BRERA ACADEMY PRESS

HUMAN LANDSCAPE

2021/2023

RUBBETTINO

BRERA ACADEMY PRESS

HUMAN LANDSCAPE

2021/2023

RUBBETTINO

HUMAN LANDSCAPE 2021/2023

Pubblicazione a cura di
Roberto Priod
Angela Sanna

Comitato Scientifico Human Landscape
Ugo Maria Macola
Alex Pinna
Roberto Priod
Roberto Rocchi
Angela Sanna

In collaborazione con

Traduzioni
Alice Taraboi

Progetto grafico e impaginazione
Lorenzo Conservo

Fotografie
Riccardo Gasperoni
Cosmo Laera
Anne Marie Maes
Walter Pathaider
Vera Undritz
Alessandro Zambianchi
foto d'archivio Fondo Accademia di Brera

ISBN 978-88-498-7965-0

© 2023 - **Rubbettino Editore**
88049 Soveria Mannelli
Viale Rosario Rubbettino, 10
tel. (0968) 6664201
www.rubbettino.it

INDICE

Giovanni Iovane 9

Luciano Massari 10

Il Parco dell'Arte e il Museo dei giovani Artisti all'Idroscalo 13
Roberto Maviglia

Una collezione sperimentale di interazione ambientale 22
Roberto Priod

Musa natura. La vita alla fonte dell'opera 26
Angela Sanna

I giardini dell'arte all'idroscalo 37
Ugo Maria Macola

Human Flood 45
Stefano Cagol

Arte: cultura o natura? 50
Prospettive ecologiche nelle ricerche artistiche attuali
Gaetano Centrone

Il paesaggio siamo noi 59
Valerio Dehò

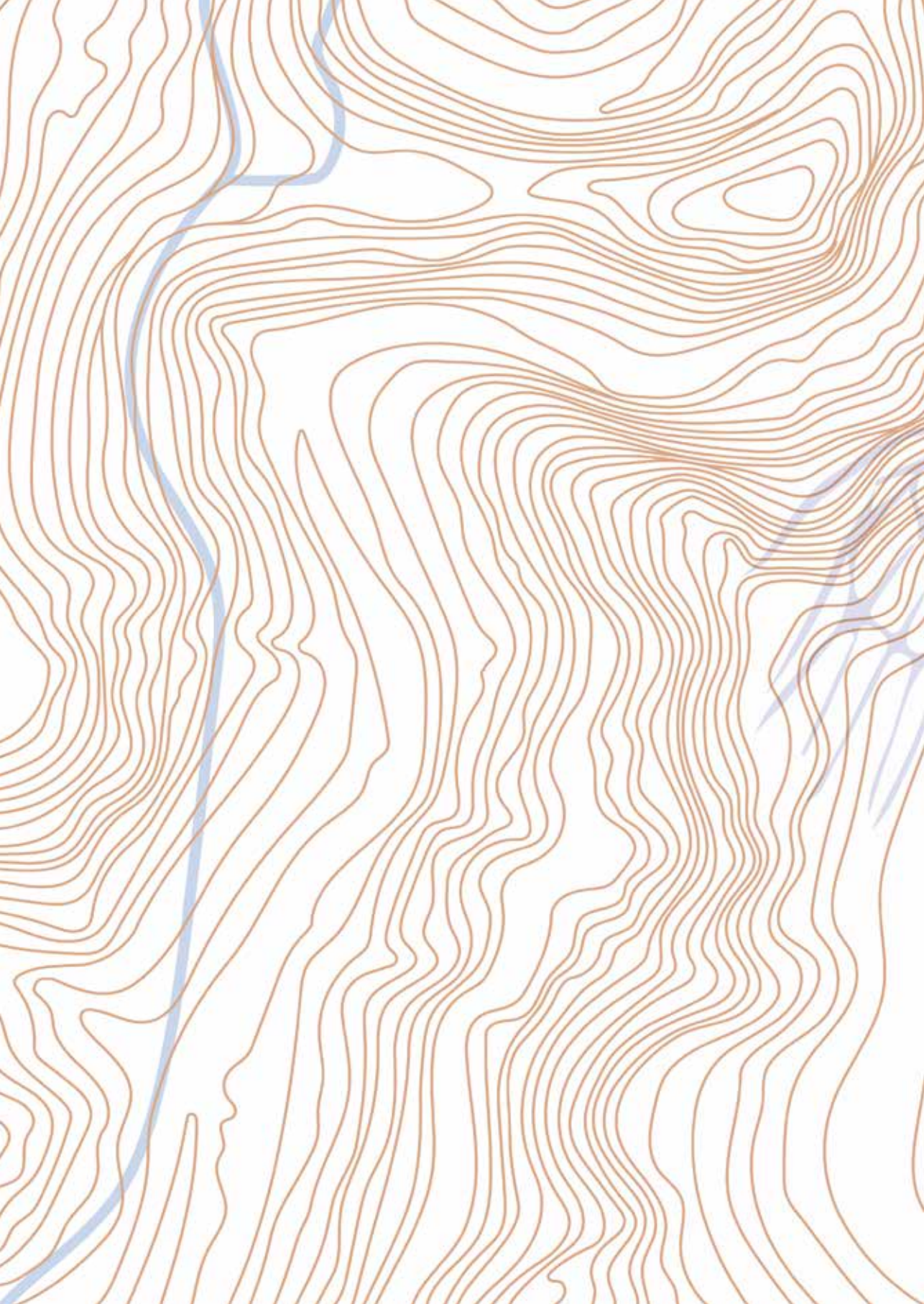
Provare a guardare avanti 64
Donata Lazzarini

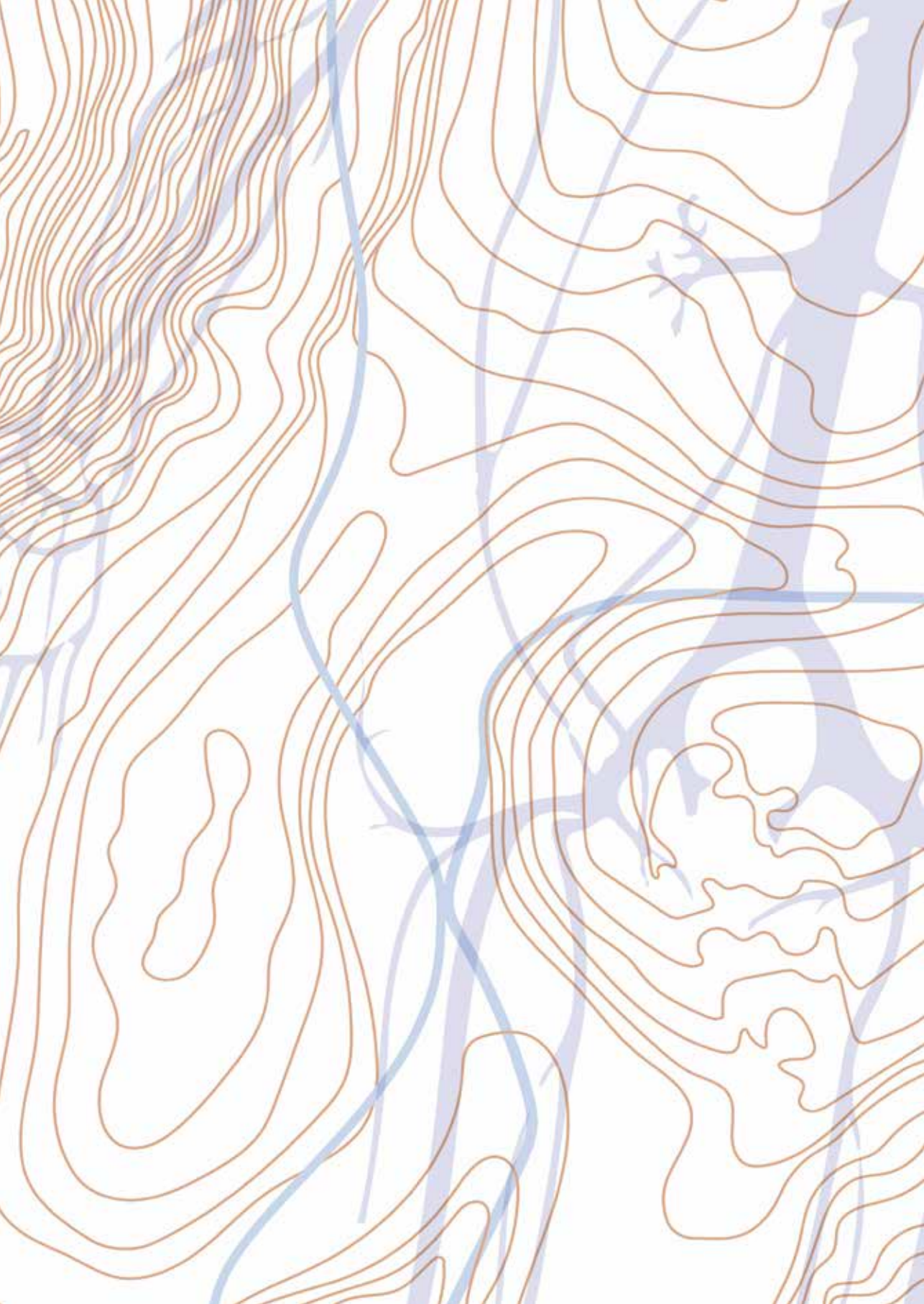
Paesaggi virtuali del terzo millennio 67
Riccardo Notte

Respirare arte 81
Walter Patscheider

Human Landscape 90
Alex Pinna

Api, arte e biodiversità 95
Sue Spaid





Il progetto di ricerca *Human Landscape*, ideato e curato dalla Scuola di Scultura dell'Accademia di Brera durante gli anni accademici 2021/22 e 2022/23, rappresenta una nuova testimonianza del dinamismo e dell'alto livello culturale nell'ambito dell'indagine estetica e delle pratiche artistiche contemporanee, caratteristiche queste che tradizionalmente contraddistinguono la nostra Istituzione. Con questo percorso, in cui l'aspetto formativo riveste un ruolo significativo, la Scuola di Scultura ha dato particolare rilievo al rapporto tra l'uomo e la natura attraverso una serie di riflessioni e alcuni mirati workshop che hanno fornito le premesse adeguate all'elaborazione di una proposta artistica articolata e innovativa che, grazie anche a tutte le Istituzioni, gli Enti e le Associazioni coinvolte, potrà essere adeguatamente fruita presso il *Parco dell'Arte* dell'Idroscalo di Milano. Come Direttore di questa Istituzione di Alta Formazione Artistica desidero esprimere piena soddisfazione per il lavoro di ricerca svolto ringraziando i prestigiosi collaboratori per i loro significativo contributo, i docenti che si sono impegnati a raggiungere il loro obiettivi didattici e gli studenti che hanno dimostrato attenzione ed empatia verso uno dei temi più attuali e sentiti del nostro tempo.

Giovanni Iovane
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera

Nell'ambito dei diversi progetti di ricerca, "*Human Landscape*", frutto della collaudata e fruttuosa collaborazione tra la Città Metropolitana di Milano, l'Associazione *OverArt*, Milano, l'Accademia di Belle Arti di Carrara e l'Accademia di Belle Arti Brera di Milano, nasce come possibilità di analisi, confronto, realizzazione e installazione di sculture permanenti a cura degli studenti delle due Accademie nello spazio pubblico dell'Idroscalo di Milano, luogo da tempo sede dei prestigiosi *Parco dell'Arte* e *Museo dei giovani Artisti*. Con l'apertura di questa collaborazione in cui i protagonisti sono gli allievi delle due Accademie, si viene a creare uno spazio laboratoriale e di sperimentazione che presenta originali approcci formativi e rilevanti risultati creativi che hanno come obiettivo quello di indagare il rapporto esistente tra Uomo, Arte, Natura. Il focus principale è su elementi fisici primari come Aria, Acqua e Terra, elementi che caratterizzano questo percorso formativo che ha la specificità di svolgersi nello spazio all'aperto dell' Idroscalo di Milano.
L'occasione ha permesso alle due prestigiose Accademie di definire e realizzare questo percorso didattico che mira a riflessioni teoriche e plastiche sul tema dell'arte ambientale. L'augurio è che questo progetto possa proseguire nel percorso intrapreso, approfondendo i molteplici itinerari poetici che intercorrono oggi nella ricerca dell'arte contemporanea.

Luciano Massari
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara

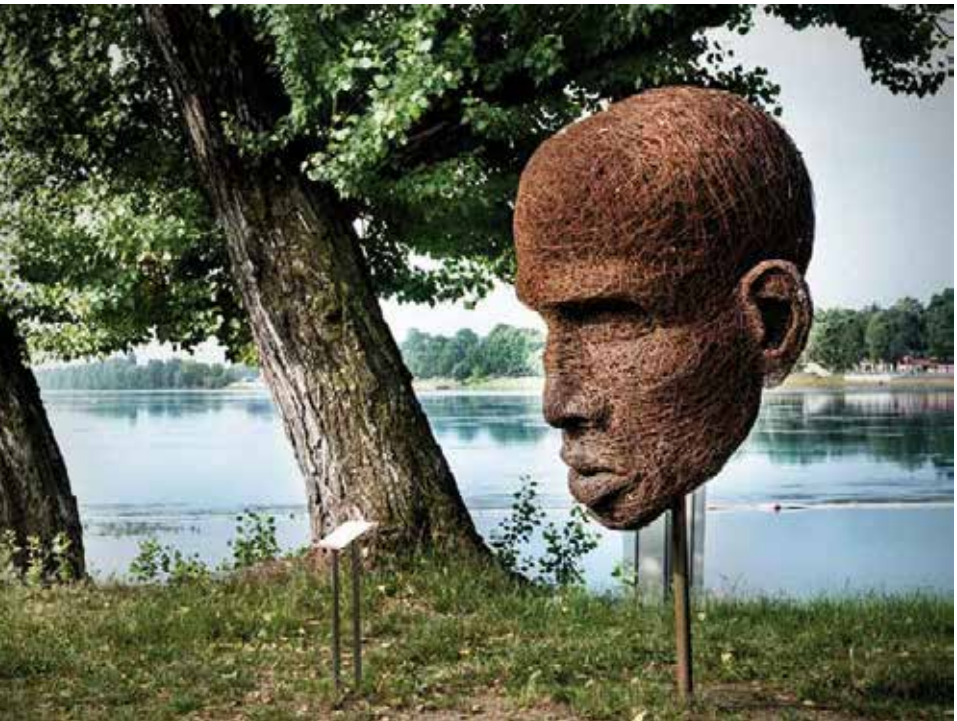
Il Parco dell'Arte e il Museo dei giovani Artisti all'Idroscalo

Roberto Maviglia
Città metropolitana di Milano
Consigliere delegato all'Edilizia scolastica, Impiantistica Sportiva, Politiche Energetiche, Idroscalo

Il parco Idroscalo può essere considerato uno tra i primi giardini pubblici di scultura in Italia.
Che l'Idroscalo sia luogo consacrato al benessere fisico, da perseguire attraverso la pratica dello sport, è cosa nota a tutti. Il parco è considerato una palestra a cielo aperto al servizio della Grande Milano, in virtù delle oltre ventuno discipline amatoriali e agonistiche praticabili al suo interno. D'altra parte, il complesso è anche fortemente apprezzato per le proprie peculiarità floristiche, per i percorsi naturalisti e gli scorci suggestivi che ne fanno meta per il relax e il riposo delle famiglie e dei giovani di tutta l'area metropolitana. L'idea dell'Idroscalo come oasi è stata quindi rafforzata, attraverso l'integrazione, per la prima volta, di una nuova funzione culturale, intellettuale, artistica.
L'idea di tramutare un parco di così vaste dimensioni nel primo giardino pubblico di scultura in Italia è senza dubbio un'azione di grande portata ed è stata condotta anche prendendo in esame progetti simili realizzati in campo internazionale. Su tutti, l'esempio dato dal Kröller-Müller Museum (Olanda), uno spazio en plein air che ospita al suo interno sculture di artisti noti, quali Rodin, Fontana, Finlay, Oldenburg.
La creazione di un giardino pubblico consente di stabilire un rapporto tra l'arte e lo spazio che la ospita e una relazione tra artisti e cittadini, consentendo la realizzazione di connessioni tra il pub-



Patrizia Guerresi
Light signs, 2000,
bronzo, 190 x 200 x 130 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano



Fabrizio Pozzoli
The roots climber, 2008
filo di ferro ossidato
260 x 130 x 130 cm
Parco dell'Arte
Idroscalo di Milano

blico e l'opera stessa. Le opere si inseriscono in una meravigliosa cornice naturale che si estende per più di un chilometro, in un contesto dove il pubblico è eterogeneo e non sceglie necessariamente, direttamente, di assistere ad un'esposizione artistica.
Le opere risultano integrarsi perfettamente con l'ambiente naturale circostante che caratterizza il Parco Idroscalo e la commistione tra arte e natura ne determina la reciproca valorizzazione con il fine di stimolare valori quali la socialità e la condivisione tramite la partecipazione, anche inconsapevole, degli spettatori. Il senso dell'opera stessa va individuato non solo nell'intervento artistico, ma anche nel modo in cui quest'ultimo viene sviluppato e percepito dal pubblico. Così facendo i luoghi in cui vengono collocate le opere d'arte diventano punti di aggregazione favorendo lo sviluppo di nuove identità.
Per dotazioni e vastità degli spazi a disposizione, il parco è diventato a tutti gli effetti un museo en plein air, pubblico e libero, grazie alla partnership con alcune fra le eccellenze artistiche italiane, ai grandi maestri e alle collaborazioni con giovani talenti. La ferma convinzione di poter costruire, nel tempo, un'attrazione di simile richiamo non ha potuto infatti prescindere dal coinvolgimento di soggetti attivi nel campo dell'arte.
Un luogo pubblico al servizio dell'arte, per fare da vetrina all'espressione artistica affermata ed emergente. Un'opportunità di avvicinamento di tanti alla scultura contemporanea e all'arte ambientale contemporanea, perché il percorso sorprende senza costrizioni, grazie anche all'implementazione di strumenti come la APP Idroscalo, gratuita, che può accompagnare in una visita tradizionale e in una seconda pensata per non vedenti, ma che di fatto offre un'occasione di scoperta nuova a tutti. Arte, natura, accessibilità.
A partire dalle prime installazioni che risalgono al 2012 l'esposizione dell'Idroscalo si è evoluta nel tempo, arricchendosi di nuove opere e autori, e diventando un centro d'arte unico nel suo genere e di richiamo internazionale.
A dimostrazione della serietà della collaborazione, sono già stati



Paolo Delle Monache
Tra memoria e oblio, 2004
bronzo
50 x 85 x 285 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano

conseguiti significativi risultati che si sono concretizzati in un primo percorso scultoreo realizzato con la Società per le Belle Arti ed Esposizioni Permanente con opere di artisti quali Corno, Varisco, Zazzeri, Pozzoli, Ghinzani (per citarne solo alcuni); esposizione implementata con Studio Copernico e un contributo di Fondazione Banca del Monte di Lombardia che ha permesso di installare opere di Delle Monache, Manzù, Perez, Minguzzi (a titolo d'esempio). È stata ulteriormente arricchita grazie ad un progetto dell'Accademia di Belle Arti Brera di Milano e dell'Associazione Amici dell'Accademia di Brera; progetto strenuamente sostenuto dalla Fondazione Cariplo, che ha permesso di ampliare il percorso con sculture di Ramous, Rotelli, Cavaliere, Baj, e altri ancora fino a contare trenta opere di artisti affermati. Infine, grazie alla rinnovata intesa con l'Accademia di Belle Arti di Brera, l'Associazione Amici dell'Accademia di Brera, l'Associazione *OverArt* e la Fondazione Cariplo - che ha fortemente creduto nel progetto - è stato possibile realizzare anche il *Museo dei giovani Artisti* con opere di land art e di scultura tradizionale. Un laboratorio permanente dove i giovani studenti dell'Accademia possono lavorare ed esporre. Un progetto in espansione e in continua evoluzione.



