermati è per i giovani pure motivo di riflessione e studio. Si spera di poter dare ulteriori contributi a questa coinvolgente esperienza non solo per darle continuità e sempre nuovi contributi, magari anche in chiave monumentale, ma altresì per farla diventare un luogo di scambio con altre realtà accademiche, europee e non, ospitando giovani artisti stranieri e portando gli studenti di Brera a esprimersi in realtà internazionali.



Stefano Pizzi
Relazioni Esterne
Accademia di Belle Arti di Brera

Il progetto AIR-WATER-LAND, iniziato dalla Scuola di Scultura nel 2016 e già approdato a positivi esiti con la posa di diverse opere nel Museo giovani Artisti a latere del Parco dell'Arte dell'Idroscalo, ha proseguito felicemente nello scorso anno accademico con un ricco calendario di pratiche laboratoriali, sopralluoghi nei siti di posa ed incontri in sede con illustri protagonisti internazionali del sistema dell'arte.

Questa attività di ricerca, che affianca la didattica al fine di formare professionalmente i nuovi autori e quindi ponendoli a fronte di una committenza, alla formulazione di un'idea seguita da una progettazione, alla realizzazione di un'opera, nonché alla sua collocazione finale, ben si colloca sulla scia di numerose esperienze già svolte dal nostro ateneo nel contesto territoriale metropolitano che hanno trovato nel sociale il loro primario interlocutore.

Gli interventi negli Istituti Penitenziari di Bollate, Opera e San Vittore, del Biennio di Specializzazione di Terapeutica Artistica, i workshop "A regola d'Arte" realizzato dal Dipartimento di Arti Visive in collaborazione con Mediafriends (la Onlus di Mediaset) nei quartieri periferici; "Lievi e precisi come determinati voli" della Scuola di Pittura e del corso di Fotografia in collaborazione con Prometeo Onlus presso l'Istituto dei Tumori; solo per citare quelli a carattere istituzionale, permangono una testimonianza viva di quanto l'Accademia di Brera sia intrinsecamente legata al proprio contesto e partecipe dei vari adempimenti espletati in particolar modo dal Terzo Settore.

Opere di civile partecipazione alla vita della grande comunità del milanese rimarcanti quel proposito di disseminazione culturale, da svolgere all'esterno del palazzo braidense, che ormai da anni ci caratterizza.

Roberto Rocchi
Direttore della Scuola di Scultura
Accademia di Belle Arti di Brera

Un intervento scultoreo urbano oggi viene classificato e denominato come arte ambientale. Questo può essere usato sia per un rapporto con lo spazio prettamente metropolitano, sia per uno spazio naturale nei pressi delle città ma anche lontano da queste realtà.

Probabilmente la Scultura urbana rappresenta un desiderio dell'uomo, presente fin dai tempi antichi, di intervenire artisticamente sul territorio: sempre, infatti, l'uomo si è avvalso di questa opportunità, dalle epoche passate ai giorni nostri.

Qual è il motivo di tutto questo? Sicuramente oltre ad esigenze legate al "bello", c'è un'altra forte componente: quella di determinare uno spazio, di caratterizzarlo, di dargli un senso estetico.

In questo caso lo spazio urbano va sentito come un contenitore che porta già con sé una sua architettura, una sua struttura fisica e storica pre-esistente. A molti artisti è stato chiesto di inserire un qualcosa che si relazionasse con l'esistente e oltre ad opere di scultori ci sono

esempi anche di famosi architetti che ormai concepiscono strutture architettoniche (palazzi, musei, ponti, ed altro) che sono in sostanza delle operazioni ambientali, formali, strutturali a metà tra scultura ed architettura.

Questa è un'operazione complessa che deve tener conto del fatto che il nuovo oggetto dovrà relazionarsi con ciò che già è presente nello spazio scelto, nel caso in cui si tratti di un luogo già esistente, organizzato storicamente, con delle sue precise caratteristiche, quindi già definite, oppure dovrà essere condiviso, se lo spazio è di nuova costruzione, con architetti, ingegneri, landscape design che stanno agendo nello stesso luogo.

Questo è lo scopo che ha dato origine all'ultima esperienza della Scuola di Scultura, che ha permesso agli allievi di relazionarsi con uno spazio importante come l'Idroscalo di Milano con delle sue prerogative forti e caratterizzanti, che ha obbligato i giovani scultori di Brera a concepire un'opera che avesse un senso dello spazio ampio, ecologico, poetico.





L'ECOSISTEMA DELL'ARTE

Greta Tunberg è improvvisamente diventata uno dei personaggi più seguiti del mondo e sta “bacchettando” il genere umano (non senza ragione) per l'inadeguatezza dei governi mondiali rispetto alla risoluzione dei problemi ambientali e di inquinamento del pianeta. Una ragazzina di sedici anni ci invita a riflettere sulla deriva verso la quale il mondo politico e tutti noi stiamo portando il pianeta sul quale viviamo e questa è una lezione che dovrebbe farci riflettere. Innanzitutto questi nostri giovani, tanto vituperati e sottovalutati, manifestano valori etici assai superiori a quelli del “Sistema” e meriterebbero di avere voce e spazi che il nostro ormai decrepito apparato politico gli vieta. Tale testimonianza rafforza il significato delle scelte fatte dalla Città Metropolitana, dall'Accademia di Belle Arti di Brera, da Fondazione Cariplo e da associazioni no profit quali Amici dell'Accademia di Brera e Overart che hanno investito risorse economiche e umane per la realizzazione di “AIR WATER LAND”, Mostra permanente progettata dall'Accademia di Belle Arti di Brera e che ha coinvolto molti degli studenti più meritevoli del corso di Scultura dell'Accademia di Brera in un progetto che si è sviluppato in oltre due anni di studio. I giovani

artisti hanno espresso le loro energie e la loro creatività per realizzare opere che si sintonizzassero con il senso del Museo giovani Artisti e che vi trovassero quindi una corretta collocazione. Il Museo giovani Artisti è uno spazio sperimentale e didattico, pubblico, permanente e a cielo aperto che vuole rappresentare un inno alla natura, alla difesa del patrimonio ambientale; in sostanza un paesaggio antropico che coniughi i bisogni dell'essere umano con il rispetto del territorio, del suo habitat e cioè la simbiosi perfetta dei bisogni umani integrati nell'ecosistema, in armonia con la natura. M.G.A si propone di essere quindi uno spazio dedicato esclusivamente ai giovani entro il quale gli stessi potranno testimoniare la loro visione del mondo ed alzare la loro voce in un contesto di condivisione e rispetto attraverso le loro opere di scultura, di Arte Ambientale e di altri linguaggi contemporanei. Air Water Land è espressione ideale di tale mission e propone un dialogo con i cittadini suggerendo un maggiore impegno etico e civile a tutti noi.

Ugo Maria Macola

IL DIVENIRE DI UNA COLLEZIONE SPERIMENTALE

Con il dispiegarsi del recente percorso di ricerca e produzione artistica AIR-WATER-LAND collection, qui documentato, si arricchisce ulteriormente il bagaglio analitico ed espressivo racchiuso nella collezione permanente dell'Idroscalo di Milano, frutto delle progettazioni e delle sperimentazioni esecutive realizzate dagli studenti della Scuola di Scultura di Brera e da altri giovani autori con cui l'Accademia di Brera ha sviluppato varie forme di collaborazione. È ormai dal 2016 che presso gli spazi all'aperto dell'Idroscalo, all'interno della sezione del Parco dell'Arte denominata Museo giovani Artisti, si susseguono sperimentazioni artistiche, verifiche didattiche e confronti con le varieguate utenze dell'area, grazie, ricordiamolo, ad una stretta ed articolata collaborazione fra Accademia di Belle Arti di Brera, Città metropolitana di Milano, Istituzione Idroscalo di Milano,

Associazione Amici dell'Accademia di Brera e Fondazione Cariplo.

Questa suggestiva area dell'Idroscalo, dedicata ai giovani artisti, si caratterizza non solo per la tutela e la valorizzazione delle opere accolte, ma soprattutto per la permanente e peculiare attività laboratoriale e di alta formazione, incentrata sulla sperimentazione artistica contemporanea nell'ambito del rapporto fra Arte ed Ambiente. Un itinerario di ricerca teorico, progettuale ed esecutivo, costantemente monitorato e coordinato dalla Scuola di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che caratterizza tale "Museo" rispetto a qualsiasi altra tradizionale raccolta di opere d'arte all'aperto esistente.

La recente attività seminariale e laboratoriale si è focalizzata sul rapporto fra arte contemporanea ed elementi fisici primari quali Aria, Acqua

e Terra all'interno di un costante dialogo con il multiforme spazio all'aperto dell'Idroscalo. Un percorso questo che indica nuovi approcci, rispetto alle passate esperienze storiche connesse al rapporto Arte-Natura e Arte-Paesaggio, e si caratterizza per degli esiti artistici innovativi e di indubbio stimolo concettuale.

D'altronde, questo indirizzo di ricerca, non nasce da un occasionale impulso, da una voga corrente, ma da una serie di approfondimenti monotematici curati nel tempo dalla Scuola di Scultura di Brera. Possiamo citare a questo proposito le collaborazioni del 2011 con Arte Sella con i contributi di Emanuele Montibeller, Laura Tomaselli e Bob Verschueren, gli approfondimenti seminariali del 2012 condivisi con il Parco Arte Vivente di Torino e curati da Claudio Cravero, il progetto Arti Visive e Biomimetica del 2013, svolto in collaborazione

con il Dipartimento di Bioscienze dell'Università degli Studi di Milano, supportato dagli interventi di Laura Cherubini e dai dialoghi con Tomás Saraceno. Vanno inoltre evidenziate le esperienze performative ed installative sviluppate, fra il 2014 e il 2016, presso l'Isola Comacina del Lago di Como, all'interno del progetto InterNature che ha visto la collaborazione, fra gli altri, dell'Académie royale des Beaux-Arts di Bruxelles e i rilevanti apporti di Stefano Cagol, Christiane Löhr, Valerio Dehò e Michael Jakob. Dunque un percorso che nel complesso coniuga rigosità e coerenza nella ricerca, sviluppata con prioritarie valenze didattiche nell'ambito però di una produzione e di una proposta artistica in costante e consapevole mutamento.

