

ACCADEMIA DI BELLE ARTI  
VENEZIA

Scuola di pittura  
Prof. Maurizio Martelli

Tesi di Diploma  
in  
Storia dell'Arte

IL MOVIMENTO ART IN NATURE  
E L'OPERA DI NILS-UDO

*versione ridotta*

Relatrice:  
Prof.ssa GLORIA VALLESE

Diplomanda:  
FRANCA MORANDI

Anno Accademico 2001-2002

Il mondo è infinita schiuma  
che si forma, fluttua  
e si disperde sopra un oceano  
calmo, silente, insondabile.

Rabindranath Tagore, *Lechan*, 78

# 1. IL TEMA DELLA NATURA NELL'ARTE CONTEMPORANEA

## **Earth Art, Land Art, Joseph Beuys**

L'arte americana degli ultimi 50 anni si evolve nell'ambiente delle grandi città, soprattutto a New York, sostenuta dai collezionisti e dai mercanti d'arte di questa metropoli. Da allora prevale l'interesse per le tematiche che riguardano l'uomo visto nella prospettiva dell'ambiente urbano, in rapporto con la tecnologia, il consumismo, la quotidianità, l'influsso dei media e l'alienazione. Molti pensano che "il nostro tempo" si identifichi in queste situazioni, mentre il tema del rapporto con la natura, intesa come paesaggio, appare a molti meno coinvolgente.

Tuttavia una delle realtà che si pongono con drammatica evidenza davanti ai nostri occhi è la degradazione dell'ambiente naturale, di cui diventiamo sempre più coscienti. Il problema del rapporto con il paesaggio e l'ambiente interessò, già negli anni '60, un gruppo di artisti americani. Essi erano influenzati dal concettualismo (che rifiutava l'opera come oggetto di scambio sul mercato e insisteva sull'importanza del messaggio, il significato da comunicare, tanto che, a volte, l'opera si risolveva in segni, parole, o progetti) e dal minimalismo, per la scelta dei materiali elementari, allo stato grezzo, e delle forme essenziali. Il paesaggio dei deserti, le rocce, gli immensi spazi delle pianure americane suggerirono loro opere grandiose e suggestive.

Già in tempi molto antichi l'uomo aveva costruito grandiose opere negli spazi aperti, legati alla religiosità, al culto dei morti e dell'aldilà o all'osservazione delle stelle - come le Piramidi e Stonehenge. Qualche studioso li avvicina alla *Land Art* del nostro tempo, ma mi sembra che quello che a noi manca rispetto alle opere degli antichi è il senso del sacro. In tempi più recenti, negli anni trenta, il giapponese Isamo Noguchi aveva progettato opere da collocare in spazi pubblici - ricordiamo un progetto del '47: *Scultura che dovrà essere vista da Marte*. Sulla superficie della terra si sarebbe dovuto realizzare un enorme volto stilizzato come "monumento in memoria della razza umana" che l'autore, nel suo pessimismo, vedeva prossima all'estinzione. Nel 1955 Herbert Bayer aveva costruito il suo *Earth Mound*, piccola collina artificiale nel Colorado, ma

solo negli anni '60 queste idee ed esperimenti si diedero una connotazione più chiara di movimento artistico i cui principali esponenti furono: Robert Smithson, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Robert Morris, Nancy Holt, Alan Sonfist, (Americani) Richard Long, Jan Dibbets, Gunther Uecker e Hans Haake dall'Europa.

“Come le opere che designa, *Land Art* è un termine variabile, complesso e denso. Sotto molti aspetti è una forma d'arte essenzialmente americana, le cui manifestazioni si ebbero nell'ambito della cerchia newyorkese nella seconda metà degli anni '60. Ma poi coinvolse artisti di tutto il mondo, che espressero punti di vista e posizioni differenti...”<sup>1</sup>. Si diffonde l'idea dell'opera progettata in funzione del luogo nel quale sorgerà, tenendo presenti le caratteristiche ambientali, per sottolinearne alcuni aspetti: questo tipo di opere verranno poi definite “*site specific*”. Vengono spesso - ma non sempre - utilizzati materiali presenti sul posto nel quale l'artista lascia il proprio segno. Talvolta si tratta di attività individuali nel paesaggio che sottolineano il passare del tempo o si tentano interventi di recupero ambientale.

Ma qual'è lo sfondo culturale nel quale si sviluppa questo movimento? Gli anni '60 impressero una svolta alla cultura occidentale. Alla fine del decennio, i giovani sognavano un mondo diverso, meno convenzionale - si sentivano attratti da un modo di vivere più semplice e naturale: non a caso la *Land Art* in America e *l'Arte Povera* in Italia si manifestarono in questo periodo in cui ci fu anche un risveglio della coscienza ecologica e del femminismo. Questo è il tempo della guerra in Vietnam, dell'assassinio di M. L. King e di J.F. Kennedy, delle marce per i diritti civili e della “rivoluzione giovanile” in occidente, che chiedeva emancipazione dalle politiche tradizionali, rifiutava la guerra, voleva la libertà sessuale e cercava nuove forme di spiritualità, nuovi modelli di vita e di aggregazione sociale, uno sviluppo industriale basato su principi ecologici. Molti gruppi di giovani tentarono, fuggendo dalle città, un “ritorno alla terra” ma non avendo le cognizioni pratiche del lavoro agricolo, le loro esperienze furono di breve durata.

Il critico americano Jeffrey Kastner vede la *Land Art* come un movimento a sfondo socio-politico, tendente al rinnovamento della società soprattutto per quanto riguarda il nascente femminismo e l'interesse per l'ecologia: “L'ampia gamma di opere eseguite

---

<sup>1</sup> Jeffrey Kastner - Brian Wallis, *Land and Environment Art*, Phaidon, Londra 1998, p.12

nel paesaggio furono parte di una sfida programmata all'ortodossia della società attraverso l'oggetto artistico che non ha avuto paragoni nell'arte del 20° secolo”<sup>2</sup>. Tuttavia non si tratta di un impegno politico diretto, dichiarato.

Lavorando all'aperto in spazi difficilmente raggiungibili, gli artisti si ponevano in contrasto con il sistema dell'arte in quanto le opere non potevano essere trasportate, esposte in galleria e vendute; per la maggior parte erano conosciute solo attraverso fotografie.

Gli influssi della scultura minimalista e dell'arte concettuale sono un altro fattore che caratterizza questo movimento i cui protagonisti, nonostante questi punti in comune, rivelano personalità ed atteggiamenti diversi.

Heizer proviene da una famiglia di geologi ed archeologi e le sue esperienze di ragazzo sono legate ai vasti spazi della California del Nord e del Nevada. Poco più che ventenne, decise di ambientare là le sue opere, indagando sulle grandi forze della natura di cui percepiva la presenza, ed esaltandole.

Iniziò nel '67, scavando fossati o disegnando linee nel deserto con le ruote della sua moto. *Displaced-Replaced Mass* è del '69: Heizer fece estrarre e trasportare tre grossi massi di granito dalle montagne, a sessanta miglia di distanza, per poi collocarli in fosse scavate nel terreno del deserto, rivestite di cemento.

---

<sup>2</sup> Kastner - Wallis, op. cit., p.13

L'opera più famosa di Heizer è *Double Negative*, [fig.2.1] realizzata nello stesso anno: una squadra di bulldozer scavarono una trincea profonda 15 metri da una parte e dall'altra di un dirupo sulla cima di una montagna in Nevada.



2.1 Michael Heizer - *Double Negative*  
1969-70, 457 x 15 x 9 m, Mormon Mesa, Overton, Nevada

L'effetto è quello di una stupenda scultura minimalista, visibile solo in fotografia e da grandi lontananze. Questa e molte altre opere di Heizer mirano ad essere “fuori dal tempo”, a comunicarci l'esperienza di un paesaggio che sembra eterno; ci parlano della geologia e del passato dei luoghi in cui sorgono. Per sua ammissione, vi è in esse una vena di misticismo, la ricerca di uno “spazio religioso” che ricorda lo spirito dei grandi monumenti della remota antichità.

Tuttavia, come sottolinea il critico Brian Wallis, sia Smithsonian e che Heizer si documentavano o conoscevano la storia, i miti e la vita quotidiana e sociale dei luoghi dove lavoravano, tenendone conto nella realizzazione dell'opera, che in tal modo non può essere considerata così “fuori dal tempo” come ci appare in fotografia.

Collocando le loro opere in luoghi lontani e difficilmente accessibili, che richiedevano un lungo viaggio, gli artisti intendevano anche far vivere ai pochi visitatori che vi si

avventuravano l'esperienza del contatto con un ambiente diverso e solitario, talvolta ostile: anche questo faceva parte dell'opera.

Walter De Maria ambientò il suo celebre *Lightning Field* in un'arida, selvaggia pianura del Nuovo Messico circondata da lontane montagne. L'opera consiste in una serie di sottili pali d'acciaio, alti 6 metri circa, disposti in file distribuite su una superficie di circa un chilometro quadrato. I pali si evidenziano riflettendo la luce dell'alba e del tramonto, e durante i temporali attirano i fulmini, mettendo così in drammatico risalto la forza degli elementi.

Quest'opera è del '77, ma De Maria era già noto dal '68, quando aveva riempito di terra, fino ad un'altezza di 90 centimetri, la galleria Heiner Friedrich a Monaco, creando così un contrasto tra l'elemento naturale e una struttura chiusa, costruita dall'uomo. L'opera venne poi rifatta a New York nel '77 e rimase come installazione permanente nei locali della Dia Art Foundation.

Il pensiero di Smithson, espresso in parecchi saggi che ebbero notevole influenza, è incentrato sull'idea di entropia: tutte le cose stanno perdendo energia e si disgregano, l'universo ritornerà ad uno stato dove la materia è indifferenziata. La terra e l'uomo sono coinvolti in questo processo cosmico verso la dissoluzione: in questa visione pessimistica ogni idea di progresso non ha senso.

Egli preferiva ambientare le sue opere in luoghi che rivelassero la loro storia geologica, i disastri ed i sommovimenti nel corso dei millenni, ma anche la storia dello sfruttamento da parte dell'uomo, come miniere o zone industriali abbandonate, squallide periferie che ricordavano i paesaggi desolati di alcuni scrittori di fantascienza. Come sottolinea Heike Strelow, “a differenza dei romantici, Smithson non collocò la natura selvaggia e incontaminata sul piedistallo dell'arte. La terra così come è stata trasformata dai processi storici e biologici, ai quali anche l'uomo ha preso parte come le tempeste ed i terremoti, era ciò che contava per lui”<sup>3</sup>.

Questo antiromanticismo era presente anche nella mostra che organizzò nel '68 alla Dwan Gallery a New York, intitolata *Earthworks*. Il titolo derivava da un libro di fantascienza di Brian Aldiss in cui veniva descritto un catastrofico futuro in una terra

---

<sup>3</sup> Heike Strelow, “Artists as Explorers of Reality”, in *Natural Reality*, AA.VV., a cura di Heike Strelow, Daco Verlag, Stoccarda 1999, p.97

inquinata. Alla mostra parteciparono quattordici artisti, tra i quali Carl Andre, Herbert Beyer, Steven Kaltenbach, Sol LeWitt, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim. Al centro della sala, emblematicamente, si trovava un mucchio di terra e rottami: opera tipica di Morris che rifiutava le forme statiche e definite (i critici definirono il suo stile “Anti-form”) e voleva sottolineare lo spirito antiromantico del gruppo, il rifiuto di una visione idillica della natura e del paesaggio così come era stato visto dai pittori dell’ottocento.

Nello stesso anno Smithson pubblicò un saggio, *A Sedimentation of the Mind: Earth Project*, che viene considerato il manifesto di questa prima fase della *Land Art*, chiamata allora *Earth Art*. Egli esprimeva un deciso rifiuto dell’arte come pausa contemplativa, momento di piacere estetico, al di fuori del tempo - idee sostenute allora da critici come Greenberg e Fried. Inoltre considerava superate le opere concepite ed elaborate nello studio: secondo lui gli artisti più innovativi accettavano l’idea dell’opera “site specific”.

Nel ’67 l’artista ideò una serie di opere poi esposte in galleria, definite *Nonsites*. Consistevano in fotografie aeree o carte topografiche di un luogo particolare, di fronte alle quali si trovavano contenitori a forma di trapezio con terra, rocce, o altri elementi provenienti dal luogo rappresentato. Per lui, questi *Nonsites* erano espressione di una dialettica fra lo spazio esterno e quello interno. In un’altra serie di opere che vennero esposte in galleria, *Rock Salt and Mirror Square*, dei pezzi di sale solidificati, posti su uno specchio, si scioglievano gradualmente. Per le sue opere più note, realizzate negli anni seguenti in spazi aperti, Smithson usò materiali come colla, cemento, vetro frantumato, asfalto, talvolta attirando su di sé le critiche degli ambientalisti.

Nell’aprile del ’70 l’artista iniziò a lavorare alla famosa *Spiral Jetty* in una zona industriale abbandonata dell’Utah, dove si trovava il Great Salt Lake: si tratta di un’enorme spirale nel lago, formata da 6.500 tonnellate di terra e rocce. Prima di realizzarla, Smithson si documentò sulla mitologia, la biologia, la geologia e la storia della regione. In un saggio pubblicato in seguito, egli descrisse questo paesaggio devastato da cercatori d’oro e di petrolio, minatori, ... “Tutte quelle strutture incoerenti mi davano grande piacere. Mettevano in risalto una serie di interventi umani,

impantanati in speranze abbandonate”<sup>4</sup>. Quest’opera, che pochi poterono vedere, è conosciuta attraverso fotografie e un film dell’artista, dove vengono evidenziate le trasformazioni subite da quella parte di terra nel corso delle ere geologiche, mentre passato e futuro s’intersecano e sovrappongono nella visione dell’autore.

Alcune delle opere realizzate dagli artisti della *Land Art* suscitarono polemiche tra gli ecologisti, ed in primo luogo quelle di Smithson, i cui interventi erano considerati aggressivi, dannosi per l’ambiente. Ma dai suoi scritti risulta che le intenzioni erano ben altre: egli si proponeva di risanare e recuperare gli spazi abbandonati e devastati dalla produzione industriale e auspicava per l’arte un ruolo di mediatrice tra industria e ecologia. L’artista avrebbe dovuto uscire dai musei e gallerie e impegnarsi nella vita reale, a risolvere problemi concreti. Dopo la sua morte improvvisa la moglie, l’artista Nancy Holt, continuò a sostenere questa concezione dell’arte impegnata nella vita quotidiana, parte integrante di essa. Idee che continuarono ad animare gli artisti che operavano negli spazi aperti.

Molto nota per la sua spettacolarità è l’opera di Christo. L’artista era rimasto affascinato da un’opera di Man Ray, *l’Enigma di Isadore Ducasse* (1920), una macchina da cucire impacchettata e legata con uno spago, e dall’idea sottesa che una cosa nascosta fosse più suggestiva, creando nell’osservatore curiosità e senso del mistero. Iniziò ad impacchettare dapprima oggetti di piccole dimensioni, poi sempre più grandi, con la collaborazione della moglie Jean Claude: insieme diedero vita, negli anni seguenti, ad una società autonoma in grado di realizzare opere monumentali, come “l’imballaggio” di palazzi, rocce o isole, o la *Running Fence* attraverso le pianure americane.

Queste opere richiedevano la partecipazione di molti per essere realizzate in pratica: la popolazione locale, l’intera comunità veniva coinvolta: le autorità, le banche, i manovali, i fotografi.... era necessario anche un complesso lavoro burocratico per la richiesta di permessi e fondi. Così l’opera diventava collettiva, “non dissimile da quella che, nel Medioevo, diede luogo alle cattedrali europee. Tanto l’aspetto umano, quanto quello imprenditoriale rappresentano innovazioni salienti, che la critica soprattutto americana ha spesso sottovalutato”<sup>5</sup>.

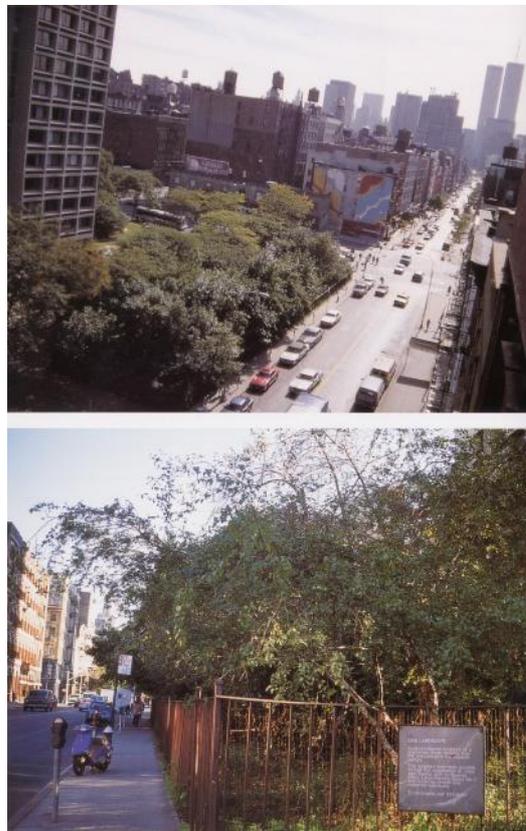
---

<sup>4</sup> R. Smithson citato da Brian Wallis, op. cit., p.31

<sup>5</sup> Angela Vettese, *Capire l’arte contemporanea*, Allemandi, Torino 1998, p. 245

Alla fine degli anni 60, di pari passo con la crescente popolarità del movimento ecologista, prese consistenza anche un atteggiamento che prevedeva interventi meno massicci, senza scavi o alterazioni permanenti del territorio.

Alan Sonfist rappresenta questo aspetto della *Land Art* americana di quegli anni. Egli era orientato verso la ricerca di un rapporto con la natura in senso più ampio, anche prima e al di fuori dell'intervento umano. Sentiva profondamente la perdita di un mondo scomparso - esplorava, come un archeologo, la storia naturale e culturale delle città, cercando negli archivi, collezionando piante caratteristiche del luogo, pietre e relitti del passato. Il suo progetto del '65, *Time Landscape* [fig. 2.2] proponeva di ricostruire integralmente, a New York, una parte del paesaggio così com'era nel 17° secolo, prima del colonialismo.



2.2 Alan Sonfist - *Time Landscape*  
1965-78, *Vegetazione*, 14 x 61 m, New York

Il suo scopo era far rivivere la storia naturale del luogo ricreando una parte di quel mondo, in modo da dare agli abitanti del posto un senso di appartenenza, un legame con le proprie radici. Ma Sonfist era vicino alla visione della natura di Goethe e dei

romantici quando affermava: “I fenomeni naturali, gli eventi naturali e le creature viventi sul pianeta dovrebbero essere onorati e celebrati tanto quanto gli esseri e gli avvenimenti umani”<sup>6</sup>.

Negli anni 60 la partecipazione femminile alla Land Art era stata sporadica, tuttavia vi furono artiste come Nancy Holt (moglie di Smithson) e Jeanne Claude, (moglie di Christo) che diedero contributi notevoli [fig. 2.3].