Luciano Minguzzi
Grande nuotatore, 2000
bronzo
95 x 310 x 125 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano



Daniela Novello
Archeologia del contemporaneo - riserve, 2015
pietra di Vicenza
24 x 76 x 31cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano

Una collezione sperimentale di interazione ambientale

Roberto Priod

Con il progetto di ricerca *Human Landscape* la Scuola di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera prosegue e consolida un itinerario di riflessione estetica e di pratica artistica inerente al rapporto fra l'uomo e il suo ambiente. Il dispiegarsi del percorso di indagine svolto, documentato in questo volume, ha permesso di arricchire ulteriormente il bagaglio analitico racchiuso, nella sua componente espressiva, presso la collezione permanente di arte contemporanea dell'Idroscalo di Milano nella sezione dedicata ai giovani artisti. Nel suo biennio di indagine, *Human Landscape* ha sviluppato, anche in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Carrara, una serie di approfondimenti monotematici consequenziali, curati da Valerio Dehò, Michael Jakob e Angela Sanna, con i quali abbiamo già collaborato in passato nell'ambito di tematiche ambientali, oltre che da Gaetano Centrone, Riccardo Notte e Sue Spaid. Agli approcci teorici si è affiancata l'attività progettuale, relazionale e di interazione ambientale, curata in parte da Stefano Cagol che, come nei percorsi di ricerca precedentemente avviati, ha dato successivamente vita ad un'articolata produzione artistica, eseguita dai giovani autori delle varie Accademie coinvolte. Infatti è dal 2016 che presso gli spazi all'aperto dell'Idroscalo, all'interno del *Parco dell'Arte*, nella sezione giovani Artisti, si susseguono sperimentazioni artistiche, pratiche installative temporanee e permanenti, verifiche didattiche e confronti con le variegate 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, Associazione *OverArt* e Fondazione Cariplo. Questa suggestiva area dell'Idroscalo, dedicata agli artisti emergenti, si caratterizza non solo per la tutela e la valorizzazione



Irene Tzoumas
ΕΙΚΟΣΑΕΔΡΟΝ, 2014
legno e alluminio
Installazione temporanea
presso l'Isola Comacina (CO)

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. Coerentemente ai presupposti teorici e agli indirizzi formativi proposti l'attività, prevalentemente analitica, sviluppata all'interno di *Human Landscape* si intreccia e in parte prosegue il recente itinerario seminariale e laboratoriale, svolta nel biennio 2018-2019, di AIR-WATER-LAND collection che si è focalizzata sul rapporto fra arte contemporanea ed ele-

menti fisici primari quali Aria, Acqua e Terra all'interno di un costante dialogo con il multiforme spazio all'aperto dell'Idroscalo, stimolato anche dalle riflessioni elaborate in merito da Massimo Bignardi, Alfio Bonanno, Paolo D'Angelo e Fabrizio Plessi. Un percorso questo che ha indicato nuovi approcci, rispetto alle passate esperienze storiche connesse al rapporto Arte-Natura e Arte-Paesaggio, e si è caratterizzato 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 presso l'Hangar Bicocca. Vanno inoltre evidenziate le esperienze performative ed installative sviluppate, fra il 2013 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 rigorosità 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.



Luisa Turuani
Ho dimenticato casa mia, 2014
lattice
Installazione temporanea presso l'Isola Comacina (CO)

Musa natura.
La vita alla fonte dell'opera

Angela Sanna

RITI E PROCREAZIONE

Da che mondo è mondo, l'uomo ha sempre visto nella natura una fonte di vitalità primaria, un punto di riferimento essenziale per la propria creatività. Attratto e, nello stesso tempo, intimorito dalla sua potenza, ne ha utilizzato l'energia a scopi funzionali, sociali ed esistenziali, ne ha sfruttato le risorse per la fabbricazione di manufatti e ne ha imitato la bellezza per la creazione di opere d'arte.
Queste pagine, riepilogo di una *lecture* tenuta dalla scrivente nell'ambito del progetto *Human Landscape*, ideato e realizzato dalla Scuola di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, mettono in evidenza alcuni aspetti di questa relazione tra arte, uomo e natura. Ne focalizza, nello specifico, il tema *Musa natura*, laddove la natura, intesa come manifestazione infinita e cangiante del patrimonio naturale, viene coinvolta dall'uomo in ogni aspetto della sua esistenza, dalla sfera materiale a quella immateriale, dalla manualità all'intelletto, dalla memoria all'istinto, dalla magia ai rituali sacri.
Una delle primissime funzioni per le quali l'uomo si è rivolto a questa *musa* è quella, fondamentale, della procreazione. Cosa per la quale ha coinvolto la natura in rappresentazioni allusive, in riti misterici e in cerimoniali atti a riprodurre l'atto sessuale o il processo riproduttivo. Tra le più remote testimonianze di questo genere di invocazione vi è quella, assai famosa, delle pitture rupestri raffiguranti animali in procinto di accoppiarsi, il cui significato e la cui funzionalità magica miravano ad assicurare la fecondità della terra o di un gruppo di donne. A queste immagini

seguirono forme ulteriori di raffigurazione, questa volta più umanizzate, aventi obiettivi analoghi. Si tratta, in modo particolare, delle celebri sculture di pietra dedicate alla Dea Madre, o Grande Madre e altre rappresentazioni simili le cui facoltà generatrici erano simboleggiate da un'accentuata corpulenza e da un ventre particolarmente pronunciato. A tale tipo di credenza, fondata sulle immagini, subentrarono poi altre modalità per le quali si era reso necessario il concorso diretto della natura. Ci si avviò così all'uso di materie naturali come la pietra, considerata miracolosa fin dalle epoche più antiche. Per la coscienza religiosa del primitivo, infatti, essa era rivelazione del divino per la sua durezza, ruvidità, permanenza e potenza che perdurava nel tempo e trascendeva la precarietà umana. Di qui l'istituzione degli scivoli della fertilità e della cosiddetta "scivolata", in base ai quali le donne, per avere figli, scivolavano lungo una roccia consacrata, vi sfregavano le parti intime oppure vi giravano attorno. Quest'usanza ebbe così tanta risonanza da risultare attestata ancora alla fine del XIX secolo.
Frattanto, anche il cristianesimo aveva preso ad adottare alcune immagini della fertilità, contrastando, da par suo, il culto delle rocce e l'emissione di sperma davanti ad esse. Questa tradizione superò progressivamente la concezione primitiva della pietra e assunse come riferimento leggende più recenti o interpretazioni derivate dal mondo sacerdotale. Alcune rocce vennero così inglobate nelle chiese, soppiantando i culti generati dal paganesimo. Pensiamo alla cattedrale di San Paolo a Londra, dove ancora nel 1923 le contadine andavano ad abbracciare alcune colonne per avere figli. Oppure la sedia della fertilità nella chiesa di Santa Maria Francesca delle Cinque piaghe, a Napoli, dove la santa si sedeva per riposare e trovare sollievo dai dolori della passione, cosa dalla quale nacque il rituale di chiederle una grazia o un figlio.
Possiamo ancora citare, tra religione e paganesimo, il Santuario di Oropa in Piemonte, dove la pietra era nota per essere stata oggetto di culto della fecondità, oppure il menhir a Sebillot, nei pressi di Carnac, in Francia, intorno al quale, si narra, due coniugi si recarono alla fine del XIX secolo, durante il plenilunio, praticando

intorno alla pietra movimenti e inseguimenti propizi per l'accoppiamento. Su questo tipo di celebrazioni si innesteranno successivamente altre pratiche, ancora oggi esercitate, come quella di far passare il neonato per il foro di una roccia quale evocazione della rinascita o di un rito di passaggio. Di questo è testimonianza la sacra roccia di San Vito, megalite inglobato nel centro del pavimento di un luogo cristiano dedicato a San Vito nel paese di Calimera, in provincia di Lecce, dove le persone attraversano la roccia per ottenere vantaggi spirituali, tra cui la propiziazione della fertilità.
Se nell'arco dei secoli i riti misterici legati alla fertilità e alla virilità hanno progressivamente perso forza e valore, screditati da una società sempre più scientifica e tecnologica, essi hanno nondimeno conservato la loro attrattiva simbolica nell'ambito creativo, ispirando non pochi artisti contemporanei, specie quelli dediti alla performance. Tra questi spicca Marina Abramovic, la celebre artista iugoslava, veterana della performance, che nel 2005 realizzò una serie di sette video, *Balkan Erotic Epic* incentrati su antichi rituali della sua terra natale, i Balcani. Qui, immersi nella natura, donne e uomini si dimenano in movimenti corporali esibendo le loro nudità sotto vesti tradizionali. Abramovic rievoca in questo lavoro i rituali in base ai quali, tra il Medioevo e il XVIII secolo, individui di piccoli villaggi ritenevano di utilizzare i loro organi sessuali come strumenti per migliorare la loro vita e raggiungere gli dei. Si accoppiavano con la terra per aumentare i raccolti oppure mostravano i loro genitali al cielo per intimorire i demoni, ritenuti causa di tempeste. Attraverso questi antichi usi balcanici, Abramovic recupera e affronta il tema, a lei molto caro, del rapporto tra corpo, sesso e morte nella cultura popolare del suo paese. Cultura nella quale l'erotismo è il tramite per entrare in contatto con le energie cosmiche e con le forze sovrumane che avvicinano l'uomo agli dei. "Per questo - ci ricorda la stessa Abramovic - nella cultura popolare la donna sposa il sole o l'uomo sposa la luna: per conservare il segreto dell'energia creativa."

LA NATURA, L'UOMO, L'ENERGIA

Proprio il rapporto tra energia e natura ci permette di fare un altro salto nel tempo fino a un'epoca immemorabile, come quella a cui risale, specificamente, la Tomba dei giganti Li Mizzani, tra Palau e Arzachena, in Sardegna. Un luogo ancora oggi avvolto nel mistero, dove la terra, organismo vivente e fonte inesauribile di energia, concentra flussi energetici potenti in grado di conferire alle pietre proprietà curative. Non a caso, nelle prossimità di quel sito archeologico è stata reperita anche una forte presenza di acqua nelle falde sotterranee, e l'acqua, come il vento e la pietra, si fa qui potente accumulatore di energia.
Alle facoltà e ai significati imperscrutabili della pietra rimanda anche un'opera, totalmente diversa e realizzata in tempi ben più recenti: il complesso monumentale del Sacro Bosco di Bomarzo, meglio noto come Parco dei Mostri, fatto costruire nei pressi di un piccolo borgo della Tuscia, a pochi chilometri da Roma fra il 1552 e il 1580 dal principe Pierfrancesco Orsini, detto Vicino. Qui, in mezzo alla vegetazione, il visitatore è invitato a percorrere un itinerario fatto di grandi statue raffiguranti creature come sirene, sfingi, draghi, animali esotici, tartarughe giganti, oltre a edifici surreali, iscrizioni ed indovinelli che costituiscono un *continuum* di disorientamento e di sorpresa. Il Sacro Bosco rappresenta un viatico volto a stupire gli occhi e a "sfogare il core", come disse presumibilmente lo stesso Principe committente, le cui intenzioni reali sono ancora oggi pressoché sconosciute. Si potrebbe, certo, pensare a un percorso iniziatico vero e proprio, un labirinto che si snoda nei meandri della conoscenza favorendo la purificazione dell'anima.
Dopo la morte del Principe e lunghi anni di abbandono, il bosco cadde nell'oblio fino a quando Salvador Dalì lo riscoprì nel 1938 immortalandolo in un documentario, cosa alla quale fece eco anche il regista Michelangelo Antonioni che nel 1950 gli dedicò a sua volta la pellicola intitolata *La villa dei mostri*. Quattro anni dopo il bosco conobbe un accurato restauro che gli restituì tutto

l'antico splendore rilanciandolo all'attenzione di visitatori, artisti, intellettuali, studiosi.
Se il bosco di Bomarzo può ancora evocare, con la sua pietra scolpita, un'antica dimensione di mistero ed enigma, nei dintorni di Firenze esiste un altro luogo, di grande fascino, denominato Parco di Pratolino, dov'è custodita un'opera imponente, forgiata nella roccia e densa di riferimenti simbolici. Si tratta del Gigante dell'Appennino, realizzato da Giambologna nel secondo Cinquecento come presenza allegorica e come fonte di acqua per il contesto che l'accoglie. L'opera ha le sembianze di un anziano accovacciato sulla riva di un lago, attorniato da creature mitologiche. Alcune fonti sostengono che l'artista abbia trovato ispirazione nella descrizione di un Atlante nell'opera di Ovidio mentre altre lo associano all'Atlante dell'Eneide. Il colosso, che sembra colto nell'atto di stritolare la testa di un mostro marino attraverso la cui bocca scorre l'acqua, è ripreso nudo, con le stalattiti che formano i capelli e la lunga barba. Pare una figura alla quale si è voluto inalare un soffio di vita e non solo per il suo aspetto ma anche per la sua capacità di sudare e di piangere attraverso i rivoli d'acqua durante l'estate, mentre d'inverno questi stessi rivoli si trasformano in ghiaccioli: una metamorfosi vitale in sintonia con il mutare delle stagioni.
Tale tentativo artistico di umanizzare la natura conoscerà, molti secoli dopo, un procedimento inverso ma parallelo che porterà l'artista a farsi tutt'uno con la natura e a creare con essa un rapporto osmotico. Ciò accadrà, in modo particolare, nella ricerca di Giuseppe Penone, uno dei più noti esponenti dell'Arte Povera e uno dei più suggestivi maestri della scultura contemporanea. Affascinato dalla natura, che sceglie come fonte di ispirazione unica e profonda, Penone declina la sua indagine studiando e ascoltando gli alberi, di cui vuole percepire il mistero e la potenza, e di cui ama i rami, le foglie e le spine. Osservatore attento di foreste, ceppaie, boschi, fustaie, Penone cerca di captarne le energie, i messaggi e le forze nascoste. Le sue opere, create con materiali come il legno, il marmo, la resina vegetale o il bronzo, interro-

gano l'uomo e la natura, gli elementi in metamorfosi, il tempo, l'impronta e la bellezza delle forme. Pensiamo ai lavori della serie *Idee di Pietra*, che annoverano, tra altre prove, pietre di fiume collocate tra i rami di alberi fusi nel bronzo. Pensiamo anche alle soluzioni del ciclo *Soffi*, una serie di opere, realizzate a partire dal 1978, che si sviluppa intorno al tema del respiro. Qui, in modo particolare, Penone riprende la mitologia classica identificando il soffio con un atto di creazione: ne coglie il valore energetico e spirituale e lo incanala nella materia. Così *Soffio di foglie*, in cui il respiro e il corpo dell'artista imprimono la loro traccia su un mucchio di foglie secche, proiettando così all'esterno ciò che il corpo contiene, e trasformando la materia invisibile in opera d'arte viva. Di quest'unione profonda tra artista e natura è un esempio anche *Respirare l'ombra***,** un'installazione costituita da pareti rivestite di innumerevoli foglie di alloro su una delle quali è posizionato un polmone in bronzo dorato. Penone mira qui a favorire l'utilizzo paritario di tutti e cinque i sensi, restituendo così l'uomo alla natura e ridimensionando la superiorità della vista, da sempre ritenuta prerogativa della fruizione artistica. In questi lavori, olfatto e soffio vitale acquisiscono importanza, ricordandoci la funzione e il concetto di "pneuma" del quale si avvaleva, nell'antica Grecia, l'artista-demiurgo.

DAI GIRASOLI AL WORLD TRADE CENTER, DAL CIBO ALLO SPIRITO

Così come il ricongiungimento con la natura attraverso le pietre, le foglie e gli alberi è stata - ed è - la via privilegiata di molti scultori antichi e moderni, allo stesso modo anche altri artisti, di ieri e di oggi, hanno cercato quest'unione attraverso i colori e la vitalità dei fiori e di altre risorse vegetali come il riso e il grano. Primi fra tutti il grande maestro postimpressionista Vincent Van Gogh, che si è fatto interprete, nei suoi dipinti, di vedute ora ombrose ora assolate, tese a cogliere la luminosità calda e avvolgente della campagna estiva o i paesaggi grigi e inquieti dell'inverno cittadino.

Alcune di queste opere ci sommergono di emozioni, come *Campi di grano con volo di corvi,* del 1890, condensato poetico di presagi e inquietudini. In altri suoi dipinti, l'artista ha rivelato stati d'animo più distesi e solari, come quelli ispirati al paesaggio della Provenza, regione in cui ha potuto ritrovare un pur momentaneo senso di serenità.
Se nei momenti di conflittualità psichica la natura ha saputo ammansire, come una rosa tra i rovi, la mente tormentata del maestro olandese, così, meno di un secolo dopo, un campo di grano silenzioso e ondeggiante ha potuto addolcire, nel suo stesso grembo, la frenetica New York, tra Wall Street e il World Trade Center. Artefice di questo "miracolo" naturalistico e ambientale è stata, nel 1982, l'americana Agnes Denes, artista vicina a *Ecovention*, movimento promotore di un'arte sostenibile in grado di contribuire fattivamente alla risoluzione delle problematiche ambientali. Il campo di grano in questione nacque da una committenza del Public Art Fund che aveva chiesto a Denes un'opera pubblica impressionante, inedita e di grande effetto. Fu così progettato *Wheatfield,* per la realizzazione del quale l'artista selezionò un appezzamento di terreno di quasi due ettari, del valore di mercato di 4,5 miliardi di dollari. Il terreno era quello dell'area retrostante le Torri Gemelle, all'epoca ricolma dei detriti provenienti dagli scavi per la costruzione del World Trade Center. Volontari e assistenti aiutarono l'artista a rimuovere rocce e immondizie, a spargere quintali di terra, a scavare a mano quasi trecento solchi e a seminare all'incirca due acri di grano. Fu inoltre installato un sistema di irrigazione atto a garantire la crescita di quanto seminato, e fu così che il 16 agosto 1982 vennero raccolti circa quattrocentocinquanta chili di grano. Questo lavoro, di grande impegno fisico, conferisce al grano valori profondi con impliciti riferimenti ai fabbisogni universali quali il cibo, l'energia, il commercio mondiale e l'economia. L'attenzione del pianeta venne così orientata sulle priorità mal riposte dell'uomo industrializzato, dalla cattiva gestione delle risorse naturali all'aumento dei rifiuti industriali, dalle crescenti preoccupazioni ecologiche alla fame nel mondo fino ai pericoli di

una società eccessivamente urbanizzata. Il *Weathfield* newyorkese e il grano raccolto viaggiarono in tutto il mondo - facendo tappa anche a Milano - e approdando in ben ventotto città grazie alla mostra *The International Art Show for the End of World Hunger* organizzata dal Minnesota Museum of Art (1987-90).
In una direzione diversa, eppure convergente, s'incanala la ricerca di un altro artista sensibilissimo all'ambiente, che ha ugualmente scandagliato i valori della natura e di alcuni suoi prodotti fortemente significativi sul piano vitale ed alimentare. Si tratta del tedesco Wolfgang Laib, medico di formazione, rappresentante di una cittadinanza più spirituale che geografica, artista dedito alla realizzazione di installazioni, altamente suggestive, realizzate con riso, polline e latte. Questi elementi sono per lui nutrimento essenziale dello spirito, fonte di purificazione, simbolo di vita e di creazione. Installazioni come *Unlimited ocean*, presentata presso la School of the Art Institute of Chicago nel 2011, *The rice meals for another body*, allestita nel 2015 nella Galleria Lia Rumma di Milano, o ancora la personale ospitata alla Fondazione Merz, a Torino, nel 2009 - per citarne solo alcune – oltrepassano le convinzioni materialiste del mondo occidentale per ristabilire i contatti con la natura e con la sacralità insita nelle cose più semplici. Quello di Laib è un mondo antitetico alla tecnologia, coerentemente con la sua scelta di vivere in un luogo appartato immerso nei campi di fiori, dove raccoglie personalmente il proprio polline per il concepimento dell'opera d'arte. Le sue opere, come le 'pietre di latte' e le 'case di riso', sono evocazioni senza tempo, mentre i riferimenti iconografici, come i totem configurati come ziqqurat o le piccole montagne di riso interrotte qua e là da mucchietti di polline, costituiscono una metafora antica di elevazione verso la divinità. Altri ancora, come le barche di ottone di piccole dimensioni e le case di pietra, alludono rispettivamente al transito verso una dimensione ultraterrena e a misteriosi focolari e reliquiari.
A conclusione di questa pur breve panoramica viene quasi naturale ricordare l'indagine dell'artista tedesca Christiane Löhr, parimenti orientata sulla lavorazione di materiali attinti alla natura.

Questi sono semi di piante come cardi, edera, bardane, utilizzati per sculture minute e delicate che rimandano a oggetti quotidiani o a forme architettoniche, oppure crini di cavallo, con i quali confeziona "disegni" ornamentali di misure variabili. Le micro-architetture di Löhr sorprendono per la loro impalpabilità in perfetto equilibrio con la precisione geometrica e il minuzioso rigore compositivo che ne sottende la realizzazione. Se il loro aspetto, così esile e precario, può evocare un senso di caducità, la loro struttura sembra sfidare le leggi fisiche fissando gli elementi in forme solide ed essenziali. Questa sua ricerca, nello stesso tempo poetica e quasi scientifica, aspira a una dimensione immateriale e spirituale che mira a raggiungere l'essenza delle cose e ad andare, come dice la stessa artista, verso ciò che "tiene insieme il mondo" e verso quella semplicità che avvicina l'uomo al senso profondo delle cose.