Roberto Priod





NATURA COME SCULTURA

Nessuno potrà contestare l'idea che madre natura rappresenti, da che mondo è mondo, l'epitome dell'arte ambientale e dell'arte *tout court*. La sua grandezza è il frutto di una cooperazione ciclica, costante ed eterna fra i quattro elementi, le cui azioni - di distruzione e ricostruzione, di unione e scissione - implicano dinamismi vitali che vanno dalle più elementari particelle organiche alle più incommensurabili fenomenologie del cosmo. A fronte di tanta bellezza, complessità e potenza potrà risultare assai difficile, e perfino impossibile, tentare di imitarne i fenomeni e le manifestazioni con mezzi artistici, tanto più se si aspira a evocarne, al di là di ogni riproduzione, il senso di sublime e d'infinito. Eppure, fin dagli albori dell'umanità, la natura rappresenta una fonte di ispirazione primaria che dimostra da sempre il sentimento di dipendenza e di timorosa attrazione che essa esercita sull'uomo. Attraverso i secoli, tutte le arti e tutte le discipline ne hanno trattato, assumendola come oggetto di indagine e di contemplazione in ambito sia umanistico sia scientifico. Di questi tempi - ma già da decenni ormai - questo interesse si è tutt'altro che affievolito portando la natura al centro di molte riflessioni, rappresentazioni e dibattiti entro i quali diventa, volta par volta, oggetto

di contemplazione, terreno di sperimentazione e, oggi più che mai, perno di poetiche ambientaliste.

Proporre una tematica così complessa agli artisti in erba che hanno partecipato al progetto di ricerca *AIR WATER LAND*, le cui opere andranno ad arricchire il Museo giovani Artisti dell'Idroscalo di Milano, può rappresentare, di primo acchito, una sfida ardua, suscettibile di esporli a facili ovvietà o a sperimentazioni già acquisite. D'altro canto, però, coinvolgere i giovani in una simile esperienza significa anche guardare la natura attraverso gli occhi di chi è cresciuto tra input tecnologici e mondi virtuali e valutarne la capacità di interazione con un contesto che, come l'Idroscalo, si appresta a dialogare con le loro sculture e installazioni. Il tutto nell'ottica di consegnare un messaggio al viandante e di attirare la sua attenzione sul rapporto arte-natura e sugli aspetti che esso comporta sul piano esistenziale, estetico, sensoriale e culturale.

Il progetto, nato in seno alla Scuola di Scultura - e che ha visto un confronto continuo tra studenti e docenti - si è concluso con la selezione delle proposte più congrue e adatte al contesto di destinazione. In questa selezione, che chiude la seconda fase del seminario *Air Water Land*,

avviato nel 2017, si sono evidenziate sensibilità e poetiche diverse, volta per volta contraddistinte dall'interesse per temi che vanno dalla percezione alla sperimentazione, dalla ciclicità al dinamismo, dalla contemplazione alla replica, dall'inquinamento alla purezza; ciascuno di essi interpretato come un'installazione o una scultura e realizzato con mezzi tecnici che vanno da elementi naturali a materiali artificiali. Tra visioni intimiste e concettuali si è definito un sentimento empatico verso la natura che è stato rappresentato come rapporto tra uomo, ambiente, vita e creatività. Un buon punto di partenza può essere, in questo senso, la poetica prediletta da alcuni giovani che focalizzano la natura come "madre" generatrice ma anche come destinazione ultima di tutte le cose. Su questo aspetto sembra concentrarsi Caterina Alves Curti, che nell'opera *Madre Terra* riproduce il proprio corpo in calchi frammentati e disposti sul terreno in posizione fetale, ricordando, oltre al nesso inscindibile tra la nascita e la morte, l'eterna ciclicità della vita. Con un'altra soluzione formale, costituita da grandi mani che si incontrano sporgendo dalla terra, Elena Bernuzzo intende rappresentare il legame tra l'uomo e il mondo naturale come unione inscindibile e come condizione fonamen-

tale di ogni essere vivente. Paola Tota, da par suo, con *Rosa Rosae Rosam*, depono sul suolo una rosa la cui struttura rigogliosa, in contrasto con la grigia tonalità dell'argilla, è testimone di una bellezza vitale ma effimera che sembra ricondurci all'antico monito del *memento mori*. In altri lavori, la natura è considerata nella sua condizione di vittima della manomissione e dell'incuria dell'uomo. Martina Ferrara sottolinea questo aspetto nel suo *Dirty driftwoods*, un insieme di legni giunti dal mare – qui simbolo dell'incontro fra i quattro elementi – la cui purezza è violata dalla corrosione di sostanze tossiche e inquinanti. E' forse sulla scia di una natura ancora pensata nella sua delicatezza e vulnerabilità che altri giovani ne hanno dato un'interpretazione personale attraverso supporti artificiali o modelli estrapolati dalla rete. Così l'opera di Chiara Biraghi, *Onda azzurra*, che ispirandosi alle mappe virtuali fornite da *Google maps* coglie l'elemento acqua in una condizione di artificiale immobilità; oppure ancora il lavoro di Yasmine Chiboub, *Ocean Box*, che riproduce l'acqua su una stampa fotografica delimitata da un contenitore metallico riecheggiando, a oltre cinquant'anni di distanza, la celebre installazione di Pino Pascali *32 mq di mare circa*. In una chiave più poetica, il lavoro *Air* di

Elisa Tosi rende omaggio all'elemento "aria" attraverso una sagoma femminile trasparente scolpita nel plexiglas che elegge la vitalità femminile a forza creatrice e distruttrice nella quale si rispecchia, in estrema sintesi, il ciclo eterno della vita.

Su un versante più contemplativo si collocano alcuni lavori, attenti alla complessità armoniosa della natura, che invitano a una percezione più ampia e sinestetica del creato. Questo sembra suggerire la prova scultorea di Lisa Tiberi, dove un mazzo di trombe – presentate come strumenti musicali generati dalla terra - cattura i rumori dell'ambiente unendoli al concerto naturale dei quattro elementi. Sotto un'altra angolazione l'omaggio alla natura di Elia Cappelli, *Formazioni rocciose*, propone un confronto tra i processi lenti e inesorabili delle ere geologiche e i passaggi brevi quanto fuggitivi della vita umana. Nel lavoro di Alberto Alhadef, *Fra me. Lo scarto*, uno specchio posato su un prato riflette il cielo e i rami spogli di un albero in un incontro inaspettato tra la dimensione celeste e la concretezza terrena. Ancora i rami dell'albero – strutturati come una volta a botte aperta al passaggio del viandante - sono i protagonisti dell'installazione di Gabriele Nasoni, *Oasi*, che invita lo spettatore a immergersi

nell'ambiente dell'Idroscalo attraverso un contatto ravvicinato con la vegetazione. Con una soluzione ancora diversa, che si avvale di sagome geometriche, l'opera di Matteo Castelli e Mihaela Kostadinova esorta a osservare il cielo e il lago dell'Idroscalo attraverso due monoliti aperti sul paesaggio volti a favorire una visione attenta e contemplativa della natura.

La natura come grembo di vestigia immemorabili è la tematica privilegiata da Rebecca Arce, il cui lavoro *Reperiti*, costituito da calchi di mani e altri elementi posti a diretto contatto con il terreno evoca il rinvenimento di misteriose presenze consunte dal tempo. Anche Matteo Beltrami si inoltra nelle profondità del passato con la sua *Nave dei Feaci*, che individua nella leggendaria vicenda di Odisseo, e soprattutto nella nave che doveva riportarlo in patria, il simbolo di una rotta sicura ma comunque sempre esposta alle mille incertezze del mare. In una prospettiva affatto diversa si collocano i lavori di altri giovani che indagano la percezione della realtà, anche naturale, attraverso un'operazione di spiazamento o di improvviso ribaltamento. In questa direzione si muove Manuel Ghidini il quale, installando nell'Idroscalo un cartello raffigurante la presenza di conigli vuole sperimentare, tra il serio e il faceto,

la reazione del viandante alla segnalazione di un improvviso cambiamento di confine. Lucia Amitrani, con il suo *Compressione o sospensione*, sospende nell'aria un corpo a forma di masso, trattenuto da cavi di acciaio che ne deformano la superficie, quasi a creare un'incongruenza tra il peso apparente della pietra e la sua collocazione aerea. Simone Pasciulli, con la scultura *TA-TA-TANK*, rappresentata dalla gigantografia di un carro armato rosso mutuato a "Risiko", gioca sull'esposizione a cielo aperto - e sul terreno - di un oggetto infantile ma comunque bellicoso che proietta lo spettatore nel campo di battaglia e contemporaneamente nel campo da gioco. Con un linguaggio più rarefatto l'opera di Elena Murelli propone la copia bianca e fedele di elementi naturali, nella fattispecie un insieme di tronchi d'albero, il cui fine è indurre lo spettatore a perdersi in un ambiente naturale costruito dall'uomo, proprio come l'Idroscalo. Intorno alla riproduzione della natura ruota anche l'opera di Francesco Gianatti, *Sensi*, in cui sculture di gesso bianco rappresentate da alberi sguarniti, collocati accanto a un masso roccioso e a una figura umana, dialogano in silenzio nel tempo sospeso di un paesaggio immoto.

Una visione più astratta ci trasmettono quegli

artisti che hanno trovato nelle forme geometriche i termini più idonei a rappresentare il dinamismo vitale della natura. A questo rimanda Laura Bignamini, che con *Wisteria* (nome latino del glicine), composta da esili cubi metallici, indica una struttura in divenire destinata ad accogliere la pianta e a favorire l'impatto tra questa e il visitatore dell'Idroscalo. Martina Veschetti, con *Clepsydra*, simboleggia il ciclo vitale degli esseri viventi attraverso una forma scultorea, soggetta agli agenti atmosferici, che riflette i suoi pensieri sul passare del tempo, sul mutare continuo delle cose e sulla loro caducità. Tatiana Valsangiacomo, nel lavoro *Continuità*, propone una spirale costituita da massi quadrangolari la cui disposizione e tonalità luminosa suggeriscono un dialogo tra la luce, il dinamismo perenne della natura e le tappe fondamentali della nostra esistenza. Il cerchio si chiude con la scultura *Fusion*, di Francesca Petricci, che con una cifra più figurativa focalizza l'Idroscalo nella sua prospettiva di area rilassante e sportiva in grado di sottrarre il cittadino ai ritmi frenetici della città e di riconsegnarlo al suo legame originario con madre natura.

Angela Sanna



L'UTOPIA HA LASCIATO LA CITTÀ. IN PROSPETTIVA SOLO DECORO E LIFTING URBANO?