*2.3 Nancy Holt - Sun Tunnels*

*1973-76, 4 tunnel di cemento (26 x 3,72 m), Great Basin Desert, Utah*

Negli anni seguenti si diffuse il femminismo e molte artiste, alla ricerca della propria identità e rivalutazione, vedevano la terra come simbolo del corpo femminile, della madre e della fertilità. Il nuovo atteggiamento di “ritorno alla natura”, che andava di pari passo con la crescente popolarità del movimento ecologista, era visto come una rinascita dell’elemento femminile, istintivo, fluido, in contrasto con quello maschile, razionale e rigido. Tra le artiste più interessanti del periodo, Ana Mendieta, cubana ma trapiantata negli Stati Uniti all’età di 14 anni, sentiva profondamente il problema della ricerca della propria identità e desiderava ritornare alle proprie radici culturali. Si sentiva straniera negli Stati Uniti, dominata sia come essere umano sia come donna. Si rivolse perciò alle culture latino-americane, legate alla natura, ai riti, miti e al linguaggio simbolico della terra da cui proveniva. In una serie di opere intitolate *Siluetas*, segnava o bruciava i contorni del proprio corpo sulla sabbia o sulla terra, accompagnando talvolta l’opera con riti terapeutici, di purificazione o di trascendenza,

---

<sup>6</sup> Alan Sonfist, “Natural Phenomena as Public Monuments” in Kastner - Wallis, op. cit., p. 258

usando piume, argilla, fiori ecc. Con queste *Siluetas* e le performances, Ana Mendieta esplorava il mondo della femminilità e ritornava alla perduta consapevolezza del ciclo morte e rinascita, esprimeva la nostalgia per il proprio luogo di appartenenza ed il disorientamento, tipico dei cubani, per la perdita delle radici culturali, dovuta al colonialismo [fig. 2.4]. Ma la sua opera aveva anche una connotazione politica e femminista, sottolineando e mettendo in relazione lo sfruttamento della natura da parte della cultura e quello della donna da parte dell'uomo. "Nel volgersi al corpo e alla cultura del sud America, legata alla natura, trovava la propria libertà e così simbolicamente liberava tutti i popoli oppressi dal dominio dell'intelletto e della tecnica"<sup>7</sup>.



2. 4. Ana Mendieta, *Birth* (dalla serie "Siluetas")

1982, Terra, corpo dell'artista, fango, polvere da sparo, Old Man's Creek, Iowa

La necessità della rivalutazione della parte naturale di noi per la formazione di un uomo nuovo, in armonia con se stesso e creativo, è il tema fondamentale del pensiero di Beuys, nel quale ritorna prepotentemente anche l'idea romantica di natura, concepita come l'Unità del Tutto, dove l'uomo è un frammento di questa unità. Per Beuys, che si ispira a Steiner, oltre che a Schiller, Schelling, Goethe ed ai romantici tedeschi, in tutte le cose, anche nei minerali, vive lo Spirito, che trova la sua massima espressione nell'autocoscienza umana. Le cose, l'io, sono momenti di un'unità originaria - prendendone coscienza, ed accettando il divenire come legge di natura, l'uomo trova la propria libertà. Ma l'uomo occidentale deve imparare ad accettare la parte naturale di

---

<sup>7</sup> Heike Strelow, "The Unity of Man and Nature: Between Desire and Reality" in op. cit., p. 47

sé, rappresentata dall'animalità (identificata da Beuys con il divenire, la fluidità, la mortalità, la fragilità, la ripetizione ciclica). L'animalità è contrapposta alla razionalità (Logos) che rappresenta ciò che vi è di statico, di definito, di individuale (separato dal Tutto) ma anche ciò che ci spinge al miglioramento, la capacità di porci degli scopi, di analizzare cose e situazioni. Entrambe queste componenti formano l'uomo, ma la prima è stata repressa e dimenticata, causando uno squilibrio.

Attraverso "azioni simboliche" nelle quali si identificava spesso con un animale o dialogava con esso, egli voleva risvegliare in sé e in coloro che assistevano all'evento energie profonde, agendo sulla parte non razionale dell'uomo - un po' come facevano gli antichi sciamani. Questi eventi avrebbero dovuto, per mezzo della simbologia, evocare delle contro-immagini nella psiche degli osservatori. Spesso gli animali in queste performances erano morti o feriti, ad indicare la fragilità, la mortalità degli esseri viventi. Ma anche i materiali delle sue installazioni e disegni suggerivano il divenire, la metamorfosi e la fluidità ed erano spesso organici come il grasso, il miele, il sangue.

"Per Beuys impostare rimandi al rituale, al feticcio, alla magia, al totemismo o all'alchimia è un modo per condannare i processi di rimozione di cui queste realtà sono parzialmente oggetto nella cultura occidentale moderna di stampo razionalistico post-positivista; ne è prova quel senso di straniamento avvertito dallo spettatore di fronte alle opere dell'artista che a tali strati della coscienza fanno esplicito riferimento. Eppure esse non vogliono essere altro che una visualizzazione di ciò che vive nell'inconscio, non tanto, o non solo, individuale, quanto piuttosto collettivo: attraverso le sue opere Beuys intende parlare all'umanità con un linguaggio universale nel quale l'uomo non può, alla fine, non riconoscersi. D'altronde l'uomo contemporaneo non è che nel suo strato ultimo civilizzato, razionale o tecnologizzato: strato che cela una realtà ben più spessa e ramificata, nella quale l'umanità ha posto radici molto profonde e difficilmente alienabili. Tali archetipi riposano nella coscienza finché qualcosa li richiama in vita, li scuote dal torpore nel quale sono immersi, rendendoli almeno intuitivamente afferrabili. Ed è proprio questo il ruolo che l'attività artistica di Beuys vuole svolgere, cioè quello di rendere l'uomo cosciente della sua unità originaria per poterla ristabilire.

Tra i temi ricorrenti, soprattutto nella produzione di "disegni" in senso lato, troviamo gli animali, per esempio. Non bestie qualunque, ma animali della steppa, da branco o da gregge, cioè l'alce, il cervo, la renna, la lepre, la capra, e poi l'ape, il cigno. L'animale rappresenta, da una parte, la natura, le origini, ciò che non è toccato dalla civilizzazione o

dalla tecnica; dall'altra, invece, rimanda a stadi dello sviluppo della vita personale e sociale dell'uomo legati al passato, a epoche in cui l'esistenza dell'individuo era ancora profondamente determinata dalla coesione del gruppo d'appartenenza, dai legami di sangue, dal rapporto imprescindibile con le divinità, di cui gli animali spesso erano rappresentanti invisibili o mediatori...”<sup>8</sup>.

L'uomo “cosciente della sua unità originaria”, interiormente libero, sarebbe stato in grado di costruire una società migliore: questa è la “scultura sociale” che Beuys sognava e per la quale impegnò tutto se stesso. Una *Difesa della Natura*, quella di Beuys, nell'uomo e fuori dall'uomo: fondò il partito dei Verdi in Germania, diede inizio a grandi azioni dimostrative come quelle a Bolognano in Italia e a Kassel in Germania. In quest'ultima città per sua iniziativa furono piantate 7000 querce - così anche dopo la sua morte il bosco vive per indicarci una possibile via di salvezza.

Pochi artisti dopo Beuys hanno scelto il mondo animale, oltre che vegetale e minerale, come referente e mediatore nel rapporto con la natura. Tra questi, il fotografo Gregory Colbert nella recente opera multimediale (fotografie, video, suoni) *Ashes and Snow*. (Venezia, Arsenale, 2002) Qui l'animale rappresenta l'innocenza perduta della natura, in una visione profondamente lirica e nostalgica di un “Paradiso perduto” - antico sogno umano, espressione del bisogno di credere in una realtà “altra” da quella che viviamo quotidianamente.

Parecchi artisti negli anni '80 inclusero nella loro attività anche la difesa dell'ambiente come i già citati Harrison, Haake, Prigann, Sonfist..., o si dedicarono ad un'arte per gli spazi pubblici, volta a rendere coscienti i cittadini della problematiche ambientali. L'opera *Flow City* (1983) dell'americana Mierle Laderman Ukeles consiste in un enorme passaggio sopraelevato dal quale si possono osservare le operazioni alle quali vengono sottoposti i rifiuti urbani prima di essere distrutti.

*Still Waters* del gruppo inglese Platform è un'esplorazione dell'ecosistema ormai distrutto degli antichi affluenti del Tamigi, ora sepolti e incanalati nelle fogne. Secondo la filosofia di fondo di queste opere, far conoscere meglio il funzionamento della città può essere utile per rendere i cittadini consapevolmente partecipi alla vita pubblica ed educarli ad un migliore uso del proprio ecosistema. Anche negli anni precedenti in

---

<sup>8</sup> Cecilia Liveriero Lavelli, *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 70-71

America erano stati sviluppati progetti per il recupero dell'ambiente, come *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* (Seattle 1979), che si ispirava alle idee di Smithson nel tentativo di risanare una zona rovinata dalle miniere.

Questi interventi prevedono la collaborazione con tecnici e specialisti di altre discipline e con semplici cittadini o osservatori e rispondono ad un concetto ampliato di arte che investe tutta la vita della società. Vi è ad esempio Avital Geva, un israeliano che dal '77 lavora ad un progetto chiamato *Greenhouse* che consiste in un esperimento collettivo in un Kibbutz in cui si producono nuove varietà di piante, si insegnano le tecniche dell'orticoltura: non vi è più distinzione tra arte e impegno sociale, ecologico.

Viet Ngo, un artista e ingegnere americano di origine vietnamita, ha iniziato nel '83 i suoi esperimenti con una piccola pianta acquatica che è in grado di trasformare i rifiuti in proteine per gli animali e nel '91 ha realizzato a Devil's Lake, North Dakota, un grande progetto per la purificazione delle acque: un parco per la comunità locale che viene resa consapevole della situazione del terreno, delle acque e può rendersi conto del processo di trasformazione e di disinquinamento.

L'opera dell'artista tedesco herman de vries intitolata *Wiese* (prato), 1986, si trova vicino a Eschenau in Germania [fig. 2.5]. Il prato rappresenta un'alternativa all'agricoltura altamente industrializzata di quella zona, e tende a recuperare la situazione ambientale precedente all'applicazione della nuove tecniche di coltivazione: de vries ha reintrodotto piante selvatiche originarie in questi 4.000 mq, creando così le condizioni per il ritorno e la sopravvivenza di molti insetti e farfalle.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> cfr. B. Wallis, J. Kastner, op. cit., p. 163



2. 5. herman de vries, *Wiese*  
1986, 4.000 mq, Eschenau, Germania

## **Environment Art**

Mentre *Earth Art* è considerato un movimento essenzialmente americano, il termine *Land Art* comprende anche artisti che operano in Europa e le cui opere rispondono a due condizioni: la prima è che l'artista esca dallo studio per intervenire in un luogo naturale, e la seconda è che lasci un suo segno sul territorio, qualunque sia la durata, la scala ed i materiali usati. Lo spettatore può aver accesso all'opera in modo diretto o attraverso fotografie, video, carte geografiche o topografiche, disegni, testi o altre testimonianze che vengono esposte in galleria. Anche l'espressione *Environment Art* non indica un movimento o gruppo preciso di artisti poichè per alcuni, come Alan Sonfist, comprende tutti gli artisti che operano nel territorio, anche Heizer e Christo ad esempio, per altri, il termine si riferisce soprattutto agli artisti inglesi ed europei che lavoravano nella natura con intenti diversi da quelli espressi da Smithson e dal suo gruppo: senza imporre la propria presenza nel paesaggio, preferivano armonizzare i propri interventi con il luogo, usando materiali possibilmente trovati sul posto, che sarebbero poi stati riassorbiti nel ciclo delle stagioni.

Questo atteggiamento è stato definito anche *Land Art* inglese: in particolare, in Inghilterra, lavorano in questa direzione Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, David Nash, Ian Hamilton Finlay. Il critico John Beardsley ricollega questi artisti alla tradizione pittorica e letteraria inglese:

“Nutriti dalla lunga tradizione dell’amore per il paesaggio in Inghilterra - nella pittura, nella letteratura, nell’arte dei giardini - si può dire che la sensibilità inglese contemporanea trova i suoi antecedenti nella vita e nelle opere di Wordsworth, con le sue peregrinazioni nel Distretto dei Laghi e le sue meditazioni poetiche. L’antierismo delle opere recenti è senza dubbio un riflesso del carattere attuale del paesaggio inglese. Terra più densamente popolata dell’America e senza i vasti spazi aperti, l’Inghilterra presenta meno opportunità di grandi gesti...”<sup>10</sup>.

In questa campagna inglese, a lungo coltivata e trasformata dalla presenza dell’uomo, Richard Long ideò l’opera che lo rese noto: *A Line Made by Walking* (1967) [fig. 2.6] - Una linea tracciata camminando avanti e indietro su un prato fiorito fino ad abbattere l’erba in modo da lasciare un segno, e documentata con una fotografia in bianco e nero: l’opera nella sua semplicità apparve rivoluzionaria all’epoca, e del tutto opposta alla monumentalità degli interventi americani. Secondo Colette Garraud, quest’opera contiene in germe tutti gli elementi fondamentali dell’arte di Long: fare arte camminando è infatti la formula di tutta la sua attività seguente. L’azione stessa del camminare è l’opera, un “muoversi attraverso la vita”.

---

<sup>10</sup> John Beardsley (a cura di), *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press, New York, 1989, p.41



2. 6. *Richard Long, A Line Made By Walking*  
1967, Fotografia in bianco e nero, 37,5 x 32 cm, Somerset, Inghilterra

Dal '67 ha percorso quasi tutto il mondo, dall'Himalaya alle Ande all'Africa. Preferisce le zone remote, disabitate, senza traccia della presenza umana (anche in questo si differenzia dal gruppo americano). Si limita a registrare il suo passaggio in un luogo con fotografie o lascia il proprio segno spostando delle pietre, disponendo piume o disegnando cerchi sull'acqua. Utilizzare materiali trovati sul posto, usare pochissimi attrezzi, evidenzia un'idea fondamentale, quella dell'"intervento dolce", principio di sottomissione alla natura, di integrazione con essa, non di rivalità. È esclusa la dimensione prometeica. I segni che ha lasciato sul territorio sono di una semplicità elementare: linee rette o cerchi, più raramente quadrati, croci o spirali. L'importanza di queste forme elementari ha portato alcuni critici a qualificarlo "minimalista", altri vi riscontrano un ritorno al primitivismo abbastanza comune nel XX secolo. Secondo Colette Garraud:

"Richard Long cerca, nella maggior parte delle sue opere, un sottile equilibrio formale: come far emergere un motivo non da uno sfondo neutro, ma bensì da un pattern preesistente, di formazione naturale. Alla massima economia di mezzi, alla massima

discrezione, corrisponde la massima efficacia (...) È presente nella sua opera una dimensione lirica, contemplativa, oltre che speculativa, esplorativa, sperimentale...<sup>11</sup>”.

Anche per Fulton il camminare è la principale forma espressiva, ma mentre nel caso di Long il percorrere un tratto di territorio costituisce l'opera stessa, Fulton dice: “Camminare è camminare, l'opera d'arte è la fotografia incorniciata e il testo che l'accompagna”. La sua opera consiste quindi soprattutto di fotografie . A differenza di Long, Fulton non lascia mai tracce, a parte le sue orme. Egli prova un rispetto per la natura addirittura mistico: “l'ambiente naturale non fu costruito dall'uomo e per questa ragione mi appare profondamente misterioso, religioso”. Di conseguenza, non intende modificarlo, e sceglie paesaggi dove l'uomo è assente, tranne nel caso di alcune fotografie fra le montagne dell'Himalaya o nelle aree rurali della Bolivia, dove l'uomo vive in armonia con l'ambiente”<sup>12</sup>.

Nelle campagne della Scozia si trova il giardino al quale Ian Hamilton Finlay iniziò a lavorare nel '67 e che poi chiamò “Little Sparta” [fig. 2.7].



2. 7. Ian Hamilton Finlay, *Veduta del laghetto a Little Sparta*  
*Lanarkshire, Scozia*

Egli fu l'ideatore ed i suoi assistenti Nicholas Sloan e David Patterson si occuparono della realizzazione pratica di quest'opera in continua trasformazione, pensata come “un processo, un poema epico, un sistema filosofico”, erudita ed enigmatica - Finlay usa riferimenti, citazioni, con una marcata preferenza per lo stile neoclassico della Francia rivoluzionaria - colloca nel paesaggio stele marmoree e iscrizioni ispirate all'emblematica del Rinascimento, all'impresa e al motto, operando però una sintesi di

---

<sup>11</sup> Colette Garraud, *L'idee de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Parigi 1994, p.162/163

<sup>12</sup> cfr. J. Beardsley, op. cit., p.44

riferimenti a periodi storici diversi e a situazioni attuali, con effetto di straniamento. I suoi paesaggi, dove le pietre incise risaltano isolate, appaiono surreali, come il ricordo di un'antica età dell'oro - pervasi dal senso del passato, della morte. Il tema della minaccia rappresentata dalla guerra è presente dappertutto, fino alla possibile distruzione della natura evocata da *Nuclear Sail*, una stele d'ardesia che si erge come un megalite alla fine del percorso, sullo sfondo delle colline: "La Morte in questo giardino"<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> cfr. C. Garraud, op. cit., pp.117/120

## 2. IL MOVIMENTO “ART IN NATURE”

La dimensione lirica, contemplativa, l'esperienza di immersione nella natura, di meditazione solitaria accomuna questi artisti al movimento che, negli anni '80, i critici Fagone e Zorn denominarono *Art in Nature*. Non si possono fare distinzioni nette tra questo movimento e l'*Environment Art*, ma l'accento è posto maggiormente sull'uso di materiali naturali, deperibili, e la creazione delle opere all'aperto, nel rispetto dell'ambiente. I principi ispiratori sono:

1. Integrazione fra uomo e natura, rispetto delle particolarità del paesaggio;
2. l'artista interviene in modo da non danneggiare l'ambiente ed usa materiali il più possibile naturali, trovati sul posto, in modo che l'opera, nel tempo, ritorni alla natura;
3. riscoperta del paesaggio e dei legami con la storia e le tradizioni di coloro che l'abitano;
4. interdisciplinarietà, il superamento dei confini tradizionali dell'arte (ad esempio, *Terra Nova* di Prigann è un progetto per bonificare un terreno inquinato e restituirlo alla collettività).

A differenza di quello che accadeva nella Land Art, qui è la natura ad essere al centro dell'opera, l'artista si sente parte di essa e non più il protagonista assoluto.

Come scrive Vittorio Fagone, uno degli studiosi che diedero coesione e impulso al movimento,

“In tutta Europa, negli Stati Uniti e in Canada, in Giappone e in Australia, da oltre dieci anni alcuni artisti innovativi, non vincolati da anacronistici proclami o da esasperate strategie di promozione, hanno scelto, quasi sempre in misura esclusiva e con procedure per ognuno diverse, di realizzare la loro opera in spazi aperti della campagna o delle remote periferie metropolitane utilizzando solo materiali dello stesso ambiente, senza fare ricorso a tecniche, sostanze e colorazioni che nei confronti dell'habitat circostante possano risultare in qualunque modo disomogenee o invasive.

Le opere realizzate da questi artisti (...) si caratterizzano (...) per una diversa disposizione rispetto al tempo, che non è più quello rettilineo e senza decrementi, convenzionale della

storia dell'arte, bensì quello, vitalmente deperibile, delle stagioni e delle mutazioni naturali”<sup>1</sup>.

Nella nostra cultura occidentale abbiamo sempre concepito il tempo come un processo lineare che ci porta verso un futuro sempre nuovo, da costruire - ci vediamo calati nella storia, in una sequenza di eventi da causa ad effetto. Siamo sempre pressati da scadenze, ritmi di lavoro stressanti: sempre più macchine e meno uomini, abbiamo dimenticato quei ritmi naturali che scandivano la vita nei tempi antichi, basati sull'alternarsi delle stagioni, sulle semine e sui raccolti, la stasi dell'inverno e il risveglio della primavera, le fasi lunari... La natura, sotto le varie maschere di dei o dee, era sacra. Il tempo della natura è un tempo circolare, di eterno ritorno. Gli artisti che producono opere effimere, destinate a ritornare alla terra o a svanire nell'acqua, accettano i ritmi naturali, ciclici e, con il loro gesto, ribadiscono che l'uomo non deve dimenticare di essere parte del Tutto. Dobbiamo essere in grado di vivere nel nostro tempo storico, ma allo stesso tempo ascoltare il battito del cuore della natura; vivere nella società, ma guardare anche le stelle - vivere la nostra esistenza profana, ma ritrovare in noi il senso del sacro.

Per questo gli artisti che operano nella natura, nella loro ricerca dell'unità perduta, fanno spesso riferimento a forme simboliche arcaiche, annidate nel profondo della nostra psiche, come sarà meglio illustrato in un capitolo seguente.