SITOGRAFIA DI RIFERIMENTO

> https://archeologiagalliacisalpina.wordpress.com/2021/05/23/valcamonica-scivolo-della-fertilita-e-nuovi-graffiti
> https://pirellihangarbicocca.org/mostra/marina-abramovic-balkan-epic
> https://www.storicang.it/a/sol-per-sfogare-il-core-il-sacro-bosco-di-bomarzo_15296
> https://it.wikipedia.org/wiki/Colosso_dell%27Appennino
> https://www.castellodirivoli.org/idee-di-pietra-conversazione-tra-giuseppe-penone-e-carolyn-christov-bakargiev
> https://lacittaimmaginaria.com/materializzare-limmateriale-i-soffi-di-giuseppe-penone
> http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html
> https://sculpturemagazine.art/making-the-ideal-real-a-conversation-with-wolfgang-laib
> https://www.christianeloehr.de



Federico Bergamaschi
La torre, 2023
ferro
350x80x80 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano



Copertina del libro Parco dell'Arte e Museo giovani Artisti,
Idroscalo di Milano, Scalpendi Editore, 2018

I giardini dell'arte all'idroscalo

Ugo Maria Macola

A quel tempo ero Presidente dell'Associazione no profit Big Size Art (dalle cui costole poi nascerà *OverArt*) che promuoveva i giovani artisti dell'Accademia di Brera con la quale collaboravo grazie al supporto del Prof. Stefano Pizzi, quando il mio grande e compianto amico Cesare Cadeo, allora Project Manager dell'Idroscalo che stava rigenerando, mi chiese se volessi aiutarlo a costituire e dirigere il comitato scientifico del nascente *Parco dell'Arte*, un Museo di Scultura pubblico e a cielo aperto, immerso nel bellissimo contesto ambientale dell'Idroscalo. Ero perplesso ed impaurito non avendo le appropriate qualifiche, ma la proposta mi sembrava troppo esaltante anche se si trattava di un ruolo non retribuito: la possibilità di colmare finalmente una mancanza artistico/culturale del nostro territorio metropolitano e regalare ai cittadini quello che avrebbe potuto diventare uno dei Musei di Scultura più importanti d'Italia e di livello internazionale, soprattutto coniugato in un habitat così entusiasmante come quello dell'Idroscalo: un bellissimo lago di acque sorgive circondato da giardini e boschi, luogo ideale per il relax, le attività sportive e lo svago delle famiglie e dei giovani: il cosiddetto "Mare dei Milanesi". A mio parere in nessun contesto l'arte della scultura trova una collocazione più pertinente e simbiotica con l'Ambiente, in nessun luogo la scultura è più comprensibile ed interpretabile come qui, immersa nella meravigliosa bellezza della natura. In tale virtuoso contesto si armonizzava la nascita del *Parco dell'Arte* che testimoniava la volontà di riqualificazione ambientale del luogo.

Premetto che in tale stimolante avventura, fin dall'inizio, mi ha sempre accompagnato la competente e preziosissima collaborazione del Prof. Stefano Pizzi con il quale ho condiviso le mie scelte. Ma il *Parco dell'Arte* ha una sua debolezza congenita: le opere esposte sono in comodato d'uso e chi le presta le può ritirare alla

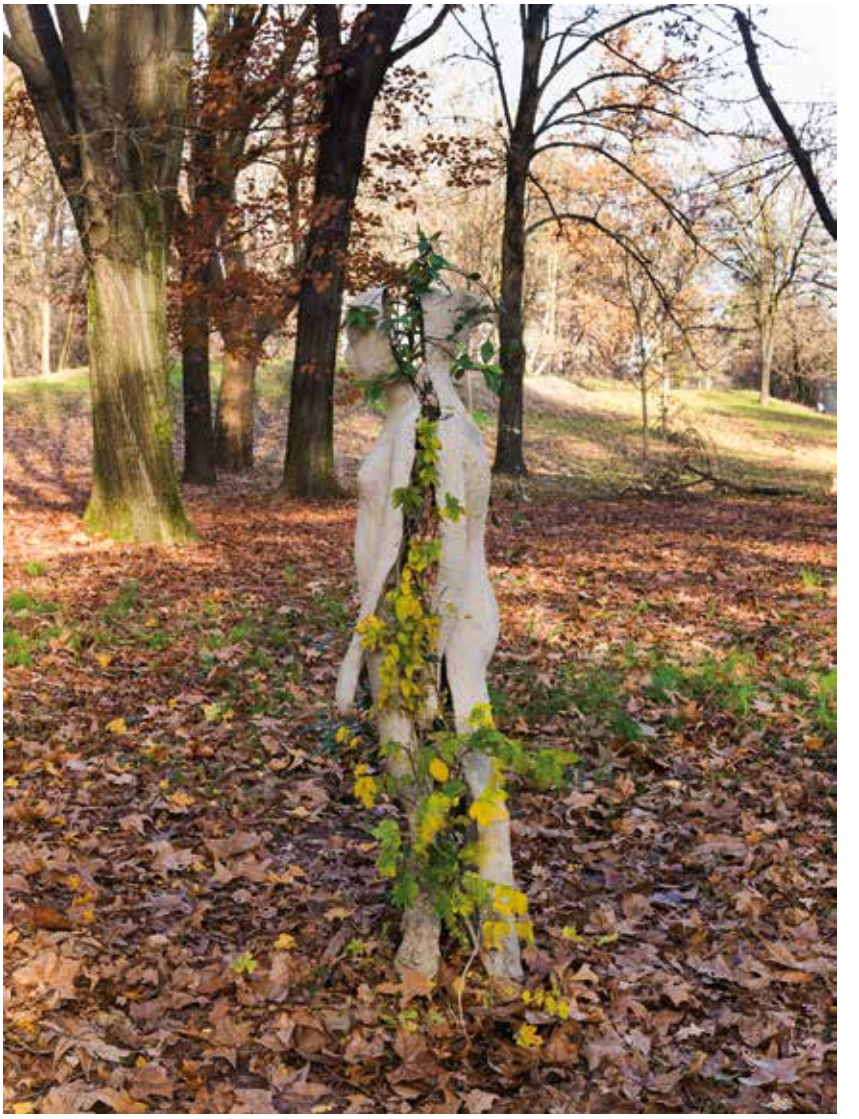
scadenza del contratto. Ragion per cui non avevamo alcuna certezza circa la durata a lungo termine del progetto. Era necessario affiancare al *Parco dell'Arte* una realtà più duratura e più contemporanea perciò scrissi un progetto per la realizzazione di un museo di scultura e di Arte ambientale legato all'esposizione di opere dei più talentuosi artisti emergenti e presentai tale progetto all'Accademia di Belle Arti di Brera con il solito, fondamentale, supporto del Professor Stefano Pizzi. L'Accademia condivise subito l'iniziativa ed il suo appoggio ci permise di ottenere i finanziamenti della Fondazione Cariplo, istituzione indispensabile per il raggiungimento dei nostri obbiettivi. Iniziò così l'avventura del *Museo dei giovani Artisti*, nome forse pretenzioso, ma inteso come "luogo sacro alle Muse" che potesse dare dignità e visibilità ai nostri giovani studenti troppo spesso trascurati dalle istituzioni. Pensavo che tale nome avrebbe aiutato i cittadini a dare maggior rispetto e attenzione a loro ed all'iniziativa. In tale meravigliosa avventura mi accompagnò da subito il Professor Roberto Priod (già Coordinatore della Scuola di Scultura ed attualmente Preside del Dipartimento di Arti Visive), figura indispensabile per la sua competenza e assoluta disponibilità. Con lui ho condiviso ogni scelta legata al *Museo dei giovani Artisti*.

Il *Museo dei giovani Artisti* si propone come laboratorio scientifico, come casa per l'arte e la cultura giovanile emergente, un territorio di condivisione di visioni e di esperienze artistiche, un confronto civile e costruttivo nel quale il mondo giovanile può esprimere il proprio pensiero in un contesto di comune rispetto e di collaborazione. Nell'arte c'è qualcosa di sacro attorno alle richieste che l'artista pone all'anima e ci piace credere che l'arte possa "allearsi" e trasmettere valori etici, sociali e ambientali e sottolineare proprio quelli legati all'inquinamento ed al degrado ambientale, tema purtroppo di drammatica attualità nel mondo di oggi.

Friderich Schiller diceva che "l'Arte è la mano destra della Natura" ed infatti in noi sta maturando sempre più la consapevolezza del grave danno che la società industrializzata e la tecnologia stanno arrecando all'ambiente. E' per questo motivo che l'artista contem-

poraneo sente sempre più l'esigenza di cooperare con la Natura e, quasi, proteggerla; l'opera quindi fatta di Natura è giustificata anche dall'urgenza di stabilire un rapporto equilibrato tra le necessità dell'uomo ed il suo contesto ambientale. Talvolta esiste da parte dell'artista la volontà d'intraprendere un'azione curativa e salvifica nei confronti di ciò che noi percepiamo come Natura offesa. In tale contesto invitiamo gli artisti più meritevoli, non solo dell'Accademia di Brera ma anche di altre accademie in modo particolare quella di Carrara.
A dimostrazione di ciò, le opere esposte al *Museo dei giovani Artisti* vengono selezionate tra gli studenti dei corsi di studio biennali. I progetti di maggior qualità e pertinenza vengono selezionati, realizzati e infine messi in loco. Tale attività diventa materia per la realizzazione di cataloghi e libri da parte dell'Accademia di Belle Arti di Brera (*Museo dei giovani Artisti*, *Air Water Land* ed ora *Human Landscape*).
L'Arte quindi non è solo pura emozione e contemplazione emotiva ma un'esperienza che serve a generare riflessioni, a innescare quei processi di cambiamento culturale che stanno alla base di ogni riqualificazione sociale e ambientale e che permettono all'essere umano di riappropriarsi di valori etici che non possono essere dimenticati: un detonatore delle nostre coscienze, un antidoto all'indifferenza ed alla rassegnazione, all'immobilismo, all'apatia che ci stanno intossicando. L'arte, quindi, come proiezione dinamica della nostra modernità: *una miccia per le nostre coscienze*.
Dal 2017 ad oggi, nonostante gli anni di Covid, sono state realizzate ed esposte ventisette opere e presto altre ne verranno.
Le opere esposte sono di proprietà di *OverArt*, associazione no profit, che ne finanzia la manutenzione e che tutela gli autori con un contratto di assoluta garanzia dei diritti dei giovani artisti. *OverArt* cede in comodato d'uso gratuito le opere esposte alla Città Metropolitana Idroscalo per quanti anni essa vuole e ne cura la continua implementazione, sempre in strettissima collaborazione con l'Accademia di Brera ed altre importanti accademie italiane e straniere.

Sono tanti i cittadini che in questi anni hanno collaborato con passione e dedizione a questo progetto, ma voglio ricordare nello specifico i Professori Roberto Priod, Stefano Pizzi, Angela Sanna e altri docenti dell'Accademia di Brera. Devo inoltre sottolineare l'impegno del comitato scientifico del progetto di ricerca *Human Landscape* e del Direttore Giovanni Iovane. Tengo a esprimere la mia gratitudine anche al Professor Luciano Massari, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, al Professor Roberto Rocchi, docente presso la stessa istituzione, a Colette Perna e a Paolo Meani della Città Metropolitana di Milano. Rivolgo un ringraziamento speciale a Cristina Chiavarino e a Andrea Rebaglio, rispettivamente Direttore e Vicedirettore dell'Area Arte e Cultura della Fondazione Cariplo.



Caterina Alves Curti
Forza vitale donna, 2016
resina e sabbia di pomice
40x165x30 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano



Stefano Cagol,
Global Warning, 2022
Installazione, tubi al neon, 2 elementi
225 x 620 cm e 225 x 725 cm.
Leeuwarden, Olanda

Human Flood

Stefano Cagol

Il titolo del progetto di ricerca "*Human Landscape*" in cui sono stato coinvolto implica un nesso imprescindibile tra essere umano e ambiente, nascondendo un ossimoro, una contrapposizione che sembra risultare atavica. Da una parte c'è l'antropico, dall'altra il termine inglese landscape che siamo soliti tradurre genericamente come paesaggio, ma i vocabolari tendono a circoscriversi allo scenario rurale. Troviamo conferma di questa precisazione nell'origine del termine che contiene la parola land, costante nelle lingue antiche e contemporanee del Nord Europa, ma con una probabile origine comune indoeuropea tale da farla arrivare fino all'italiano corrente: la landa, solitamente desolata, scevra di qualsiasi presenza umana.
Il progetto *Human Landscape* immette la presenza umana attraverso l'arte in quella landa, che può essere un'incolta periferia urbana, un parco di cui l'essere umano sembra essersi dimenticato, un deserto urbano, agricolo, antropico, come tanti ne incontriamo nel paesaggio che tendiamo ad attraversare e non vivere più. Gli artisti possono ripopolare questi luoghi non come coloni che arrivano come estranei, ma entrando in simbiosi con essi. Si tratta di quegli interventi che siamo soliti identificare come site-specific, in sintonia con un luogo, capaci di interpretarlo ed entrare a farne parte. Alla base c'è la consapevolezza, sia del contesto che di quanto si vuole comunicare, visto che l'arte in oggetto esce dai luoghi deputati e si pone in dialogo con un pubblico generale. È, direi, il fare arte più complesso e più completo al tempo stesso. Attraversare gli spazi verdi dell'Idroscalo di Milano con i giovani artisti ha prima di tutto messo in discussione le loro convinzioni, le loro sicurezze del fare arte nel chiuso dei loro studi. Fuori, tutto va ripensato, non si è più soli: c'è un pubblico potenzialmente infinito nella varietà e nel tempo, e c'è il luogo con cui si deve rapportare

l'opera. Le opere site-specific nascono da un attrito, da una ricerca di legame che non è però scontato. Ecco che l'idea di ossimoro iniziale rimane. Questo è stato il punto più critico che abbiamo incontrato nel momento di ricerca sul campo all'Idroscalo, il momento di scambio diretto e costruttivo tra me e i giovani artisti.
Entrare in simbiosi, del resto, non significa morbidezza, non significa fusione fino all'annullamento delle parti. Tra le mie opere che ho portato come esempio nella presentazione frontale presso l'Aula Napoleonica di Brera ci sono installazioni scultoree, come la serie delle *Bouvet Island*, accartocciamenti di lamiera in alluminio modellati attraverso vere e proprie performance, e poi lavori in cui le performance in solitaria nell'ambiente naturale danno vita a opere video. C'è, ad esempio, *Over Two Thousand* (2007) con lande ghiacciate in fiamme. Le lande (il termine ritorna), in cui non si vedono figure o dove l'unica presenza umana è quella dell'artista, rappresentano una costante della mia ricerca. Solo, senza appigli. L'idea è di mettere in scena simbolici tentativi di connessione con la natura, che alcune volte sono violenti, come noi sappiamo essere verso quanto ci circonda. Il fuoco in alcuni casi rischiara il buio del nostro brancolare insicuro, come nel video *Far Before and After Us* che era alla Biennale di Venezia 2022 nel padiglione dello stato di Perak-Malesia, altre volte offende la neve in un gioco di opposti, ad esempio in *Evoke Provoke (the Border)*, mio primo lavoro artico del 2011, o penetra addirittura sotto il pelo dell'acqua in *Antagonismus* della serie *The Time of the Flood* supportata dall'Italian Council e realizzata tra 2019 e 2021. In italiano il titolo suona come il tempo del diluvio, inteso come grande sconvolgimento, che può essere l'impatto dell'essere umano ma anche la nostra capacità di rinascere a un futuro migliore.
L'arte, e la consapevolezza che porta con sé, può essere questo: un diluvio che tutto travolge e mette in discussione, ma anche nuovo inizio.

Stefano Cagol
Evoke Provoke (the border), 2011
Video HD, 6.36 min. / loop
Reggia di Venaria



Stefano Cagol
Bouvet Island, 2013
Installazione, alluminio piegato a mano
180 x 300 x 100 cm ca.





Stefano Cagol
Far Before and After Us, 2022
video 4k, 4:20 min. / loop

Arte: cultura o natura? Prospettive ecologiche nelle ricerche artistiche attuali

Gaetano Centrone

A partire dal giro di boa degli anni Sessanta del secolo scorso, il rapporto delle arti visive con la natura ha subito diversi mutamenti, in chiave più o meno esplicitamente ecologista o quantomeno problematica, essendo venuta meno la funzione storica di paesaggio, di oggetto in quanto sfondo che costituiva un vero e proprio genere artistico-letterario. Analogamente a quanto accaduto per il corpo, che da soggetto della rappresentazione si è emancipato dalla funzione del nudo in chiave storico-esegetica, biblica, simbolista o neoclassica, ed è divenuto il teatro dell'agone *body* e performativo, la natura è diventata il terreno di scontro tra l'impegno in chiave utopico-politica – impegno non privo di contraddizioni – e le forme di capitale organizzato in potere statale e normativo.
Numerosi sono gli apporti in tal senso provenienti dall'architettura, che ha rivestito una funzione esplorativa e attuazione paradigmatica, tra le premesse del pieno Novecento e i ribaltamenti più recenti, nonché con alcuni tra gli artisti più significativi di questo periodo che hanno intrecciato le loro ricerche con tale pratica o sono arrivati perfino ad esprimervisi *tout court*.
Un'altra questione emersa negli ultimi anni, che ha provocato riflessioni anche in ottica retrospettiva, è la funzione pubblica dell'arte. Agendo spesso direttamente in uno spazio aperto che nel secolo precedente si definiva *en plein air* – ma solo nell'atto del farsi dell'opera, visto che comunque la fruizione era pur sempre riservata a spazi istituzionali – fino a tempi relativamente vicini il focus delle ricerche artistiche non era certamente incentrato sulla funzione pubblica delle proprie motivazioni, basti pensare a Land e Earth art.



Nascita, crescita e raccolta del mais (Agricola Cornelia S.p.A.), 1974-1975
Documentazione fotografica dell'azione
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma

L'impegno in chiave ecologica è d'altra parte cresciuto fino a divenire parte costituente anche di alcune realtà espositive istituzionali che su questi presupposti sono state fondate e da queste tematiche sono definite.

IL GIGANTISMO LAND E LA POETICA DELL'ARBUSTO

Gli anni intorno al fatidico 1968, soprattutto i due contigui, sono stati anni gravidi di eventi che hanno profondamente mutato i costumi della società occidentale, con l'affermazione delle controculture giovanili contrastate dai governi più o meno reazionari che si affermavano, Nixon su tutti. In quest'ottica di ripensamento delle modalità espositive, di fruizione e di distribuzione delle opere sia nello spazio fisico che nella società dei consumi, nascevano le nuove esperienze racchiuse sotto le varie definizio-

ni di Land Art, Enviromental Art, Earth Art, Earth Works, Arte Ecologica. Non è un caso che alla distanza sia rimasta la definizione che coincideva con il titolo del film di Gerry Schum, *Land Art* (1969), che racchiudeva i lavori di Marinus Boezem, Walter De Maria, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Il significato di *land* infatti coincide con quello di terra intesa come territorio, terreno, porzione di terra e, a differenza di *earth*, non può essere confuso con il nostro pianeta inteso nella sua totalità. All'interno di questo gruppo di artisti la breve parabola di Robert Smithson (1938-1973) appare quantomai significativa per definire i contorni di queste esperienze.[1] Come tutti questi artisti, anche lui opta per la realizzazione di grandi opere che hanno come protagonista la natura, ma se nelle intenzioni si trattava di opporsi criticamente alle istituzioni museali e all'aspetto commerciale delle gallerie, la produzione di queste opere-ambienti-eventi che tendono al naturale deperimento sono state affidate a gallerie, come nel caso della sua opera più celebre, *Spiral Jetty* (1970) nel Grande Lago Salato dello Utah, finanziata dalla Dwan Gallery di New York e dalla Ace Gallery di Los Angeles, ed è oggi sotto tutela della Dia Art Foundation, che potrebbe indicarsi come *la* fondazione delle grandi opere (d'arte). Rilette a distanza di mezzo secolo, queste opere seminali della Land Art hanno perso molto della loro iniziale carica eversiva in chiave ambientalista se, come in questo caso, sono state spostate più di 60.000 tonnellate di terra, rocce di basalto e cristalli di sale con l'impiego di numerosi escavatori, trattori e camion. Il molo disegnato dall'artista, destinato a mutare ma non a scomparire definitivamente – cosa inammissibile perché comporterebbe la rimozione di un evento artistico cardine del Novecento – è opera troppo impattante per essere considerata dal punto di vista con-

1. Sull'opera di Robert Smithson: *Robert Smithson: Spiral Jetty: true fiction, false realities*, University of California Press, Berkeley; Dia Art Foundation, New York, 2005; Michele Dantini, *Arte contemporanea, ecologia, sfera pubblica. Scritti scelti* 2007-2011, Aracne, Roma 2012, pp. 13-24, 37-48.

temporaneo un'espressione pienamente ecologica. La pretesa ribellione al sistema dell'arte, sostenuta, conservata e tutelata dal sistema stesso ci appare fondamentalmente tutta interna al discorso dell'arte, al Minimalismo imperante in quegli anni, ripreso beffardamente da Smithson solo in forma di contenitori nei suoi *Non-site*, laminati metallici dalla forte evidenza geometrica, che contenevano rocce ed altri elementi di natura che prelevava personalmente nei suoi attraversamenti. Opera dall'ecologismo incerto, debole o superato (a scelta), muscolare nel suo imponente sforzo allestitivo, *Spiral Jetty* è compiutamente anti-pubblica, per via dell'irraggiungibilità del suo sito che ne rende improbabile la fruizione, relegata alla mediazione di fotografie e video. L'unica possibilità di fruirlo compiutamente resta il volo, in elicottero o con altro piccolo velivolo, come fatalmente amava fare lo stesso artista.