In apertura di questa riflessione sui rapporti tra Architettura e Arte Ambientale, tra arte e città, trovo calzante insistere, nuovamente, su quanto affermava Frank Lloyd Wright, in un passo del *Modern Architecture*, raccolta delle conferenze tenute a Princeton nel 1930:¹ «La democrazia e l'architettura, se sono organiche, non possono essere due cose separate», ove il riferimento è ad una democrazia ideale, cioè ad una pratica capace di prospettare una traccia utopica al futuro all'uomo del XXI secolo. Ciò mi spinge a chiarire, in prima istanza, il concetto di Arte Ambientale e, di per sé, a definire l'invisibile perimetro nel quale essa si iscrive ed opera.

L'ambiente al centro della mia attenzione, avvertivo all'inizio di questo decennio nell'introduzione al mio *Praticare la città*, «è il territorio sociale dell'uomo, miscela tra natura e artificio, tra idea e gesto, cioè delle relazioni, degli scambi, dei piani di riqualificazione, di quelli urbanistici, del pensiero che, testimoniando il presente, guarda al futuro. Un *luogo* – aggiungevo – al quale Hillman riconosce “un'intima, peculiare qualità”, una “interiorità” che definisce “anima del luogo”. Quello scelto è la città; piccolo, grande, immenso schermo della società e delle sue relazioni, nata e abitata dall'utopia, vale a dire dalle contraddizioni che la stringono nell'angolo del ring quotidiano, a parare i colpi di un avversario, il tempo, che lascia poche occasioni. Della città Hillman dice che, per essere “la più grande tra le opere d'arte umane, appartiene al regno dell'immaginazione”, segnalando inoltre che “le città sono indispensabili a Mnemosyne, e alle Muse, le sue figlie. Queste ne posseggono gli appartamenti e s'incontrano nei caffè”. Se la città, dalla più piccola alla più grande, ha dei ricordi, perché essa è “un registro, un documento, una memoria”, ciò non vale per la campagna che “si muove in onde e maree stagionali”. Un'analisi che porta il filosofo a concludere: «Non gli spiriti della natura, ma i fantasmi della civilizzazione occupano il suolo della città».² Sullo sfondo v'è quindi la città dalla quale ritornare alla definizione di organico relativa alla concezione *wrightiana*, spingendosi a guardare verso esperienze dell'arte che con essa si confrontano: esperienze intese non come adesione ad un progetto comune, ma quale

1 Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture*, (1939), è stato uno dei primi libri tradotti in italiano nel 1945, con il titolo di *Architettura e democrazia*, a cura di Giuliana Baracco, Rosa e Ballo editori, Milano, 1945.

2 *Praticare la città. Arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie d'intervento*, Liguori Editore, Napoli, 2013, p. 3. I brani citati di James Hillman sono tratti da: Id., *L'anima dei luoghi*. Conversazione con Carlo Truppi, Rizzoli, Milano, 2004, pp. 91, 96, 99 (il corsivo è dell'autore).

deterrente posto in antitesi ad una concezione statica dell'esistenza (l'acquisizione della tradizione come certezza della storia) in virtù di una iterata proiezione dell'immaginazione nel proprio contemporaneo.

Democrazia e arte, democrazia e città, democrazia e architettura sono coppie che orientano l'idea di comune che è, parafrasando quanto scrive Toni Negri, un tentativo di intervenire sulla vita del singolo e della comunità, agire «da dentro la vita per qualificarne la dimensione comune, per costruire un senso».³ Di conseguenza la riflessione si estende agli interventi di operatività ambientale, cioè a concrete azioni di Arte Ambientale, studiate direttamente sul campo nel corso di questi ultimi decenni: in tal senso penso ad esempio, alla nuova Gibellina, alle stazioni della metropolitana di Napoli, modello, quest'ultimo, di una metodologia progettuale che tiene insieme, attraverso la funzione rigeneratrice dell'arte, la riqualificazione di aree urbane unitamente alle problematiche legate ai grandi flussi di mobilità urbana.⁴ Esempi di una progettualità, anche se non partecipata, rivolta ad accelerare un processo 'comune', accogliendo l'interpretazione avanzata da Negri, quale «gesto politico, un gesto di appropriazione comune della vita» ma, al tempo stesso, capace di prefigurare qualcosa che non è privata, ma della comunità. Un concetto, meglio una strategia ancora nell'alveolo dell'utopia, che riporta – evidenziavo nel mio intervento in *La città creativa. Spazi pubblici e luoghi della quotidianità* – il discorso «dell'arte alle origini del XX secolo, quando il binomio 'arte-vita' animava le prospettive delle avanguardie dei primi due decenni del secolo. Oggi riferirsi all'arte come processo comune, inteso come un "rapporto – continua Negri – che si distende nell'imminenza" del gesto politico, chiama in campo la nostra duttilità al confronto dialettico, al dialogo con una sfera ampia di realtà che s'incunea nel tessuto della vita. Metodologicamente, tale approccio tende a coinvolgere non solo le opere e la personalità degli artisti, quanto il contesto sociale, quel corpo fatto di identità personali e collettive e, al tempo stesso, di radicate persistenze di un vivo sostrato antropologico: insomma l'ambiente nel quale esse vivono e con il quale si confrontano nella dimensione più vera della quotidianità. Agire sulla vita impone di viverla: essere "dentro la vita". Non è un gioco di parole, ma il presupposto essenziale che la vita impone senza tentare digressioni memoriali, cercando in essa possibili confronti con l'attualità. 'Dentro' diviene così la prassi di una strategia che implica – avvertiva tempo fa Stefano Rodotà nell'introduzione al pamphlet di appello per l'Unità delle Sinistre, apparso nella primavera del 1996 – una "capacità di visione globale e di considerazione prospettica". Cercare un senso equivale a dividerlo, partecipare o rendere partecipi e corresponsabili di un bene

3 Tony Negri, *Arte e multitudine*, a cura di Nicolas Martino, DeriveApprodi., Roma, 2014, p. 90.

4 A tal proposito cfr.: *La metropolitana di Napoli. Nuovi spazi per la mobilità e la cultura*, Electa, Napoli, 2000.

comune che è il futuro».⁵

È questo il tema centrale sul quale, fin dai primi anni novanta, pongo la mia attenzione traducendo, un'attenta analisi del rapporto tra scultura ed architettura, come ha avuto modo di evidenziare Gillo Dorfles, insistendo sulla necessità che la «città ha di ritrovare la effettiva vitalità di tale rapporto».

Vitalità creativa e metodologia d'intervento sono aspetti che si pongono in antitesi ai processi di 'decoro urbano', o meglio di quel fenomeno che in quest'ultimo decennio ha fatto breccia, in Italia, nella fantasia di tanti amministratori degli Enti locali: interventi all'insegna di una diffusa azione di *public art*, a loro avviso, perché suggestionati dai commenti di una nuova prospettiva della critica d'arte, soprattutto di chi propone e auspica per l'ambiente urbano interventi ornamentali, a volte dal contenuto banale e, soprattutto da una bassa qualità (direi sgrammaticata) della pittura, allontanandosi dagli aspetti basilari e progettuali che pongono, ritornando all'affermazione di Wright, l'architettura e l'arte in una prospettiva organica della democrazia.

La città si svuota della sua bellezza, che commisura la gente che abita e vive le sue strade, le sue case, per assumere le vesti di una 'città spettacolo', come la descrive Giandomenico Amendola, ove le apparenze prendono il posto delle identità, con la stessa accelerazione del fluire e defluire delle mode.⁶ L'arte pubblica contribuisce, in nome di un 'tempo' contemporaneo, ad arricchire di asterischi la collana ereditata dal passato, assumendo dei luoghi il solo aspetto formale, cioè di spazio in nome di una non chiarita creatività urbana che, sostiene Charles Landry in *City making*, sorta di manuale di come 'fare' la città, dovrebbe contribuire a «ridestare l'incanto», ossia a riattivare il senso di un luogo di formazione dell'utopia.⁷ Formazione che viene meno se la condizione della quotidianità resta compressa nel transitorio, per il quale, evidenzia ancora Amendola, finanche «la rappresentazione di se stessi – imperativo sociale generalizzato [come l'omologante autoreferenzialità dell'arte dei nostri giorni] – diventa spettacolo».⁸

Indubbiamente gli argomenti che Landry pone sul tavolo del dibattito, non sono diversi, anche se

5 Massimo Bignardi, *Arte Ambientale: creatività urbana e processi di democratizzazione*, in *La città creativa. Spazi pubblici e luoghi della quotidianità*, a cura di Rossana Galdini e Alessandro Marata, Call for Papers – Biennale Spazio Pubblico 2017, Roma, promossa dal Consiglio Nazionale Architetti Pianificatori paesaggisti e Conservatori, Roma, 2017, pp. 617 sgg. I brani di Tony Negri sono tratti da: Id., *Arte e multitudine* cit.

6 Cfr.: Giandomenico Amendola, *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.

7 Si veda: Charles Landry, *City making*. (USA. 2006), edizione italiana: *City making. L'arte di fare la città*, Codice Edizioni, Torino, 2012.

8 Giandomenico Amendola, *Tra Dedalo e Icaro* cit., pp. 38 s.

ampiamente aggiornati a quelli che poneva Quaroni⁹ e, in parte, ha posto successivamente Gillo Dorfles quando parlava dei “fattori proairetici nel design ambientale” all’interno del suo *Dal significato alle scelte*, in particolare quando si soffermava sul problema della «memorizzazione affettiva» dei luoghi.¹⁰ La prospettiva operativa per Dorfles, deve riassumersi nella necessità di tendere ad una “estetizzazione” dell’intero habitat, rinunciando a metter su, come strategia culturale, “ricettacoli artistici”, intendendo per essi i musei, i monumenti, le chiese. «L’arte – affermava Mauro Staccioli tra i grandi interpreti dell’Arte Ambientale – si manifesta innanzi tutto come motivo profondo della comunicazione – da non confondere con la comunicazione visiva tout court – come speculazione attorno al senso del nostro rapporto col mondo circostante, con l’immaginazione, le cognizioni dell’essere, le utopie..., al pari della filosofia e della matematica oserei dire». Una sterile comunicazione visiva è il rischio che corrono oggi le oramai diffuse azioni di Street Art, che hanno trasformato sia il valore etico della ‘ribellione’, cioè l’insorgere di una generazione contro i processi di degrado delle città-satelliti generate da uno sprawl urbano (le periferie come i centri storici e in tal senso penso alla scena newyorkese degli anni Settanta), sia la qualità utopica dell’intervento artistico, in un esercizio decorativo nell’urbano. Non è un paradosso ma la Street Art, nata anonima e clandestina, è stata oggi assorbita e abilitata dalla politica locale ad espressione più autentica della contemporaneità, questo in nome di una ‘città creativa’, libera (?) dal riscontro con la propria identità: un’arte priva di uno sguardo lungo, destinato solo a testimoniare e non a progettare il destino della città. Il degrado, dicevo poc’anzi, è anche quello che vive il centro; degrado diverso negli aspetti formali, illeggibile nell’esteriorità dell’apparenza ma concretamente attuale. Lo si percepisce nel centro storico vestito da cartolina per i turisti, con artigiani che interpretano il loro ruolo come comparse; nei centri dirigenziali i cui ritmi sono scanditi dall’ondeggiare delle borse internazionali. Se, infine, proviamo a ripararci in un museo della nostra contemporaneità ci troviamo immersi in uno scenario di oggetti che specchiano il reiterato repertorio di un’arte globalizzata. Come può oggi la periferia ‘urlare’ contro la disumana regola del potere che divide i bisogni secondo le classi sociali? Cosa resta di quei muri sui quali la Street Art parlava ad alta voce, se anche il centro, con elegante mistificazione, accoglie, anzi richiede senza nascondere accenti mondani, il segno della sua ribellione oggi ovattata di genericità? Mi tornano in mente i quattordici mega decori (indicati come interventi di rigenerazione urbana) realizzati in cinque aree della periferia milanese inclusi nel progetto *Milano Città Aumentata* che vince il “Bando alle Periferie”, promosso dal Comune *meneghino*; i due grandi murali dipinti da