L'idea base per il progetto *Art in Nature* è nata nell'86 in occasione di un incontro, avvenuto alla Biennale di Venezia, tra Vittorio Fagone (Milano) e Dieter Ronte (Bonn). Seguirono numerosi convegni, in ambito internazionale, durante i quali furono approfondite le tematiche fondamentali e vennero discusse possibili iniziative. A Vienna nel 1989 si svolse una conferenza in cui oltre cento artisti presentarono i loro progetti, e le idee principali del movimento si diffusero in Europa ed in America. Un altro importante simposio ebbe luogo nel '93, a Wernigerode, in Germania. Artisti già noti come James Turrel (USA), i coniugi Harrison (USA), Alan Sonfist (USA), Herman Prigann (D), Nils Udo (D) ecc. furono coinvolti nel progetto<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vittorio Fagone, “Art in Nature: una differente prospettiva creativa alle soglie del XXI secolo” in *Art in Nature*, AA.VV. a cura di Vittorio Fagone, Mazzotta, Milano 1996, pp.13-14

<sup>2</sup> Per informazioni più dettagliate sullo sviluppo del progetto, vedi Elmar Zorn, “Art in Nature: un progetto” in V. Fagone, op. cit., pp. 77-90

Come osserva uno dei principali coordinatori, Dieter Ronte, molti artisti in tutto il mondo cercano un nuovo rapporto con la natura, non la considerano più un palcoscenico per la loro arte come è accaduto con la *Land Art* e l'*Arte Povera*, ma al contrario lavorano “come architetti del paesaggio, con l'intento di rigenerare la natura con i mezzi dell'arte (...) Un gruppo di operatori artistici e di studiosi ha dato vita nel 1989 a un'iniziativa in ambito europeo con sede a Parigi che coordina, collega e promuove manifestazioni animate da questo intento filosofico e artistico”<sup>3</sup>.

## **Arte nella natura in Europa**

### **I paesi nordici: Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia, Svezia**

Fra la gente del nord esiste un profondo rapporto con la natura e le stagioni: la vita è qui, più che altrove, condizionata dal rapporto con il clima e la luce del sole o dalle lunghe notti artiche. Inoltre per molti artisti lavorare con gli elementi naturali significa anche risalire alle radici culturali, alla storia della propria terra.

Negli anni '60 e '70, anche in seguito agli influssi dell'arte concettuale e di *Fluxus*, alcuni artisti iniziarono a sperimentare con suoni, luci, terra, acqua, fuoco e materiali naturali. Uno degli artisti finlandesi che in questo periodo lavorava all'aperto con gli elementi naturali è Olavi Lanu, presente alla Biennale di Venezia del '78 con opere molto suggestive e originali. Il suo tema dominante era la figura umana immersa nel paesaggio: spesso si trattava di sculture di ghiaccio, di radici coperte di muschio o di felci che, nel tempo, si sarebbero sviluppate perdendo la forma originaria, nell'eterna metamorfosi della natura, o ancora forme di corpi ricoperti di neve o immersi nell'acqua<sup>4</sup>.

Dal '79 all'88 si svolsero varie iniziative collettive, che furono definite *Experimental environment* con lo scopo di promuovere, nell'area della nazione scandinava, eventi incentrati sul rapporto uomo-ambiente naturale. Un gruppo di artisti si formò per lavorare insieme, alternativamente, in uno dei paesi dell'area scandinava: le principali

---

<sup>3</sup> Dieter Ronte, “Arte e cultura dell'ambiente: una concreta prospettiva operativa” in V. Fagone, op. cit., pp. 29-30

<sup>4</sup> Catalogo del Padiglione Finlandia, Biennale di Venezia 1978: *Olavi Lanu - Vita nella foresta finlandese*.

riunioni ebbero luogo a Copenhagen, a Korpfulstadir in Islanda nell'81, poi a Lehtimäki in Finlandia nell'82. Qui 25 artisti si radunarono per lavorare in un ambiente che comprendeva una foresta, uno stagno e una cava di ghiaia con il proposito di usare materiali trovati sul posto. Nell'83 si radunarono in Norvegia, dove si tenne un seminario invernale a Geilo, in montagna: qui il materiale fondamentale avrebbe dovuto essere la neve, ma gli artisti rimasero delusi perché, proprio quell'anno, essa non si fece vedere.

L'incontro successivo, nell'85, fu limitato a poche persone ed ebbe luogo sull'isoletta finlandese di Saari-Vala.

In Svezia, nel castello rinascimentale di Wanås, grazie all'iniziativa dei proprietari, la famiglia Wachtmeister, si è formato un centro dove, in primavera, artisti di vari paesi si raccolgono per organizzare mostre, nel vecchio granaio del castello o nel parco-foresta che lo circonda. Qui dall'87 è stato creato un percorso dove sono sorte installazioni e sculture.

L'opera più importante di *Art in Nature* realizzata in Scandinavia è la scultura *Nimis*, costruita su un crepaccio, su un promontorio roccioso della costa occidentale svedese, in un luogo difficile da scoprire e da raggiungere: parte del fascino di quest'opera è appunto la sorpresa della scoperta. Rami secchi e pezzi di legno inchiodati insieme formano una struttura fantastica con scale, torri, piattaforme e corridoi dove il visitatore può entrare o aggiungere delle parti, contribuendo così alla formazione dell'opera. *Nimis* fu iniziata nell'80 da un artista laureato in estetica, Lars Vilks, senza alcun progetto precostituito, lasciando che le idee affluissero liberamente e l'opera si sviluppasse e trasformasse nel tempo: senza forma definitiva, l'opera segue un processo di crescita, sviluppo e degrado in armonia con la natura.

*Nimis* divenne nota per le varie cause che le furono intentate dalle autorità: infatti era stata collocata in una riserva naturale senza autorizzazione. L'opera divenne lo spunto per un appassionato dibattito su arte e natura, nel quale intervenne anche Beuys che l'acquistò per 200.000 marchi tedeschi in modo che non potesse essere distrutta in quanto proprietà privata; dopo la sua morte essa divenne proprietà di Christo. Gli oppositori di *Nimis* si ostinarono a danneggiarla, ed una volta essa fu quasi distrutta, ma Vilks pazientemente la ricostruì.

In Danimarca dal '75 è presente un artista di origine siciliana, Alfio Bonanno. Egli si è ispirato alle tombe megalitiche ed ai dolmen che fanno parte del paesaggio danese, mentre dall' *arte povera* deriva la sua predilezione per materiali elementari, come il legno e la pietra. Le forme simboliche dell'altare, del tumulo, della spirale, ricollegano la sua arte alla remota antichità ed ai culti arcaici, quando uomo e natura erano un tutt'uno. Il rispetto per la natura è al centro della sua arte, le sue opere sono deperibili e ribadiscono la nostra dipendenza dai cicli naturali.

Con lo scopo di promuovere gli esperimenti artistici all'aperto, in Danimarca vi furono varie iniziative; una manifestazione interessante, intitolata *Halmiade*, ebbe luogo nel '92, con lo scopo di evidenziare la possibile collaborazione fra artisti e agricoltori. L'iniziativa partì proprio da questi ultimi, desiderosi di far conoscere i nuovi metodi di trasformazione della paglia in materiale utile. Il sindacato degli agricoltori mise a disposizione degli artisti balle di paglia di ogni dimensione, con le quali, nei due mesi seguenti, gli artisti realizzarono un parco di sculture, piramidi, templi, labirinti...

Nell'agosto del '92 si inaugurò un simposio a Krakamarken, dove un istituto agrario sperimentale mise a disposizione i terreni. Vi erano delle regole da rispettare rigorosamente: non era ammesso nulla di estraneo alla natura danese, tutto doveva essere raccolto sul posto.

Un centro importante è a Tranekaer (*Tranekaer Internationale Center for Kunst og Natur*, abbreviato in *Tickon*) sull'isola di Langeland, dove esiste un'ampia tenuta con un parco, un lago e un castello del XV secolo, ristrutturato nell'800. Il progetto è stato realizzato nel '93 grazie alla generosità dell'attuale proprietario, il conte Ahlefeldt-Laurvig, e all'impegno di Alfio Bonanno. Gli artisti operano qui seguendo i principi di *Art in Nature*: le opere sono ideate per un determinato luogo e vi rimangono in tutte le stagioni per essere poi riassorbite dalla natura, così da richiamare l'attenzione dei visitatori sul ciclo di crescita e decadimento. Artisti famosi sono venuti da tutto il mondo a lavorare qui: David Nash, Andy Goldsworthy, Chris Drury dall'Inghilterra, Alan Sonfist e Karen McCroy dagli USA, dalla Germania Nils-Udo, dall'Italia Giuliano Mauri, dalla Svezia Lars Vilks... Nell'agosto del '93 si è svolto qui un importante seminario con il titolo *Which nature? Whose Art?* fra persone responsabili di progetti analoghi in Europa.

In Norvegia il paesaggio con la costa frastagliata di fiordi, le montagne, le vaste distese deserte e innevate, la luce del nord esercitano un fascino particolare sugli artisti.

Nel nord del paese si è formata un'associazione denominata *Ultima Thule*, l'estremo confine del mondo per gli antichi greci. Al centro della ricerca di questo gruppo di artisti sono la cultura ed il paesaggio dei paesi dell'Artico, e l'interazione tra l'uomo e l'ambiente. Il progetto, patrocinato dall'Università della Lapponia, ha anche scopi didattici, e mette in evidenza che le varie culture che s'incontrarono in questi luoghi (Sami, norvegese, finnica, russa, svedese) ebbero radici comuni<sup>5</sup>.

A questo progetto ha partecipato anche Timo Jokela, artista originario di una zona poco popolata a nord di Rovaniemi, dove insegna all'Università. Come per molti artisti del movimento, le esperienze giovanili a contatto con la natura furono determinanti per la sua formazione:

“vengo da una zona a nord di Rovaniemi, dove solo recentemente sono state costruite strade di collegamento con la Norvegia. Dietro al nostro villaggio c'è la foresta, e laghi nei dintorni. I miei antenati erano cacciatori, falegnami: in questa zona non c'era una cultura agricola, nei tempi antichi i cacciatori seguivano le renne verso nord. Quand'ero giovane andavo a scuola ma anche cacciavo, raccoglievo bacche, legna... Ho una buona conoscenza della vita nell'ambiente naturale della regione, di ciò che accade nelle varie stagioni... Poi andai a studiare arte: era il tempo in cui si studiava il modernismo, che si proponeva di essere uno stile universale, senza connessioni con le culture locali, e rifiutava il passato, la ricerca delle radici. Questo mi disorientò alquanto”<sup>6</sup>.

Timo Jokela studiò soprattutto pittura, e viaggiò in Europa, dove conobbe l'*arte povera* e l'opera di Mario Merz, da cui rimase colpito. Un'altra influenza determinante per lui fu la conoscenza dell'opera e del pensiero di Beuys: al suo ritorno, comprese di poter collegare queste conoscenze, che avevano ampliato il suo orizzonte, con la natura, vista ora con occhi nuovi.

Nonostante i numerosi viaggi all'estero, dove ha creato opere specifiche per il luogo, con i materiali trovati sul posto, Jokela è molto legato alla sua terra, dove d'inverno lavora con il ghiaccio e la neve, d'estate con il fieno ed altri materiali.

---

<sup>5</sup> Timo Jokela & Elina Kuuri, *Ultima Thule - Northern Environment and Art Education Project*, University of Lapland Publications, Rovaniemi 1999

<sup>6</sup> Le informazioni e la citazione sono tratte da una conversazione tra la scrivente e Timo Jokela.

In quella zona della Finlandia ogni famiglia aveva dei segni particolari, simili a lettere di un alfabeto preistorico, per delimitare il proprio territorio. Timo Jokela usa questi segni, enormemente ingranditi, per le grandi sculture di neve e ghiaccio che si ergono sulla cima delle colline: opere monumentali che durano per tutto il lungo inverno artico. “Le mie sculture di neve sono concepite come finestre sul paesaggio e specchio per la luce” afferma. La luce, fioca e radente, dona infatti un fascino particolare a queste sculture che dominano il paesaggio della regione. Gli abitanti del luogo collaborano all’esecuzione del lavoro: il governo centrale vorrebbe infatti aprire il territorio al turismo, ma molti non sono d’accordo e allora questi antichi segni di proprietà, posti sulle colline, assumono anche un significato socio-politico, indicano il dissenso della gente del luogo. Questa motivazione però è solo marginale per Timo Jokela, il cui intento primario è estetico.

Un altro campo di ricerca di questo interessante artista nordico sono i fiumi, la vita dei fiumi che anticamente collegavano le varie regioni del nord all’Europa centrale, vie d’acqua attraverso le quali si svolgevano i commerci e si scambiavano idee e conoscenze. Un evento significativo ebbe luogo dall’ottobre ’94 al novembre ’95 quando, con il patrocinio dell’Università della Lapponia e del Rovaniemi Art Museum, un gruppo di studenti, guidati da Timo Jokela, costruì una zattera di tronchi d’albero (seguendo un’antica usanza del luogo) e risalì per 200 km. il fiume Ounasjoki da Kittilä a Rovaniemi, per studiarne la vita e la storia: l’esperienza del viaggio in sé fu considerata un evento di Environment Art. Ventisei artisti furono chiamati a partecipare, e lungo il fiume sorsero installazioni e sculture<sup>7</sup>.

Il desiderio degli abitanti di queste regioni di conservare la loro identità culturale e le loro tradizioni, rifiutando quella che alcuni considerano una “colonizzazione” da parte delle altre culture europee, è evidenziato anche da un altro fatto: in una delle regioni più isolate della Norvegia, Norland, alcuni comuni hanno accettato di ospitare sul loro territorio opere d’arte negli spazi aperti: il progetto nacque da un’idea della pittrice norvegese Anne Katrin Dolven e gli artisti furono selezionati da curatori e critici provenienti da Norvegia, Finlandia, Serbia, Germania. L’idea però non piacque a parecchi comuni della zona e vi fu opposizione: molti sentirono la presenza di artisti

---

<sup>7</sup> Le informazioni sono tratte da una conversazione tra la scrivente e Timo Jokela.

stranieri, non collegati alla cultura locale, come un'intrusione, mentre i fautori del progetto sostenevano che l'arte avrebbe potuto attirare turisti in una regione povera e diffondere la conoscenza del paesaggio e dei costumi degli abitanti.

Nell'ambito di questo progetto furono realizzate delle opere interessanti, come quella del danese Kirkeby: chiamata *Varde*, cioè tumulo, dall'autore, assomiglia piuttosto ad un tempietto che inquadra, nelle sue strutture leggermente arcuate, le montagne ed il ghiacciaio sullo sfondo. Il finlandese Kain Tapper ha realizzato tre forme geometriche, a piramide, con le pareti leggermente concave e lavorate con uno scalpello. Il titolo è *A New Dialogue*: collocate in un campo di erica, sembrano misteriosi ruderi di un remoto futuro.

Nell'estate dell'87 ebbe luogo l'esperimento *Art-Lantis*, vicino a Kristianssand, ad Håholm. Qui, per iniziativa della Hochschule di Berlino e delle accademie di Trondheim e Oslo, si radunarono 50 artisti (musicisti, architetti, attori, scultori e pittori), tutti interessati a realizzare interventi estetici all'aperto. Lo scopo però, in questo caso, era di creare delle opere effimere, che non avrebbero lasciato traccia, in un incontro con la costa norvegese, tra rocce e mare<sup>8</sup>.

### **L'Europa centro-orientale**

In questi paesi gli esperimenti innovativi non furono certo incoraggiati dai governi locali, fino al crollo del sistema comunista. Vi era però una tradizione di pittura di paesaggio molto radicata, e un profondo attaccamento alle proprie radici culturali da parte degli artisti.

Già alla fine degli anni sessanta, quando la Land Art non era conosciuta nei paesi dell'est, vi furono alcuni artisti che sentirono l'esigenza di lavorare nella natura, come Béla Veszelsky, che iniziò a scavare una profonda buca nel suo giardino, senza alcuna funzione pratica, dando per essa fantasiose spiegazioni. L'artista polacco Tadeusz Kantor volle invece rendere omaggio al mare con un'azione significativa: un direttore d'orchestra, in piedi su una sedia collocata nell'acqua, rivolto verso il mare aperto, dirigeva lo sciabordio delle onde (1967).

---

<sup>8</sup> cfr. Gertrud Køble Sutton, "L'Europa settentrionale: Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia e Svezia" in Fagone, op. cit., pp. 93/108

Il rapporto con la natura e il paesaggio non è l'interesse principale degli artisti contemporanei dell'est europeo, ma dagli anni settanta in poi vi furono parecchie iniziative ed incontri fra artisti interessati a nuove forme espressive. Gli sforzi d'avanguardia, mal visti dalle autorità, potevano aver luogo sotto l'egida di "simposi" e laboratori artistici. Questa forma di collaborazione iniziò a St. Margarethen (Austria) nel 1959 e fu introdotta anche nei paesi socialisti.

Alla fine degli anni sessanta in Ungheria fu creato un centro a Velem, villaggio prealpino vicino al confine occidentale: qui si incontravano artisti del nuovo movimento ungherese d'arte tessile, che usavano per le loro opere elementi naturali ed organici (come Ilona Lovas, dalle cui stoffe intessute a mano dopo un certo periodo spuntavano erbe e grano).

È da tener presente che, nell' Europa orientale, i legami con le tradizioni della propria terra sono un elemento costante e presente anche nelle opere d'avanguardia. Negli anni settanta e ottanta, in Transilvania, operava un laboratorio artistico importante, il cosiddetto Mamû, che riprendeva gli elementi mistici e magici del folklore: l'albero della vita, il bastone del pastore, i riti funebri, gli elementi, alcuni animali, il pane, i recipienti usati in casa, hanno una funzione simbolica importante e vengono spesso inseriti nelle opere del gruppo, interessato all'interazione uomo-natura. Questo "volgersi al passato" fu interpretato anche in chiave ironica da alcuni artisti.

Negli anni seguenti vi furono numerosi progetti e iniziative, vi furono attività di gruppo o artisti individuali che focalizzarono il loro interesse sul rapporto con la natura, come Dezső Tandori che da trent'anni divide la propria casa con gli uccelli o Gábor Erdélyi che, con alcuni amici, si ritirò in un remoto villaggio dell'Ungheria, per dedicarsi ad una vita contemplativa, riflettere e creare il più lontano possibile dalla civiltà. In Bulgaria, dal 1990 la Art in Action Association organizza festival dei fiori a Burgas, con rituali installazioni e performances lungo la costa dell'isola di Santa Anastasia<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Per una panoramica più esauriente vedi : László Beke, L'Europa centro orientale" in Fagone, op. cit., pp. 109/116

## **L'Europa meridionale e la Francia**

In Francia e in Italia nella seconda metà degli anni sessanta si diffusero le nuove tendenze verso la trasformazione della scultura in installazione e la ricerca di nuovi spazi, non museali, per ospitare le opere d'arte. In Italia nel '68 alcuni artisti che lavoravano su materiali e forme elementari, come Kounellis, Merz, Penone, Boetti, Pistoletto, Ceroli ed altri, per iniziativa di Germano Celant si diedero una connotazione di movimento: nacque l'*Arte povera*, che esercitò un'influenza anche in ambito internazionale. Anche se questo gruppo non si proponeva di uscire dagli spazi tradizionali di musei e gallerie, l'attenzione attribuita ai materiali era innovativa. Essi cercavano un linguaggio espressivo essenziale, un ritorno alle origini, ma si dimostrarono allo stesso tempo notevolmente influenzati dal minimalismo e dal concettualismo. Gli artisti italiani e francesi che si dedicarono, in seguito, a creare installazioni nella natura, furono influenzati da questo movimento.