Questo ecologismo incerto è d'altra parte messo in discussione da chi inquadra la sua opera come critica sociale *tout court*: lo stesso nome di *earthwork*, che aveva preso a dare ai suoi lavori a partire dal 1967, era il titolo di un romanzo fantascientifico dello scrittore britannico Brian Aldiss. Intriso di cupi presagi che figuravano una distopia, possono restituire la cifra delle intenzioni di Smitshon, evidenti soprattutto in *Dead Tree*, opera che continua a essere riproposta anche dopo la morte dell'autore: presentato nel 1969 per la mostra *Prospect 69* alla Kunsthalle di Düsseldorf, è stato riallestito almeno a New York (1997), Stoccarda (1999), Oslo (2000) e alla Biennale di Venezia del 2015. Anche *Upside-Down Tree*, lavoro analogo, è stato riproposto in diverse versioni a partire almeno dal 1969. In questi lavori gli alberi, rovesciati e conficcati in un'altra area spesso brulla e non ospitale, oppure esposti all'interno di spazi istituzionali tra installazioni, sculture e dipinti canonici, sono sacrificati in una denuncia della crisi del progresso sociale. La denuncia quindi del decadimento della società e le previsioni di un futuro cupo passano attraverso il sacrificio degli elementi di natura, gli alberi? Poco ci interessa qui l'aneddotica riguardante il ritrovamento di uno di questi alberi sulla spiaggia.

Qualche decennio dopo Damien Hirst, a partire dal 1990, avrebbe esposto animali nella formaldeide, e nel 2017 è stata fatta una stima di 913.450 esseri viventi sacrificati per la sua gloria, stima ovviamente da ritoccare verso l'alto dopo sei anni.[2]
Ma gli alberi di Robert Smithson hanno continuato a vivere anche dopo di lui, arrivando perfino a prendere vita *post mortem*, postumi, a evidenziare ancora una volta l'importanza seminale della sua ricerca. In un caso almeno raggiungendo vette sublimi, lì dove la sua vena ecologica abbandona l'umor nero e riabbraccia la natura viva e vitale. Si tratta dell'isola fluttuante, *Floating Island*, raffigurata in due disegni del 1970 e allestita per la prima volta in occasione della retrospettiva al Whitney Museum of American Art di New York nel 2005, grazie all'artista e compagna Nancy Holt e a Minetta Brook, un'organizzazione artistica no profit che ha realizzato anche un documentario, mentre il design è stato affidato allo studio Balmori Associati, che si occupa di design urbano e del paesaggio in chiave verde ed ecologica. Dal 17 al 25 settembre, dalle otto di mattina alle otto di sera, si poteva ammirare una chiatta trainata da un rimorchiatore lungo l'Hudson e l'East River, per un totale di otto circumnavigazioni quotidiane dell'isola di Manhattan. La chiatta trasportava un salice piangente, altre sei specie botaniche, diverse tonnellate di terra, erba, rocce e arbusti. Mentre gli alberi provenivano dal New Jersey, i massi erano presi temporaneamente da Central Park, dove sono stati ricollocati una volta terminata la performance ecologista, così come gli alberi sono stati ripiantati nel parco. La chiatta conferisce all'opera una nota di familiarità, anche ai non residenti nella metropoli americana, grazie alla mediazione cinematografica: è lo stesso mezzo con cui in città si trasportano i rifiuti, una congestione di *demos* che non riesce a smaltire quanto produce. Nell'isola fluttuante si opera un ribaltamento, con la natura viva e non accessibile all'uomo che percorre una rotta che sembra quella del trasporto rifiuti ma non lo è perché circumnaviga senza carico né scarico, e in fondo è la proiezione, la dislocazione e

2. Cfr. https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097

lo spiazzamento di Central Park, il polmone verde della città. Con termine inglese potremmo definirlo *displacement*, in cui far confluire le diverse sfumature dei sostantivi italiani e aggiungendovene altri non sempre riportati nei vocabolari. Nello stesso anno dell'entropia realizzata e passata alla storia di *Spiral Jetty*, il sussulto poetico era rimasto uno schizzo su un pezzo di carta, con lo skyline sullo sfondo, proprio lì, dove l'uomo bianco al suo arrivo, quattro secoli prima, aveva trovato una natura incontaminata e incredibilmente ricca di flora e fauna.

E in quel 1973 che vedeva il pioniere Land precipitare con l'aereo in una delle sue ricognizioni, la risposta italiana era affidata a Gianfranco Baruchello[3], che nella desolata periferia romana apriva Agricola Cornelia, un'azienda agricola attiva fino al 1981: «Bene, la mia idea allora era che tutto questo sarebbe stato arte, arte e non economia, che l'arte sarebbe potuta divenire un esempio indicativo nella soddisfazione della fame come bisogno umano su base puramente umana, non più legata allo sfruttamento e che alla fine ci sarebbero state tante patate da poterle regalare a tutti».[4] In altre dichiarazioni l'artista italiano ha apertamente bollato le esperienze americane come estetizzanti e spettacolari, molto distanti dalle spinte che animavano lui come altri artisti impegnati politicamente in quegli anni.[5] Bisogna riconoscere però che con l'azienda agricola si arriva alla piena coincidenza tra arte e vita, tra il lavoro quotidiano e quello dell'artista, con l'eliminazione assoluta di qualunque connotazione poetica, performativa o di concetto. La sola possibilità interpretativa viene affidata alla prassi, materia di lavoro nella società dello scambio simbolico.

3. Gianfranco Baruchello, Henry Martin, *How to imagine. A Narrative on Art and Agriculture*, McPherson & Co., New York 1983.

4.https://fondazionebaruchello.com/agricola-cornelia-s-p-a-sulla-coltivazione-di-un-luogo-ideale-11-12-2018-08-02-2019/

5. Su impegno sociale e arte pubblica in Italia: Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza 2015.

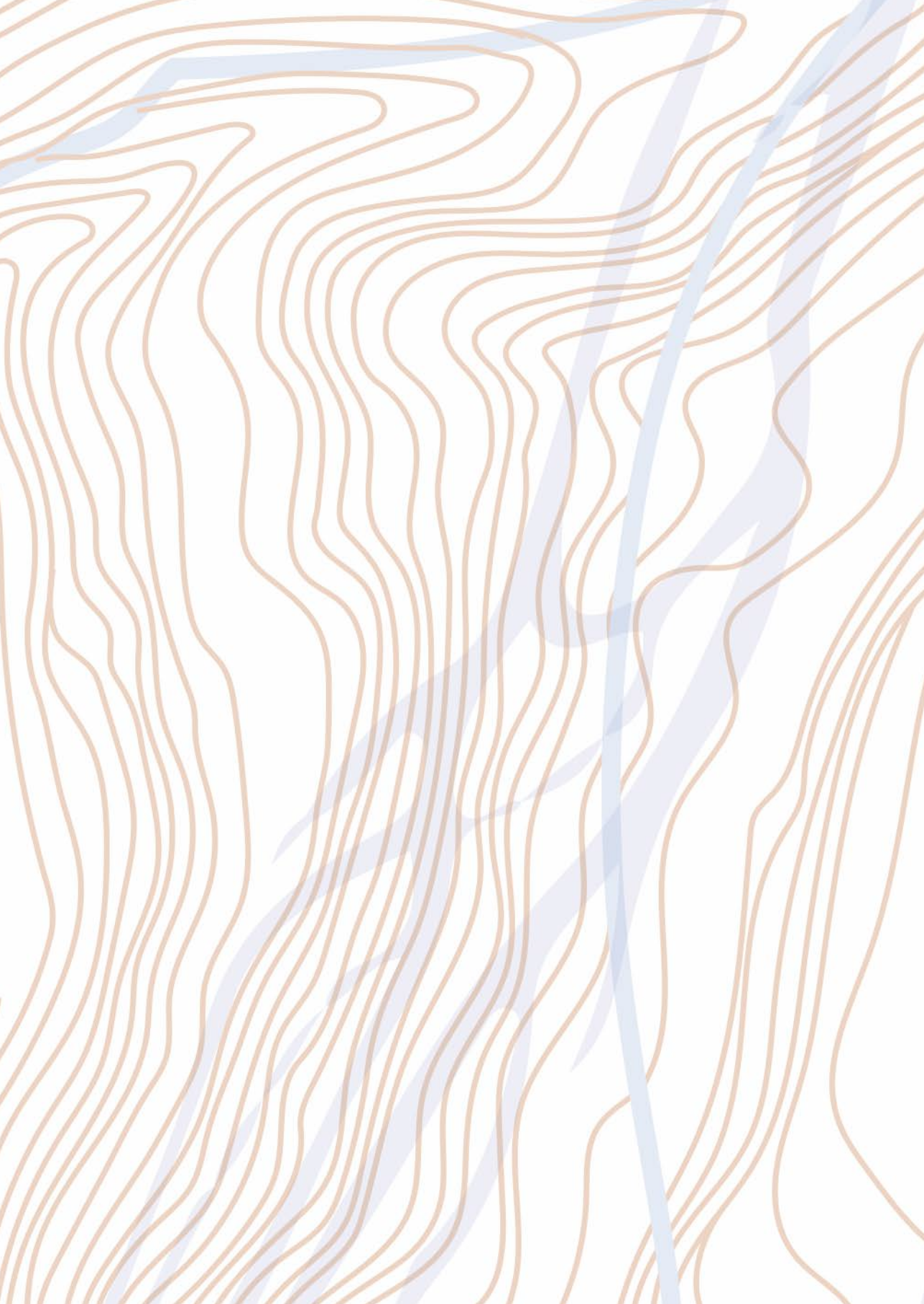
NON RESTA CHE L'ACQUA, TANTA ACQUA

Con il XXI secolo sono cambiati gli orientamenti, le tematiche, le mode e gli interpreti. Così come sono naturalmente cambiate le kermesse internazionali che pur hanno una storia lunga e autorevole, perfino la più antica di tutte, quella Biennale di Venezia che fu varata nel 1895. Il gigantismo di cui sopra si è traslato anche in questa manifestazione, che soffrendo ormai di dimensioni smisurate ospita al suo interno opere altrettanto imponenti ed elefantiache. In quest'orgia di rappresentazioni oscillanti sempre tra il visivo e il concetto, nell'edizione del 2015 intitolata *All the World's Futures* come indicato dal curatore Okwui Enwezor, spiccava invece un padiglione essenziale, che al chiasso tutt'attorno replicava con un allestimento essenziale, composto di due soli elementi: l'acqua e delle passerelle per attraversarla. Si trattava del Padiglione di Tuvalu, piccolo arcipelago di isole del Pacifico, che presentava *Crossing the Tide*, opera ambiente dell'artista taiwanese Vincent J.F. Huang.[6] Le isole che compongono Tuvalu hanno un'altezza media di due metri sul livello del mare, e per via del cambiamento climatico sono uno dei primi paesi a rischiare di essere sommersi. L'opera di Huang era un semplice, potente, poetico e al tempo stesso drammatico – a conoscere le motivazioni – camminamento, in una delle sale dell'Arsenale tagliate dalla luce del sole che filtra dalle finestre a vetro. Le passerelle erano dello stesso materiale di cui son fatte quelle di Venezia per camminare sull'acqua alta. Il tutto accompagnato dalle parole di Gauguin che erano il titolo di uno dei suoi dipinti tahitiani che mostravano all'uomo occidentale il paradiso in terra: *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* Huang dalla periferia del globo ha esposto a Venezia, con gli strumenti e le urgenze prelevati dalla città, e accompagnati da un riferimento alla storia dell'arte, riflettendo su di un problema planetario attuale. Il riferimento esplicito alla scultura sociale di Beuys probabilmente non è caduto invano.

6. *Tuvalu Pavilion: 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia*, Xin Chuan Cultural Foundation, Taipei 2015.

Allevamento di bovini (Agricola Cornelia S.p.A.), 1976
Documentazione fotografica dell'azione
Courtesy Fondazione Baruchello, Roma





Il paesaggio siamo noi

Valerio Dehò

Il paesaggio è ciò che unisce la natura all'uomo. Nel corso dell'evoluzione la natura è stata sempre più modificata da parte degli insediamenti umani in modo adattivo oppure, anche più spesso, in modo aggressivo. Possiamo definire quindi il paesaggio come quella parte della natura che l'uomo ha disciplinato a sua immagine e somiglianza, secondo le sue esigenze, ma anche facendo diventare questa parte del mondo naturale qualcosa che assume le caratteristiche estetiche in cui le culture si sono confrontate.
Questa considerazione parte sicuramente da un punto di vista "domestico" perché l'Italia, e l'Europa in generale, è sicuramente il luogo in cui la cultura si è impossessata progressivamente dello spazio naturale, facendolo diventare un'opera d'arte. Naturalmente ci sono stati nel corso dei secoli anche immense distruzioni, basti pensare al disboscamento globale che ci fu nel medioevo per produrre il carbone che alimentava i forni per la fonditura del ferro. Ma in generale si è prodotto un paesaggio sempre più elegante e in rapporto con le esigenze del territorio. Lo stesso concetto di paesaggio appartiene sempre più a quello della cultura, cioè di una creazione umana che elabora segni e concetti che si sedimentano tra le generazioni in determinate aree geografiche. Del resto alla base del concetto di paesaggio vi sono motivazioni religiose, i comportamenti umani e la creazione di opere modificano lo spazio destinato all'uso cerimoniale. I templi, le are, le zone sacrificali venivano erette in luoghi particolari che venivano modificati dall'uomo per renderli ancora più specifici e funzionali all'uso religioso. Poi vi sono le modificazioni sociali perché l'organizzazione della società si esprime sotto aspetti diversi, a seconda della cultura, dando origine a organizzazioni diverse, comunitarie e classiste. La disposizione dello spazio e l'occupazione del territorio hanno un valore di macro-segno comunitario ed esprimono

rapporti e gerarchie. Poi sicuramente le modificazioni di origine economica sono state molto influenti in quanto da queste dipendeva la prosperità della comunità. L'incremento di produttività determina nel paesaggio segni qualitativi/quantitativi nuovi, che sostanziano i rapporti all'interno delle società e della cultura materiale.
In questo senso si può parlare di paesaggio culturale in modo compiuto, anche in seguito alla codificazione stabilita dall'Unesco. I paesaggi culturali sono divisi in tre categorie:
il paesaggio semplice è quello generato intenzionalmente dall'uomo per esempio i parchi, i giardini, praticamente delle costruzioni interamente volute dall'uomo con elementi naturali.
Poi vi è il paesaggio organicamente evoluto derivante da un impulso iniziale di carattere sociale, economico o religioso che in qualche modo si adatta e risponde all'ambiente naturale. Questo paesaggio culturale può essere definito relitto (fossile) se il suo processo evolutivo si è concluso nel passato, o il paesaggio continuo che ha ancora un processo evolutivo aperto e risponde all'interno della comunità che lo ha generato.
E' chiaro che il paesaggio culturale possiede anche delle caratteristiche particolari e che consente ad una società di rispecchiarsi. Cioè possiede un valore immateriale importante sommando un valore sensoriale ad uno simbolico perché implica un rapporto tra l'azione naturale e quella umana, perché è fondato sull'organizzazione e la strutturazione degli Elementi. Mette insieme un valore tangibile e uno valore intangibile, non ha un'estensione definita e identifica i luoghi (parco, cimitero, giardino, luogo industriale) in modo compiuto. Del resto il paesaggio fa parte di noi, della nostra vita quotidiana, dell'ambiente in cui viviamo. "Le cose belle, diceva Platone, sono difficili, ma il paesaggio sembra sottrarsi a questa legge. E' bello e molti pensano, è anche facile nel senso che tutti possono apprezzarlo". Eppure questo ottimismo platonico non va d'accordo con quello che affettivamente accade soprattutto in una contemporaneità afflitta dalla sovrabbondanza si segni, immagini, direzioni. L'occhio ha bisogno di un pensiero, lo sguardo di una

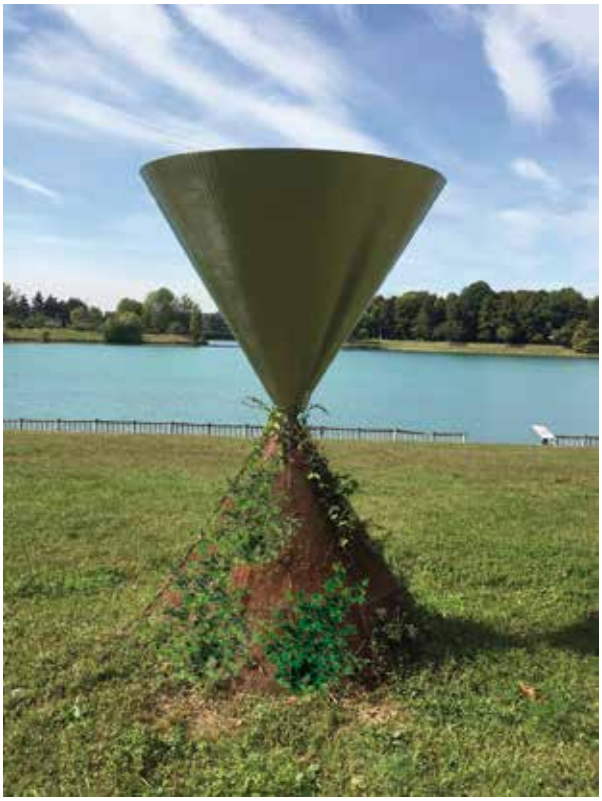


Marco Fiorenza
Power Flowers, 2016
argilla, legno, spezie aromatiche
300 x 20 x 300 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano
(Documentazione fotografica
collezione Fondazione Cariplo)

riflessione, perché sovrapporre in concetto di ambiente al paesaggio rischia di far leggere il primo solo come esempio negativo e di catastrofe annunciata e di perversione dell'uomo a sfruttare la natura. La tutela della natura è confusa con il bisogno dell'uomo di rifugiarsi e riconciliarsi con la natura stessa, luogo di libertà e spontaneità oscurata dalla vita spasmodica della produzione. Ma questo tipo di approccio nega valore al paesaggio come si è formato culturalmente e come va effettivamente guardato. Se consideriamo che il paesaggio siamo noi, probabilmente riusciamo anche a guardare in modo diverso il rapporto generico tra uomo natura e ambiente.

Nella storia dell'arte si è vissuto il paradosso che il paesaggio è qualcosa che è stato messo da parte per diventare solo nel seicento un protagonista assoluto, anche se spesso l'uomo veniva adoperato come misura e scala per commisurare le distanze e le proporzioni. Tra Lorrain, Friedrich e Turner si può misurare come la differenza tra paesaggio e natura viene letto come differenziale tra l'ordine e il caos. La natura è esplosiva, immensa, potente e minacciosa, genera un sublime dinamico che si lega alla messa in crisi dell'istinto di sopravvivenza, la self preservation di Burke. Il paesaggio filosofico è già ideale, il reale è costituito dall'irrelato, da qualcosa che sfugge al controllo, qualcosa che mette in pericolo la vita e la ragione. Noi oggi viviamo anche delle forme ostensive della natura, installazioni che esibiscono elementi naturali basti pensare al Poverismo, oppure parliamo di paesaggio sonoro, perché anche i suoni sono stati recuperati all'universo estetico. I suoni, basti pensare a John Cage e a alla sua celebre composizione silenziosa 4'33", mettono poi in relazione non visiva l'uomo all'ambiente, anche quando questo è la città. Non ci sono punti di riferimento, l'udito non dà misure se non sommarie (vicino *versus* lontano) e rende la percezione immersiva in una vaghezza piacevole ma anche ansiosa. Sull'organo della vista è stata costruita la nostra civiltà. Quindi i paesaggi oggi sono molteplici, ma abbiamo continuamente il problema di definirne i limiti e di aggiornare i concetti. Sicuramente la distinzione tra paesaggio, paesaggio cul-

turale, natura e ambiente va resa esplicita e comunicata perché il rischio è quello di perdere il senso del piacere estetico di immergersi in una sfera estetica che non abbia legami con ideologie e visioni distopiche. Sicuramente la tutela dell'ambiente è una priorità per le nuove generazioni e questo deve far riflettere anche sul fatto che correnti artistiche come la Land art devono essere comprese e raccontate alle nuove generazioni. Ma recuperare il paesaggio come estensione dell'uomo vuol dire anche ristabilire un rapporto corretto tra l'uomo e la natura, tra lo sviluppo economico e le risorse naturali, come elementi di un algoritmo chiaro ed efficace.