9 Cfr.: Ludovico Quaroni, *I volti della città*, “Comunità”, n.25/1954.

10 Gillo Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Einaudi, Torino, 1973, p. 174.

Jorit, quelli con i volti di Pier Paolo Pasolini e di Angela Davis, per la piazza sulla quale si affaccia la stazione della metropolitana a Scampia, quartiere della periferia napoletana;¹¹ oppure i “muri d’Autore” realizzati nella mia città, Salerno, nel 2015 da Davide Brioschi, da Marco Picariello nell’area del centro storico, dimentichi che la città ora si sta velocemente espandendo, come edilizia residenziale, verso oriente, invadendo l’area che una volta era occupata da fabbriche, da complessi industriali. Fabbriche che oggi, per nostra fortuna, sono territorio di ricovero di veri writers, rimasti immuni dalla mondanità.

Tornando agli interventi sopra citati, come a tanti altri simili che tappezzano i muri della nostra penisola, nei più dei casi si tratta di effetti decorativi, decisamente privi di quei valori – che Berenson chiama ‘valori tattili’ perché rivolti ai sensi – propri della decorazione, della pittura ‘civica’ che ha radici nei millenni. È un decoro ornamentale, spettacolare, come testimoniano più di un esempio: pratiche che finiscono per innescare un processo di reiterazione di immagini, ma anche di una narrazione stereotipata dei luoghi, facendo leva su dinamiche proprie della comunicazione, direi, esagerando, della cartellonistica stradale. La concezione che il pubblico, intendendo chi amministra la città, ha dell’arte in più casi risponde alla prospettiva di ambientare, in spazi pubblici interventi artistici o “fatti ad arte”, oppure di concedere – oggi è di moda – pareti ‘pubbliche’ (in aree da ‘rigenerare’, come se bastasse un po’ di colore e qualche immagine realizzata a spray a restituire ad un quartiere, ad una strada la sua identità ambientale) alla Street Art, lasciandosi alle spalle qualsiasi domanda, indagine sui luoghi, sulle comunità che in essi vivono con le loro piccole o grandi storie: insomma direbbe Dorfles, quella ‘materia’ che è fondamentale per esercitare una «memorizzazione affettiva», in poche parole rispondere all’identità del luogo. Identità e comunicazione, è il binomio che ritroviamo nei progetti di trasformazione urbana nei quali l’arte ha svolto e svolge il comprimario ruolo, sosteneva Staccioli, di «interrogarsi sul passato riflettendo sul presente».

Massimo Bignardi

11 Jorit Agoch (all’anagrafe Jorit Ciro Cerullo) è un artista muralista e non un writer, così come inteso dalla critica specialistica. Opera principalmente a Napoli e in Campania, realizzando interventi che ripropongono, con una tecnica prossima all’iperrealismo, immagini di figura ‘mitiche’ dei nostri anni, tra questi anche il Che, nell’icona ufficiale, Maradona, entrambi realizzati nel quartiere di San Giovanni a Teduccio, ma anche figure di Santi, incluse nella sua personale Human Tribe.



L'IDENTITÀ DEI LUOGHI

Con il mio intervento durante il workshop presso l'Accademia di Belle Arti di Brera ho cercato di dare dei consigli utili ai giovani artisti della Scuola di Scultura parlando delle mie personali esperienze accumulate durante una vita di lavoro con progetti/installazioni Site Specific di Art in Nature sviluppati nei più svariati paesaggi, sia urbani che naturali, di varie nazioni. Ricordo benissimo la prima volta che ho avuto la possibilità di inserire una mia scultura in un paesaggio e di come mi sia subito reso conto delle rilevanti difficoltà che tale impresa comportava. Il paesaggio intorno a me era enorme ed il confronto con il mio lavoro era così impietoso, la mia opera appariva piccola ed irrilevante. Quello non era un spazio, all'interno di un'area espositiva, protetto e ben definito, dove tutto si può controllare.

Lì lo spazio era vivo... non statico... in costante cambiamento, circondato da alberi vivi, il sole e la luna, la pioggia e il vento e una quantità di vari insetti, uccelli e animali che vivevano in quel determinato luogo. Senza dimenticare poi tutti i vari rumori e suoni che nascono da quello specifico luogo. Tutti importanti elementi che dobbiamo prendere in considerazione come una cornice che mette in rilievo la nostra opera e nel contempo dialoga con essa.

Piano piano mi sono reso conto che ogni luogo/paesaggio è particolare... contiene una sua specifica identità... una sua storia che possiamo ripercorrere e raccontare anche attraverso il nostro intervento creativo. Tutto questo però diventa possibile se noi dimostriamo rispetto e ascoltiamo cosa ci "dice"... cosa

ci "comunica" tutto questo, anche per mezzo del silenzio del luogo in cui ci troviamo. Io non sto parlando di un romanticismo nostalgico ma dico che bisogna essere attenti e consequenziali rispetto al dialogo che si attiva fra le nostre sculture/installazioni e lo spazio circostante.

Lavorando direttamente nel luogo in cui "nasce" il nostro intervento... man mano ci rendiamo conto di tanti particolari come, per esempio, le dimensioni e il materiale da utilizzare per la nostra opera. Quando un lavoro ambientale ha la misura giusta, anche in termini formali, evocativi e materici si sente l'energia/tensione che esso emette quando si entra nel suo spazio. Negli anni, ho visto tante interessanti opere che si perdono nell'erba di un parco, che consumano prematuramente la propria "energia" e si spengono in solitudine... opere prive della dovuta progettualità e sensibilità ambientale, attraverso una pratica che in inglese si definisce "PLOP ART". Quindi ricordiamoci sempre delle complesse "relazioni" che dobbiamo intessere con la nostra scultura/installazione.

...ricordiamoci che a volte, tutte le pratiche che abbiamo sedimentato per realizzare un buon lavoro non bastano più perché alcuni lavori ci sfidano ad andare oltre... mettiamo da parte tutte le "regole" e muoviamoci su terreni sconosciuti ma colmi di eccitanti scoperte...

Alfio Bonanno



ARTE E PAESAGGIO, OGGI

Per lungo tempo i rapporti tra arte figurativa e paesaggio sono stati chiari. L'idea che il paesaggio reale fosse la proiezione sulla natura della pittura di paesaggio, sicché il paesaggio reale esisteva perché, in fondo, esisteva la sua rappresentazione pittorica ha infatti dominato la concezione del paesaggio, in Occidente, dalla nascita del concetto stesso di paesaggio fino a tutto l'Ottocento, e anche oltre. Ne fa fede in primo luogo la storia stessa del termine 'paesaggio', che, come è noto, è nato nelle lingue neolatine proprio per indicare la pittura di paesaggio, e solo successivamente è passato a indicare il paesaggio reale. Occorrenze del termine "*paysage*" si trovano in francese dalla fine del Quattrocento, e in italiano dalla metà del secolo seguente, sempre nell'accezione di 'dipinto di paesaggio'. Solo successivamente la parola passa a indicare la veduta di una porzione di territorio, "*aspect d'un pays*", come registra il dizionario del Furetière nel 1650. Nelle lingue anglosassoni avviene il transito opposto, ma più o meno nello stesso torno di tempo: il termine *Landschaft* (e i suoi omologhi) dal senso originario di "porzione di territorio", "regione", passa a indicare la rappresentazione pittorica del paesaggio. Tutto ciò avviene, e ovviamente non casualmente, in concomitanza con la nascita di una pittura di paesaggio, dapprima come sfondo di scene religiose o mitologiche, poi come rappresentazione autonoma: un fenomeno che ha luogo, in Europa, appunto tra il '400 e il '600.

L'idea che il paesaggio reale non sia che la pro-

iezione *sur nature* di una pittura di paesaggio è attestata già in una lettera di Pietro Aretino a Tiziano, nella quale il poligrafo rinascimentale racconta di essersi affacciato sulla laguna di Venezia e di aver visto un paesaggio di Tiziano:

Appoggiate le braccia sul piano della cornice della finestra mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo. Rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Dio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi [...] Con che bella tratteggiatura i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi! La natura con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera quel che le pareva di sfondare e rilevare, che io, che so come il vostro pennello è spirito degli spiriti, e tre e quattro volte esclamai: "Oh Tiziano, dove siete mo".

Ma l'idea diventerà popolare soprattutto attraverso i paradossi di Oscar Wilde:

Al momento attuale la gente vede delle nebbie non perché vi siano delle nebbie, ma perché poeti e pittori le hanno insegnato la misteriosa grazia di tali effetti. Può darsi che vi siano state nebbie per dei secoli, a Londra. Arrivo a dire che vi furono. Ma nessuno le ha mai viste, e così noi non ne sappiamo niente. Non sono esistite finché non le ha inventate l'arte.

Non si tratta solo di posizioni teoriche, che per altro arrivano fino a noi, dato che le si ritrovano anche nel *Court traité du paysage* di Alain Roger. Sono concezioni che, per non dir altro, hanno innervato la stessa tutela giuridica del paesaggio, come appare chiaro nella cosiddetta legge Bottai del 1939, che all'art. 1 recita:

“sono soggette alla presente legge a causa del loro notevole interesse pubblico: [...] le bellezze panoramiche *considerate come quadri* e così pure quei punti di vista o belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di tali bellezze”.