Mario Merz prese spunto da una forma elementare di abitazione umana, l'igloo, da lui ripetuta ed elaborata nel corso degli anni. Nella sua opera, elementi naturali sono spesso uniti a frammenti della civiltà urbana ; i materiali usati sono semplici, talvolta organici, e appartengono alla vita quotidiana. Nel '68 iniziò a costruire i suoi igloo, delle strutture metalliche coperte con reti, rami intrecciati, fango, vetro... l'igloo suggerisce l'idea di un riparo, ma anche quella della vita nomade. La ricerca artistica di Merz è incentrata sul rapporto tra natura e cultura anche quando abbina alle sue opere serie di numeri realizzati con il neon: numerazioni che , come la sezione aurea, alludono allo schema di sviluppo di moltissime specie di esseri viventi. Per l'artista queste serie simboleggiano la continua trasformazione della materia, l'evoluzione, l'infinito, l'integrazione fra uomo e natura.

L'unico rappresentante del gruppo *Arte Povera* per il quale è fondamentale lavorare nella natura è Giuseppe Penone: egli ricerca con essa una relazione diretta, quasi fisica. In una delle sue prime opere, imprime la forma del suo corpo sulla corteccia di un albero: la sagoma fu conservata ed inglobata dall'albero nel processo di crescita. L'albero è un elemento ricorrente nella produzione di Penone, in opere che sottolineano il passaggio del tempo. Come osserva Colette Garraud, secondo il suo modo di sentire “non è tanto l'uomo che si immerge nella vasta totalità della natura, ma è quest'ultima

che s'infiltra nelle cose e le penetra. La "memoria del bosco" impregna il mondo naturale. Di qui, una visione fantastica e panica della vita quotidiana". La pulsione all'identificazione con le forze naturali è evidenziata anche da opere come *Patate* o *Zucche*, forme vegetali riprodotte in bronzo, dove l'artista ha modellato i tratti del proprio volto, in seguito mescolate a tuberi naturali. Questo sembra alludere ad un desiderio di sparizione, negazione della propria identità. Le sue opere ricordano anche la tradizione manierista dei "grotteschi" per l'atteggiamento ludico e fantastico, il confondersi di mondo vegetale e mondo umano. L'idea di metamorfosi è fondamentale nella sua arte: presente sia nella tradizione germanica (il pensiero di Goethe) sia in quella italiana (Ovidio, Dante, la Dafne del Bernini)<sup>10</sup>.

Gran parte degli artisti europei interessati ad operare all'aperto non ha rifiutato totalmente il rapporto con i musei e le gallerie, talvolta trasportandovi le proprie opere o esponendo fotografie e video. A causa però del crescente interesse per i processi del ciclo vita-morte-vita nella natura, e per la transitorietà, l'effimero, il dissolversi e riformarsi degli esseri viventi e del desiderio presente in molti artisti di evidenziare il problema ecologico, sono sorti centri culturali ed espositivi all'aperto, come *Arte Sella* in Trentino, a cui sarà dedicato un capitolo seguente.

Un altro importante centro, in Italia, è situato nella fattoria di Celle, a Santomato di Pistoia; è sorto per iniziativa di un collezionista privato, negli anni '70. Da allora, con il contributo di vari artisti noti anche in ambito internazionale, si è venuto formando un piccolo museo di arte contemporanea all'aria aperta. Qui però i materiali usati dagli artisti non sono sempre quelli naturali, trovati sul posto come a Sella, e non tutte le opere presenti rispecchiano i principi di *Art in Nature*; la formazione del centro infatti è precedente alla promulgazione di queste idee. Immerse nel paesaggio toscano, vi sono opere di Alberto Burri, Robert Morris, Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Alan Sonfist, Ian Hamilton Finlay, Joseph Kosuth, Olavi Lanu, Sol LeWitt, Richard Long e molti altri..

In Sicilia vi fu un'iniziativa intitolata *Fiumara d'arte*, sostenuta da Antonio Presti. Diversi comuni, situati lungo un fiume digradante verso il mare, hanno accolto artisti che hanno realizzato le loro opere, talvolta monumentali e simboliche, integrandole nel

---

<sup>10</sup> cfr. Colette Garraud, op. cit., pp. 168/172

paesaggio. A Gravina vicino a Bari una proprietaria terriera, Grazia Terribile, nell'84 mise a disposizione la sua tenuta per una manifestazione d'arte denominata *Intervento omocromico* a cui parteciparono 50 artisti da tutto il mondo, per la maggior parte giovani. L'ultimo giorno, la natura sfidò l'arte e molte opere vennero distrutte da un tremendo temporale<sup>11</sup>.

Nel sud della Francia, in un paesaggio rurale e mediterraneo vicino a Vaison-la-Romaine, sorse il *Crestnet Centre D'Art*, che si propone di essere un luogo d'incontro e di ricerca, confronto, riflessione e sperimentazione sulla tematica uomo-natura, ma anche di favorire l'emergere di diverse forme della creatività contemporanea e di sensibilizzare il pubblico a queste forme d'arte. Il centro è aperto a tutte le discipline: pittura, scultura, fotografia, video, installazioni, letteratura, cinema, danza, musica, poesia - perciò ad una vasta gamma di manifestazioni e di interessi, in base al principio di interdisciplinarietà.

Originariamente, lo scultore Francois Stalhy aveva qui il suo studio dove amava invitare altri artisti a lavorare. Successivamente egli vendette la proprietà allo Stato francese, che la passò in gestione al Ministero della Cultura; questi enti continuarono ad invitare gli artisti, dando loro la possibilità di soggiornare in un luogo accogliente e di partecipare a manifestazioni ed esposizioni. Il Centro è frequentato anche da filosofi, critici, botanici, sociologi, insegnanti e studenti, architetti, ed una grande varietà di visitatori. Si tengono incontri e seminari in modo da soddisfare le domande del pubblico per quanto riguarda l'arte contemporanea; gli artisti possono incontrarsi e scambiare idee, formulare progetti. La documentazione prodotta resta al Centro, può essere consultata e serve da base per il lavoro pedagogico condotto in collaborazione con varie scuole della zona; alcuni seminari vengono organizzati per gli studenti.

Gli artisti hanno la possibilità di conoscere l'ambiente, entrare in contatto con i luoghi dove sorgeranno le opere e con la gente, così da stabilire quel contatto intimo con il paesaggio che è il presupposto del loro intervento artistico. Qui nella foresta hanno lavorato Dominique Bailly, Vincent Barré, Frans Krajcberg e molti altri; qui Nils -Udo ha costruito il suo enorme *Lavender Nest*. A differenza di altri centri, come ad esempio

---

<sup>11</sup> cfr. Grazia Terribile (a cura di) , *Intervento Omocromico*, AA.VV., Tipografia meridionale, Cassano delle Murge (Bari), 1984

*Arte Sella*, che si propongono soprattutto di favorire un'arte che susciti quesiti e problematiche rispetto al rapporto uomo-natura all'interno di una ricerca che tendenzialmente rimane circoscritta a coloro che si interessano di questi argomenti, a Crestnet appare predominante l'intento di far conoscere e propagandare il Centro stesso, gli artisti che vi lavorano e le loro opere, e di creare un contatto con un pubblico più vasto.

Il Centro di Kerguéhennec, in Bretagna, è un altro luogo dedicato all'interazione fra spazio naturale e arte. L'ambiente circostante offre diverse possibilità data la varietà del paesaggio circostante: frutteto, foresta, piccolo lago, mulino, fattoria: anche qui molti artisti di tutto il mondo, tra i quali Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, Ian Hamilton Finlay, Richard Long, hanno lasciato le loro opere.

Nel 1983 ha avuto inizio l'esperienza del *Centre d'Art Contemporaine di Vassivière*, accanto al lago Vassivière nel Limousin. Il progetto inizialmente prevedeva che gli artisti lavorassero sull'"isola di pietre" del lago, con questo materiale, ma poi questa scelta non fu mantenuta rigidamente negli anni seguenti. Il Centro acquistò importanza e nel 1991 vi sorse un edificio espositivo, disegnato dall'architetto Aldo Rossi, con una funzione di contatto con il pubblico e di divulgazione.

In Svizzera a Grindenwald, nel cantone di Berna, dal '97 si svolge il *Landart Festival*, una manifestazione dove gli artisti invitati sono tutti fioristi: sono presenti rappresentanti di 12 nazioni, due artisti per ognuna. Le regole fondamentali riguardano i materiali, che devono essere trovati sul posto, e la durata dell'opera (minimo tre mesi). L'opera viene osservata durante la sua trasformazione nel tempo. Per l'Italia, hanno partecipato i due artisti pordenonesi Gabriele Meneguzzi e Vincenzo Spogna.

In Germania, a Niederlausitz nel Brandeburgo, in una zona mineraria intensamente sfruttata, nel '91 si svolse un simposio sul tema: uomo-civiltà-natura e da allora si tiene la *Biennale d'Arte Contemporanea all'Aperto*, che riunisce artisti operanti in natura con orientamenti anche diversi: *Land Art, Object Art, Multimedia* ecc. Nel '91, venticinque artisti, provenienti da nove paesi europei, si incontrarono e lavorarono per settimane creando le loro opere in una miniera a cielo aperto, in un paesaggio molto suggestivo e grandioso, ma afflitto da gravi problemi ecologici. La Biennale è nata anche con lo scopo di preservare il territorio e sviluppare una rete di relazioni sociali e culturali, con la sponsorizzazione dell'Associazione culturale per il paesaggio della Lusazia inferiore.

Tra le più note fra le iniziative promosse in Europa sul tema arte-natura vi è inoltre, in Svizzera, l'itinerario ginevrino da Morschach a Brunnen. In Spagna, nelle isole Canarie (Lazarote) si è sviluppato il progetto César Manrique.

In questi ultimi anni l'idea di far vivere l'arte nella natura ha suscitato interesse, specialmente per l'impatto educativo che può avere sui giovani, e per rendere consapevole il pubblico non solo dell'arte contemporanea ma anche delle attrattive e risorse del proprio territorio e dei problemi dell'ambiente. Così sono stati elaborati progetti e realizzati percorsi o manifestazioni in varie località in Italia e all'estero; in questo contesto si è accennato solamente a quelle che sono apparse più significative.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Per una panoramica più completa, vedi Jacques Leenhardt, in V. Fagone, op. cit., p.117

### 3. ARTE SELLA

Vi sono zone ancora relativamente incontaminate dove gli artisti possono creare le opere che le caratteristiche specifiche del luogo suggeriscono loro: uno di questi è Sella Valsugana, a 9 km. da Borgo Valsugana, in Trentino. Qui, nell'86, è nata l'Associazione Arte Sella da un'idea di Carlotta Strobele, originaria di un'antica famiglia austriaca che possedeva delle terre in questa località, di Emanuele Montibeller, artista, commerciante ed energico catalizzatore della vita sociale di Borgo, e di Enrico Ferrari, architetto, pittore sensibile ed urbanista della provincia. Negli anni seguenti l'associazione si è ampliata ed ora annovera circa 30 persone, tutti volontari, che lavorano costantemente per la realizzazione della *Biennale internazionale di arte contemporanea* nella valle silenziosa dominata dalle rocce aspre e scoscese del Monte Ortigara, dove la bellezza e la pace coprono come un mantello il ricordo di sanguinose battaglie e l'inutile morte di tanti giovani durante la prima guerra mondiale.

La prima manifestazione artistica fu privata: Carlotta Strobele mise a disposizione la sua casa di montagna e il parco in Val di Sella, Enrico Ferrari e Emanuele Montibeller esposero alcune opere, insieme ad altri amici noti nell'ambito sovraregionale. Il tema era "la visualizzazione delle forze geomantiche e la scoperta dell'energia sensoriale" e le varie attività e incontri si svolgevano in un'atmosfera di festa. L'intenzione era di "abbandonare le opere alla decadenza naturale e allo splendore del ricordo" (Strobele). Su una scheda informativa di Arte Sella 1987 si legge: "Arte Sella 1987 venne fondata per offrire ad artisti delle regioni dell'arco alpino un'occasione di vita e di lavoro in comune nella natura, per proporre le opere ottenute alla popolazione ed agli appassionati d'arte dell'ARGE ALP, per contribuire ad una riformulazione di "ARTE E NATURA" e creare una specie di museo all'aperto (Freilandmuseum) in una valle ancora intatta".

L'iniziativa ebbe successo e già alla seconda edizione partecipò un numeroso gruppo di artisti e volontari. Arrivarono i primi fondi governativi: Ferrari e Montibeller si dedicarono al progetto a tempo pieno. Data la partecipazione di parecchie persone di Borgo Valsugana, cui vennero affidati compiti specifici nell'ambito dell'associazione, l'iniziativa diventò sempre più un'"opera culturale collettiva". Nei mesi estivi artisti e organizzatori si incontravano a Malga Costa, dove si mangiava insieme all'aperto, sul

grande tavolo rustico o si radunavano la sera intorno al caminetto. Alcuni artisti erano ospitati nella casa, in modo semplice e spartano: ma si sa che la maggioranza degli artisti ama queste situazioni - inoltre era un'occasione d'incontro tra persone che si conoscevano solo attraverso le immagini sui media o i cataloghi e che ora potevano fare amicizia e progettare future iniziative.

Fu durante la preparazione della terza edizione che si verificò il passaggio decisivo da un livello regionale ad uno internazionale. Furono chiamati a far parte del comitato artistico Georg Jappe, che si occupava di mostre internazionali itineranti, Jacques Leenhardt che era direttore del Centro d'arte Crestnet, Heidi Grundmann che, attraverso la Kunstradio di Vienna, aveva la possibilità di diffondere nuove idee riguardanti la sperimentazione artistica, Danilo Eccher, direttore della Galleria Civica di Trento, ed il critico Luigi Serravalli.

Gli artisti invitati presentavano i loro progetti ad una giuria; uno dei criteri ai quali ci si atteneva era che tutti i paesi dell'arco alpino dovevano essere rappresentati, anche se, per motivi economici, il numero dei possibili inviti era limitato, ed ad ogni membro della giuria veniva richiesto di motivare le sue proposte. Gli artisti venivano ospitati di solito nella Malga Costa, un rustico immerso nel verde della valle, riadattato per questa esigenza, durante il periodo estivo, mentre realizzavano le loro opere nei boschi.

Furono discussi e votati i criteri ai quali il Centro si sarebbe ispirato, così delineati:

1. "L'artista non è più il protagonista assoluto, come avveniva solo qualche anno prima con l'esperienza della land art, caratterizzata da segni fortemente "impressivi" nel territorio.
2. La natura va difesa come "scricigno della memoria" dell'individuo.
3. Il rapporto con l'ecologia si modifica: la natura è interpretata nella sua essenza, è una fonte di sapere e di esperienza.
4. Le opere fanno parte di uno spazio e di un tempo specifici al luogo di intervento. Non fanno parte di un luogo circoscritto e privilegiano l'uso di materiali organici non artificiali. Le opere escono dal paesaggio, lo abitano per poi tornare secondo i tempi della natura a farvi parte"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ferrari in "Informazioni APT Trentino", 1990

Nel 1992, alla quarta edizione, ebbero luogo “performances” il cui tema era sempre centrato sul rapporto uomo-natura, o con gli elementi. L’ungherese Janos Szirtes si esibì in una rappresentazione della lotta esistenziale con il fuoco, l’acqua e la terra. Vi fu l’happening sonoro di Alain Gibertie e Phil Corner e un’altra manifestazione musicale a Malga Sette Stelle, a quasi duemila metri.

Il catalogo dell’anno seguente fu pubblicato da Mazzotta, e il centro fu presentato a Le Crestnet, Al Palazzo dei Papi ad Avignone, a Rio...”<sup>2</sup>.

L’attività di Arte Sella continua tuttora. E’ stato creato un percorso di quattro chilometri nei boschi della valle che si arricchisce ogni anno di nuove opere, mentre altre sono state distrutte dagli elementi e riassorbite dalla terra. In questo modo i visitatori possono anche conoscere queste zone, bellissime dal punto di vista paesaggistico e ricche di molte varietà di piante. Un “comitato scientifico internazionale” del quale fanno parte, tra gli altri, Vittorio Fagone, Jacques Leenhardt, Elmar Zorn, Dieter Ronte, invita gli artisti e valuta i progetti. Molti sono famosi a livello internazionale, come Alan Sonfist, Herman Prigann, Chris Drury, Giuliano Mauri, Nils-Udo, Alfio Bonanno, Richard Harris... Gli artisti progettano un intervento dedicato agli spazi della Val di Sella e, una volta sul posto, lavorano per adeguare la propria idea al luogo prescelto ed alla stagione. Nella Malga Costa, che d’estate è un centro d’incontro e di mostre, hanno luogo spesso anche concerti, incontri ed iniziative culturali, performances... Il materiale fotografico ed i video che documentano le installazioni e le attività svolte vengono ospitati presso musei e gallerie italiane ed europee.

---

<sup>2</sup> cfr. Vittorio Fagone in “Costruire”, marzo 1993

## **Ma l'Eden è qui? (pagine di diario)**

Borgo Valsugana è una graziosa cittadina del Trentino con una minuscola stazione da Far West dove non c'è anima viva: ma si è felici di scendere dallo sferragliante trenino che si ferma ad ogni piccolo paese... gli stanchi viaggiatori si incamminano con le loro borse verso il "centro", graziose piazze e palazzi del '700, recentemente ristrutturati. Qui un manifesto attrae subito la mia attenzione, perché penso sia attinente alla mia ricerca, al tema dell'effimero e dell'eterno ritorno:

Dal 15 al 26 maggio  
sei monaci del monastero tantrico di Gyudmed  
costruiranno un mandala di sabbia  
presso Malga Costa a Sella Valsugana.  
La costruzione del mandala sarà accompagnata  
da canti e preghiere rituali.  
Domenica 26 maggio alle ore 15  
il mandala sarà disperso  
nell'acqua.

Anche l'unico albergo è in restauro, così bisogna arrivare fino a Roncegno, un ridente sobborgo su una collina: un tempo località alla moda dove alberghi del primo '900 tristemente sfioriscono e i vecchi pianoforti a coda nelle sale un tempo festose, coperti di polvere, attendono invano le mani eleganti di una signora...

Incontro Laura Tomaselli, la presidente dell'associazione Arte Sella, che mi parla delle attività del gruppo e dell'impegno comune, mi mostra libri e cataloghi, mi fornisce delucidazioni...

Il giorno dopo, una splendida giornata di maggio, viene a prendermi il signor Tomio Mariano, un pensionato del luogo che dedica parecchio tempo all'associazione, aiutando gli artisti (spesso stranieri e spaesati) a trovare i materiali e facilitandoli nel loro lavoro. Percorriamo in macchina i 9 km. che separano Sella da Borgo, avvicinandoci al grande massiccio del Monte Ortigara, tra boschi ombrosi e solenni. Così arriviamo al percorso che si snoda per circa 4 km. nel bosco, dove negli anni sono

sorte le opere degli artisti che hanno voluto lasciare un segno di amicizia e alleanza tra uomo e natura. Molte delle opere sono state distrutte dal tempo, altre ne sono sorte, sul greto del fiume o nel bosco.

Poi si apre davanti a noi l'ampio pianoro dove sorge Malga Costa, una costruzione rustica che è stata adattata a centro espositivo, luogo di riunioni e di concerti. Si ha l'impressione di essere in un luogo senza tempo, tra il silenzio dei boschi e le montagne maestose.



Entriamo nella malga, da dove provengono suoni ritmati e profumo d'incenso: qui infatti incontriamo i monaci tibetani che hanno disegnato un grande mandala su un pezzo di compensato ed hanno incominciato a decorarlo, non con pennelli bensì soffiando delicatamente, attraverso sottili cannuce, polveri dai colori brillanti. Scambiamo qualche parola in inglese: i monaci sono giovani e sorridono volentieri.

A Malga Costa, nella rustica cucina, c'è il monaco cuoco che ha messo nell'acqua certi pani di burro e farina (o qualcos'altro: non riesco a capire se è cibo, o se serve per la composizione del mandala). La casa è rustica ma comoda: qui d'estate vengono alloggiati gli artisti che lavorano nel bosco.

Poi prendiamo un sentiero che ci porta ancora più su, improvvisamente il bosco si apre e ci appare contro luce l'immagine fantastica della cattedrale gotica di Giuliano Mauri. Lì accanto, fioriscono le genziane come stelle azzurro scuro.