Martina Veschetti
Clepsydra, 2019
ferro, acciaio inossidabile e terra
250x160x160 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano

Provare a guardare avanti

Donata Lazzarini

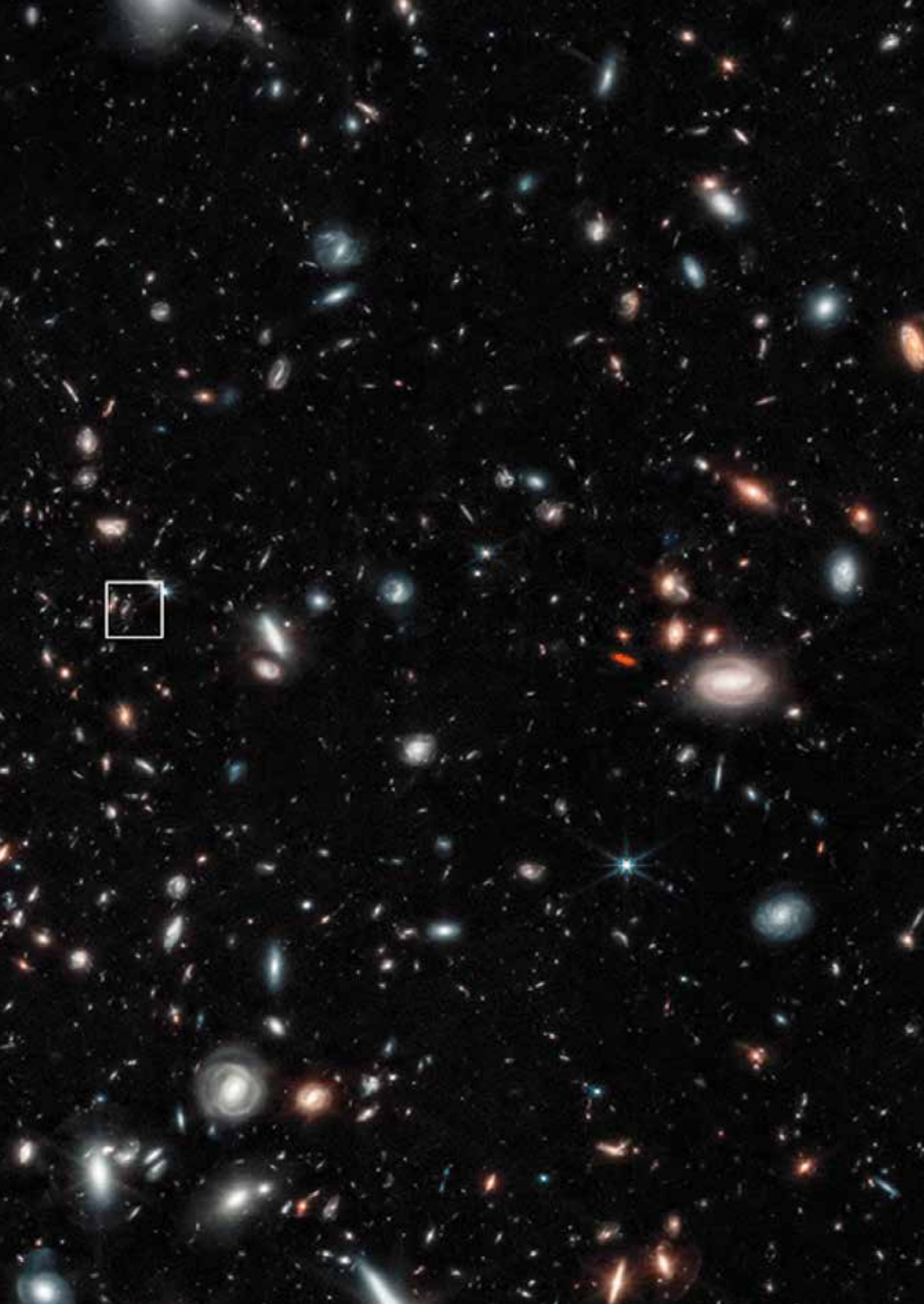
Da tempo ho allenato il pensiero in progetti collettivi condividendo con artiste, studentesse e studenti l'idea che una mostra realizzata in natura debba proporre un incontro con il vivente concepito non solo come oggetto di ricerca e confronto ma come vero e proprio riferimento sentimentale. Definirei questa attitudine che porta a sentire profondamente il valore dell'altro come iperempatica, mutuando il termine dalla scrittura di Octavia E. Butler, la scrittrice statunitense nota per l'afrofuturismo, che usa l'allegoria dell'empatia come strumento salvifico del mondo portato al collasso dal disastro climatico e sociale. Per qualcuno l'arte non si insegna ma non possiamo negare che entrando in tema di relazioni, insegnare arte significa anche porsi la questione dell'empatia e della pedagogia. Da tempo infatti è diventato evidente che arte e pedagogia non sono sezioni circoscritte all'insegnamento nelle Accademie di Belle Arti ma valori che sono stati estesi dalle nostre pratiche nei tessuti sociali. L'aspetto pedagogico dell'arte è presente infatti in tantissimi ambiti di ricerca presentati in Italia e in altre sedi internazionali come per esempio l'ultima edizione di Documenta a Kassel in cui il collettivo ruangrupa ha fatto suo il concetto-culto di "Seme della terra" di Octavia E.Butler adeguandolo nel tema del *lumbung*, il granaio comune al quale accedere per le proprie necessità e per far sì che la collettività-ghianda possa rinascere ed evolvere. Comune a molte autrici che non si rassegnano ad una ineluttabile apocalisse del mondo e aprono uno spiraglio di speranza futura è proprio il concetto di empatia posto alla base della comunicazione pedagogica che si è diffuso non solo tra i progetti artistici ma come maieutica vera e propria della

prosecuzione della vita. *Human Landscape* intende essere un'occasione per gli studenti e le studentesse di mostrare questo orizzonte dove indiscutibilmente è necessario eclissare la coercizione dell'umano sulla natura per intravvedere nel paesaggio il modo per provare a guardare avanti.[1]



Luca Maestroni
Bande de Ciel, 2017
alluminio, acciaio, corda,
organza poliestere
700 x 150 x 8 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano

1. Cfr. Octavia E. Butler, *A Few Rules for Predicting the Future*, in "*Essence Magazine*", 2000.



Paesaggi virtuali del terzo millennio

Riccardo Notte

Tra dannazione e redenzione si muovono le rappresentazioni contemporanee della realtà umana in divenire. Nuove soggettività, evolute configurazioni, originali passioni lavorano per schiudere e poi per comporre inediti campi. Di più: premono per scardinare orizzonti avvertiti troppo angusti, già prima di essere intravisti. Ma limiti fisici o simbolici, rassicuranti confini netti, muri invalicabili e primordiali giardini perduti restano d'altra parte 'promesse' di un irenico ritorno all'origine, che giustificherebbe l'inquieto 'altrove' variamente immaginato, descritto e inscritto in fatalità o fortune di là da venire. Ed ecco che questi campi, questi paesaggi, questi orizzonti prendono corpo in narrazioni universali, potenzialmente destinate a tutti. La materia grezza si giova del generoso scrigno di Pandora dei miti atavici, ma i sistemi di orientamento, le mappe, i territori del terzo millennio sono ormai profondamente mutati. E mutano ancora, incalzati da se stessi.
Il campo di azione dell'immaginario moderno e contemporaneo è incredibilmente compresso. Difficile afferrare i bandoli di una così inestricabile matassa. Ma esplorando i contenuti, e soprattutto le singole creazioni, è forse lecito individuare certe correnti carsiche in questo magmatico espandersi di paesaggi reali e virtuali. Definisco alcune di queste inclinazioni con i contrassegni dell'*inversione*, della *regressione* e della *rarefazione*.

Le più antiche galassie osservabili,
grazie al telescopio spaziale James Webb,
risalenti a oltre tredici miliardi di anni fa

INVERSIONE

Sotto il segno dell'"inversione" si spalanca il rovesciamento repentino e inatteso delle relazioni spaziali e temporali. Il problema dimensionale. L'uomo è piccolo o grande? È potente o insignificante? Il singolo essere umano è il minuscolo ingranaggio di una megamacchina alla Latouche, oppure è potenzialmente al vertice di un processo di auto-deificazione virtualmente infinito alla Kurzweil? È artefice di un quasi prestabilito 'destino' tecno-antropoietico, che si invererà nella condizione meta-umana della cosiddetta *singolarità*, oppure, qualsiasi ruolo si trovi ad occupare nello scacchiere sociale, l'uomo è e resterà la smarrita comparsa in un caotico teatro dell'assurdo, finché esisterà un palcoscenico?
Forse entrambe le cose, ma tale oscillazione di un pendolo dal filo sempre più lungo si traduce nella generalizzata proiezione bipolare del Sé. L'epoca della simmetrica disposizione dell'uomo, a metà tra il macrocosmo e il microcosmo, l'era dell'equilibrio, del punto fermo, del fulcro della bilancia a due piatti, è definitivamente tramontata, quantomeno da quando Galileo, nel *Sidereus Nuncius*, dissolse la rassicurante immagine delle stelle fisse, immutabili e incorruttibili. Da allora l'immaginario statico divenne dinamico, e il soggetto storico iniziò ad oscillare fra due poli incompatibili dell'autopercezione: il minuscolo e il colossale. L'era dei giganti e dei nani, dei ciclopi e dei troll, dei titani e dei folletti, sintesi dei processi cognitivi del pensiero arcaico, entità raffigurate in dimensioni corporali bizzarre, memorabili o straordinarie per evidenziare la 'giusta', la 'corretta' estensione fisica e spirituale degli umani, iniziò a declinare. Al suo posto, ecco affacciarsi il processo di in-versione, di provenienza ignota: interno, cioè spirituale, ed esterno, cioè fisico.
Incapace di conservare una sua definizione psicologica, sociale, funzionale (e quindi fisica) è già il protagonista del capolavoro di Jonathan Swift, che passa dall'essere il quasi invincibile colosso nella terra di Lilliput al ruolo di grazioso animaletto domestico in gabbia nell'isola di Brombdingnag. Ma è nel Novecento che si

assiste a una accelerata progressione di personaggi immaginari sovra o sotto dimensionati; personaggi che, però, *posseggono* in se stessi la facoltà (o subiscono la circostanza) di accrescersi o diminuirsi. Gulliver, uomo del Settecento, avverte già l'inizio di una alterazione dimensionale, quindi psicologica, del Sé; ma in quanto individuo, ovvero soggetto logico storico, resta ancora uguale a se stesso, mentre cambia il suo contesto. L'uomo nuovo, l'uomo moderno, inizia invece a essere protagonista volontario o involontario della metamorfosi.

Apre le danze di questo nuovo immaginario dell'individuo sovradimensionato Herbert George Wells, padre della fantascienza inglese. In *The Food of Gods*, pubblicato a Londra nel 1904, due scienziati pasticcioni creano involontariamente l'Herakleoforbia IV, alimento che rapidamente moltiplica le dimensioni di chi lo assume: galline, insetti, bambini. È forse il primo esempio letterario di un esperimento biologico che sfugge al confinamento del laboratorio. Tempo pochi anni e ne emerge una nuova 'razza' di giganti. Il conflitto tra la nuova umanità e la vecchia è inevitabile. Morale: tra umani e superuomini non c'è mediazione possibile.

Di decennio in decennio il cinema si impossessa dell'allegoria dimensionale, ed ecco nel 1936 apparire *La bambola del diavolo*, per la regia di Tod Browning (autore anche del cult movie *Dracula*, interpretato da Bela Lugosi). Una pozione rimpicciolisce il protagonista alle dimensioni di un insetto, con catastrofiche conseguenze. Nel 1940 esce *Il dottor Cyclops*, diretto da Ernst B. Schoedsack, già regista di *King Kong*. Nel 1951 Walt Disney realizza la storica versione cartoon di *Alice nel paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, con la celebre scena dell'ingigantimento e poi del rimpicciolimento di Alice per effetto di un fungo magico (involontaria anticipazione di ben altri sogni al peyote). Nel 1957 appare *Radiazioni BX distruzione uomo*, tratto dal romanzo di Richard Matheson *Tre millimetri al giorno*; e vale la pena soffermarsi soprattutto sul libro, perché Matheson illustra quasi con una metodologia antropologica quanto le dimensioni corrispondano all'incorporazione inconscia di abiti comportamentali, sicché il destino relazionale del

protagonista subisce giorno dopo giorno una vera metamorfosi, a cominciare dal rapporto con la moglie (in ciò prefigurando la progressiva presa di potere della donna in Occidente e la conseguente *deminutio* dell'autorità maschile, tutt'ora in corso d'opera).
Nel 1966 esce *Fantastic Voyage*, per la regia di Richard Fleischer, raro caso di trasposizione letteraria di una sceneggiatura di Herry Kleiner in un libro: *Viaggio allucinante* di Isaac Asimov. Questa volta è una tecnologia d'avanguardia che consente di ridurre a dimensioni microscopiche oggetti o esseri viventi. Lo scopo è salvare uno scienziato russo in fin di vita che, deluso dall'utopia comunista, è passato all'Occidente. I protagonisti, a bordo di un sottomarino, rimpiccioliti alle dimensioni di una cellula, dovranno viaggiare nel sistema circolatorio del paziente fino a raggiungere il cervello per operare un mortale tumore. Nel 1987 Asimov riprende l'idea in *Fantastic Voyage II: Destination Brain*, rivisitato da Steven Spielberg nello stesso anno in *Salto nel buio*. Nell'immaginario razionalista e neo-illuminista di Asimov il processo di trasformazione dimensionale è la metafora dell'occhio umano indagatore, lo sguardo della scienza, della razionalità che tutto chiarisce, il cui potere risolutore (perché potenzia la vista, ma anche letteralmente 'risolve' il problema contingente) può essere solo positivo. Ma il tempo dell'ottimismo futurista è agli sgoccioli. Pochi anni ancora e l'immaginario inizia a registrare una netta inversione, pur utilizzando lo stesso plot.
Arrietty. Il mondo segreto sotto il pavimento, film del 2010 del regista Hiromasa Yonebayashi, tratto dai racconti *The Borrowers* di Mary Norton (1957), ruota intorno a un impossibile ritorno alla natura e all'estinzione dei miniuomini, allegoria neanche tanto velata di un destino senza vie d'uscita. I primi passi del nuovo millennio hanno già invertito la scanzonata giocosità di *Tesoro, mi si sono ristretti i ragazzi*, del regista Joe Johnston, uscito nel 1989, stesso anno della cosiddetta caduta del Muro di Berlino, evento che sembrava proclamare l'ormai avvenuta 'fine della storia' e la conseguente evaporazione di confini, identità, barriere politiche, culturali, religiose, sociali, psicologiche e sessuali, e quindi an-

che l'annichilimento delle *dimensioni* relative tra soggetti storici, in nome di una espansione senza limiti, sogno a occhi aperti di una *Gesellschaft* regolata dalla dimensione unica del commercio universale. E se un velo di speranza è ancora presente nel finale di *Epic. Il mondo segreto*, film d'animazione di Chris Wedge (2013) da un libro per l'infanzia di William Joyce, questa stessa speranza precipita nell'annuncio della prossima fine del mondo in *Downsizing* (2017), diretto da Alexander Payne. Qui il processo di irreversibile miniaturizzazione, scoperto dal genio/folle Jorgen Asbiørnsen, servirebbe in teoria a ridurre di centinaia di volte (in proporzione alle nuove dimensioni dei corpi) l'impatto ambientale procurato dagli esseri umani moderni e dai loro crescenti (e incomprimibili) consumi. Però, solo il dieci per cento della popolazione mondiale si sottopone a tale trattamento, con la promessa di una vita agiatissima e senza problemi. In realtà, si scopre che l'ambiente dei nuovi lillipuziani perpetua le medesime dinamiche di violenza, sopraffazione, sfruttamento, esclusione, pregiudizio e ingiustizia. E poi è troppo tardi. I calcoli di Asbiørnsen dimostrano che il collasso del pianeta non può essere evitato. Questione di pochi anni. E così questo 'salvatore' tecnologico, con un piccolo gruppo di apostoli fanatici, si rifugia in una installazione segreta costruita a chilometri di profondità, nella speranza di perpetuare la specie umana per alcuni millenni, fino a quando la natura risorgerà; ennesimo, impossibile miraggio messianico in salsa green.

REGRESSIONE

E veniamo a un secondo tema, che può essere definito il mondo della regressione. In questo orizzonte dell'immaginario lo spazio smarrisce per la sua stessa vastità: immensità che si squaderna mentre si annuncia all'istante mediante l'occhio protesico dei telescopi spaziali e dei radiotelescopi. Il viaggio attraverso l'universo ha ormai dimensioni paradossali, perché possiamo con gli strumenti attuali (l'Hubble, il James Webb etc.) polverizzare tutti i re-

cord precedenti di svelamento dell'invisibile, del remoto, e quindi dell'occulto. Eppure, se si escludono i territori extraterrestri limitrofi (la Luna, qualche asteroide e alcuni pianeti del sistema solare, praticamente il cortile di casa) l'universo che si apre come una corolla di fronte allo sguardo attonito dell'umanità resta e resterà sostanzialmente intoccabile, irraggiungibile: *forbidden space*, ben più credibile degli onirismi alla *Star Trek* o alla *Star Wars*. Questo passaggio dal locale all'universale, iniziato alcuni secoli fa e già in avanzata maturazione a fine Ottocento, non solo amplia, ma approfondisce l'auto-percezione dell'umanità intera. L'esterno', mai come al giorno d'oggi così profondamente *alieno*, non è più da tempo l'altrove, l'aldilà, la casa eterna, la sfera degli spiriti, del divino, dell'Ein Sof.

L'esterno è invece l'incomprensibile, glaciale ordine (?) cosmico: stelle, pianeti, galassie, materia 'oscura', buchi neri, radiazione cosmica di fondo. E su tutto, il Tempo. A quel ciclopico non-luogo, che oscenamente si offre là, ovunque intorno al centro del nostro sguardo di specie inquieta, corrisponde in noi la premonizione di una condizione nietzschiana 'adulta'. Ma ne siamo atterriti, sgomenti. Come l'adolescente in maturazione intravede lo stato mentale, cioè il sistema di valori che sarà il se stesso adulto, e, scalciando come toro infuriato, ribellandosi lo rifiuta, così l'umanità attuale, obbligata ad affrontare l'arcano dell'universo (del multiverso, del pluriverso, non certo di quell'insulso, onanistico metaverso) reagisce voltandosi indietro, rinnegando l'angoscia della condizione incrementale, negandosi al mutamento di valori, di essenzialità, di sostanza.