Questa concezione del paesaggio reale come riflesso del paesaggio dipinto presenta evidentemente parecchi punti deboli. Qui però non vogliamo insistere su di essi, ormai palesi, quanto chiederci piuttosto quando e perché è entrata in crisi questa concezione pittorica del paesaggio.

Che sia entrata in crisi, credo sia un fatto evidente, sul quale non è necessario insistere a lungo. Intanto, la pittura del Novecento ha spesso rifiutato la rappresentazione paesaggistica, e nelle sue declinazioni avanguardistiche ha spesso ingaggiato contro il paesaggio una vera e propria battaglia. Uno dei libri più noti sulla pittura di paesaggio è *Landscape into Art* di Kenneth Clark, che quando arriva al Novecento parla di “renunciation of nature”, di secolo senza (pittura di) paesaggio. L’anti-naturalismo di molte avanguardie storiche, in primis del Futurismo, è cosa nota, e d’altra parte basta pensare all’atteggiamento tenuto nei confronti della pittura di paesaggio da alcuni tra i massimi artisti del secolo scorso per rendersene conto. Picasso dipinge di tutto, e sempre con risultati straordinari, ma i suoi rari paesaggi non sono certo il vertice della sua arte; Duchamp, a chi gli chiedeva se amasse la campagna rispondeva “c’est trop vert”, e in *Pharmacie* si prende gioco della pittura di paesaggio prendendo una stampa paesaggistica dozzinale, inserendoci solo due puntini colorati, e dandole un nome

straniante; Andy Warhol ci ha lasciato alcuni paesaggi con i numeri al posto delle zone colorate, con il titolo *Do it yourself*, quasi a rimarcare che si tratta di un genere degno di pittori della domenica.

Non è neppure difficile rintracciare le motivazioni profonde di questa liquidazione del paesaggio. Il secolo scorso ha visto infatti una vera e propria inflazione delle rappresentazioni del paesaggio, ormai accessibili ovunque attraverso fotografie, cinema, televisione, video, pubblicità. Tra l’altro cinema e fotografia hanno il vantaggio di poter non solo rappresentare un paesaggio, ossia darne un’immagine, ma di presentarlo come una forma di vita, descrivendo le relazioni che vi si possono instaurare, mentre la video-arte rimuove il limite puramente statico e visivo della rappresentazione paesaggistica pittorica inserendo il movimento e il sonoro nella rappresentazione stessa (come avviene per esempio nei video del duo *Flatform*). L’arte ha reagito quindi abbandonando la *rappresentazione* della natura, spostando completamente il piano del confronto con essa. Avendo compreso che la strada dell’immagine della natura era preclusa, dato che di immagini ne abbiamo fin troppe, molti artisti hanno cercato di dare attraverso le loro opere piuttosto *esperienze* del loro rapporto con la natura, trasformando in opera la propria esperienza nel mondo naturale e nel paesaggio. Ciò ha comportato un allontanamento dai mezzi tradizionali di riproduzione della natura e una vera e propria dislocazione dell’attività dell’artista che con la natura si confronta. Se c’è un tratto comune a tendenze del resto diversissime che si sono confrontate con la nostra percezione del pae-



saggio e dell'ambiente, questo è costituito dal fatto che esse hanno compreso che il patto mimetico che legava l'arte alla natura è andato in pezzi e che nulla è più vano che cercare di ricomporlo, ragione per cui l'arte non potrà più recuperare un legame con la natura riproducendola, ma solo operando all'interno di essa o favorendo la conoscenza dei suoi processi. Di qui l'unica parola d'ordine comune a tutte le tendenze contemporanee di arte nella natura: uscire dall'*atelier*, abbandonare le gallerie d'arte, cioè gli spazi artificiali dell'immagine riprodotta della natura, per agire direttamente sul paesaggio e con la natura. *The unpainted Landscape* si intitolava una delle prime mostre che puntavano a dar conto di questi fenomeni: paesaggio sì, ma non riprodotto, piuttosto vissuto e fatto vivere, spesso con l'impiego appunto di quei mezzi diversi dalla pittura classica che permettono di dar conto di come la natura è pensata, vissuta, sentita. Nella fuga dallo spazio museale della galleria hanno giocato molti fattori, tra i quali la contestazione del circuito mercantile tradizionale, la passione ecologica, anche il desiderio personale di allontanarsi dalla città e di vivere a contatto con la natura. Ma la ragione più profonda, meno contingente, è appunto la coscienza della crisi cui è andata incontro l'immagine della natura. Se la *mimesis* nel senso tradizionale non basta più a definire il nostro possibile rapporto con la natura, bisognerà cercare altre strade, e innanzi tutto abbandonare gli spazi chiusi dove al massimo possono trovare spazio rappresentazioni della natura, e uscire all'aperto, nella natura medesima. Semplificando, inevitabilmente, distingueremo tre tendenze principali di questa ricerca di un

nuovo rapporto tra arte e natura, tre tendenze tra loro diverse, in qualche modo anche successive nel tempo, ma che pure in alcuni casi tendono ad avere delle zone anche ampie di sovrapposizione: la *Land Art* americana degli anni Sessanta-Settanta; l'*Art in Nature* europea dei due-tre decenni successivi; la più recente arte di denuncia ecologica, sulla quale si innesta, accanto al desiderio di un rapporto diverso con il mondo naturale e il paesaggio, una coscienza più acuta dei rischi cui va incontro l'ambiente.

La *Land Art* è caratterizzata dal gesto violento, invasivo, portato in ambienti non antropizzati, per lo più in zone desertiche o marginali. Non per nulla essa si è sviluppata, in queste forme, quasi soltanto negli Stati Uniti, con artisti quali Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter De Maria e Robert Smithson. Emblematiche sono opere come *Double Negative* di Heizer, realizzato nel Nevada sul finire degli anni Sessanta, o *Spiral Jetty*, condotta a termine da Smithson negli anni immediatamente seguenti nel Gran lago salato dello Utah. Il primo è costituito da due enormi trincee che si fronteggiano, scavate sui due lati opposti di un canyon: un'enorme scultura di vuoto, eseguita spostando migliaia di tonnellate di terra. La seconda, forse l'opera di *Land Art* in assoluto più riprodotta, è un terrapieno a forma di spirale, che, partendo dalla riva del lago, si estende per una lunghezza di oltre quattrocento metri.

L'esigenza di uscire dalla galleria è realizzata dai *Land Artists* nel modo più plateale, attraverso la rivendicazione per l'artista di un teatro enormemente più vasto e potenzialmente indefinito; essa si legava per certi versi alla pre-

ferenza minimalista per le forme geometriche pure, nette, che segnano subito un contrasto assai forte con le forme organiche naturali: rottura, piuttosto che continuità. Le dimensioni colossali e l'impiego di macchine per realizzare le opere rendono assai indiretto ed esteriore il rapporto dell'artista con la natura. Alla *Land Art* è rimasta connessa, fastidiosamente, l'idea dell'artista "*who bulldozes the ground*", che violenta la terra con le ruspe, e d'altra parte la realizzazione dell'opera sembra prevalere su qualunque considerazione paesaggistica: Il motto di Heizer: "*It's about art, not about Landscape*" è in questo senso eloquente.

La natura massiccia e invasiva delle opere di *Land Art* ha suscitato una netta reazione polemica, soprattutto nel vecchio Continente. Artisti come Richard Long, Hamish Fulton, Wolfgang Laib o Giuseppe Penone hanno battuto fin da subito strade completamente diverse. Non opere gigantesche, ma interventi leggeri e quasi invisibili, spesso del tutto transitori. Non uso di macchine o di maestranze, ma atti che richiedono il solo uso del corpo umano, senza ausilio di strumenti: il corpo dell'artista impegnato direttamente nella natura. Non impiego di materiali estranei e industriali (cemento, asfalto, acciaio) ma rigorosa utilizzazione di materiali naturali, quasi sempre raccolti *in situ*. Soprattutto, non progetti adattabili a qualsiasi ambiente, ma interventi ispirati alla natura dei luoghi, pensati esclusivamente per un ambiente specifico e in dialogo con esso. Questi artisti spesso limitano il loro intervento a passeggiate nella natura, come Long o Fulton, segnando il proprio passaggio con forme semplici, come cerchi o linee di pietre raccolte lungo il cammi-

no (Long) o addirittura semplicemente fotografando lungo il percorso (Fulton); utilizzano materiali effimeri come il polline o la cera d'api (Laib); dialogano con i ritmi della crescita vegetale e con la vita delle piante (Penone).

In queste tendenze dell'*Art In Nature* la coscienza della nostra responsabilità nei confronti della natura gioca già un ruolo preminente. Negli ultimi anni, però, se non andiamo errati, si è rafforzata negli artisti la presa di coscienza dei rischi specifici che corre la natura a causa delle molte minacce che incombono su di lei per via dell'inquinamento, della sovrappopolazione, dell'uso di combustibili fossili. Alla riflessione sul nostro rapporto con la natura si è aggiunta insomma una dimensione esplicita di denuncia dell'influsso potenzialmente distruttivo dell'uomo sulla natura che non era così marcata, e si manteneva sostanzialmente implicita, negli artisti che abbiamo appena citato. Chiuderemo con due soli esempi, quello di Olafur Eliasson che traporta grandi blocchi di ghiaccio dalla Groenlandia e li colloca in una piazza di Londra lasciando che si scioglano lentamente, oppure fotografa l'arretramento progressivo di un ghiacciaio groenlandese documentando così il cambiamento climatico, e quello di Michelangelo Pistoletto che da anni porta in giro per il mondo l'installazione *Terzo Paradiso*, realizzata di volta in volta con materiali naturali diversi, a indicare la strada di un possibile futuro armonico tra artificialità e naturalità, appunto il "Terzo Paradiso", quello della conciliazione tra operare umano e natura.

Paolo D'Angelo

INTERVISTA CON FABRIZIO PLESSI

Ci parli del suo percorso artistico. Perché ha deciso di utilizzare proprio la videoarte? Questo formato che cosa le permette di esprimere?

Io sono sempre stato un curioso e alla fine degli anni '60 la televisione era un mezzo talmente nuovo, inedito, interessantissimo come meccanismo e come concetto per cui io ho pensato che la tv non usata come un elettrodomestico da cucina ma come un elemento culturale potesse essere parte integrante di un processo artistico.

Dopo tanti anni di utilizzo della videoarte, che cosa ha appreso?