## La Cattedrale Vegetale



Da una scheda informativa di “Arte Sella 2001”:

La *Cattedrale Vegetale*, ideata dall'artista lombardo Giuliano Mauri, è il progetto principale dell'edizione 2001 di Arte Sella nell'ambito degli “Incontri Internazionali Arte Natura” ed è stata realizzata con l'apporto fondamentale del Servizio Ripristino e Valorizzazione Ambientale della Provincia Autonoma di Trento.

È ubicata nei pressi di Malga Costa ed ha le dimensioni di una vera cattedrale gotica composta da tre navate formate da ottanta colonne di rami intrecciati, alte dodici metri e di un metro di diametro; all'interno di ognuna è stato messo a dimora un giovane carpino. Le piante cresceranno di circa 50 centimetri all'anno. Con i tagli e le potature saranno adattate a formare fra qualche anno una vera e propria *Cattedrale Vegetale*. La struttura ha un rettangolo di base di 82 metri per 15, un'altezza di 12 metri e copre un'area di 1.230 metri quadrati.

Nel corso degli anni gli artifici costruiti per accompagnare la crescita delle piante marciranno e lasceranno completamente il posto ai carpini: allora la natura avrà preso il sopravvento. Rimarrà però indelebile la traccia del dialogo con l'uomo che la natura non dimenticherà.

Giuliano Mauri dichiara: “All’interno di questi artifici che io sto costruendo ci saranno delle piante di carpino. Costruisco artifici per accompagnare le piante nei vent’anni che servono loro per diventare adulte. Dopo questo tempo le strutture sono destinate a marcire, a diventare terra. Al loro posto, stante una potatura annuale, ci saranno ottanta piante a forma quasi di colonna che ricorderanno comunque il mio lavoro. Quattro filari di alberi per la cattedrale che ho sempre sognato. Tra vent’anni la gente si accorgerà che c’è stata la creazione della natura che ha dialogato con l’uomo. Che è poi quello che l’uomo ha sempre fatto. La dimenticanza è solo la nostra di non sapere, di non riconoscere più”.

Nato a Lodi Vecchio nel 1938, Mauri è il protagonista di numerosi interventi ambientali e museali. Ha partecipato a prestigiose esposizioni tra cui la Biennale di Venezia del 1976, la Triennale di Milano del 1992, la Biennale di Penne del 1994. Tra i suoi lavori degli ultimi vent’anni ci sono i grandi *Mulini* che girano per un vento che solo si immagina, *La Scala del paradiso* lunga 140 metri, il *Bosco sull’isola* alla sorgente del Tormo nel Lodigiano. Oltre ai recentissimi *Osservatori estimativi* a Gorliz, in Germania, e Sgorzelec, in Polonia, realizzati per invitare i popoli di due terre di frontiera a osservarsi lasciando alle spalle il peso di una storia che li ha contrapposti. Nell’estate 2001, Giuliano Mauri è stato impegnato in due nuovi lavori: oltre alla *Cattedrale vegetale* per Arte Sella, ha realizzato la scenografia della *Norma* per Claudio Abbado nello sferisterio di Macerata.



## 4. NILS UDO E LA VALLE DEL FIORE AZZURRO

Uno degli esponenti più noti e rappresentativi dell'Arte Ambientale o Arte nella Natura è Nils-Udo. Nato nel '37 nel nord della Baviera, fu attratto dalla pittura sin da ragazzo; in seguito trascorse dieci anni a Parigi, dove si dedicò appassionatamente a quest'arte, sulle orme di Van Gogh e Gauguin. Già allora, la natura era il tema che lo attraeva maggiormente e, durante le frequenti passeggiate nel parco di Versailles, raccoglieva dei materiali naturali come foglie e bacche, rami, ecc. per farne delle composizioni.

La cultura tedesca, assorbita durante l'adolescenza e la prima giovinezza, poi quella francese nella quale si trovò immerso durante la permanenza a Parigi, ebbero certamente peso nella sua formazione artistica. Anche i numerosi viaggi, durante i quali entrò in contatto con visioni del mondo extraeuropee o orientali, furono importanti: viaggiò in Unione Sovietica, in Marocco, in Oriente. Alla fine degli anni '50, trascorse un anno in Iran, dove decise di dedicare la sua vita all'arte, forse colpito dalla bellezza degli immensi spazi del deserto.

Nel '69, dopo gli studi e le esperienze di Parigi, decise di tornare in Baviera, si stabilì a Chiemgau dove per qualche tempo continuò a dipingere. Erano gli anni della contestazione giovanile, in America si sviluppava la Land Art, gli artisti rifiutavano il sistema del mercato dell'arte e sentivano il bisogno di uscire dallo studio ed incontrare la vita quotidiana. Anche Nils-Udo, durante le sue passeggiate in campagna, si sentiva sempre più portato verso un'arte che non fosse rappresentazione, immagine, ma immersione nella vita stessa: e, nel suo caso, vita significa natura. Prese in affitto alcuni terreni considerati improduttivi o collocati in salita, e iniziò a piantare e coltivare degli alberi. In quel periodo creò anche le sue prime installazioni, intrecciando e legando dei rami flessibili.

Riporto integralmente una sua testimonianza riferita a quel periodo, citata dal critico Hubert Besacier nel saggio *L'artista nella natura*, poiché chiarisce il suo pensiero e stato d'animo:

“Sin dai miei primi progetti nella natura, e con la natura, le piantagioni ebbero un'importanza predominante. Incominciai prendendo in affitto della terra dagli agricoltori della mia regione, a Chiemgau nella Baviera del nord. Qui realizzai alcuni progetti nei

primi anni '70, modellando il terreno e piantando alberi, cespugli, prati, fiori, talvolta anche in ampie aree. L'idea di piantare le mie opere letteralmente nella natura, - di far sì che divenissero una parte della natura, di sottometerle alla natura, ai suoi cicli e ai suoi ritmi - da un lato mi riempiva di grande pace, dall'altro mi dava la sensazione di avere davanti inesauribili possibilità e nuovi spazi di creazione artistica, mi sentivo pronto a nuove partenze ed esplorazioni, in uno stato quasi euforico.

Vivevo e lavoravo come parte della natura, vivendo giorno per giorno secondo i suoi ritmi e alle condizioni da lei imposte. La mia vita e il mio lavoro erano un tutt'uno. Ero in pace con me stesso.

La lunga lotta, durata dieci anni, con la tela davanti e il soggetto della mia vita - la natura - era finita. Lo spazio della natura stessa sarebbe diventato ora lo spazio della mia arte.

Non conoscevo altri artisti per i quali il soggetto fosse la natura stessa in modo così totale, fondamentale, così da includere tutti i fenomeni naturali che l'uomo può recepire...”<sup>1</sup>.

In questa prima fase Nils-Udo lavorò soprattutto come scultore e fotografo, giardiniere e architetto di giardini. Le piante, gli alberi erano materiali viventi, e la forma iniziale dell'opera variava con la crescita delle piante, oltre che con la luce e le stagioni.

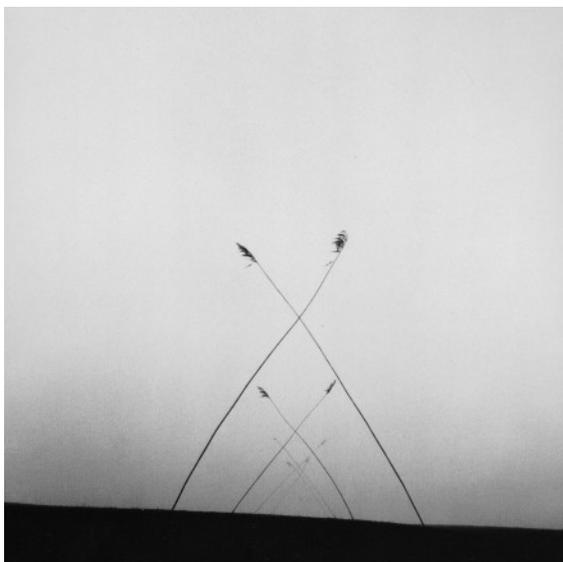
Egli esprimeva il suo credo artistico con la formula: “Natur-Kunst-Natur”; per lui l'arte proviene dalla natura e vi ritorna, è un momento di transizione fra due fasi della natura.

## **Gli influssi culturali**

I materiali prescelti da Nils Udo sono sempre quelli che trova sul posto, sia che si tratti di una foresta del nord, che di un'isola tropicale o rocciosa, mentre le forme che egli crea aderiscono ai canoni estetici dell'arte moderna, del minimalismo: forme semplici, lineari, spesso geometriche, come il cerchio, il quadrato, la spirale ed il triangolo, talvolta usate solamente per sottolineare un fenomeno naturale, come le maree o il sorgere del sole [fig. 5.1].

---

<sup>1</sup> Nils-Udo, citato in: Hubert Besacier, “The Artist within Nature” in *Nils-Udo - Art in Nature*, Flammarion, Parigi 2002, edizione in lingua inglese, p. 123



5. 1. Nils-Udo, *Canne*  
*Chiemgau, Baviera 1973*

Come sottolinea Il critico Hubert Besacier, il retaggio culturale tedesco, e in particolare quello del Romanticismo, è reso evidente sia dal sentimento lirico e magico che queste opere comunicano all'osservatore, sia dai titoli, che si riferiscono a dipinti di Caspar David Friedrich , alla poesia di Hölderlin, a scritti di Goethe, di Novalis, dei fratelli Grimm, di Heine, oppure alla musica di Shubert e di Gustav Mahler<sup>2</sup>. Anche i titoli delle opere lo sottolineano: *Omaggio a Gustav Mahler* (Chiemgau, Baviera, 1973) *La valle del fiore azzurro, paesaggio per Heinrich von Ofterdingen*, (Glonn, vicino a Monaco, 1955/56).

Questi riferimenti culturali vogliono rendere omaggio a grandi autori e costituiscono uno spunto per l'opera, che però risulta totalmente immersa nel nostro mondo e aperta all'interpretazione e alla sensibilità delle persone che, osservandola, ne sono coinvolte.

Le creazioni di Nils-Udo risultano inoltre libere da quei condizionamenti che talvolta le problematiche filosofiche e intellettuali dell'autore impongono alla sua arte, il loro linguaggio è diretto e possono essere apprezzate anche da persone con un diverso background culturale. In alcuni casi per entrare in quel mondo non è necessaria la cultura, ma piuttosto la freschezza di visione e l'apertura a tutte le possibilità, la fantasia che potrebbe avere un bambino.

---

<sup>2</sup> cfr. H. Besacier, op. cit., p.132

## La fotografia

Sin dall'inizio dell'attività di Nils-Udo nella natura le fotografie documentavano il suo lavoro, registravano lo sviluppo delle coltivazioni in un determinato momento, in una mattinata nebbiosa, di primo pomeriggio, d'estate o sotto una nevicata. Queste immagini venivano poi raggruppate in serie.

“Rendendo evidente lo sviluppo nel tempo, le serie di foto rivelavano (...) la transizione dalla vita alla morte che noi chiamiamo naturale, ma anche i metodi che l'uomo ha sviluppato per trattenere la vita documentando un attimo, creando evidenza per la memoria. Il documento fotografico viene innalzato ad un livello superiore in questa dialettica, e Nils-Udo riconobbe la sua importanza quando presentò, negli anni '70, delle stampe in bianco e nero di grande formato, in vistose cornici”<sup>3</sup>.

Nils-Udo sin dall'inizio dimostrò grande bravura ed esperienza come fotografo. A differenza di altri artisti che considerano la fotografia solo una documentazione dell'opera, per Nils-Udo essa è “l'altra metà del mio lavoro”: oltre che come mezzo per cogliere la vita effimera delle installazioni o un particolare momento, una particolare luce, la fotografia ha sempre avuto per lui anche il ruolo di forma d'arte distinta, a sé stante rispetto all'opera, e come tale deve soddisfare dei criteri estetici ben precisi. Le sue fotografie in bianco e nero degli anni '70 sono tecnicamente ed esteticamente perfette; in seguito nell'81 egli vinse il primo premio per la fotografia a colori alla triennale di Friburgo.

Per mezzo della fotografia è permesso anche a noi, che non possiamo essere con lui nel momento della creazione, entrare nel mondo dell'artista, e scoprire quei particolari affascinanti, quei piccoli mondi nascosti che spesso Nils-Udo, con le sue composizioni, vuole mettere in risalto.

In alcuni casi vi sono serie di fotografie che registrano le varie fasi di evoluzione, dissoluzione o dispersione dell'opera, o le variazioni della luce, delle maree...

Negli anni '70 Nils-Udo prediligeva le foto in bianco e nero, che esaltavano l'essenzialità delle forme [fig. 5.2]. Il lirismo quasi mistico di certe composizioni era sottolineato anche dai titoli.

---

<sup>3</sup> Wolfgang Becker, “The Presence of Nature” in: Wolfgang Becker (a cura di) *Nils-Udo/Art in Nature*, AA.VV. Wienand, Colonia 2000 - p. 9



5. 2. Nils-Udo, *Scultura solare per l'equinozio*  
*Foresta Nera 1979*

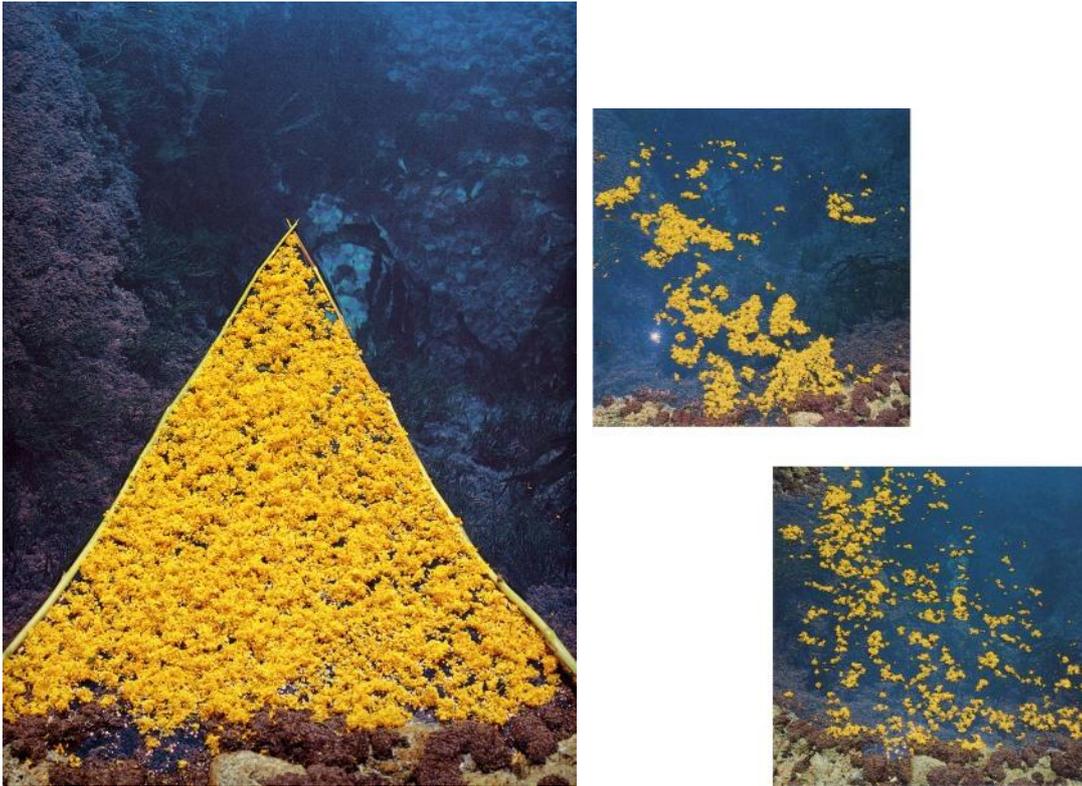
In questi anni l'artista iniziò a produrre stampe colorate da negativi nei laboratori fotografici della zona, ed attualmente lavora con diapositive che possono essere riprodotte come grandi fotografie e "Scanachromes". Nils-Udo non si è mai considerato un fotografo professionista, non ha mai usato sorgenti di luce artificiale né ha corretto le sue foto con tecniche digitali. Anche i colori, spesso intensi, rispecchiano quelli che ci appaiono in natura: l'artista li usa come se fossero una tavolozza, dimostrando così di essere fondamentalmente un pittore.

Ricordiamo come la fotografia sia di importanza fondamentale per molti artisti che lavorano nella natura. Anche la Land Art americana è diventata un movimento importante e visibile per mezzo della fotografia e dei video, che talvolta avevano lo scopo di documentare l'attività degli artisti, altre volte potevano essere considerati essi stessi delle opere.

## **L'effimero**

Si potrebbe dire che il tema dominante, ricorrente in tutta l'opera di Nils-Udo, è l'effimero: il momento della bellezza che svanisce, come tutto si dissolve e si ricrea, il sentimento della ciclicità del tempo. Serie di foto documentano il variare delle stagioni e dell'ora, un mondo in continuo divenire. Talvolta l'opera è vista in vari momenti della sua "dissoluzione" nella natura, come quando l'artista, dopo aver posto sull'acqua petali

di fiori racchiusi in una forma triangolare, delimitata da flessibili rami, toglie questi limiti in modo che i petali si disperdano un po' alla volta lungo la corrente, documentando con fotografie i vari momenti di questo evento [fig. 5.3, 5.3/a].



5. 3. Nils-Udo, *Fiori gialli di arbusto selvatico sparsi nell'acqua*  
*Ile d'Ouessant, Francia 1990*

5. 3a. Nils-Udo, *Fiori gialli di arbusto selvatico sparsi nell'acqua*  
*(momenti successivi)*

Queste opere potrebbero essere accostate al Mandala dei monaci tibetani, non fosse che per un particolare significativo: la fotografia, che “ferma l’attimo”, cerca di catturare la vita. L’uomo occidentale non si arrende mai completamente alla natura, non lascia che il proprio “segno” svanisca nel Tutto.

La maggior parte degli interventi di Nils-Udo sono documentati però da singole immagini, spesso concepite in funzione della fotografia: composizioni di foglie diversamente colorate, disposte in rettangoli, foglie e canne disposte in modo da riflettersi sull’acqua [fig. 5.4], foglie che, come piccole barche, portano bacche o fiori...



5. 4. Nils-Udo, *Altalena di foglie d'acacia (particolare)*

*Valle di Sella, Italia 1992*

zattere coperte di fiori, abbandonate alla corrente del fiume o sul lago, felci che delimitano il margine della neve, o ancora canne disposte sulla riva del mare in modo da delimitare un recinto dove, su un “trono” improvvisato, potremmo sederci ad osservare il flusso e riflusso delle maree... (*La casa d'acqua*) [fig. 5.5].



5. 5. *Nils-Udo, Casa d'acqua*

*Wattenmeer, Cuxhaven 1982*

Spesso Nils-Udo richiama la nostra attenzione su microcosmi, su piccoli particolari trascurati, su cose fragili che una folata di vento farà svanire. Le fotografie che ne trae sono stranianti, quando un grande formato riproduce immagini molto piccole: come quando ci sembra di vedere un canyon o un ammasso roccioso, con delle evanescenti figure danzanti: si tratta invece di petali di rosa, sostenuti da aghi di pino, sullo sfondo di dune sabbiose [fig. 5.6].



5. 6. *Nils-Udo, Petali di rosa selvatica*

*Sylt, Mare del Nord 1986*

Ma questi microcosmi, questi piccoli giardini del Paradiso, sono solo una parte della sua produzione, dove sono presenti anche opere monumentali, ideate per spazi pubblici come le varie *Valli del fiore azzurro* dedicate a Novalis, in varie città della Germania, o il gigantesco *Nido* realizzato a Crestnet nell'88 (15 metri di diametro). Un'opera recente, intitolata *La pietra - Il tempo - L'uomo*, realizzata a Wittgenstein-Sauerland (Germania) nel 2001, consiste in un enorme monolite del peso di 150 tonnellate, attorno al quale sono stati posti, in modo da evidenziarlo e inquadrarlo, tronchi di abeti abbattuti da una tempesta.