Di là delle nuove Colonne d'Ercole è in agguato l'angoscia, lo spaesamento, la perdita definitiva dei già precari, universalistici e astratti punti di riferimento dell'ultramodernità (i diritti inalienabili, l'etica della cura, il principio di giustizia). E allora, ecco che l'immaginario si popola di narrazioni che trattano tutte un modello antico quasi quanto l'uomo: il ritorno. Che sia la rioccupazione dell'Eden, che sia l'abbraccio genitoriale del figliol prodigo, quando si tratta del confronto col nuovo ignoto esistenziale lo

svolgimento del dramma orbita sempre intorno al ritorno a Itaca: luogo di regresso, ma nella *comfort zone* di un sé sociale, etico, culturale e materiale ri-conosciuto.
Tralasciando i molti prodromi fumettistici e cinematografici, un epico ritorno ad Itaca è il capolavoro di Kubrick *2001: Odissea nello spazio* (1968). La scena finale sintetizza il tempo dell'intera vita del protagonista in una stanza, in una casa, quella che unisce gli opposti della nascita e della morte. La risposta russa al capolavoro di Kubrick fu *Solaris* di Andrej Tarkovskij (1972), da un racconto di Stanislaw Lem, che termina con una struggente scena del ritorno (virtuale) all'antica dacia dei propri avi. Segue dal 1979, per la regia di Ridley Scott, la saga di *Alien*, in cui la protagonista Ellen Ripley (Sigourney Weaver) compendia il principio e il potere femminile: la Madre Terra, origine e meta di ogni vita, che fino all'ultimo deve essere preservata dalla mortale contaminazione dell'elemento tecno-organico xenomorfo.
Nel 1995 appare poi *Apollo 13*, per la regia di Ron Howard, rievocazione del più avventuroso viaggio di ritorno della storia. *Gravity*, di Alfonso Cuarón (2013), è poi un concentrato di simboli legati alla terra, all'acqua e alla Grande Madre. La dottoressa Ryan Stone (Sandra Bullock) è un'inconsolabile madre orbata dell'unica figlia, che evade rifugiandosi nella stazione spaziale internazionale, cioè nell'altrove per eccellenza. Il catastrofico ritorno è un compulsivo susseguirsi di esperienze interiori e di prove fisiche che si concludono con il ricongiungimento con l'origine, con il 'pianeta vivente'. Del resto, la stessa 'gravità', evocata nel titolo, richiama la gravidanza.
Nel 2015 è la volta di *The Martian*, per la regia di Ridley Scott. Protagonista, un sopravvissuto della missione sul pianeta rosso che tenta disperatamente di tornare in patria. Nello stesso anno esce *The Whispering Star* (tit. or. *Hiso hiso boshi*), del giapponese Sion Sono, distopia finale di un mondo annientato e dominato dalle intelligenze artificiali (ci siamo quasi); viaggio solitario dell'androide ID722, *runner* spaziale, in un universo abitato da residui dispersi di umanità al limite dell'estinzione.

Interstellar, di Christopher Nolan (2015), singolare e discusso film che rievoca per certi versi il cortocircuito temporale in *L'Eternauta* di Héctor Oesterheld, è un altro esempio epico di spaesamento. Allontanarsi a velocità sub-luce nello spazio e poi tornare alla base significa, secondo la relatività ristretta, perdere per sempre il proprio tempo. È ciò che accade al protagonista, mosso dalla necessità di trovare un altro pianeta abitabile per la terra ormai morente. Ma al suo ritorno (da un viaggio peraltro infruttuoso) il tempo della propria casa-villaggio-mondo è irrimediabilmente trascorso. Nel 2019 è la volta di *Ad astra*, di James Grey, risposta fantascientifica al progetto SETI. Siamo soli? Il progetto Lima, ideato dallo scienziato impazzito Clifford McBride, stazione di osservazione interstellare in orbita intorno a Nettuno, risponde affermativamente. Non esiste intelligenza nell'universo; l'umanità è sola e a un passo dall'autodistruzione. Narrazione della solitudine e della follia prometeica, incentrata sul conflitto edipico, la vicenda si conclude con il sacrificio volontario del figlio Roy (Brad Pitt) per fermare la determinazione sterminatrice del padre.
Portarsi la casa dietro, come il carapace della tartaruga. Questa la singolare soluzione nel colossal cinese *The Wandering Earth* (2019) per la regia di Frant Gwo. Trama stupefacente quanto impossibile, ben più dei viaggi interstellari. Se il sole si trasforma in una gigante rossa, allora occorre trasferire l'intero pianeta in un altro sistema, trasformando la terra in un colossale razzo. Quindi, più che un ritorno ad Itaca, abbiamo qui un'isola-pianeta quale unico punto di riferimento possibile nel caos imprevedibile dell'universo. La Madre Terra, nella mentalità Han, non può essere *mai* abbandonata o dimenticata. Non a caso l'operazione di salvataggio della casa-madre in questo film per tanti versi fuori dal comune è un'opera collettiva, è una concertazione, non l'azione del singolo eroe e del particolare team di 'eletti'.
Un ciclo occidentale aperto alla speranza è invece *Avatar*, di James Cameron (2019), già al secondo capitolo con *Avatar - La via dell'acqua*, (ma si annunciano addirittura altri tre titoli). La terra è ridotta a un luogo morto, dall'atmosfera irrespirabile, il paesag-

gio sembra attraversato dal fuoco e dal gas iprite, la disperazione e la violenza segnano ogni volto. Migliaia di famiglie concentrate in ciclopici edifici sopravvivono solo grazie alle risorse estratte nell'incontaminato pianeta Pandora (Eywa'eng, ed Eiwa è la Grande Madre), 'purtroppo' abitato dai Na'vi, umanoidi blu alti tre metri dagli evidenti atavismi (la coda, le orecchie a punta, vivono sugli alberi). *Avatar* compendia una incredibile sintesi di ideologie coerenti. L'anti-terra è l'incarnazione della cosiddetta Ipotesi Gaia (il pianeta vivente), i Na'vi sono sì primitivi, ma non incivili (il mito del buon selvaggio), animali e vegetali vivono in equilibrio e armonia (l'Eden, il giardino originario), tra i nativi vige una sorta di matriarcato (Bachofen approverebbe), una forma di interconnessione neurale permette a tutti, animali, vegetali, insetti o batteri, di comunicare tra loro (la mente collettiva). Perfino gli spiriti non sono isolati, ma partecipano del grande circuito vivente grazie ai poteri del grande Albero delle Anime, quintessenza di una divinità vegetale (chiaro riferimento a Yggdrasill, l'albero cosmico, simbolo perfetto delle speranze green).

RAREFAZIONE

E veniamo al terzo e ultimo scenario paradossale di questo itinerario della mente collettiva in un luogo-non-luogo per eccellenza: la città. Questo viaggio dell'immaginario nasce sotto il segno della 'rarefazione', destinazione ultima della condensazione senza limiti di ogni tipo di massa. La cosiddetta 'folla solitaria', di David Riesman, oppure la ripugnanza per l'altro in condizioni di affollamento descritta da Elias Canetti, sono semplici prodromi della inarrestabile virtualizzazione delle relazioni umane; il vuoto interiore assoluto che accompagna la percezione dell'assoluto vuoto del tempo e dello spazio: ma in un habitat sempre più artificiale, approssimativamente definito 'città'.
L'opposizione dialettica natura/cultura risale quantomeno ai primi insediamenti sedentari documentabili (Gerico, Çatalhöyük

etc.). Lo spazio esterno, ciò che è al di là del limite boschivo, da quel momento è stato il luogo del caos, delle forze primigenie incontrollabili: spiriti, orchi, streghe, folletti, elfi, potenze naturali. All'interno del *limes*, e ancor più entro il *temenos*, il recinto sacro, vige l'ordine dell'agire umano e la disciplina delle divinità legislatrici. E qui si pone il problema delle origini, poiché è ormai noto a tutti che la recente archeologia in area siriaco-anatolica ha scoperto l'immenso complesso monumentale dei santuari di Göbekli Tepe, circa duemila anni più antico dei primi insediamenti proto-urbani.

Come sia, è un fatto che il *sapiens*, come del resto tutti i suoi parenti stretti del genere *Homo*, è vissuto per quasi tutta la sua storia evolutiva come cacciatore-raccoglitore seminomade in piccoli gruppi sparsi; solo da diecimila anni circa, a macchia di leopardo e in tempi protostorici differenti, si è inurbato, ma a ritmi esponenziali. Oggi il 60 % dell'umanità vive in città e si calcola che entro il 2100 sarà oltre l'80 %. Tale inarrestabile fuga dalla natura alimenta da tempo la crescente mistica della natura. Nell'immaginario letterario o cinematografico il 'destino' post-adamitico ha generato celebri distopie. *Metropolis* di Fritz Lang (1927), tratto dall'omonimo romanzo di Thea von Harbou, inaugura l'inversione dell'utopistica *garden city* di Ebenezer Howard; da lì una profusione di variazioni sul tema, fino all'annunciato colossal *Megalopolis* di Francis Ford Coppola, in uscita nel 2024. Ma è nei meandri della percezione inconscia della condizione urbana che si cela la sintesi finale dell'anomia durkheimiana: il pianeta-città, Trantor, capitale dell'Impero galattico, sintesi dell'antropizzazione definitiva. Siamo agli inizi degli anni '50 e questo paesaggio ai limite del concepibile è descritto nelle prime pagine del ciclo della Fondazione di Isaac Asimov. Ma si tratta ancora del mondo rassicurante dei materiali di ferro e vetro e delle persone in carne e ossa, sia pure pigiate a centinaia di miliardi in migliaia di livelli. Il passo successivo, ma logico, sarà la smaterializzazione di uomini e mezzi: la città virtuale, elettronica, immateriale, preconizzata in vari romanzi di genere fantascientifico già dagli anni '50 del secolo scorso.

Occorrerà molto tempo prima che dalle pagine stampate si passi alla forza d'urto del cinema e delle fiction. Dovranno svilupparsi le tecnologie adeguate. *Tron*, di Steven Lisberger (1982) è la pietra miliare che realizza un convincente spazio interamente virtuale, abitato da avatar e semi-divinità elettroniche, plasmato dai banchi di memoria e dagli algoritmi intelligenti. Da allora non si conta la profusione di anime e film che narrano il passaggio dal *Ghost in the Machine* all'ultramoderno *Ghost in the Shell.* Ma il più coinvolgente, per raffinatezza del disegno e profondità della trama, è senza dubbio *Blame*!, manga di Tsutomu Nihei del 1997 e poi anime di Hiroyuki Seshita nel 2017. In questo meta-mondo esiste solo una rete che interconnette macchine e software intelligenti. Il pianeta è interamente sepolto da centinaia di migliaia di chilometri di tali infrastrutture reali e virtuali, che si estendono nello spazio siderale; paesaggi che sembrano assemblaggi impossibili e precari di cavi, tubi, putrelle e pannelli metallici in avanzato stato di ossidazione. Questa mega-struttura cresce senza limiti (nel manga è già oltre l'orbita di Giove) e senza un progetto, senza intenzionalità, come appunto un meccanismo autoreplicante, ma inanimato: essenza stessa della macchinica intelligenza artificiale. Residui prossimi alla definitiva estinzione di sopravvissuti umani si aggirano in questa vacuità senza limiti. L'unica speranza è riposta in un quasi leggendario codice genetico originario dell'umanità, conservato nelle memorie virtuali dell'iperstruttura.





Manuel Ghidini
Cartello segnaletico , 2019
ferro e alluminio verniciato
238 x 83,5 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano



Respirare arte

Walter Patscheider

Quando gli amici Franco De Angelis e Cesare Cadeo mi proposero di installare un'opera di Carlo Ramous al *Parco dell'Arte* dell'Idroscalo rimasi molto sorpreso e scettico.
Ricordavo l'Idroscalo fine anni '50, molto incolto, con zona tribune per le gare di canottaggio e motonautica, la Punta dell'Est per ballare e la Pista Rossa, inventata da Ascanio Palchetti con Nicolò Dona Delle Rose, dove andavo a correre con i primi go-kart. Per il resto luogo incolto e mal frequentato.
Incuriosito da tale richiesta, con orgoglio milanese ho scoperto l'esistenza di una realtà incredibile in grande sviluppo, creata per la Provincia di Milano da Cesare Cadeo con il coinvolgente entusiasmo degli amici Ugo Maria Macola e Stefano Pizzi, sempre alla ricerca di possibili prestatori di grandi opere di artisti affermati.
Nel maggio del 2017 ho accettato con entusiasmo quindi l'invito ad installare la scultura *Continuità* (fig. 1a e 1b) del 1972 di Carlo Ramous, scegliendo con molta attenzione il luogo secondo me più adatto.
Nella mostra personale di Carlo Ramous del 1974 in Piazzetta Reale a Milano, *Continuità* era presente con altre cinque sculture (*Gesto per la libertà* (fig. 2) , dal 1981 in piazza Conciliazione; *Arco* (fig. 3) , dal 2015 nel Giardino Carlo Ramous alla fermata MM5 San Siro Ippodromo; *Timpano* (fig. 4), dal 2013 al 2016 nel giardino della Triennale di Milano; *Anelito,* in via di restauro; *Sviluppo*, distrutta).
Dopo 35 anni di abbandono a Parma, *Continuità* è stata recuperata e restaurata ed esposta dal 2013 al 2016 nel parco della Triennale (fig. 5) di Milano e dal 2016 al 2017 nel giardino del Palazzo Reale (fig. 6) di Torino.
L'instancabile Ugo Macola mi ha coinvolto negli incontri con vari artisti, fondazioni e archivi per scegliere le opere, concordare le posizioni ed i relativi basamenti, seguendo poi le operazioni per la



Foto 1a: Montaggio della scultura *Continuità* (1972) di Carlo Ramous al Parco dell'Arte dell'Idroscalo
Foto 1b: Scultura *Continuità* (1972) di Carlo Ramous al Parco dell'Arte dell'Idroscalo





Foto 2: Scultura *Gesto per la libertà* (1973) di Carlo Ramous in Piazza Conciliazione, Milano
Foto 3: Scultura *Arco* (1972) di Carlo Ramous al Giardino Carlo Ramous, Milano (fermata M5 San Siro - Ippodromo)





Foto 4: Scultura *Timpano* (1972) di Carlo Ramous nel giardino della Triennale di Milano
Foto 5: Scultura *Continuità* (1972) di Carlo Ramous nel giardino della Triennale di Milano



loro installazione. Così siamo riusciti ad arricchire il *parco dell'arte* dell'Idroscalo con le opere di Alik Cavaliere, Enrico Baj, Nanda Vigo, Marco Lodola ed altre due sculture di Carlo Ramous.
Il coinvolgimento dell'Accademia di Belle Arti di Brera con la disponibile Presidente Livia Pomodoro, l'attivo sempre presente Roberto Priod, la passione e il grande impegno di *OverArt*, l'importante finanziamento della Fondazione Cariplo, ha permesso la nascita del *Museo dei giovani Artisti*.
Ogni anno, a fine corso, gli studenti hanno la possibilità di esporre le opere più meritevoli partecipando attivamente alla loro installazione.
Molto utile per questi bravi giovani artisti poter vedere la loro opera dialogare con lo spazio dopo essere stati aiutati dai loro professori ad "ambientarla" ed a curarne la posa in opera.
E poi, nel tempo, vedere anche lo stato di conservazione e necessità di manutenzione.
Il suggestivo ritorno degli idrovolanti il 29 settembre 2019 ha fatto da cornice alla grande festa per l'inaugurazione del *Museo dei giovani Artisti* con la presentazione del primo catalogo del *Parco dell'Arte* dell'Idroscalo che raccoglie le bellissime foto di Cosmo Laera.
Facile ricordare la prima grande mostra di Giovanni Carandente: Sculture nella città. Spoleto 1962 con le foto di Ugo Mulas.
Il *Parco dell'Arte* dell'Idroscalo di Milano potrà avere lo stesso grande successo storico quando tutto il percorso intorno al lago sarà arricchito da opere scultoree di artisti famosi, di giovani artisti e di ex giovani artisti diventati famosi.
Deve e può diventare, come ambiziosamente auspicato nella presentazione del primo catalogo "*Parco dell'Arte* e *Museo dei giovani Artisti*" da Giuseppe Sala, Sindaco della Città metropolitana di Milano, "il primo giardino pubblico di scultura in Italia".
Spazio non tradizionalmente museale, dove non dai per scontato che ciò che viene esposto è 'bello', ma dove passeggi e provi emozioni con interpretazioni molto personali, prive di condizionamento. Questo vale soprattutto per il *Museo dei giovani Arti-*

sti, dove vengono presentate opere sconosciute, prive, per il momento, di storia e giudicate meritevoli solo da un limitato, seppur competente, comitato scientifico.
Il mio non è solo un auspicio, ma un ringraziamento ed un accorato invito a tutti gli artefici operativi che con passione continuino a contribuire a questa bellissima realtà.
Mi piace ricordare quanto scriveva l'artista Carlo Ramous alla fine degli anni '60:
"Ecco perciò che lo spazio non deve più delimitare una forma ma entrare in essa […]. E così scavo il volume, lo rompo nella sua profondità alla ricerca di quell'invisibile struttura, inquieta come una linea svelta, insinuante, lucida e che ha lo stesso sapore di quando ci si accorge che la nostra vita non ha più confini."
E poi nel 1976:
"La scultura vive dovunque, sia all'interno che all'esterno, il problema è trovare la scultura giusta per il posto giusto."
Passeggiare tra queste grandi sculture nate dalla libertà espressiva e diversa sensibilità, tipica dell'artista, può incuriosire ingegneri ed architetti e far nascere possibili collaborazioni nella partecipazione ai bandi per progettazione di edifici pubblici nel rispetto della legge 717 del 1949 (detta legge del 2%), molto spesso non rispettata, ma che ha contributo negli anni 60/70 a realizzare bellissimi edifici pubblici (fig. 7) contagiando anche le iniziative private (fig. 8 e 9).
Ed è un piacere ricordare, che se abbiamo la gioia di passeggiare nel *Parco dell'Arte* dell'Idroscalo, dobbiamo essere sempre grati al grande promotore Cesare Cadeo.

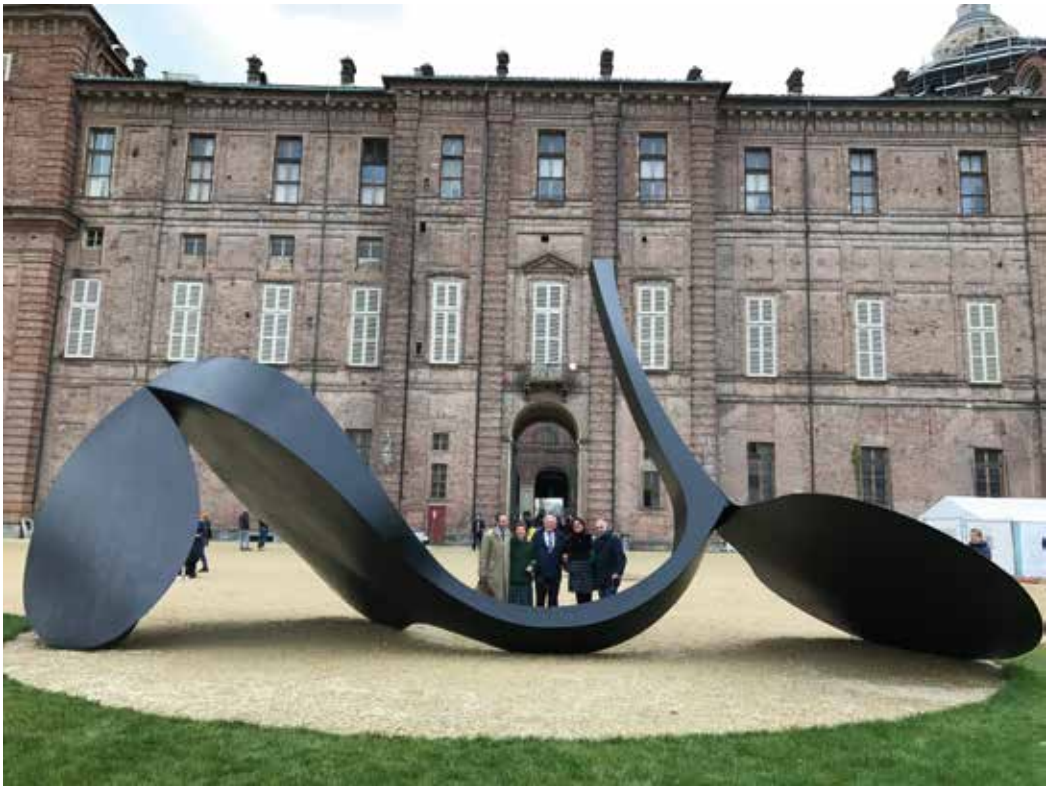


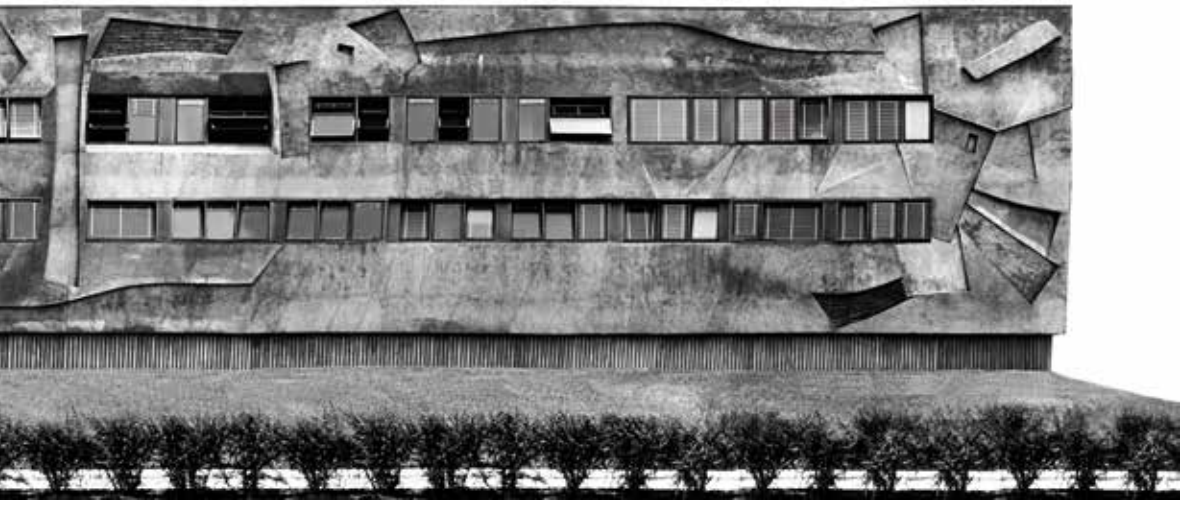
Foto 6: Scultura *Continuità* (1972) di Carlo Ramous al Palazzo Reale di Torino
Foto 7: Chiesa di San Giovanni Bosco (1967) a Milano. Sia la facciata che alcuni dettagli interni sono nati dalla collaborazione tra il progettista (Arch. Mario Tedeschi) e l'artista (Carlo Ramous)