Ho appreso che, come pensavo già ai tempi, la tecnologia avrebbe avuto un decollo veramente vertiginoso come assistiamo oggi e il fatto di usare un mezzo così familiare per me è una cosa importantissima per cui un elemento che era completamente lontanissimo dai canoni estetici e culturali dell'epoca è divenuto con il tempo un elemento quotidiano, importantissimo, usato da tutti e familiare.

Oggigiorno le videoinstallazioni si sono convertite in un formato comune all'interno del panorama artistico. Certamente agli inizi ci saranno stati dei dubbi o delle critiche.

La cosa più ovvia è che naturalmente nessuno pensava che la televisione potesse diventare un mezzo artistico. Il mio lavoro è stato proprio quello di portare nei musei, nelle istituzioni culturali, nelle fondazioni un processo allora elettronico, ora si direbbe digitale, di un mezzo che altrimenti sarebbe stato escluso dal panorama artistico.

Lei è considerato uno dei grandi rappresentanti dell'arte povera. Qual è l'impatto espressivo e la capacità di suggestione che questa "scuola" può apportare in un mondo così tecnologizzato e virtuale come quello in cui viviamo?

Io sono stato legato all'arte povera perché la mia formazione è avvenuta quando alla fine degli anni '60 era in grande voga in Italia l'arte povera e io sono stato influenzato enormemente da questo movimento, però ho preso una direzione individuale, diversa, cioè ho contaminato l'arte povera con il cangiante elettronico.

L'acqua appare nella maggior parte delle sue opere. Perché? Qual è la sua relazione con questo elemento?

È una cosa molto semplice ed elementare, io sono arrivato in una città come Venezia quando avevo 14 anni e questa città ha influenzato enormemente la mia maniera di pensare e di creare per cui in fondo il mio lavoro è diventato più fluido più elastico, più mobile, perché l'acqua faceva parte integrante del mio quotidiano e il mio lavoro con l'acqua è diventato ossessivo quasi, assolutamente in costante movimento e il mio compito è stato quello di lavorare con l'acqua di Venezia e farla diventare metaforicamente l'elemento principale del mio lavoro.

Sono presenti, oltre all'acqua, altri elementi naturali. Quali reazioni vuole trasmettere allo spettatore attraverso questo richiamo alla natura?

È importantissimo perché la natura è sempre stata lontana dalla tecnologia. Io ho cercato invece di costringere, come un alchimista, gli elementi naturali a convivere (è una convivenza quasi impossibile!) con gli elementi tipici della tecnologia. Natura, arte e tecnologia sono un triangolo inscindibile.

Quali sono i maggiori abissi con cui si confronta l'umanità di oggi e come permeano il suo lavoro?
Hofmannsthal diceva "Dov'è la profondità? In superficie".

Come spiega il suo sistema di lavoro e il suo processo creativo per concepire una nuova opera?

Io creo le nuove opere come respirare, non devo pensare a crearle, le creo direttamente. Per cui, per me, creare un'opera d'arte ha la naturalezza del respiro, dunque l'ispirazione e l'ispirazione sono due cose analoghe, sintetiche e assimilabili.

Oggi qual è l'importanza dell'interattività tra le opere e lo spettatore? Che cosa tiene in considerazione quando crea una nuova installazione?

Io tengo sempre presente la psicologia dello spettatore. Per me ogni mostra che faccio è come un rituale, deve avere un inizio, un percorso, una fine. Direi che il mio lavoro è anche molto teatrale, considero sempre il processo di visione un processo continuato, attivo e non una visione passiva. Ecco perché le videoinstallazioni sono infinitamente più coinvolgenti della video arte che ho sempre ritenuto un cinema da poveri.

Come si legge dalla sua biografia, ha trascorso moltissimi anni a Maiorca a partire dal 1989. Come ci spiega la relazione con questa isola? Che cosa ha apportato nel suo fare artistico?

Io sono stato invitato nel 1989 a esporre a Palau Solleric, ai tempi il museo di Palma de Maiorca, e ho scoperto un'isola meravigliosa, piena di fascino e interesse, un'isola del Mediterraneo e io che vivo a Venezia, in un'isola, ho trovato in Maiorca un'altra isola che era quasi l'altra parte nascosta e segreta del mio lavoro. Per cui ho cercato di fare diventare quest'isola una specie di laboratorio

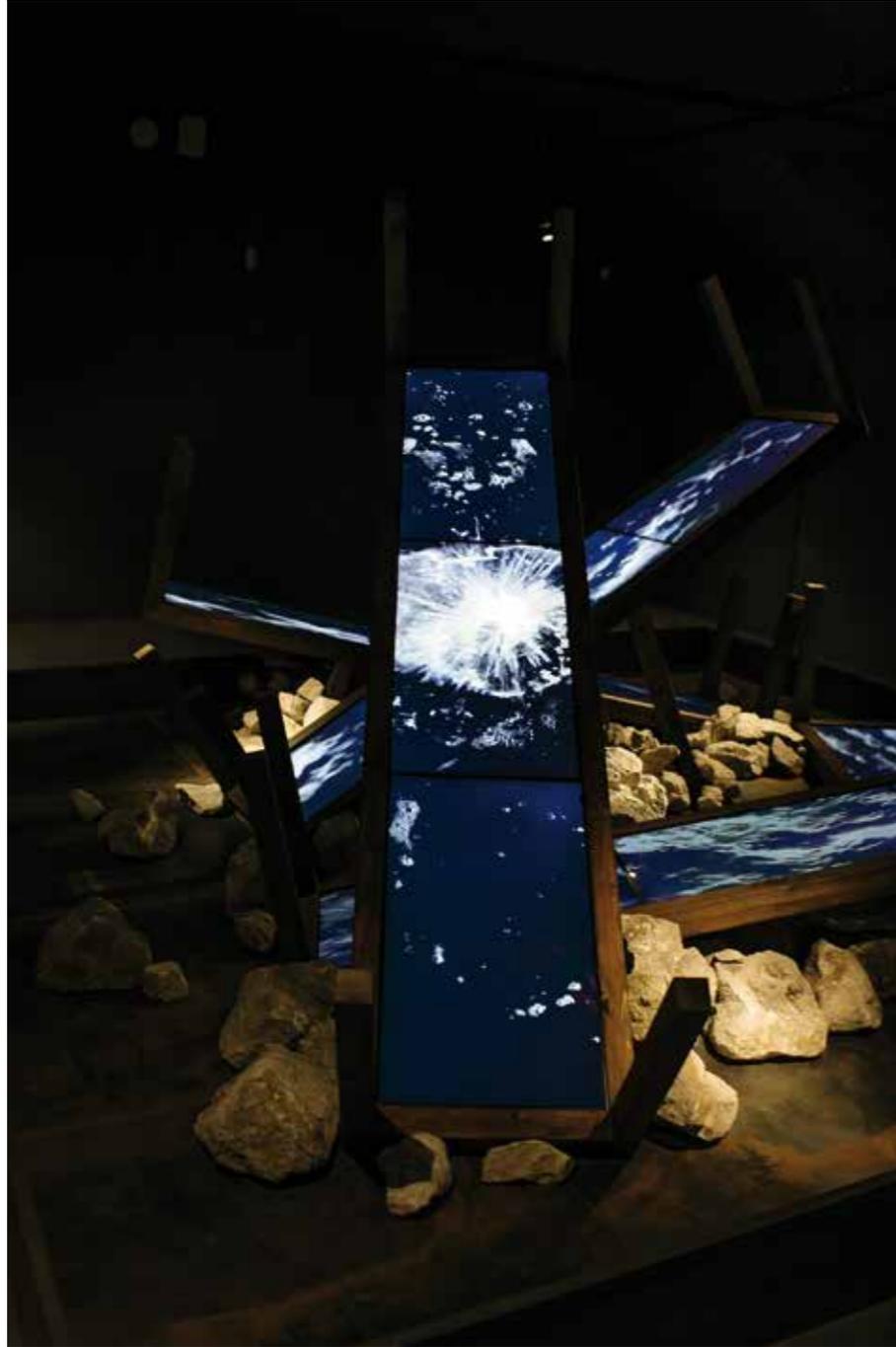
culturale e in tanti anni ho fatto decine di mostre e ho sempre pensato che la cosa più importante di Maiorca fosse la naturalezza, il clima, ma fosse soprattutto la luce. Io dico sempre una frase, che a Mallorca la luce si taglia con il coltello. E' una cosa talmente precisa, talmente affascinante e io che lavoro in un certo senso, con la tecnologia e con la luce, è naturale che Maiorca sia l'elemento ideale per il mio lavoro.

Qual è l'importanza di usare spazi storici per le sue installazioni? Come si arricchiscono questi spazi o come influiscono sull'opera?

Io ho sempre considerato un aspetto molto specifico dell'architettura, più un elemento, più un'architettura, più un luogo era segnato dal tempo, più la tecnologia poteva scattare e diventare più importante. Per cui, piuttosto che degli spazi asettici, ospedalieri e modernoidi, io ho sempre preferito delle architetture che avessero un passato, la coscienza storica del passato, per cui la tecnologia poteva scattare ed esaltarsi infinitamente di più.

Lei ha un proprio museo nel Brennero, nello spazio un tempo occupato dalla dogana tra Austria e Italia. Ci spieghi l'importanza di questo progetto, sperimentale per molti aspetti, poiché una classica area di sosta diventa un luogo di cultura.

È un museo nato in mezzo alla natura, intorno non c'è assolutamente nulla, solo alberi e pini. Ho cercato di inserire dentro la natura una *macchina tecnologica*. In questo museo non c'è nulla di digitale, oltre all'acqua: acque tecnologiche, cascate tecnologiche, torrenti tecnologici, laghi tecnologici, cascate tecnologiche. L'acqua vive il suo impeto di forza e bellezza in rapporto alla natura che c'è intorno. Ogni giorno abbiamo in media 1200 visitatori. È al confine esatto tra Austria e Italia ed è la prima immagine dell'Italia venendo dall'estero. Ci sono un bar, una biblioteca, un ristorante, una sala di riposo, tutti i comfort per poter stare in tranquillità, in serenità con l'arte.