## La morte della natura

Un altro tema costantemente presente nell'arte di Nils-Udo, anche se non immediatamente evidente, è il sentimento di minaccia imminente sulla natura. La sua arte si è sviluppata nella campagna del centro Europa dove uomo e natura per secoli avevano convissuto integrandosi e dove ora si incominciano a vedere i sintomi della malattia provocata dall'inquinamento e vi sono presagi di una morte lenta. Il lirismo di molte sue opere è dovuto alla nostalgia e alla celebrazione della bellezza di un mondo che sta morendo. Anche secondo la critica francese Colette Garraud “il tema centrale dell'opera di Nils-Udo, in apparenza innocente e giocosa, è in fondo sempre quella della sparizione possibile delle cose, fragili e preziose, che ci mostra”<sup>4</sup>. Del resto egli stesso definisce la sua opera: “La documentazione di un'esperienza in un mondo morente. Una testimonianza, all'ultimo momento possibile, di un modo di percepire il mondo che oggi viene considerato anacronistico, un atteggiamento che difficilmente può essere compreso, anche da coloro che vorrebbero farlo”<sup>5</sup>.

Dal 1974 in poi l'artista incominciò a sentire profondamente il problema dell'inquinamento e delle piogge acide che minacciano la vegetazione e, di conseguenza, anche la nostra esistenza.

Nel 1984, presso l'estuario della Somme in Piccardia, creò il suo primo monumento dedicato agli alberi morenti, intitolato *Morte*, con tronchi di alberi morti e pezzi di plastica nera, di quella usata in agricoltura, disposti come vele di una nave funebre [fig. 5.7].

---

<sup>4</sup> Colette Garraud, *L'idee de nature dans l'art contemporain* - Flammarion, Paris 1994 - p. 79

<sup>5</sup> Nils-Udo, citato da John K. Grande in “The Limits of Art” in *Art in Nature*, Becker, op. cit., p. 21



5. 7. Nils-Udo, *Morte*

*Baia di Somme, Picardie 1984*

Il presagio di “morte della natura” è espresso, in questo periodo, dal simbolo degli alberi morti, secchi, scuri, come quelli disposti in modo da formare una croce innalzata su un palo, esposti al parco de La Villette, Parigi (*Croce*, 1988), o nell’opera *Alberi*, posta di fronte alla Gasteig di Monaco nel 1989.

Spesso, nelle sue installazioni nei boschi, l’artista pone delle bacche rosse nell’incavo dei rami, o tra le radici, come se l’albero fosse ferito e ne uscisse il sangue, o scava la terra sotto alle radici, per mettere in rilievo le loro forme contorte. (Dopo aver scattato la foto, la terra viene rimessa, per non danneggiare la pianta.) [fig. 5.8]



5. 8. Nils-Udo, *Radici*

*Città del Messico, Messico, 1995*

L'artista attraversò un periodo di profondo pessimismo, nella consapevolezza che la vita stessa dell'umanità è legata a quella della natura: “Le radici dell'albero sono le nostre radici, il suo destino è il nostro destino, la sua vita e la sua morte sono la nostra vita e la nostra morte”<sup>6</sup>.

Da allora, Nils-Udo si è impegnato a fondo per la salvaguardia dell'ambiente e la protezione di alcune aree: è disponibile a sostenere, sia personalmente che con il suo lavoro, queste istanze, preferisce avere l'opportunità di collocare le sue opere in luoghi pubblici, così da richiamare l'attenzione su queste problematiche, piuttosto che collocarle in ambienti privati a disposizione di pochi.

### **Il linguaggio simbolico**

Nonostante la visione pessimistica ed i presagi di morte, l'arte di Nils-Udo celebra, nella natura, la vita che sempre rinasce. Essa fa pensare ad una religione della natura, a forme di culto panteistico come, nell'antichità, si tributavano alla Grande Madre. Molte

---

<sup>6</sup> Nils-Udo citato da H. Besacier, op. cit. p. 137

immagini sono simboliche, ricordano riti magici: le piante disposte in cerchio, i cerchi di terra ricordano il culto dei morti nei tempi preistorici. I riferimenti a luoghi sacri sono frequenti soprattutto negli anni ottanta e questo aspetto è evidenziato anche dai titoli: *Altare d'inverno*, Chiemgau, Baviera, 1980; *Altare sul fiume*, Priental, Baviera, 1980; *Tabernacolo*, Chiemgau, Baviera, 1980 e Dieterbronn, Baviera, 1983; *Altare di marzo*, Priental, Baviera, 1981... la lista potrebbe continuare [fig. 5.9].



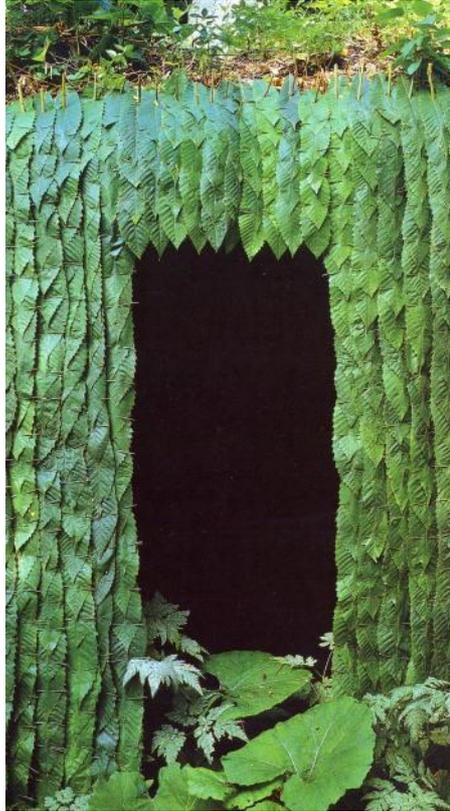
5. 9. Nils-Udo, *Altare d'inverno*  
*Scultura di neve, Chiemgau, Alta Baviera, 1976*

Anche l'uso del fuoco, sotto forma di torce o fiamme votive che circondano un arco o una delle sue "Porte", richiama rituali primitivi.

Soprattutto in questo periodo troviamo, tra le sue opere, torri o piattaforme elevate, sospese tra i rami degli alberi, che potrebbero essere interpretate come metafora di elevazione spirituale. Una di queste, la *Torre* di pietra costruita a Nordhorn in Sassonia, nel 1982, è alta sette metri e si erge nella boscaglia come un rudere antico, dove lentamente s'infiltrano le eriche e l'edera.

Un motivo ricorrente è la porta: un'apertura nel terreno, circondata da foglie, come l'oscura *Entrata* nel cuore della terra, o in un'altra dimensione, realizzata in Val di Sella nel 1982 [fig. 5.10], o ancora la soglia circondata da torce illuminate nei boschi di Chiemgau. "Riti di passaggio da uno stato all'altro, dalla cultura alla natura, sono adombrati dalla porta, la soglia. La porta, l'apertura verso le misteriose frontiere della

natura, è affiancata dal sentiero, che spesso Nils-Udo “segna” con petali, muschio o bacche, e che si perde nell’oscurità del bosco”<sup>7</sup>.



5. 10. Nils-Udo, *Entrata*

*Foglie di castagno e aghi di pino, Valle di Sella, 1992*

Spesso le opere di Nils-Udo sono collocate sull’acqua, o accanto ad essa: questo è molto significativo perché l’acqua, dai primordi dell’umanità, rappresenta la vita, il flusso, l’origine, la Madre, “la culla che perennemente dondola” come definì il mare il grande poeta americano Walt Whitman. Con il suo continuo scorrere, essa simboleggia anche l’eterno divenire. L’artista creò la sua *Casa d’acqua* accanto alla riva del mare: un sedile di legno circondato da rami di betulla e salice, dove ci si poteva sedere per osservare il flusso delle maree. I cambiamenti dell’acqua e della luce furono poi registrati in una serie di immagini fotografiche (Wattenmeer, Cixhaven, Germania 1982).

Come osserva la giornalista Barbara Mazzoleni, commentando una sua mostra a Bergamo nel 2000,

---

<sup>7</sup> Wolfgang Becker, op. cit. p. 12

“Osservando in sequenza gli scatti fotografici di Nils-Udo, lo spettatore è preso dalla sensazione forte di partecipare ad un rito di iniziazione, un viaggio alla riscoperta di quei “segni” e segreti che consentano di captare di nuovo il linguaggio magico e silenzioso dell’universo naturale.

Si varcano così le soglie della Natura che Udo ha disseminato qua e là nelle foreste di tutto il mondo: canne palustri si piegano arcuate a disegnare un portale d’aria, lingue di fuoco e abbaglianti palline di neve segnalano la presenza di ingressi misteriosi, un vortice ordinato di foglie di felce risucchia lo sguardo in una tonda apertura che si apre sugli abissi sotterranei...”<sup>8</sup>.

Molte opere celebrano la vita che sempre risorge nei ritmi della natura: decorazioni di alberi con foglie colorate, ghirlande che ricordano feste pagane. Le ghirlande Hindu sono state la fonte d’ispirazione per gli interventi realizzati a Nuova Delhi nel 1994, dove l’artista ha creato un *Tempio* nella foresta con canne di bambù e catene di fiori color arancio, una delle sue *Entrate* ad arco, coperta di fiori...Ricordiamo i tappeti di fiori nelle feste del Corpus Domini, il trionfo della primavera nel Carnevale di Nizza, l’Ikebana...

Spesso Nils-Udo sottolinea, con fiori o foglie colorate, le forme, le linee, le aperture già esistenti in natura: le fessure nel ghiaccio, le crepe nella roccia lavica di un vulcano, le radici di un albero. Così facendo, porta alla luce ciò che già la natura ha formato e ce lo fa osservare [fig. 5.11].

---

<sup>8</sup> Barbara Mazzoleni per *l’Eco di Bergamo*, 3 agosto 2000.



5. 11. Nils-Udo, *Fessura nella lava (particolare)*

*Petali di fiori chiamati "Lingue di fuoco", Ile de la Reunion, Oceano Indiano, 1990*

Il nido è una forma archetipica che allude alla nascita - il riparo, la madre, la vita animale. L'artista ha usato molte volte questa forma per mettere in risalto la connessione fra uomo e natura, il suo desiderio di immedesimazione in essa. Il primo nido fu costruito nel '78, durante un simposio a Luneburg Heath. I nidi di Udo riprendono anche la forma simbolica della spirale e del vortice, che allude al divenire, all'espansione da un centro. Una fotografia rappresenta il suo corpo nudo rannicchiato nel nido, come un'immersione nella natura - ma l'immagine ci ricorda anche la nostra umana fragilità. Nell'88 a Crestnet costruì il suo nido più grande (15 metri di diametro) con dei rami di quercia; il fondo era coperto da 450 piante di lavanda, da cui il titolo: *Nido di lavanda*.

L'immagine che ha reso famoso Nils Udo in tutto il mondo è molto intensa e lirica - creata per il CD *EVE* di Peter Gabriel: un grande nido a spirale che galleggia sull'acqua e, al suo interno, un bambino rannicchiato in posizione fetale. Il nido suggerisce calore e protezione, ma questo per contrasto mette in evidenza la piccola figura al suo interno,

che è sola, abbandonata alla corrente: fa pensare alla situazione esistenziale dell'uomo, all'incerto futuro dei nostri figli [fig. 5.12].



5. 12. Nils-Udo, *Nido sull'acqua*

*Rami, bastoncini di salice e paglia, ideato per il CD-ROM "Eve" di Peter Gabriel, Gran Bretagna, 1995*

Il desiderio di fusione con gli elementi della foresta è all'origine anche delle opere eseguite durante un simposio con studenti dell'Università di Valenciennes nel '94 e '95: un corpo di bambino coperto di foglie, di verdi erbe palustri è posto, come una rana, su una zattera nello stagno, un altro al centro di una spirale di felci, o seduto tra i rami e coperto di petali, o di foglie secche, come se fosse una crisalide (Foresta di Marchiennes, Francia 1994). Il corpo umano è rappresentato sempre solo, immerso nel paesaggio [fig. 5.13].



5. 13. Nils-Udo, *Senza titolo*

*Bambino, foglie di felce e di tiglio. Foresta di Marchiennes, Francia, 1995*

Anche se questa ricerca di un rapporto con la natura è una via solitaria, Nils-Udo ha lavorato spesso in collaborazione con altre persone, durante simposi o nella creazione di

opere collettive. Si avvale spesso della cooperazione di studenti, altri artisti o persone che non hanno nulla a che fare con l'arte ma che possono aiutarlo nelle opere di largo respiro, come quando gli agricoltori della zona parteciparono con la loro esperienza alla coltivazione della *Spirale di Mais*, che testimonia un impegno sociale e storico dell'artista. Nel 1994, al Chateau du Laàs nei Pirenei, creò una spirale vivente composta di varie qualità di granturco per ricordare l'introduzione di questa pianta alimentare in Europa 500 anni fa. Al centro della spirale si erge una torre ottagonale che reca in cima le specie originarie coltivate dai Maya.

Nils-Udo in questo caso ha scelto una forma antichissima dalla grande risonanza simbolica: la spirale, il vortice primitivo dal quale tutto proviene, o al quale tutto ritorna: ci sentiamo attratti, assorbiti dal suo centro - esprime il dinamismo, il divenire, la trasformazione delle cose, l'irradiazione da un centro. La spirale ha sempre affascinato gli artisti, in particolare Smithson (*Mirror Vortex*, 1969; *Lightning Spiral*, 1970; *Spiral Island*, 1970). Ma la valenza simbolica dell'opera di Nils-Udo diventa ancora più forte per la scelta di utilizzare tutte le varietà di mais che si sono succedute nei secoli: all'esterno le più recenti, mentre procedendo verso l'interno troviamo varietà sempre più antiche finché, al centro, c'è il granturco originario, usato dai Maya. Così è come ripercorrere la storia a ritroso, verso le origini. E ricordiamo anche come, nella preistoria, per i popoli di agricoltori, la pianta alimentare era sacra: il grano per il mondo mediterraneo, il mais nelle Americhe. Alla pianta alimentare, che nell'immaginario primitivo assumeva le sembianze di una dea o di un dio, si tributavano sacrifici e onori<sup>9</sup>.

La forma a spirale, delineata dal sentiero, ci invita a ripercorrere la nostra storia verso le origini, ci fa riflettere su un rapporto con la terra oggi perduto.

## **Opere realizzate in collaborazione e nei luoghi pubblici**

Nils Udo ha anche collaborato con Peter Gabriel nella creazione di un video ed ha viaggiato in tutto il mondo per realizzare le sue opere: Francia, Italia, Austria, Giappone, Portogallo, Olanda, India, Canada, America, L'isola de la Reunion, le Antille...

---

<sup>9</sup> cfr. Joseph Campbell, *Mitologia Primitiva*, Mondadori, Oscar saggi, I edizione, 1990, p.207

Ha ideato e realizzato monumenti per la collettività in spazi pubblici, tenendo conto dell'eredità artistica e culturale del luogo e della sua storia.

Vicino a Monaco si trova *Il Fiore Azzurro - Paesaggio per Enrico di Ofterdingen* (Glonn, Monaco, 1995/96) [fig. 5.14], Enrico di Ofterdingen era una cavaliere medioevale, protagonista dell'omonimo romanzo di Novalis. L'opera di Nils-Udo consiste in una piccola valle circondata da un muro circolare di circa 50 metri di diametro, dove crescono 20.000 fiori selvatici, per la maggior parte azzurri. Sullo stesso tema egli creò altre opere come *La Valle del Fiore Azzurro* nel parco di Lagrèzette Castle nel '93-'94, il "Bosco Azzurro" a Strasburgo nel '96, e nel 2000 un'altra "Valle" a Colmar.



5. 14. Nils-Udo, *Il fiore azzurro*

*Paesaggio per Heinrich von Ofterdingen, Glonn, Monaco, 1995/96*

Il Fiore Azzurro: simbolo del Sé, del centro del nostro essere, oggetto della ricerca del cavaliere protagonista del romanzo, ricollega Nils-Udo alle radici culturali della sua terra e al romanticismo tedesco. All'inizio del libro il giovane Enrico ha un sogno iniziatico: in un paesaggio di sublime bellezza vede un prato con molti fiori, tra i quali spicca uno azzurro che si china verso di lui, come in un invito: "Egli non vide nulla tranne il fiore azzurro e lo contemplò a lungo con indescrivibile tenerezza". Da quel momento il giovane parte per un lungo viaggio, attraversa una serie di esperienze che lo porteranno ad una maggiore saggezza e consapevolezza. Questo "viaggio interiore" al quale siamo chiamati è descritto molto efficacemente da Jung, che lo definisce "Processo di individuazione".

Ma Nils-Udo ha chiaramente espresso, rispondendo ad una mia domanda nell'intervista che segue, ciò che il fiore azzurro rappresenta per lui: l'unione, il punto di collegamento

dell' uomo con la natura, aggiungendo che tutta la sua opera è imperniata su questa idea. (E in fondo si tratta sempre del Sé, che nella visione Junghiana è il centro vitale dove si incontrano gli opposti: coscienza e inconscio, razionalità e parte naturale di noi).

Un tema - la ricerca del fiore azzurro - che sembra così assurdo oggi, così completamente fuori dal nostro tempo, eppure forse una possibile via di salvezza, se non altro personale. Ma è così fragile il fiore azzurro, proprio come certe composizioni di Nils Udo dove una foglia, come una piccola barca carica di bacche rosse, è affidata alla corrente.

## **I dipinti**

Dal 1980 Nils-Udo ha ripreso a dipingere, ad olio su tela o con acrilici su carta: si tratta di paesaggi e boschi resi con grande forza espressiva e senso grafico, colti da angolazioni originali. Non vi è contraddizione tra gli interventi nella natura e l'attività di pittore perché si tratta sempre di una celebrazione della bellezza e del divenire, del ciclo vita-morte-vita, dell'ultimo bagliore di un mondo che forse morirà. "Come potrei cogliere altrimenti il verde gracido delle rane, il profumo rosato di una primula lungo un ruscello montano, lo spazio di un bosco attraversato dal volo di un uccello, il sapore dolceamaro delle susine dopo la prima brina, la fiamma rossa della cicala in volo, le raffiche di vento sull'albero e la luce che danza su ogni foglia?"<sup>10</sup>.

Dipingere una tela, o dipingere la grande tela della natura con bacche, foglie, fiori e tanti altri materiali ha sempre, per lui, lo scopo di esprimere l'amore per la vita [fig. 5.15].

---

<sup>10</sup> Nils-Udo, in Wolfgang Becker, op. cit, p.14



5. 15. Nils-Udo, *Lo spazio sotto i rami dell'albero in maggio*  
*Tecnica mista su carta, cm. 174 x 151, 1989*

## Conversazione con Nils-Udo

Arrivo alla stazione di Riedring, vicino a Monaco, la mattina presto dopo un'infelice notte di sferragliamenti e sobbalzi improvvisi in una cuccetta del treno - viene a prendermi Nils-Udo che si rivela subito una persona gentilissima e cordiale. Attraversiamo in macchina un paesaggio verdeggiante di colline e boschi che si stendono a perdita d'occhio fino alle lontane montagne. I paesi non si vedono, sono annidati in qualche piega della terra, o dietro ai boschi - le vallate si susseguono solitarie fino ad un piccolo borgo dove si trova la grande casa di Nils, uno chalet con tanto legno, un bel giardino di rose e una veranda che si apre sulla campagna silenziosa. Sediamo sulla veranda per la nostra conversazione:

*F: Il rapporto con la natura è fondamentale nella sua vita e nel suo lavoro. Quali sono state le esperienze determinanti per questo suo modo di sentire?*

NILS: Da bambino vivevo in campagna, eravamo sempre nei boschi, nei campi, andavamo nei ruscelli a giocare. Questo è stato determinante per la mia vita.