Foto 8: Imprimerie Cino del Duca (1963) a Blois (Francia)
La facciata della palazzina uffici è nata dalla stretta collaborazione
tra il progettista (Ing. Tullio Patscheider) e l'artista (Carlo Ramous)

Foto 9: Recinzione di villa privata (2023) a Marina di Pietrasanta
realizzata grazie alla collaborazione tra il progettista
(Ing. Walter Patscheider) e l'artista (Bruno Daleffe)





Human Landscape

Alex Pinna

È con grande piacere che ho ricevuto, da parte del Professor Roberto Priod e il Dottor Ugo Maria Macola, la proposta di entrare a far parte del gruppo di lavoro del *Museo dei giovani Artisti* presso l'idroscalo di Milano, quindi vorrei iniziare questa riflessione con un sentito ringraziamento nei loro confronti.
Considero da tempo molto importanti, per la crescita personale e professionale degli studenti, le occasioni per operare al di fuori del contesto strettamente accademico, perché questo favorisce il confronto e stimola ad operare con più attenzione alla situazione in cui si interviene, rispettandone storia e vincoli. Tali opportunità, soprattutto, abituano gli studenti ad affrontare problematiche legate ad aspetti più prettamente professionali – come la sicurezza per quanto riguarda il pubblico o la stabilità delle installazioni – e incentivano a preventivare già dalla fase progettuale quali saranno le necessità di manutenzione.
Spesso avere dei vincoli progettuali invece di essere limitante aiuta la creatività, dal momento che il solo fatto di riuscire a rispettar questi vincoli dà forza alle idee e permette di intravvedere un buon esito finale.
Nel caso del progetto *Human landscape* l'opportunità di creare rispettando alcuni vincoli si è realizzata in una struttura che vede, nella sezione più storica, la presenza di autori molto importanti per il linguaggio scultoreo contemporaneo. Pertanto la relazione con le loro opere è stata sicuramente fonte di stimolo, di studio e di comprensione profonda; ha permesso di indagare anche aspetti più nascosti dei lavori già presenti e ha reso possibile analizzare la sensibilità dimostrata dagli scultori rispetto al sistema naturalistico e paesaggistico.
La particolarità del luogo e il tema proposto hanno sicuramente favorito la massima attenzione progettuale al rispetto del contesto

naturale: tale contesto è stato analizzato approfonditamente per quanto riguarda la fauna che popola il parco, la flora locale, l'utilizzo del luogo da parte del pubblico e i caratteri salienti dell'area che sorge all'interno della città metropolitana. Nella fase progettuale sono stati presi in esame sia l'elaborazione teorica del lavoro sia la scelta dei materiali, fino ad arrivare alle ipotesi riguardo a quali spazi del parco occupare; l'intento è sempre stato quello di amplificare l'eco dello spazio senza mai porsi con prevaricazione.
Gli studenti selezionati, tra quelli che frequentano il mio corso di scultura, sono Pietro Chiarello e Francesca Zagaria, mentre Gabriele Ricchiuti, Elena Scenna e Simona Tessaro sono stati segnalati, con la speranza che quanto prima sia possibile realizzare anche i loro progetti.
Pietro ha ben compreso, sulla scia di Pascali e Mondino, quanto il gioco sia faccenda serissima, *La vecchia sentinella* è un elemento pensato per l'interazione col pubblico di tutte le età e non a caso riflette approfonditamente sullo spazio e sui suoni che provengono da Linate, oggi e in un passato non troppo lontano.
Francesca riesce con un soffio leggerissimo a toccare corde molto molto intime; *Ritrovamento* dimostra una forza e una poetica davvero potenti, non esagero se in lei intravedo una vicinanza di pensiero con le migliori ricerche di Maria Lai.
Gabriele è scultore fatto e finito, ascoltarlo saldare con la fluidità che solo lui riesce ad innescare giocando con elettrodi e ampere è una sorpresa ed un piacere profondo: *Idrovolatile* ne sarà prova evidente. Osservarlo riflettere su forme e possibilità, mentre progetta e realizza, dimostra quanto la scultura sia davvero un modo di esistere.
Elena e *Tangibile tempo* sono una cosa unica, coraggio e forza: lo dimostra decidendo di puntare tutto sulla deperibilità della scultura, sui materiali ecosostenibili e sulla bellezza della forma, lavora sempre col sorriso; minaccia dubbi, ma in realtà vince sempre le sfide.
Simona è un brivido; sempre in ritardo e un po' affannata, in realtà è un mago, sospetto che lei possieda e nasconda un cilindro colmo

di sorprese. *Family*, il suo xilofono labirinto, è un sogno realizzabile per tutti noi, spero davvero diventi reale per trasformare il parco del museo in un incanto.
Concludo ringraziando di cuore tutti gli studenti, non solo quelli citati, perché hanno partecipato nella quasi totalità sia alla fase seminariale sia a quella progettuale dimostrando di credere nel loro lavoro e, in fondo, un po' anche nei miei consigli.



Zhang Qian
Senza Titolo, 2015
marmo di Carrara
82 x 22,5 x 56 cm
Parco dell'Arte, Idroscalo di Milano



AnneMarie Maes
ElbBienen
Installazione iniziale a Bruxelles e Amburgo
Aprile 2019

Api, arte e biodiversità

Sue Spaid

Questa è una versione modificata della trascrizione di *Be Biodiverse: Bees, Art and Diversity*, una conferenza tenuta da Sue Spaid nel settembre 2020, nell'ambito di un evento organizzato dal museo Eksjö in Svezia.

"*La diversità biologica dipende dalla diversità umana.*"
~ Bob Bye

Nel 1992, l'United Nations Earth Summit ha definito la diversità biologica come "la variabilità degli organismi viventi di qualunque tipo, compresi gli ecosistemi terrestri, marini e acquatici e i complessi ecologici di cui fanno parte. Questo include la diversità tra le singole specie, tra specie diverse e tra gli ecosistemi." Considerando la distruzione ambientale che aveva già avuto luogo in Europa nel XVI secolo, non sorprende che nessuna nazione europea sia tra le prime 50 nazioni più ricche di biodiversità. A quanto pare, i valori che hanno ispirato le persone a distruggere le foreste per costruire imbarcazioni oceaniche, a scavare montagne per costruire gloriose cattedrali o ricercare sulla Terra risorse redditizie da estrarre, sono gli stessi che hanno generato gli Stati nazionali monolingui che hanno distrutto la biodiversità.
Durante la ricerca del mio primo libro *Ecovention: Art to Transform Ecologies* (2002), sono stata colpita da una statistica: "Dei nove paesi in cui si parla il 60% delle 6500 lingue rimanenti al mondo, sei (Messico, Brasile, Indonesia, India, Zaire [Repubblica Democratica del Congo] e Australia) sono anche centri di megadiversità per flora e fauna." Da ciò ho dedotto che "la Biodiversità e la diversità culturale sono direttamente proporzionali." All'epoca si trattava di un'idea nuova, che non era ancora stata testata o dimostrata, tanto meno accettata. La mia "intuizione" che la

diversità biologica e quella culturale siano collegate, è stata confermata quando l'UNESCO ha finalmente affermato che "nuovi studi suggeriscono che la diminuzione linguistica, ha a sua volta un impatto negativo sulla conservazione della biodiversità." Il rapporto dell'UNESCO del 2009 ribadisce questo punto di vista: "La diversità culturale deve essere vista come una dimensione trasversale (piuttosto che come un quarto pilastro separato della sostenibilità), con un ruolo importante da svolgere in tutti i progetti di sviluppo, dall'eliminazione della povertà alla salvaguardia della biodiversità, dalla gestione delle risorse al cambiamento climatico." In occasione della mia partecipazione a una conferenza sulla relazione tra la biodiversità e l'estetica, sono tornata a questa precedente statistica per mostrare come la biodiversità possa servire da bioindicatore per il coinvolgimento culturale umano.

Gary Nabhan, l'etnobotanico che per primo ha attirato la mia attenzione su questa relazione, dipinge una correlazione negativa tra colonizzazione e biodiversità, per cui "ovunque gli imperi si siano diffusi per sopprimere le lingue e le tradizioni fondiarie di altre culture, la perdita di biodiversità è stata drammatica. Le civiltà che conquistano altre culture e le costringono ad adottare l'agricoltura estensiva dei cereali o il pascolo del bestiame sono particolarmente gravose per la flora e la fauna delle regioni locali. Con i coloni al timone, le imbarcazioni affondano inevitabilmente." Al contrario, "ovunque siano coesistite molte culture all'interno della stessa regione, è sopravvissuta anche la biodiversità." Le autorità centralizzate e la mentalità monolingue dell'Europa hanno causato la perdita della biodiversità?

"Ogni volta che una specie scompare o viene dominata da un'altra, l'intero ecosistema si sbilancia..."

Sebbene io sia d'accordo con entrambi i punti di Nabhan, sono ancora più colpita da due correlazioni positive. In primo luogo, la diversità culturale protegge la biodiversità, come sottolinea Robert Bye all'inizio di questo articolo, e in secondo luogo, la biodiversità è un bioindicatore del coinvolgimento culturale umano. Più sono le collaborazioni a cui ho preso parte nel corso degli anni, più ho

dovuto fare ricerche sulla biodiversità. Più imparo sulla biodiversità più incontro scettici al riguardo, o forestali e allevatori che considerano la biodiversità come un bioindicatore del benessere della natura, compreso il funzionamento degli ecosistemi, quello che io considero la vera "bellezza" della natura. Più recentemente, gli scienziati hanno iniziato a collegare la biodiversità al benessere umano. Sia chiaro, la biodiversità non è una panacea, nel senso che massimizzare la biodiversità non risolverebbe tutti i nostri problemi ecologici. Tuttavia, al giorno d'oggi, la vita dipende così tanto dalla biodiversità che ottimizzarla è un obiettivo degno di nota, soprattutto perché il conteggio della biodiversità tende anche a ispirarci ad apprezzare e proteggere aspetti della natura normalmente trascurati.

Negli Stati Uniti, chi ha interessi commerciali ama prendere in giro gli sforzi degli ambientalisti per salvare dall'estinzione specie "sconosciute" come il "gufo maculato del nord", le "puzzole maculate" o le tartarughe di ogni tipo. Se capissero davvero la biodiversità, si renderebbero conto che ogni specie svolge un ruolo nell'equilibrio degli ecosistemi. Ogni volta che una specie scompare o viene dominata da un'altra, l'intero ecosistema si sbilancia, portando a enormi squilibri che si ripercuotono su tutte le specie che abitano quel particolare ecosistema. Forse i critici hanno ragione a contestare un'attenzione singolare verso una particolare specie, un approccio che sembra un retaggio dell'ambientalismo degli anni Sessanta, ma in realtà empatizziamo più facilmente con una determianta specie animale piuttosto che con interi ecosistemi distinti. È per questo che associamo l'orso polare all'impatto del cambiamento climatico sull'Artico, ma ovviamente migliaia di specie animali abitano l'Artico (5500 per la precisione), non solo gli orsi polari. Inoltre, con il riscaldamento dei climi, gli orsi polari si stanno spostando verso sud, il che potrebbe creare scompiglio negli ecosistemi in cui vive il popolo degli Inuit, ma questa è un'altra storia. Di seguito, prima di passare in rassegna le opere d'arte che affrontano il tema della biodiversità, mi soffermerò su alcuni punti fondamentali.

LA BIODIVERSITÀ COME BIOINDICATORE

Nel mio articolo del 2015 ho rivisto la correlazione tra lingua e biodiversità individuata nel mio libro del 2002 e ho cercato di costruire un caso a sostegno di questa tesi. Poiché cinque dei cinquanta paesi con la maggiore biodiversità non sono mai stati colonizzati (Cina centrale, Iran, Giappone, Nepal e Thailandia), la colpa dell' "impero" o della colonizzazione non è certo definitiva, anche se il nazionalismo e gli stati nazionali che scoraggiano le lingue indigene a favore di lingue nazionali unificanti, contribuiscono senza dubbio a fattori negativi. Anche la stabilità rispetto alle continue migrazioni e alle guerre gioca un ruolo importante.
Dato il rapporto tutt'altro che diretto tra la bellezza (agli occhi dell'uomo) e il benessere della natura, temo che l'apprezzamento estetico possa arrivare solo fino a un certo punto nella protezione della natura. Fino a poco tempo fa, era comune per gli amanti della natura considerare i giardini coltivati, potenzialmente entropici e che richiedono una manutenzione ordinaria, molto più gradevoli dal punto di vista estetico rispetto ai prati di fiori selvatici autosufficienti. Per cogliere il modo in cui la biodiversità riflette il benessere della natura, ho osservato: "Desiderosa di identificare un indicatore che potesse consentire agli ambientalisti dalla mentalità estetica di salvaguardare la natura, ho dapprima considerato la possibilità di delimitare i cambiamenti dell'entropia, i cui aumenti sono solitamente percepibili. Rendendomi conto che quando si notano i picchi entropici è spesso troppo tardi, ho concluso che il monitoraggio della biodiversità potrebbe offrire un indicatore migliore del benessere, soprattutto perché circa duecento nazioni si sono già impegnate in tal senso." In questo articolo, ho analizzato il fatto che la biodiversità è un sistema che anticipa, invece che rispondere agli aumenti dell'entropia, un punto di vista che è sostenuto dal biologo Scherer-Lorenzen, di cui parlerò più avanti in modo dettagliato.
"La coesistenza di più lingue è un esempio di rispetto per i diversi popoli."

La mia intuizione è stata che fattori come le culture locali e gli habitat protettivi che permettono alle lingue sconosciute di sopravvivere, sono gli stessi che assicurano la sopravvivenza di più specie. Per gli antropologi che studiano le culture locali, questo non è una sorpresa. Per altri, [compresi i biologi], sembra del tutto irrilevante, dal momento che i luoghi in cui prosperano specie diverse e lingue ormai sconosciute, non sono esattamente regioni in cui fioriscono le varie arti. Eppure, se ci pensiamo, ci possiamo accorgere che quanto più remota è la cultura, tanto più è probabile che i suoi membri abbiano particolari convenzioni (cucina, abbigliamento, rituali, artigianato, ecc.). Le convenzioni che si adattano alle invasioni periodiche si rivelano cruciali per la sostenibilità di una comunità. Uso il termine "convenzione" invece di "tradizione", perché le convenzioni si evolvono, anche se gli esterni alla società non riconoscono tali cambiamenti. Questo è il modo in cui la natura reagisce alle migrazioni. Si adatta, a meno che gli invasori non siano dei colonizzatori, che finiscono per distruggere tutto ciò che non capiscono.

In secondo luogo, la coesistenza di più lingue in un ambiente comune è un esempio di rispetto per i diversi popoli, e incoraggia la proliferazione di varie culture che persistono e interagiscono tra loro. Le comunità che ospitano più culture e le incoraggiano a mescolarsi tra loro, facilitano la sperimentazione, l'impegno umano e il corso dell'arte in continua evoluzione. Così come le nove nazioni che ospitano tremilanovecento lingue sono macrocosmi di diversità, anche le varie città favoriscono la biodiversità. Secondo il Resilience Centre di Stoccolma, trentaquattro dei maggiori punti di biodiversità identificati in tutto il mondo dal Conservation International contengono tutti aree urbane, come Bonn, Bruxelles, Città del Capo (ottantatré mammiferi diversi, tremila piante e trecentosessantuno uccelli), Curitiba, Berlino, Stoccolma, Città del Messico, Nagoya, San Paolo, Philadelfia e Singapore.

In terzo luogo, poiché la biodiversità caratterizza le differenze tra gli habitat e non solo la disponibilità di varie specie, le città che attraggono artisti provenienti da comunità eterogenee facilitano

la produzione artistica dinamica, in quanto gli artisti incontrano sia nuove esperienze sia un pubblico sconosciuto. La convergenza delle differenze stimola nuove forme di creazione artistica, dal momento che gli artisti stranieri sono esposti a un numero maggiore di opere d'arte e culture in ambienti sconosciuti. Quest'idea accomuna ogni grande città, per la presenza di una maggiore biodiversità rispetto alle aree rurali e alle periferie, essendo questi luoghi ospiti di più persone che parlano molte lingue diverse. Da questo risulta che le società che incoraggiano la diversità culturale sono estremamente più biodiverse di quelle monoculturali, sia in termini di agricoltura che di lingua.

Più di vent'anni fa, Nabhan osservava che siamo in attesa di un'ipotesi che sostenga che la diversità culturale non solo è interessante, ma "spiega perché il contatto con la diversità culturale ci rende pienamente umani".

Del tutto casualmente, ho fornito una tale ipotesi sotto forma di tre corollari correlati, derivanti da fatti concreti, sperando di ispirare i ricercatori nel testare tali relazioni.

Fatto: la varietà delle lingue umane è correlata alla biodiversità.

Corollario I: Gli esseri umani che apprezzano la loro cultura proteggono il loro ambiente naturale.

Fatto: le lingue tendono a sopravvivere dove prosperano specie diverse.

Corollario II: il rispetto dell'habitat favorisce la diversità culturale e la biodiversità.

Fatto: la biodiversità è in relazione e in interazione con gli esseri umani.

Corollario III: La mescolanza, la differenza e la convergenza favoriscono la biodiversità.

Per ricordare i corollari ho chiamato questo mantra "Proteggere-Rispettare-Moltiplicare"...

Nel 1971, il filosofo/attivista ambientale norvegese Arne Naess ha sostenuto "un'etica che rispetti la natura e il valore intrinseco di tutti gli altri esseri [...].

L'approccio profondo a lungo termine implica una riprogettazione

del nostro intero sistema, basata su valori e metodi che preservino realmente la diversità ecologica e culturale dei sistemi naturali". Aveva già stabilito cinquanta anni fa quello che l'UNESCO ha scoperto solo di recente!

LA "VERA" BELLEZZA DELLA NATURA

Una spiegazione del maggior funzionamento degli ecosistemi nelle città rispetto alle loro controparti suburbane e rurali è che "un maggior numero di specie potrebbe aumentare le interazioni tra specie diverse, riducendo in questo modo lo sviluppo di specie invasive. Ospitando culture diverse, non sorprende che le città diventino sempre di più dei centri di biodiversità". Questa spiegazione è di per sè è il Corollario III (Moltiplicare) messo in pratica. Sebbene gli scienziati non possano dimostrare la "causalità" tra la biodiversità e il funzionamento dell'ecosistema, il geobotanico Michael Scherer-Lorenzen ha rilevato che la biodiversità nelle chiome degli alberi cresce rapidamente (in modo asintotico) con l'aumento di diverse specie di alberi. Si può quindi concludere che "più la varietà di specie di alberi è maggiore, più aumenta la loro produttività grazie alle differenze funzionali tra specie diverse, che portano a uno sfruttamento maggiore delle risorse e di conseguenza ad un aumento della crescita." Il problema è che funziona anche la spiegazione opposta, in quanto "popolamenti più produttivi possono consentire la coesistenza di più specie. Pertanto, causa ed effetto non possono essere separati da studi osservativi e comparativi." Detto questo, Scherer-Lorenzen sostiene che il funzionamento dell'ecosistema dipenda dalla biodiversità e non che la biodiversità dipenda da una sorta di combinazione tra clima, nutrienti ed altri fattori. Sia Scherer-Lorenzen che lo zoologo Shahid Naeem concordano sul fatto che "la produttività massimizzata e lo sfruttamento delle risorse non solo migliorano la biodiversità, ma ostacolano anche le specie invasive."
Sono particolarmente affascinata dalla nozione di cascata trofica,

come il caso dell'inserimento di lupi grigi nel Parco Nazionale di Yellowstone nel 1995, che ha completamente trasformato l'ecosistema. Negli anni '20, la caccia al lupo ha inizialmente causato un aumento esplosivo della popolazione di alci, questo ha portato a un eccesso della quantità di pascoli, alla diminuzione del numero di castori, a un aumento dei rischi di erosione, e infine a un'importante diminuzione del numero di alci entro il 1968. A quanto pare, la natura predatoria dei lupi mantiene le alci in movimento, riducendo così l'eccessivo sfruttamento dei salici, utilizzati dai castori per costruire le dighe. La reintroduzione dei lupi ha generato una "cascata trofica", per la quale nove colonie di castori (invece di una sola nel 1995) hanno portato a un aumento dell'habitat di uccelli canori e di anfibi, alla rialimentazione delle falde acquifere con acqua fredda e ombreggiata per i pesci. A riprova del fatto che gli scienziati consiedrano la biodiversità come un fattore indicativo del benessere ambientale, i lupi hanno permesso all'YNP (Yellowstone National Park) di ospitare popolazioni più numerose di molte specie diverse."