PROGETTI



Alberto Alhadeff

Fra me. Lo scarto

2019
specchio
100x70 cm

Lucia Amitrani

***Sospensione
e Compressione***

2019
polistirolo, resina, cemento e metallo
40x30x40 cm





2019
gesso, foglia d'oro, terra e policarbonato
40x15x10 cm

Rebecca Arce

Reperti

Matteo Beltrami
La nave dei Feaci

2019
balsa e cartone
30x10x30 cm





2019
gesso e pigmento
20x30x10 cm

Elena Bernuzzo

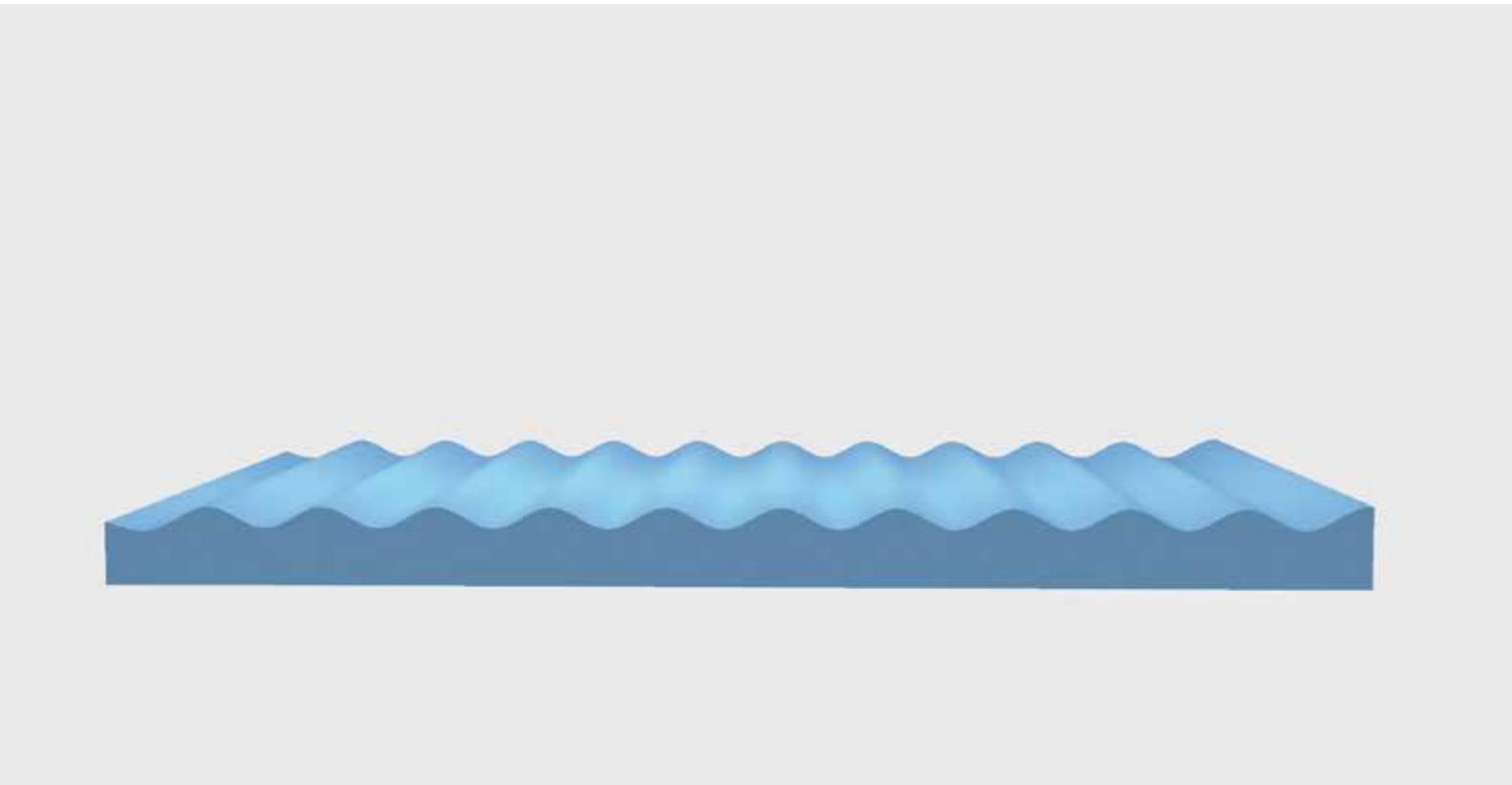
A touch of nature

Laura Bignamini

Wisteria

2019
ferro verniciato
35x45x18 cm





Elia Cappelli
Rocce Erose

2019
polistirolo e pigmento
20X40X15 cm





2019
ferro, stampa fotografica, resina e vetro
100x20x100 cm

Yasmine Chiboub

Ocean box

Caterina Alves Curti

Madre Terra

2019
ferro e gesso
60x100x70 cm





2019
legno e lattice
15x40x20 cm

Martina Ferrara

Dirty driftwoods

Manuel Ghidini
Cartello segnaletico

2019
rendering





2019
gesso
40x30x40 cm

Francesco Gianatti

Sensi

Mihaela V. Kostadinova
Matteo Castelli

Coesione

2019
cemento e ferro
30x35x10cm





2019
gesso e pigmento
20x10x6 cm

Mattia Milanesi

Potere dolore

Martina Moretti

In divenire

2019
gomma
40x26x20 cm





Elena Murelli

Natural copy

2019
gesso e legno
40x18x10 cm

Gabriele Nasole

Oasi

2019
legno
30x25x30 cm





Simone Pasciulli

TA-TA-TANK

2019
polistirolo
25x12x12 cm

Francesca Petricci

Fusion

2019
terra cruda, legno e pigmento
15x25x10 cm





Lisa Tiberi

Senza titolo

2019
rendering

Elisa Tosi

Air

2019
policarbonato
10x30x5 cm





2019
terra
35x15x35 cm

Paola Tota

Rosa Rosae Rosam

Tatiana Valsaggiacomò

Continuità

2019
gesso e pigmento
10x30x20 cm





2019
acciaio e cemento
30x15x15cm

Martina Veschetti

Clepsydra

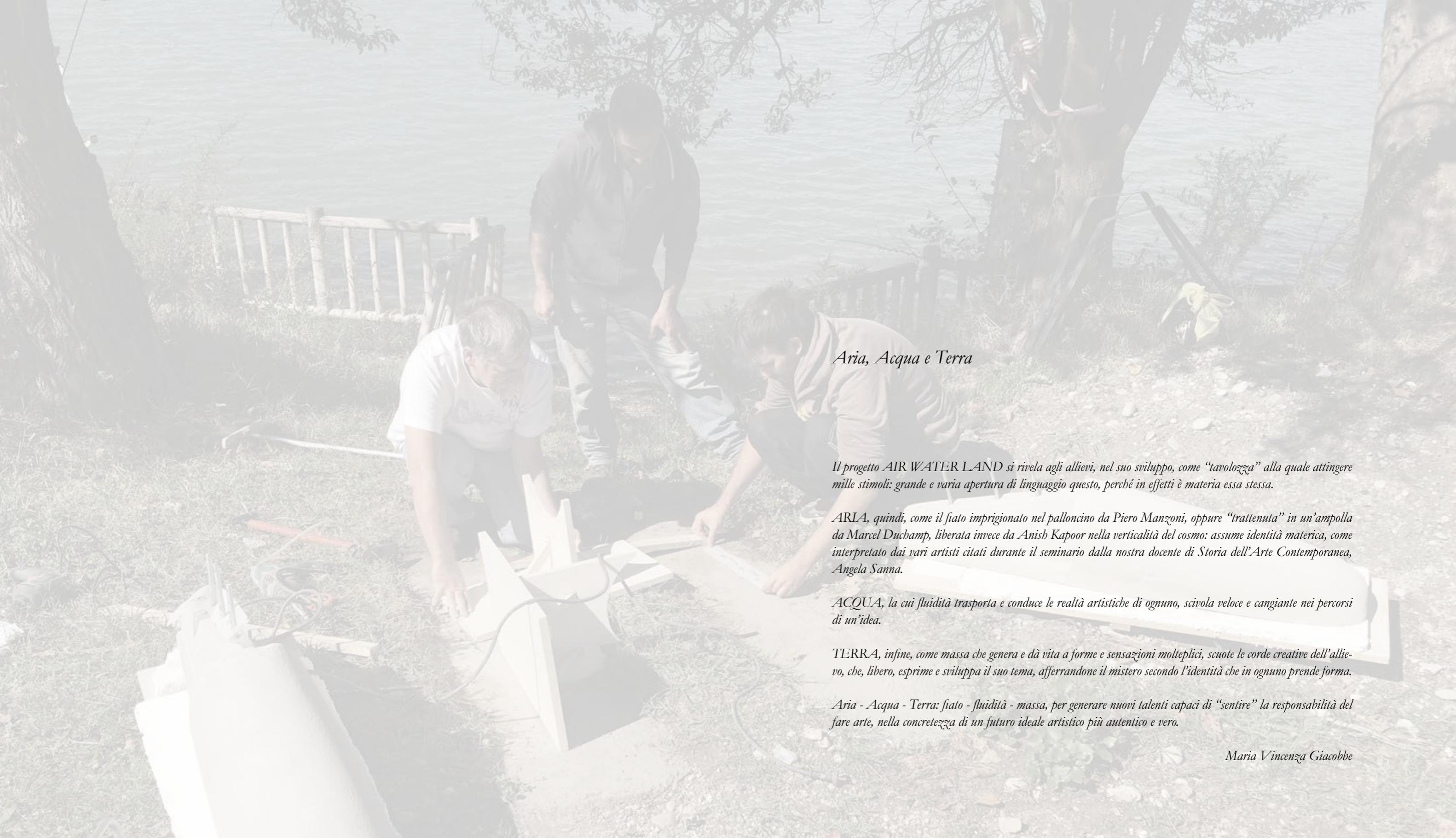
Sara Gabbatore

Oppressione

2019

rendering



A photograph showing three people engaged in an artistic project outdoors. They are working with large, white, angular blocks of material on a grassy area. In the background, there is a wooden fence and a body of water. The scene is captured in a soft, slightly desaturated light.

Aria, Acqua e Terra

Il progetto AIR WATER LAND si rivela agli allievi, nel suo sviluppo, come “tavolozza” alla quale attingere mille stimoli: grande e varia apertura di linguaggio questo, perché in effetti è materia essa stessa.

ARIA, quindi, come il fiato imprigionato nel palloncino da Piero Manzoni, oppure “trattenuta” in un’ampolla da Marcel Duchamp, liberata invece da Anish Kapoor nella verticalità del cosmo: assume identità materica, come interpretato dai vari artisti citati durante il seminario dalla nostra docente di Storia dell’Arte Contemporanea, Angela Sanna.

ACQUA, la cui fluidità trasporta e conduce le realtà artistiche di ognuno, scivola veloce e cangiante nei percorsi di un’idea.