*F: Come ha deciso di diventare pittore, e di andare a Parigi?*

NILS: Ho sempre dipinto e disegnato, anche da bambino. Una volta, da ragazzo, nel '58, feci un viaggio in Persia e fu in quell'occasione che decisi di diventare pittore. Sentii che dovevo andare a Parigi perché volevo diventare un buon artista e, a quel tempo, Parigi era ancora la capitale dell'arte contemporanea. Dapprima fui molto influenzato dall'Ecole de Paris, pittori come John Basin - erano quasi tutti astrattisti. Ma questo fu solo un breve periodo; poi cercai di trovare la mia strada. La natura è sempre stata il mio tema principale - ma i miei quadri di allora erano molto diversi da quelli che ho dipinto dopo gli anni '80, ed anche recentemente.

*F: Lei ha sentito la necessità di espandere la sua arte, di lavorare fuori dallo studio, negli spazi aperti. Che cosa la spingeva?*

NILS: Ad un certo punto non mi interessava più essere un pittore di paesaggio, dare un'immagine della realtà - volevo essere nella natura, così lasciai lo studio per immergermi in essa. Non volevo mostrare un'immagine della natura, ma prendere la natura stessa come materiale per il mio lavoro.

*F: Quali sono gli artisti che ammira maggiormente e che la hanno influenzata?*

NILS: Delacroix, Van Gogh, Gaugin, gli impressionisti francesi, Bonnard, e, naturalmente, Picasso.

*F: Pensa che vi sia una connessione tra la sua arte e la cultura germanica, il Romanticismo tedesco?*

NILS: Ho lavorato molto sul tema del Fiore Azzurro di Novalis, che è il simbolo del Romanticismo tedesco. Ma penso che il romanticismo non sia solo tedesco, è un atteggiamento mentale che si può trovare in tutti i tempi e che supera i confini delle nazioni.

*F: Che cosa significa per lei il Fiore Azzurro?*

NILS: Tutto il mio lavoro è incentrato su questa metafora del Fiore Azzurro, che per me significa l'unione, la comunicazione con la Natura - è quello a cui tendono tutto il mio lavoro e la mia vita.

Ma non mi pongo mai problemi filosofici quando lavoro - solo dopo mi rendo conto che ci sono affinità con personalità del romanticismo. Non ho mai cercato di ricollegarmi ad un movimento o scuola di pensiero: tutto quello che faccio nel mio lavoro è il risultato della mia via personale, quotidiana. Da qualsiasi parte mi trovo, lavoro con gli elementi naturali che trovo, prendo le mie idee dai luoghi che vedo: questa è la mia vita, non ha niente a che fare con problemi filosofici.

*F: È d'accordo con Smithson quando dice che "la natura è un'invenzione del 18° e 19° secolo?"*

NILS: Beh, sì, l'immagine che noi abbiamo della natura è creata, concepita nelle nostre menti. La nozione di paesaggio è un'invenzione dell'uomo.

*F: Le sue installazioni e composizioni richiamano talvolta l'Ikebana. Si sente vicino al pensiero e alla sensibilità orientale?*

NILS: Quando sono in Giappone, i giapponesi amano molto il mio lavoro e mi chiedono come mai faccio delle opere così vicine al loro modo di sentire: io non so cosa rispondere, perché questo è semplicemente il mio mondo poetico. Effettivamente, la pittura occidentale ha posto, quasi sempre, l'uomo al centro del mondo, padrone e costruttore dell'ordine della natura. Nell'arte orientale la presenza dell'uomo nel paesaggio non è dominante, ma vi è una sorta di integrazione - molto spesso le figure umane sono assenti.

Vado abbastanza spesso in Giappone, dove c'è una galleria che mi rappresenta e dove la mia arte è stata apprezzata prima che non in Europa. A Tokyo, nell'87, ho creato un'installazione dedicata a Hiroshige, al Tamagawa-Takashimaya Shopping Center: si tratta di una foresta di bambù ai cui fusti ho applicato mazzi di fiori rossi, a d altezza sempre crescente in modo che, vista di fronte, sembri un fiume di fiori rossi da cui spuntano gli alberi.

La cultura giapponese mi interessa molto e amo quel popolo, sono così gentili, precisi, organizzati - mi piace anche la cucina giapponese. Ammiro anche i giardini Zen ma, rispetto a quello che faccio io, mi sembrano creazioni artificiali. Gli alberi vengono "costretti" ad assumere certe forme, con le potature...io invece preferisco mettere in risalto le forme che sono già presenti in natura.

*F: Pensa le sue opere in funzione della fotografia che ne risulterà?*

NILS: Sì, dall'inizio incomincio a pensare alla fotografia, che è l'altra metà del mio lavoro. Ma è difficile rendere lo spazio... Io lavoro nello spazio e questo non può essere comunicato dalla fotografia. La stessa cosa si può dire per gli odori, i suoni, l'atmosfera.

*F: Lei ha viaggiato molto - quali sono stati i luoghi e le esperienze che la hanno più colpita?*

NILS: Amo molto viaggiare ed essere in contatto con vari aspetti della natura. L'esperienza all'isola Reunion è stata straordinaria, mi è rimasta molto impressa la giungla e le felci, alte come alberi, e i lontani vulcani.

L'anno scorso sono stato in Namibia. Ha visto le immagini delle mie opere nel deserto? [fig. 5.16] Sono state usate per una campagna pubblicitaria, per lanciare un nuovo profumo, Mahora. Lavorare nel deserto è stata un'avventura: quando arrivammo a Cape Town, scelsi dei materiali naturali che dovevano servire per le installazioni e che non avrei potuto trovare nel deserto: fusti di bambù, foglie di palma, uova di struzzo...



5. 16. Nils-Udo, Senza titolo

*Dune di sabbia, erbe palustri, Namibia, 2000*

Ordinai circa 200 pezzi di questi materiali che vennero trasportati in camion frigorifero 2.000 km a nord di Cape Town, nel deserto della Namibia. Noi arrivammo con l'aereo e là incominciai a cercare i luoghi dove avrei lavorato: le perlustrazioni durarono una settimana, poi iniziai a lavorare. Dopo il ritorno a Parigi, mi fu commissionato un altro lavoro: dovevo riprodurre le stesse installazioni, ma in scala minore, sotto una grande tenda, dove poi fu invitata la stampa internazionale per il lancio del profumo.

Un'altra esperienza interessante è stata lavorare con Peter Gabriel, dapprima per il suo CD intitolato *Eve*. Ho ideato alcune installazioni, tra le quali abbiamo scelto il grande nido al centro del quale è stato posto un bambino nudo, come un uccellino, e l'abbiamo lasciato galleggiare un po' sull'acqua. Un altro lavoro che feci con lui fu la produzione di un film per il World Wide Fund for Nature, nell'isola di Vancouver in Canada - anche gli indigeni parteciparono alla creazione delle opere e del film, che venne usato per la campagna "Il pianeta vivente" nel 2000. Qui il nido si muove come una zattera fra molte altre isole, sulle quali torce bruciano sullo sfondo grandioso di una foresta dove alberi di 2000 anni sveltano contro il cielo.

*F: E il suo ultimo lavoro?*

NILS: Sono appena tornato da Lazarote - è un'isola vulcanica dove non ci sono alberi, solo rocce. Così ho usato le rocce, la cenere lavica e i cristalli di sale per le mie installazioni.

L'impressione che mi rimane dopo aver incontrato questo artista è che l'attività costante in armonia con la natura sembra avergli dato molta forza interiore, serenità ed

equilibrio, nonostante la triste constatazione del danno che gli uomini continuano ad arrecare all'ambiente. L'arte e il contatto con la natura sono la sua stessa vita. Questo modo di vivere avvicina l'uomo al raggiungimento di quell'unità tra la parte emotiva e creativa e quella razionale che anche Beuys auspicava e che potrebbe essere il fondamento per una vita migliore, più completa.

## 5. IL “PENSIERO SELVAGGIO” E IL LINGUAGGIO SIMBOLICO DELL’ARTE NELLA NATURA

Molti artisti che operano nella natura si sono interessati alle culture arcaiche nella loro ricerca dell’unità perduta tra uomo e natura. Nella visione delle popolazioni primitive infatti non vi era distinzione netta tra l’uomo e gli altri esseri, tutte le cose avevano un’anima - o forza - che dava loro vita, e la magia era basata sulla credenza nelle “connessioni nascoste” fra tutti gli esseri e persino tra l’uomo e gli elementi naturali.

Negli anni ’60 si diffuse un forte interesse per l’etnografia, anche in seguito alla pubblicazione delle analisi “strutturali” di Levi-Strauss sulle credenze, i riti, le strutture mentali delle popolazioni primitive.

Robert Morris, Nancy Holt, Charles Ross furono affascinati dal mistero di Stonehenge; Heizer (il cui padre era un antropologo), fa spesso riferimento a motivi preistorici. Il monte del Grande Serpente nel sud dell’Ohio venne visto come la testimonianza di una tradizione indigena di Earth Art. Smithson conosceva *Il pensiero selvaggio* pubblicato nel ’62, Beuys aveva una conoscenza approfondita delle tradizioni sciamaniche, Wolfgang Laib si interessava alla cultura degli aborigeni australiani e Hamish Fulton a quella degli Indiani dell’America del nord.

Le affinità tra queste opere moderne realizzate nello spazio aperto, e i feticci, le maschere, i dipinti di sabbia, i graffiti, ecc. delle tribù primitive, sono più apparenti che reali, poiché diverso è lo spirito e la cultura di cui sono espressione. Le opere dell’arte occidentale contemporanea possono solo riecheggiare lo spirito che impronta i rituali primitivi, imperniati sulla credenza nella magia, nelle “forze” che abitano la materia. I feticci erano supporto materiale per una forza di ordine spirituale, il fulcro del sistema comunicativo tra i diversi ordini di realtà: la vita e la morte. Promuovevano la fecondità della donna e della terra e tenevano lontane le stregonerie. Non vi era alcun intento artistico o estetico nelle persone che li fabbricavano, come sottolinea l’antropologa Giovanna Parodi da Passano in un suo studio sull’argomento<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> cfr. Giovanna Parodi da Passano, “L’Africa, forme e forze: estetica del feticcio africano” in: Vittorio Fagone, *Art in Nature*, Mazzotta, Milano 1996, p.142.

Anche per un altro aspetto la visione della natura degli artisti contemporanei è diversa da quella delle popolazioni cosiddette primitive: generalmente, nei primi predomina l'aspetto confortante, rasserenante dello spettacolo naturale, mentre sono raramente evidenziate la violenza, la sessualità, la morte. L'aspetto distruttivo della natura, la crudele legge del mondo animale, dove per vivere bisogna uccidere e divorare, erano ben conosciuti nelle società arcaiche, dove gli dei avevano anche un volto oscuro e il sacrificio umano era spesso considerato necessario al benessere della tribù o gruppo sociale. Oggi ci illudiamo di dominare la natura ed è forse per questo che preferiamo ignorare o rimuovere questo aspetto. La legge del più forte, la legge della giungla, in fondo è sempre lì, ma un po' attenuata o mascherata dietro il velo delle convenzioni - un po' di buone intenzioni ci sono e, in fondo, almeno in una parte del mondo, qualche vantaggio il progresso lo ha portato, la scienza ci ha aiutato a controllare una piccola parte della Natura. Così l'aspetto crudele, la morte, diviene meno visibile e allarmante e solo pochi artisti, come Beuys, lo hanno incluso nelle loro opere. Sonfist, Long, Goldsworthy, Nils Udo parlano delle loro esperienze infantili all'aperto, nei boschi, quindi non possono aver ignorato certe crude verità, ma il loro lavoro, incentrato sul mondo vegetale e minerale, rivela una visione dove nella natura vi è armonia e bellezza mentre l'uomo, con una tecnologia che non rispetta l'ambiente, è portatore di distruzione. Essi potrebbero essere accostati agli artisti dei giardini, se non fosse per l'insistente ricorrere a simboli che alludono al ciclo vitale, ad esigenze umane profonde. Infatti, nonostante le notevoli differenze tra il pensiero primitivo e quello dell'uomo contemporaneo nel mondo occidentale, gli artisti che sentono il desiderio di fusione, immersione nella Natura cercano di avvicinarsi a questa meta attraverso l'uso delle forme simboliche arcaiche e di azioni che possono richiamare rituali o antichissime forme di culto.

Nell'89 un'importante mostra raggruppò a Parigi gli artisti coinvolti in esperienze di contatto con le culture primitive, o che cercavano una comunicazione con la natura attraverso l'uso di simboli arcaici. La mostra fu intitolata "Les Magiciens de la terre" ed ebbe luogo alla Grande Halle della Villette.

Alcuni artisti non si sono avvicinati alle culture arcaiche rapportandosi ai modelli e alle forme in cui esse esprimono il loro pensiero, ma hanno concentrato il loro interesse sul

modo di vivere della tribù, sulle loro credenze e riti, sulle “strutture mentali” come fece ad esempio Baumgarten con gli indiani Yanomam, tra i quali visse per più di un anno. Attraverso la vita primitiva, anch'egli cerca una comunicazione con la natura, tuttavia i suoi mezzi espressivi sono frutto della modernità: alla sua esposizione alla Biennale di Venezia dell'84, fotografie e brevi racconti riguardanti il suo soggiorno fra gli indigeni erano accostati ad antichi dipinti olandesi che rappresentavano “i selvaggi”. L'immagine che noi ci creiamo di queste culture non può essere obiettiva, poiché è fortemente condizionata dalla nostra visione del mondo: distorta, o forse, oggi, idealizzata a causa del senso di colpa che ci portiamo dietro come colonizzatori bianchi.

Oltre alle immagini simboliche e ai gesti rituali, vi sono alcuni temi ricorrenti che ricollegano le opere degli artisti contemporanei che operano nel paesaggio al pensiero primitivo, in particolare, la concezione di opere effimere e l'idea del tempo ciclico.

Nelle culture arcaiche spesso le opere erano destinate a scomparire. Il mandala di sabbia dei monaci tibetani o le pitture, sempre di sabbia, degli indiani Navajo fanno parte di cerimonie o rituali magico-religiosi. Per noi l'opera destinata a scomparire ha un fascino particolare perché non possiamo possederla, ci rammenta sia l'eterna metamorfosi della vita che la nostra stessa morte.

L'effimero era già presente nell'arte degli anni '60, con Fluxus, le performances, ecc. nell'arte povera (Anselmo) e diventò un tema dominante per molti artisti come R. Long, che lanciava una palla di neve sul suolo leggermente innevato, poi ne fotografava la traccia (*Snowball Track*, 1964), o disfaceva le sue linee di pietre (però dopo averle fotografate). Si è già parlato dell'effimero a proposito dell'opera di Nils-Udo, ma vi sono altri artisti per i quali questo tema è importante.

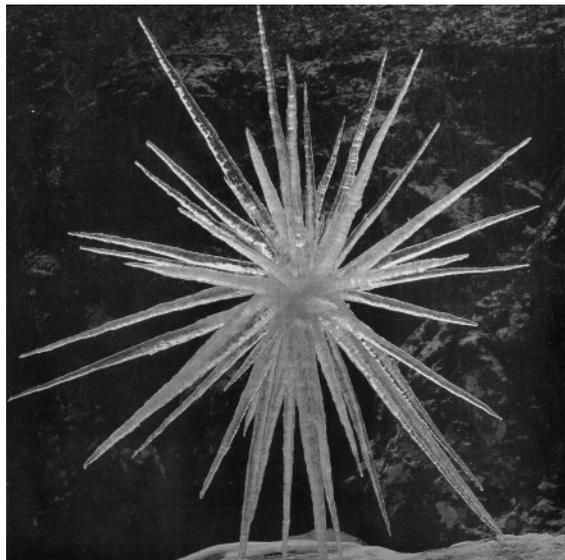
## **Andy Goldsworthy**

L'effimero è celebrato da Goldsworthy in numerose opere come le *Pietre sospese*: si tratta di pietre disposte ad arco, in equilibrio precario. Spesso cadono, e per l'artista questo momento di sospensione è significativo, allude forse all'esistenza nostra e del mondo: il crollo viene documentato in una serie di fotografie. Altre volte lo stesso

artista ha formato delle grosse palle di sabbia bagnata sulla riva del mare, destinate alla dissoluzione nel flusso della marea. “Le mie sculture possono durare giorni o pochi secondi - ciò che è importante per me è l’esperienza del fare. Lascio sempre le mie opere all’aperto e spesso torno a vedere come si disgregano, si dissolvono”<sup>2</sup>. Egli sottolinea che le fotografie che ne trae non sono l’opera in sé, ma un modo per conservarne, almeno in parte, il significato. Dei suoi archi, colonne o mucchi di pietre in equilibrio precario dice: “Ogni opera cresce, permane, poi crolla - parti di un ciclo che la fotografia mostra al suo acme, cogliendone l’attimo più vitale...”. Anche la pietra per lui contiene un’energia nascosta:

“La pietra mi ha insegnato molte cose sulla struttura della crescita: ho trovato un’energia nella pietra che potrebbe essere meglio descritta come un seme che si ingrossa quando matura - spesso basta un piccolo tocco perché esploda e vada in pezzi. La precarietà di una colonna è come il sottile confine tra il fallimento e il successo (di un processo di crescita e sviluppo) - la tensione della crescita. Quando una colonna crolla, viene naturalmente distrutta e in questa distruzione è come se si liberassero delle energie”<sup>3</sup>.

Goldsworthy lavora spesso con il ghiaccio e la neve, materiali che si disfano, si trasformano, o suggeriscono l’idea di crescita, movimento continuo [fig. 6.1, 6.2].



6. 1. Andy Goldsworthy, *Icicle*  
1997, Scaur Water, Scozia

---

<sup>2</sup> Andy Goldsworthy, *Hand to Earth*, Terry Friedman, Andy Goldsworthy, Leeds 1990, p. 3

<sup>3</sup> Andy Goldsworthy, *Wood*, Viking, Penguin Books LTD, Harmondsworth, Middlesex, p. 26

L'azione di lanciare polvere, terra o acqua è anche documentata da fotografie - in questo caso l'intenzione dell'artista è di evocare "il respiro della terra". Egli è molto legato al paesaggio nei dintorni della sua casa nello Dumfriesshire nonostante i numerosi viaggi all'estero. Nei dintorni della sua abitazione si trova un'antica quercia che è alla base di molte sue opere, poiché l'albero rappresenta per lui la terra, la vita della terra.



6. 2. *Andy Goldsworthy, Nordpol*

1989

## **David Nash**

Il tema dello scomparire delle cose, della loro transitorietà, è connesso a quello della metamorfosi, del mutare delle stagioni, del tempo ciclico. Nelle culture primitive la vita era scandita dai ritmi della natura e dall'"eterno ritorno" del sole e dei raccolti.

Un artista che pone l'enfasi sull'elemento tempo è David Nash. Egli predilige il legno come materiale, tronchi d'albero bruciati, anneriti, abbandonati agli elementi, come il *Wooden Boulder*, un tronco grezzamente lavorato, come un masso di pietra, che l'artista ha posto in un torrente [fig. 6.3].



6. 3. David Nash, *Wooden Boulder*  
1992, Galles del nord

Nel corso degli anni, la corrente ha trascinato il tronco sempre più a valle, mentre la sua discesa veniva documentata per mezzo di fotografie, a testimoniare lo scorrere e l'opera del tempo. Nash ha costruito una cupola nella foresta di Dean (*Black Dome*) con tronchi d'albero anneriti: destinati a diventare humus e alimento per nuove piante che vi cresceranno sopra. La stessa idea di trasformazione per opera del tempo è presente nel *Blue Ring*: un cerchio di campanule selvatiche, azzurre, che l'artista aveva piantato. Il primo anno era visibile, risaltava fra gli altri fiori ed erbe selvatiche, ma in seguito i semi si sono dispersi e un po' alla volta è svanito.