L'APPROCCIO DI VALORIZZAZIONE ESTETICA

Ho chiamato la mia ultima ipotesi "Aesthetic Enhancement Approach" (AEA)[1], che sostiene che "le persone, sia che si tratti di scienziati o di stakeholder che lavorano a fianco degli scienziati per il recupero degli ambienti, aumentano il loro benessere coltivando al contempo il miglioramento dell'ambiente." L'AEA promuove una bellezza "impegnata" fondata sul benessere, in modo che gli ambienti permeino e plasmino costantemente i corpi umani, che a loro volta penetrano e rimodellano gli ambienti." Ho scritto questo articolo in risposta a un invito a presentare una conferenza sulla "bellezza". Dato che il 75% del territorio terrestre

1 Approccio al miglioramento estetico

è sostanzialmente degradato, incoraggio vivamente i filosofi che si occupano di bellezza a reindirizzare il loro impegno in modo da contrastare la rapida scomparsa della bellezza "naturale". Il mio articolo intendeva quindi affrontare la bellezza delle terre degradate. Per quanto non convenzionale, il mio approccio è stato fortunatamente accettato.

"La biodiversità non solo offre agli scienziati un modo per "misurare" la bellezza...ma permette alla gente comune di valutare il benessere della natura."

In questo articolo sostengo che la biodiversità non solo offra agli scienziati un modo per "misurare" la bellezza valutando il funzionamento degli ecosistemi, ma concede alla gente comune un modo per valutare il benessere della natura, che di solito è inaccessibile se non invisibile, trasformando contemporaneamente sia gli abitanti che i cittadini scienziati che assistono i biologi nei conteggi. Grazie alle Conferenze delle Parti della Convenzione sulla Diversità Biologica che si tengono regolarmente (quindici riunioni dal 1994), i paesi membri delle Nazioni Unite riportano regolarmente i dati sulla biodiversità, per cui i conteggi delle specie sono condotti in tutto il mondo. Inoltre, la raccolta dei dati è ampiamente disponibile, dal momento che centonovantatré paesi membri dell'ONU e centoquattordici città hanno presentato alla Conferenza delle Parti della Convenzione sulla Diversità Biologica delle Nazioni Unite, strategie e piani d'azione nazionali per la biodiversità.

Fino al nuovo millennio, i progettisti urbani hanno suddiviso in compartimenti le diverse funzioni di una città, separando tempo libero (parchi, teatri e centri sociali), pendolarismo (arterie di accesso e uscita, trasporti pubblici e garage) e i lavori pubblici (raccolta/trattamento dei rifiuti, produzione di cibo e trattamento delle acque). Cinquant'anni fa, solo pochi artisti come Patricia Johanson, Alan Sonfist o Hans de Vries immaginavano che le città potessero ospitare la natura, per non parlare degli ambienti biodiversi in grado di sostenere foreste urbane, api e fattorie urbane. Sempre più spesso le comunità urbane che accolgono miriadi di lingue, salvaguardano i rituali culturali e sostengono i cibi etnici, incoraggiando gli atteggiamenti necessari per ispirare gli abitanti

a valorizzare i loro ambienti e a proteggere la biodiversità. Si tratta del Corollario I (Proteggere) messo in pratica.
Nel 2008, in occasione della COP9[2] di Bonn, i partecipanti hanno deciso di misurare l'Indice di Biodiversità delle Città (CBI), successivamente ribattezzato "Indice di Singapore", uno strumento di autovalutazione che consente alle città di "valutare i progressi compiuti nel ridurre il tasso di perdita di biodiversità negli ecosistemi urbani." Utilizzando 23 indicatori, il CBI valuta 3 aspetti: 1) la biodiversità nativa di una città, 2) i servizi ecosistemici (regolazione dell'acqua, stoccaggio del carbonio, attività ricreative ed educative) forniti dalla biodiversità e 3) la gestione della biodiversità. Poiché i punteggi della biodiversità delle città riflettono la regione e l'età, la variazione dei punteggi dopo il 2010 (anno di riferimento) è molto importante. Per acquisire, tracciare e accedere a tutti questi dati, sono nati nuovi campi come la biologia della fauna selvatica urbana e l'ecologia urbana, utili per valutare i progressi delle città nel miglioramento della biodiversità.
L'Indice di Singapore funge quindi da bioindicatore del benessere ecologico, estetico e umano di ogni città. Anche se le città hanno un numero di specie autoctone di gran lunga inferiore rispetto alle foreste pluviali isolate o alle savane protette, tendono ad avere più specie autoctone che esotiche. Le città ospitano più piante esotiche (28%) che uccelli esotici (3%). Le statistiche sulla biodiversità offrono agli abitanti delle città fattori quantificabili di cui possono essere orgogliosi proprietari, dando ai cittadini buone ragioni per adottare le misure aggiuntive consigliate scientificamente per l'aumento della biodiversità. Senza dubbio, le azioni positive per le specie vanno ben oltre i semplici "programmi di abbellimento della città", le cui soluzioni abituali tendono a essere negative per le specie. Questo caso è l'esempio concreto del Corollario II (Rispetto) in azione. Il rispetto della specie si traduce nel rispetto dell'ambiente. È quindi particolarmente importante che gli scienziati collaborino con i cittadini per misurare, valutare e pubblicizzare il CBI.

2 Conferenza delle Parti delle Nazioni Unite sui Cambiamenti Climatici

"La biodiversità prospera lungo le strade che portano fuori città, nelle aree urbane incolte e intorno ai binari ferroviari, dove l'habitat germoglia senza sosta."
Nel 2011, un altro gruppo di ricercatori ha incoraggiato il National Center for Ecological Analysis and Synthesis (NCEAS) a documentare la biodiversità in 114 città. Nel 2014, la rivista londinese Proceedings of the Royal Society B ha "compilato il più grande database globale di due taxa[3] diversi nelle città: uccelli (54 città) e piante (110 città)." Questi dati indicano che "sebbene alcune specie esotiche siano condivise da molte città, i biota urbani non sono ancora uniformati dal punto di vista tassonomico su scala globale e continuano a riflettere il loro gruppo di specie biogeografiche regionali. I biotopi urbani non correttamente raggruppati sono soprattutto quelli dell'Australasia, il che può essere spiegato dall'alta percentuale di specie esotiche provenienti da altre regioni presenti nelle città, che comportano biotopi più simili a quelli di altre regioni."
Quest'ultima ricerca conferma la mia precedente intuizione che gli ambienti urbani generano CBI (Indice di Biodiversità delle Città) superiori sia agli ambienti rurali dove i pesticidi (e non le api regine) regnano sovrani, sia a quelli suburbani dove i prati curati sostituiscono gli habitat. Come già osservato, i livelli più bassi di specie invasive nelle città possono essere dovuti al fatto che la presenza di più specie, accresce le loro interazioni, riducendo così l'accesso di quelle invasive. Il lavoro dei biologi Scherer-Lorenzen e Naeem sostiene totalmente questa spiegazione, ma alcuni filosofi restano dubbiosi. In ogni caso, è auspicabile e positivo riconoscere le città come oasi biofile. Quando si tratta di ospitare la biodiversità, le maggiori risorse di una città rimangono il giardino botanico e quello zoologico (se presente).
Recenti ricerche indicano che la biodiversità prolifera lungo le strade che portano fuori città, nelle aree urbane incolte e intorno ai binari ferroviari, dove l'habitat si sviluppa senza sosta.

3 Categorie sistematiche (*taxon, al singolare) corrispondenti a entità, raggruppamenti ordinati degli esseri viventi*

IL RUOLO DEGLI ARTISTI NELLA DIFESA/MIGLIORAMENTO DELLA BIODIVERSITÀ

Nel 1971 abbiamo assistito per la prima volta al tentativo di un artista di collegare la biodiversità al benessere della natura, quando Hans de Vries ha contato falene, insetti e anfibi su un terreno di un metro quadro a Rotterdam come suo contributo artistico a *Sonsbeek: Buiten de Perken*[4]. Il problema è che gli addetti alle pulizie buttarono via la sua installazione, spingendolo ad affiggere un cartello con la scritta "Comunicazione difficile a causa della mancanza di partecipazione del pubblico", posto vicino al punto in cui si trovava la sua installazione. Nello stesso anno, Naess ha chiesto pubblicamente di preservare la diversità ecologica e culturale dei sistemi naturali. Riporto di seguito la panoramica di decine di ecovention (progetti avviati da artisti con intenti ecologici) che hanno pubblicizzato l'importanza della biodiversità, arricchito l'habitat incrementandone la biodiversità o effettuato esperimenti alla ricerca di soluzioni per il suo accrescimento. Ho citato per ciascun caso i riferimenti dove i lettori possono trovare maggiori dettagli su ogni progetto.

PUBBLICIZZARE L'IMPORTANZA DELLA BIODIVERSITÀ

Alan Sonfist ha impiegato tredici anni per creare l'iconico *Time Landscape* (1965-1978/oggi), perché prima ha dovuto convincere la città di New York a concedergli un appezzamento di terreno dove poter dimostrare che è possibile coltivare una foresta urbana, composta da alberi e arbusti nativi di Manhattan prima della colonizzazione. Come già detto, Hans de Vries ha effettuato il primo conteggio delle specie come esempio di Performance art

4 "Sonsbeek: oltre i confini" in Olandese

nel 1971. Per dimostrare la prevalenza di alberi cinesi (non autoctoni), Mei-ling Hom ha realizzato Invasive Aliens (1994), i cui duecentoottantacinque alberi piantati a formare una "S" sono stati adottati dai cittadini di Philadelphia per i loro giardini. Invitato a realizzare un'opera d'arte pubblica per Wateringse Veld, un sobborgo di Den Haag, Herman de Vries ha proposto *Bomenmuseum* (1996-2011/2017/oggi), in cui piantò in ogni strada una tipologia diversa di albero, per un totale di quattrocento, trasformando la città in un arboreto.
Una delle ecovenzioni più influenti è *Komi- A Growing Sculpture* (1997-2006) di George Steinmann, che ha collaborato con gli abitanti della Foresta Vergine di Komi, patrimonio mondiale dell'UNESCO, nei monti Urali. Nel corso di nove anni hanno mappato le risorse alimentari di una delle ultime foreste boreali d'Europa, registrato le erbe medicinali e lavorato con il governo russo per attuare politiche di disboscamento basate sulla gestione sostenibile delle foreste. Per garantire un accesso privato alle piante e agli insetti meno conosciuti, Henrik Håkansson ha creato A *Thousand Leaves* (2000), la cui recinzione sosteneva dei telescopi.
Per dimostrare l'uso dei semi come zavorra durante il passaggio di ritorno, quando le imbarcazioni vuote e ricche di denaro, in arrivo dal Nuovo Mondo, gettavano le zavorre prima di caricare le merci da scambiare con gli schiavi africani, Maria Theresa Alves ha coltivato *Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden* (2007-2012/oggi) a partire dai semi sommersi, recuperati dal porto di Bristol. Åsa Sonjasdotter divulga con il suo lavoro *The Order of Potatoes: A Potato Perspective on a European Matter* (2009/oggi), piantando regolarmente varietà diverse di patate, l'iniziativa dell'UE che rese illegale l'esportazione di patate autoctone, minacciandone la diversità. D'altra parte invece, la meno popolare bietola evade la normativa UE, consentendo a Christoph Philip Müller d'installare lo *Swiss Chard Ferry* (2012), per il quale sessanta varietà colorate di bietole, raccolte da banche di semi di tutto il mondo, sono state coltivate in sessantasei casse in cima a sei strutture galleggianti che fecero da ponte sul fiume Fulda durante *Documenta 13*.

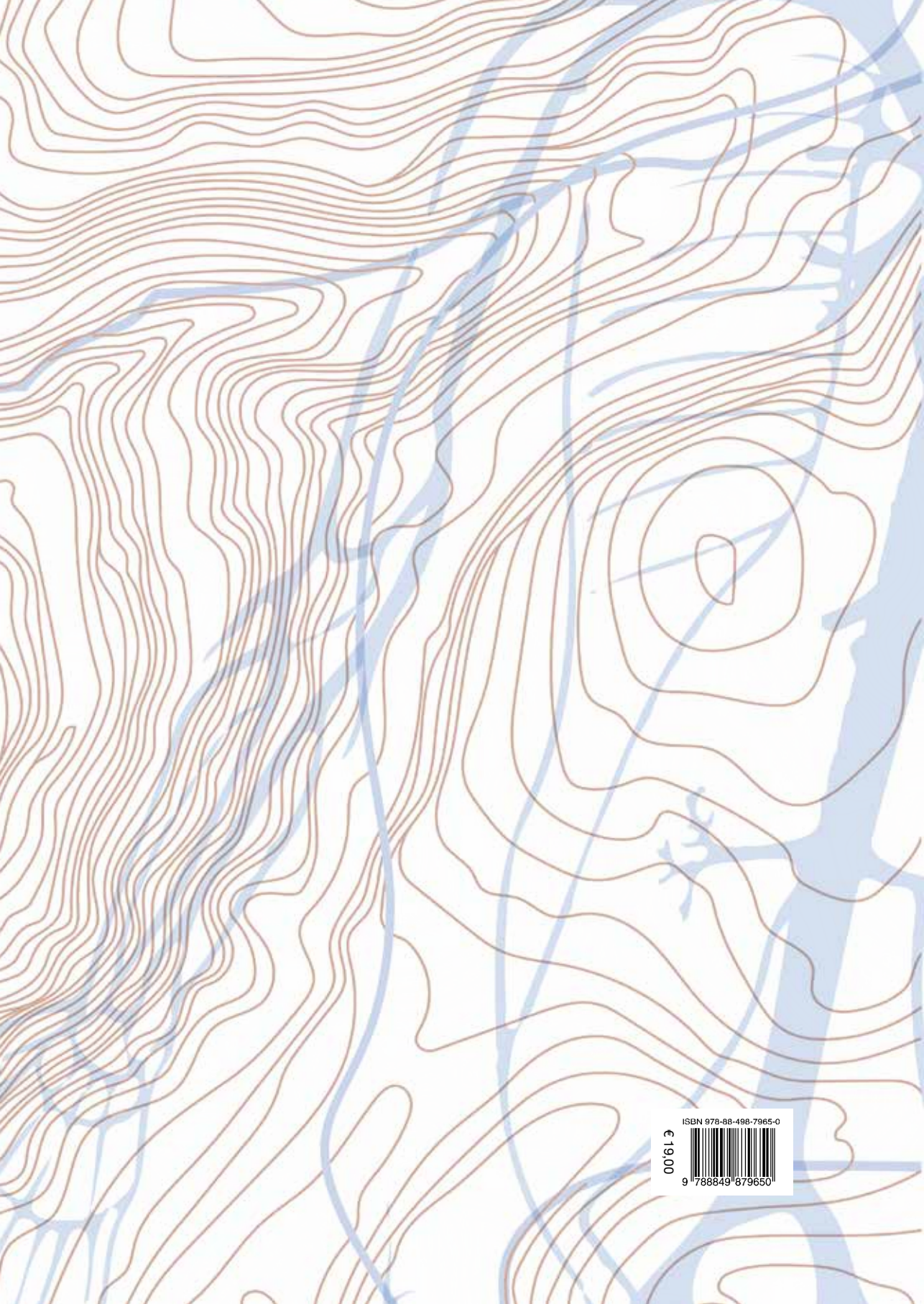
RAFFORZARE L'HABITAT PER INVERTIRE LA PERDITA DI SPECIE

Preoccupata dalla perdita di specie dovuta alla pesca eccessiva nell'Atlantico, Betty Beaumont ha collaborato con una centrale a carbone per produrre diciassettemila mattoni dalle ceneri volanti di scarto, che ha trasportato su un barcone fino a settanta chilometri al largo della costa di New York, per poi scaricarli nell'oceano e creare *Ocean Landmark* (1978-1980/oggi), una barriera corallina artificiale. Nel 1983, Herman de Vries ha iniziato a realizzare delle incisioni su terra, di cui ottomila esemplari sono conservati al Musée Gassendi di Dignes-le-Bains. Consapevole che la perdita di specie è dovuta alla diminuzione degli habitat, Lynne Hull ha creato numerose isole protettive, come *Lightning Raptor Roost* (1990), che consentono a uccelli, anfibi, pesci e rettili di trovare cibo e deporre le uova. In collaborazione con architetti ed ecologisti olandesi, l'Harrison Studio ha ideato *Green Heart of Holland* (1995/oggi), grazie al quale seicentomila nuove abitazioni sarebbero state costruite lungo un anello di duecentoventicinque chilometri di biodiversità, proteggendo così i terreni agricoli e fornendo agli abitanti un accesso diretto alle città.
Tra il 2007 e il 2009, Jackie Brookner ha collaborato con alcuni volontari alla costruzione di *Veden Taika (The Magic of Water)*, tre isole artificiali in ex lagune di trattamento delle acque reflue, ora note come Halikonlahti Bird Pools a Salo, FI. L'isola più grande offre agli uccelli migratori siti di nidificazione, mentre le due più piccole puliscono le lagune attraverso il fitorisanamento. Desiderosa di studiare il Colony Collapse Disorder, AnneMarie Maes ha fabbricato un alveare trasparente (2012) in plexiglas, che invita i ricercatori a osservare le api che vanno e vengono mentre costruiscono il loro alveare. Dopo aver coltivato *I'm Blue, You're Yellow* (2012/oggi), un prato giallo adiacente a uno blu, Rebecca Chesney ha invitato gli scienziati a effettuare un conteggio delle specie, che ha portato a capire che i bombi preferiscono i fiori blu, mentre le api mellifere svolazzano da una parte all'altra.

ESPERIMENTI DI BIODIVERSITÀ

Per ripristinare la laguna di *Fair Park* (1981-1986/oggi), Patricia Johanson ha lavorato con scienziati di Dallas per riequilibrare l'ecosistema, il che ha richiesto l'aggiunta di decine di specie vegetali autoctone, tartarughe, pesci e anatre. Per evitare di dover pagare multe salatissime per lo scarico delle acque piovane nell'Oceano Pacifico, la città di San Francisco ha ingaggiato Johanson per progettare l'*Endangered Garden* (1987-1996/oggi), una passerella serpeggiante che fornisce un habitat alle specie durante le basse maree e che si trova in cima a una stazione di pompaggio e a una vasca di contenimento da utilizzare in caso di forti piogge.
Qualche anno prima che Lois Weinberger trasferisse la sua enorme collezione di piante selvatiche da Vienna alla Ruderal Society (2004-2020) di Gar am Kamp, esponeva *Gartenarch* (1988-1999), seicentoventiquattro diapositive posizionate su un tavolo luminoso. Desideroso di denunciare l'aumento degli anfibi malformati e di scoprirne le cause, Brandon Ballengée ha contato gli arti delle rane in vari paesi, nell'ambito del suo *Malformed Amphibian Project* (1995/oggi).
Nel tentativo di produrre polli più sani e biodiversi, Koen Vanmechelen ha incrociato ogni anno polli con una specie diversa nell'ambito del suo *Cosmospolitan Chicken Project* (1999/oggi). Nel 2016, anno internazionale dei legumi delle Nazioni Unite, Jean-François Paquay ha creato *Edible Environment: Pulses* (2016), una fattoria urbana biointensiva che offre ai consumatori sedici varietà di fagioli a portata di mano. Nel 2019, Anne Marie Maes ha realizzato *ElbBienen*, una grande scultura in legno che ospita un alveare su un pilone adiacente al fiume Elba, con la speranza che le api finiscano per collegare gli spazi verdi vicini, aumentando così la biodiversità di Amburgo.

Stampato in Italia
nel mese di dicembre 2023
da Rubbettino print
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it


ISBN 978-88-498-7965-0
€ 19,00