TERRA, infine, come massa che genera e dà vita a forme e sensazioni molteplici, scuote le corde creative dell’allievo, che, libero, esprime e sviluppa il suo tema, afferrandone il mistero secondo l’identità che in ognuno prende forma.

Aria - Acqua - Terra: fiato - fluidità - massa, per generare nuovi talenti capaci di “sentire” la responsabilità del fare arte, nella concretezza di un futuro ideale artistico più autentico e vero.

Maria Vincenza Giacobbe

Buona parte delle sculture della collezione del Parco dell'Arte sono state progettate e realizzate per poter essere installate in vari luoghi (una galleria, un museo, una casa, un giardino o parco, sia pubblico che privato), quindi fanno parte di quelle opere, caratteristiche del Novecento, in cui le specificità del sito, il cosiddetto *site specific*, non aveva una incidenza prevalente. Sono opere realizzate in materiali resistenti e durevoli come il marmo, il bronzo, il ferro e l'acciaio, dunque opere composte da una struttura materica che può permanere all'aperto senza essere danneggiata nel tempo dalle intemperie.

Invece nella parte del Parco dedicata ai Giovani Artisti e al Progetto di ricerca AIR-WATERLAND, ci troviamo di fronte a delle opere di arte contemporanea progettate appositamente per questo sito, realizzate studiando il luogo, la natura e la relazione tra visitatori, opera e ambiente. Queste opere, che rientrano nella categoria dell'arte ambientale, sono state realizzate con due modalità: con materiali durevoli e permanenti o con materie ecologicamente deteriorabili. Di alcune opere, quelle deterio-

rabili, sono rimaste soltanto le testimonianze fotografiche, che attestano il percorso dell'opera, dalla progettazione alla sua realizzazione, per arrivare al suo finale assorbimento nel ciclo naturale.

Tutti i progetti però hanno dovuto tenere conto delle problematiche tecnico-statiche ed installative, tematiche queste di particolare rilevanza in spazi pubblici e all'aperto.

Tali temi sono stati affrontati già nella fase di progettazione esecutiva in cui si verifica la fattibilità tecnica dei progetti e il rispetto delle leggi attinenti la sicurezza degli ambienti pubblici.

Nel contempo sono stati scelti i materiali più attinenti alla tematica affrontata e anche i più funzionali alle eventuali sollecitazioni statiche. I materiali scelti sono stati: terra, pietra, terracotta, marmo, fibra vegetale, legno, essenze arbustive, vetro, vetroresina, metalli vari e stampe fotografiche su supporti non cartacei.

Gli studenti poi hanno partecipato allo studio dei preventivi di spesa esecutivi, sia rispetto alla fattibilità economica che in merito alle tempistiche necessarie per portare a termine i loro progetti ideativi nei tempi previsti.

A seguito dell'approvazione da parte della Commissione scientifica dei lavori proposti gli studenti, i docenti, gli assistenti e i professionisti del settore, hanno collaborato insieme per portare a termine la realizzazione dei progetti.

Per poter realizzare i basamenti in cemento armato su cui posizionare le sculture, ci si è avvalsi delle prestazioni di professionisti qualificati, al fine di determinarne la stabilità, in base al calcolo dei vari fattori di criticità climatici-ambientali e di conformazione dell'opera, vale a dire peso, volume, dimensioni complessive e pendenze. Si è affrontata poi la delicata fase della posa in opera che ha visto, anche in questo caso, gli studenti misurarsi con problematiche tecniche e di sicurezza reali ed altamente professionalizzanti, soprattutto per chi, fra loro, in futuro vorrà confrontarsi con l'arte ambientale.

A conclusione di questo complesso processo, finalmente i visitatori del parco possono ammirare il risultato a monte del quale vi sono collaborazioni tecniche ed artistiche fra molteplici e specifiche professionalità.

Farhad Oronji

*ULTIME
ACQUISIZIONI*



Chiara Biraghi

Onda azzurra

Anno
poliuretano espanso e vetroresina
270x24x100 cm







2019
alluminio, stampa fotografica su PVC, resina e vetro
100x20x100 cm

Yasmine Chiboub

Ocean box



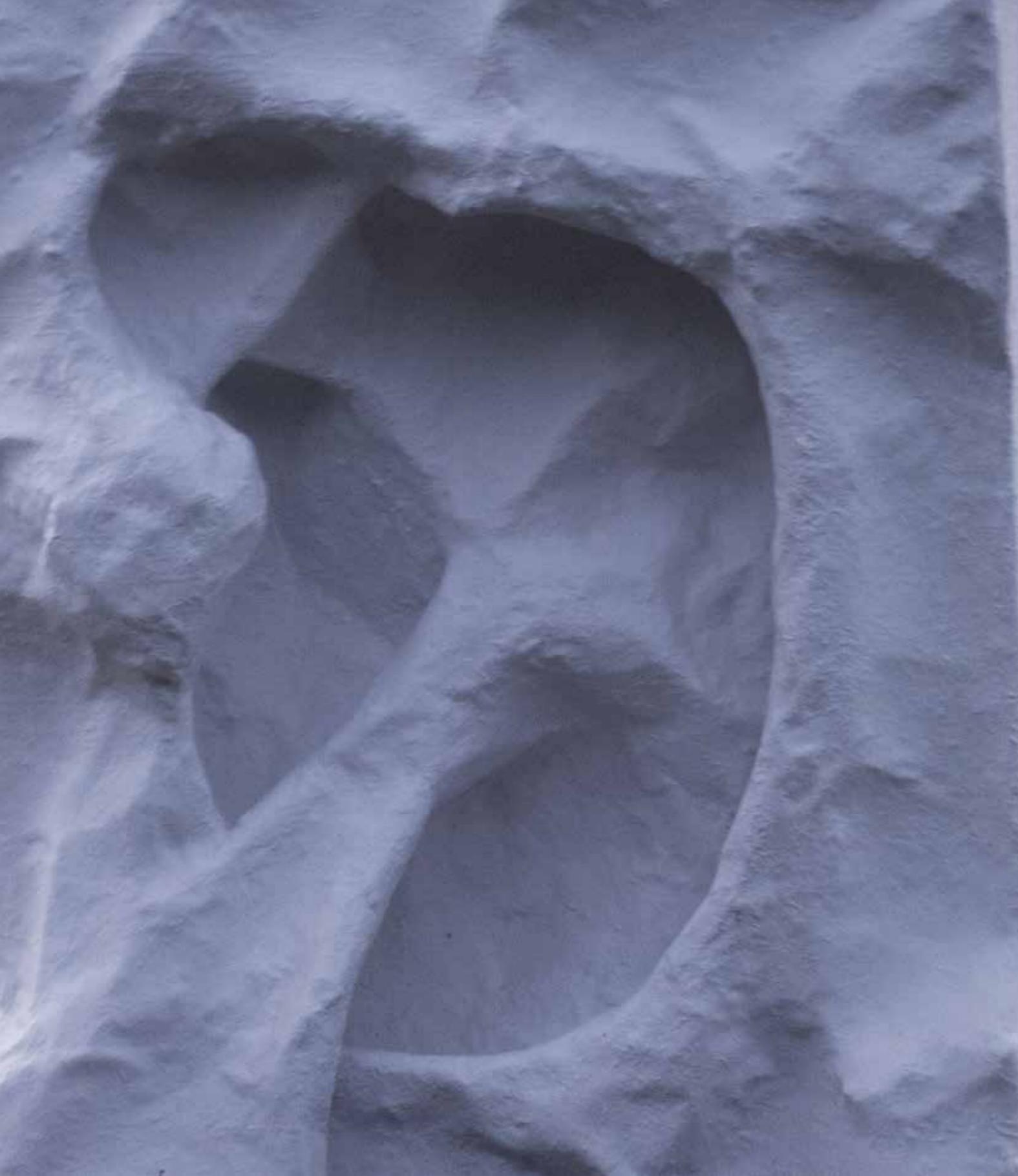
Manuel Ghidini

Cartello segnaletico

2019
ferro e alluminio verniciato
238x83,5 cm







2019
vetroresina e polvere di marmo
230x170x60 cm

Francesco Gianatti

Sensi



Martina Veschetti

Clepsydra

2019
ferro, acciaio inossidabile e terra
250x160x160 cm





Indice immagini

16	Lorenzo Zuccato <i>Gerride</i> 2017 cemento e ferro 80x120x100 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano	38	Vittoria Parrinello <i>Veder(e)</i> 2017 vetro e acciaio 210x130x130 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano	46	Luca Maestroni <i>Bande de Ciel</i> 2017 alluminio, acciaio, corda, organza poliestere 700x150x8 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano	62 - 113	Progetti
20 - 21	Zhang Qian <i>Senza Titolo</i> 2015 marmo di Carrara 82x22,5x56 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano	44	Alfio Bonanno <i>Encircled Shortcuts</i> 2019 Oak and granite boulderes highest oak 4,75 m. Inside space 13 Ø meters with 5 Portal's Skovskolen Nødebo, Denmark	49	Michela Zanini <i>Incognita metastorica</i> 2017 marmo di Carrara 170x80x170 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano	120 - 138	Ultime Acquisizioni
28	Luisa Turuani <i>Avanti e 'ndre</i> 2016 nastro adesivo su panchina in legno 75x195x50 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano		Alfio Bonanno <i>Between copper beech and oak</i> 2001 Charred larch , granite boulders and steel supporting frame 5x16 m Tranekær International Centre for Art and Nature, TICKON, Denmark	56	Fabrizio Plessi <i>La caduta dei giganti</i> 2018 videoinstallazione Museo statale di arti figurative Puškin, Mosca	142 - 143	Marco Fiorenza <i>Power Flowers</i> 2016 argilla, legno, spezie aromatiche 300x20x300 cm (documentazione fotografica collezione Fondazione Cariplo)
30 - 31	Giulia Merli <i>Alice!</i> 2015 ferro e ferro ottonato 1100x40x200 cm Museo giovani Artisti Idroscalo di Milano		Alfio Bonanno <i>Stone Guardians</i> 2017 Five part installation with reused concrete elements and Granite boulders 5 meter high Art Linnakallio Sculpture Symposium. Linnakallio, Kempele, Finland	57	Fabrizio Plessi <i>L'anima della pietra</i> 2018 videoinstallazione Museo statale di arti figurative Puškin, Mosca		
32	Caterina Alves Curti <i>Forza vitale donna</i> 2016 cartapesta e sabbia di pomice 40x165x30 cm						



Finito di stampare
nel mese di luglio 2020
da Stampa Sud
Lamezia Terme (CZ)