## **Wolfgang Leib**

Al tempo lineare della civiltà occidentale W. Leib “contrappone l'idea orientale del tempo ciclico; all'accelerazione isterica della civiltà tecnologica, la celebrazione immobile di una natura che ricomincia eternamente il suo ciclo”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> cfr. Colette Garraud, *L'idee de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris 1994, p.154



6. 4. Wolfgang Leib, *Raccolta del polline*

Con estrema pazienza, Leib raccoglie il polline dei fiori [fig 6.4] per disporlo poi in “tappeti” dai colori luminosi e caldi, dai bordi sfumati come certe opere di Rothko, o per formare con esso delle piccole montagne, intitolando poi l’opera *Cinque montagne che non si possono scalare*. Presentando queste cose piccole e fragili, presenze discrete, egli vuole invitarci alla meditazione; la semplicità, il silenzio, la lenta opera quotidiana della raccolta del polline si contrappone al caotico e rumoroso, violento mondo in cui viviamo.

Oltre al polline, egli usa altri materiali organici, come il latte, la cera, il riso (in questo si può accostare a Beuys). Il latte veniva versato quotidianamente su pietre di marmo di Carrara, bianco e levigato in modo da formare una leggera cavità sulla parte superiore, dove l’artista ogni giorno, dopo aver ripulito la superficie, versava nuovo latte come in un’azione rituale, che richiedeva vigilanza e pazienza, come se le pietre fossero organismi viventi. Una di queste pietre era sempre presente alle sue esposizioni: l’intenzione era di portare le persone, attraverso gesti così semplici, ad avvicinarsi ai processi della natura. Ma le *Milkstein* comportavano anche un gioco di contrasti: ad un materiale nobile, duro, inalterabile, veniva associato un altro liquido, deperibile, collegato alla nutrizione - in comune hanno il colore bianco, opalescente. Inoltre, il marmo è un materiale tradizionalmente consacrato all’arte, mentre il latte è banale, quotidiano, incongruo nel mondo dell’arte<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> cfr. Garraud, op. cit., p.151

L'idea di ritualità ritorna anche nell'offerta di riso (anch'esso alimentare, deperibile) ad una pietra nera: evidente rimando a rituali arcaici, agli adepti di Zoroastro che offrivano nutrimento all'acqua e al fuoco<sup>6</sup>. Con la cera, Laib costruisce ambienti, talvolta simili ad antiche "mastabe" con un'apertura, una soglia. Questo simbolo, che come abbiamo visto ricorre anche nell'opera di Nils-Udo, suggerisce il passaggio da un mondo all'altro - nel caso di Laib, sembra essere il mondo dopo la morte.

La visione della vita e della natura di Leib è espressione di un sincretismo religioso che lo avvicina ai grandi mistici della natura come Djálal al-Din Rumi, poeta persiano del 13° secolo, e a San Francesco, che in quell'epoca scriveva *Il cantico delle creature* e predicava agli uccelli: pur appartenendo a fedi diverse, entrambi sentivano dentro di sé e nella natura la presenza del Divino.

## **Chris Drury**

Profondamente influenzato dal buddismo Zen, Chris Drury cerca dentro di sé la conoscenza e la consapevolezza, ma è l'incontro con il mondo esterno, con la natura, che rende possibile questo percorso interiore. Nel pensiero Zen, è essenziale la comprensione del movimento eterno della vita, che si articola su due principi: la staticità - ciò che è fermo, durevole nel tempo - e la transitorietà, il movimento, l'effimero. Drury esprime questo dualismo nelle *Cloud Chambers* dove il riparo, la cupola di pietra costituisce l'elemento stabile: ma dall'apertura in alto si vede il passaggio delle nuvole, che rappresenta l'eterno fluire. Lo stesso concetto è espresso dalle piramidi di pietra collocate accanto all'acqua o ad una cascata, o dai ripari al cui interno arde il fuoco.

Drury dà grande importanza al processo fisico del fare: così l'uomo si confronta con gli elementi, i materiali. Conosce a fondo le tecniche di tessitura e intreccio: costruisce barche di vimini (*Kayak*) o cesti, intreccia carte geografiche, in modo da formare labirinti sul fondo azzurro del mare. Si dedica a questa attività, che lo induce alla meditazione, nel periodo invernale, memore anche del significato spirituale, sciamanico, che gli indigeni del sud-ovest americano attribuiscono all'atto di intrecciare: per loro

---

<sup>6</sup> cfr. Garraud, op. cit., p.154

significa tessere insieme le anime della loro tribù. Sono vicine allo sciamanismo anche le prime opere con materiali naturali realizzate da Drury, le *Medicine Wheels*. Si tratta di ruote, mandala: il primo lavoro era composto da 365 oggetti, uno per ogni giorno, collezionati uno al giorno e inseriti tra i 24 raggi di una ruota di circa m. 2,20, come un calendario che includesse memorie e frammenti di esperienza.

## **Le forme simboliche arcaiche e la loro funzione**

Dagli esempi sin qui riportati e come è già stato sottolineato, è evidente, tra gli artisti che operano nella natura, l'uso frequente di forme simboliche legate alle culture primitive. L'approccio attraverso il simbolo per cercare di immedesimarsi nella natura è del resto logico: il vocabolo greco symbolon (=contrassegno) è connesso con il verbo simballein (= mettere insieme), quindi comporta un'idea di fusione tra l'immagine concreta e l'unità astratta che rappresenta. Alcune immagini simboliche ricorrenti in quasi tutte le culture del mondo sono la rappresentazione materiale, che giunge alla nostra coscienza, delle necessità e degli istinti primari dell'uomo, legati alla sopravvivenza nei tempi remoti. Esse evocano nella psiche questo lontanissimo passato, provocano delle dinamiche sotto il livello di coscienza, "mettono insieme" il nostro mondo personale con il ritmo del cosmo. Dall'immagine "finita" si crea così uno spiraglio sull'infinito. Come osserva lo psicologo analitico Erich Neumann, "è sul piano del simbolo che l'attività dell'inconscio si manifesta in quanto in grado di raggiungere la coscienza"<sup>7</sup>.

Le forme ricorrenti nell'opera di Drury si riferiscono al simbolismo della Grande Madre: "ripari" che suggeriscono le abitazioni primitive, il grembo materno - o contenitori, cesti, strutture a cupola, barche intrecciate, sospese (*Air Vessel*). Una grande cupola di vimini di dieci metri di diametro contiene una tomba preistorica: anche la tomba appartiene allo stesso tipo di simbolismo - nel pensiero primitivo infatti con la morte l'uomo ritorna al grembo della Terra, al Tutto, e la morte prelude ad una nuova nascita.

---

<sup>7</sup> Erich Neumann, *The Great Mother*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1991, p. 6

Il simbolismo che si riferisce al femminile, alla Madre, alla Terra, ha un'incidenza predominante nell'opera di parecchi artisti che operano nel paesaggio. La forma simbolica fondamentale da cui si irradiano tutte le altre è, in questo caso, il contenitore, il vaso, all'interno del quale vi è il vuoto<sup>8</sup>. David Nash modella vasi, o barche, anch'esse simboli che si riferiscono al femminile; costruisce “ripari” per le pecore, pianta degli alberi in modo che, crescendo, formino una cupola.

Anche Goldsworthy, quando pone una palla di neve o una pietra nella cavità o alla base di un tronco che la protegge, come se fosse un seme, suggerisce l'idea del grembo materno. L'albero rappresenta per lui la terra, la vita della terra, la crescita organica, il ciclo vita-morte-vita.

Appartengono allo stesso tipo di simbolismo anche il nido, così frequente nell'opera di Nils-Udo, e forse anche il mandala, che deriva dal fiore (fecondità, vegetazione). Si è già parlato del valore simbolico della spirale, frequente nell'opera di molti artisti. A questo proposito lo storico e studioso di mitologia Santarcangeli afferma: “la spirale è un simbolo costante dovunque l'uomo cominci a tracciare i suoi segni: e particolarmente nella zona orientale del Mediterraneo (...) Nei graffiti preistorici è frequente; a Creta e su altre isole è il segno della fertilità ed è posto talvolta sopra il sesso delle figurine di donna; era quindi in origine, molto probabilmente, il simbolo del grembo femminile. Lo vediamo spesso sulle brocche d'acqua: e anche l'acqua è un simbolo di fertilità...”<sup>9</sup>.

Probabilmente è dalla spirale che deriva un altro simbolo largamente presente tra le creazioni artistiche contemporanee nel paesaggio: il labirinto. Quest'immagine arcaica che ha il suo centro di diffusione nel Mediterraneo sembra essere legata al percorso tortuoso che gli iniziati dovevano compiere nelle caverne per giungere alla stanza centrale, sede di riti. Il percorso labirintico poteva anche ostacolare l'accesso alla caverna da parte degli estranei, dei nemici, o degli spiriti ostili. Perciò si trova rappresentata, sotto forma di disegno, all'entrata delle case o dei villaggi. Il cammino tortuoso nelle viscere della terra, verso un centro dove si trova qualcosa di misterioso e pericoloso, rappresenta anche la discesa nell'oltretomba, nel regno della morte. È

---

<sup>8</sup> Neumann, op. cit., p. 45

<sup>9</sup> Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Sperling & Kupfer, Milano 2000, p. 126

sempre un viaggio che presuppone però una rinascita (la Grande Madre dà la morte, ma dalla morte nasce sempre nuova vita).

“Tutte queste raffigurazioni sono un’immagine del viaggio dell’uomo verso la morte e la rigenerazione: quindi, una rappresentazione dell’infinito. Il labirinto suppone uno scopo, una fermata. O, meglio, ne suppone due. Per il viandante che penetra nel labirinto, lo scopo è di raggiungere la camera centrale, la cripta dei misteri. Ma, quando l’ ha raggiunta, ne deve uscire e ritornare nel mondo esterno, insomma, arrivare ad una nuova nascita. Questo è il contenuto di tutte le religioni misteriche di tutte le sette che considerano il viaggio nel labirinto come il processo necessario delle metamorfosi da cui emergerà un uomo nuovo”<sup>10</sup>.

Questo viaggio può essere inteso, ai nostri giorni, come una metafora del viaggio di conoscenza interiore all’interno della nostra psiche, dal quale possiamo riemergere con una nuova consapevolezza.

Questa forma simbolica si ritrova nella produzione artistica di Alice Aycock, Robert Morris, Richard Fleischner e molti altri [fig. 6.5].



6. 5. Richard Fleischner, *Sod Maze*

1974, Erba, terra, 350 (diametro) x 46 (altezza) cm, Chateau sur Mer, Newport, Rhode Island

Il desiderio umano di conoscere il mondo esterno è rappresentato invece da un’altra forma originale dell’architettura mitica e religiosa: l’osservatorio (ricordiamo Stonehenge e Oxaca). Gli artisti americani della Land Art furono particolarmente affascinati da questo grande simbolo, che faceva riflettere gli antichi sull’immensità del

---

<sup>10</sup> Santarcangeli, op. cit., p.128

cielo, la misteriosa rotazione del firmamento, l'alternanza delle stagioni. Robert Morris, Charles Ross, Nancy Holt negli anni '70 costruirono delle grandi opere che avevano questa funzione simbolica e James Turrel ha usato addirittura il cratere di un vulcano in Arizona (Roden Crater) per creare un osservatorio che ha lo scopo di esplorare il diffondersi della luce nel cielo.

La tendenza mistico-panteista di molti artisti è espressa dal ricorrere di forme connesse alla religione, come altari, tabernacoli composti con elementi vegetali (Nils-Udo) o cattedrali (Giuliano Mauri), stele, piramidi, templi, tumuli. Così questi artisti di oggi cercano di ritrovare e celebrare i legami con la Terra attraverso simboli antichissimi, ma che sono profondamente radicati nella psiche e per questa ragione possono risvegliare ciò che in noi è profondamente umano.

## 6. CONCLUSIONI

Nils-Udo e gli artisti che fanno parte del movimento Art in Nature riconoscono nel rapporto con la natura il punto focale della loro arte ed aspirano a sentirsi parte dell'universo e dei suoi ritmi.

La maggior parte di essi tende a questo scopo fondamentalmente in tre modi: l'opera viene realizzata nel paesaggio, i materiali usati sono naturali, deperibili, e sono frequenti i riferimenti ad una simbologia arcaica, legata ai bisogni primari dell'uomo ed ai suoi legami con la terra.

Al centro del loro interesse vi è la Natura, nell'accezione che Goethe ed i romantici avevano dato a questo termine, e l'uomo si sente un frammento di questo grande universo in continuo mutamento.

La Natura viene amata e apprezzata per sé stessa, e non solo perché può soddisfare ai bisogni dell'uomo ed è necessaria alla sua sopravvivenza.

Questo non è, né è mai stato, l'atteggiamento prevalente tra gli artisti occidentali, tra i quali predomina una visione antropocentrica, anche se, soprattutto nel nord Europa, nelle Fiandre e in Inghilterra, in passato si è spesso manifestato, in alcuni pittori, un forte sentimento per la natura.

Nella seconda parte del '900 vi è stato un grande che si è impegnato in modo totale e sofferto per la salvaguardia della natura, nell'uomo e fuori dall'uomo: Joseph Beuys. La sua posizione è diversa da quella di *Art in Nature*, perché nel suo caso si tratta di una prospettiva prevalentemente etica, incentrata sull'uomo: il suo impegno era finalizzato alla speranza di sopravvivenza e miglioramento della specie umana, che doveva avvenire attraverso il risveglio della parte naturale di noi (la parte fluida, creativa, che egli definiva animalità). L'arte per lui aveva una funzione educativa e fondamentale nella trasformazione della società: egli chiamava quest'opera di rinnovamento la sua "scultura sociale".

Purtroppo Beuys, nonostante avesse un largo seguito di ammiratori e sostenitori, non poté realizzare la sua utopia; dopo la sua morte prematura alcuni continuarono a diffonderne il messaggio, ma oggi le sue idee sono conosciute solo in un ambito relativamente ristretto. Le sue "azioni", documentate su video, senza la presenza dell'artista non provocano negli spettatori quelle emozioni a livello profondo che egli

dichiarava di voler risvegliare. Purtroppo la sua arte, così totalmente identificata con la vita, sopravvive in gran parte solo come testimonianza e messaggio per le future generazioni.

Le finalità degli artisti che oggi operano nella natura sono molto più circoscritte: nella maggior parte dei casi, con il loro lavoro richiamano l'attenzione sul rapporto uomo-natura e sul pericolo che quest'ultima sta correndo a causa dell'inquinamento. E' soprattutto il mondo vegetale e minerale ad attrarre l'attenzione di questi artisti, che preferiscono sottolineare l'aspetto positivo di una natura amica, trascurando altri lati che erano invece presenti nell'opera di Beuys, come il dolore, la morte, la sessualità.

Anche senza grandi utopie, tuttavia, si può contribuire al miglioramento dell'uomo e del suo modo di vivere. Infatti molte opere tendono a coinvolgere l'osservatore che è portato a riflettere sulla storia dell'umanità e a ristabilire quei legami con la natura che ci fanno sentire partecipi della vita dell'universo. Esse ci fanno scoprire la bellezza e la precarietà dell'esistenza, richiamando la nostra attenzione sulle varie forme che la vita può assumere.

L'arte nella natura si rivolge ad un vasto pubblico che può accostarsi a questa produzione all'aperto, oppure conoscerla attraverso fotografie che spesso sono opere a sé stanti. Molti sono i percorsi utilizzati a fini didattici o per richiamare l'attenzione su problematiche ambientali o, più genericamente, per riavvicinare l'uomo alla natura. Purtroppo non tutte le opere sono riuscite, non sempre è presente la forza poetica, evocatrice, la capacità di trasformare l'oggetto in modo che diventi simbolo, di dare forma compiuta al pensiero-sentimento così che il messaggio nascosto possa essere colto e ci sorprenda con la sua verità.

Tra gli esponenti di Art in Nature vi sono atteggiamenti diversi che rispecchiano diverse personalità, più o meno impegnate anche nel campo etico-sociale. Nella maggior parte dei casi non si tratta di un impegno diretto, conclamato: ciò che a loro interessa è esprimere i moti del proprio animo, l'amore per la natura e la ricerca di un'armonia perduta. Potremmo definirlo un atteggiamento lirico-contemplativo, talvolta mistico: non deve essere considerato tuttavia in alcun modo una fuga dalla realtà e dai problemi del quotidiano, poiché la ricerca, nella propria interiorità, dei legami con la natura, non è fuga, ma tensione verso la vita pulsante, profonda. Chi sceglie questa via si trasforma interiormente, comunica serenità agli altri e può operare meglio nella società: gli artisti

di Art in Nature ci propongono questo, che potrebbe essere un modo per tendere al rinnovamento auspicato da Beuys.

L'arte contemporanea ci ha abituati ad atteggiamenti di provocazione, di denuncia talvolta violenta dei mali della nostra società. Gli artisti coinvolti nel movimento *Art in Nature* non sono portati, per temperamento o per scelta, ad assumere posizioni aggressive, anche se alcune opere denunciano apertamente il degrado ambientale, come ad esempio gli *Alberi morti* di Nils-Udo. Risvegliare in noi il senso dei nostri legami con la terra, sottoporre alla nostra attenzione e meraviglia gli aspetti sempre nuovi della natura, farci riflettere sui ritmi della vita, sorprenderci con improvvise rivelazioni sul mondo che crediamo di conoscere, è compito degli artisti e dei poeti, ma in tal modo essi realizzano anche una finalità etica, contribuendo al benessere psicologico degli individui e, di conseguenza, del gruppo sociale, e richiamando l'attenzione sulla necessità della salvaguardia della natura e della nostra stessa umanità.



## INDICE

<b>1. IL TEMA DELLA NATURA NELL'ARTE</b>	
<b>CONTEMPORANEA.....</b>	<b>2</b>
Earth Art, Land Art, Joseph Beuys .....	2
Environment Art .....	15
<b>2. IL MOVIMENTO "ART IN NATURE" .....</b>	<b>20</b>
Arte nella natura in Europa .....	22
I paesi nordici: Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia, Svezia.....	22
L'Europa centro-orientale.....	27
L'Europa meridionale e la Francia .....	29
<b>3. ARTE SELLA .....</b>	<b>34</b>
Ma l'Eden è qui? (pagine di diario).....	37
La Cattedrale Vegetale.....	39
<b>4. NILS UDO E LA VALLE DEL FIORE AZZURRO .....</b>	<b>41</b>
Gli influssi culturali .....	42
La fotografia .....	44
L'effimero.....	45
La morte della natura .....	49
Il linguaggio simbolico .....	51
Opere realizzate in collaborazione e nei luoghi pubblici.....	57
I dipinti.....	59
Conversazione con Nils-Udo .....	61
<b>5. IL "PENSIERO SELVAGGIO" E IL LINGUAGGIO</b>	
<b>SIMBOLICO DELL'ARTE NELLA NATURA .....</b>	<b>66</b>
Andy Goldsworthy.....	68
David Nash .....	70
Wolfgang Leib .....	71
Chris Drury .....	73
Le forme simboliche arcaiche e la loro funzione.....	74

6. CONCLUSIONI.....78

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. Arte Sella, Catalogo 1990, ed. Arte Sella, Borgo Valsugana (Trento) e Galleria Civica d'arte contemporanea, Trento, 1991
- AA.VV. Arte Sella, Catalogo 1992, Mazzotta, Milano 1993
- AA.VV. Arte Sella, Catalogo 1996, Mazzotta, Milano 1997
- AA.VV. Arte Sella, Catalogo 1998, Mazzotta, Milano 1999
- AA.VV. Arte Sella, Catalogo 2000, Mazzotta, Milano 2001
- Beardsley, John, (a cura di), *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville Press, New York, 1989
- Becker, Wolfgang, (a cura di) *Nils-Udo - Art in Nature - Wienand - Colonia 2000*
- Besacier, Hubert, *Nils-Udo - Art in Nature*, Flammarion, Parigi e Londra 2002 (edizione in lingua inglese)
- Campbell, Joseph, *Mitologia primitiva - Le maschere di Dio*, Oscar Mondadori, 1990
- Camporesi, Piero, *La maschera di Bertoldo*, Einaudi, Torino 1986
- Chiappini, Rudy, (a cura di), *Emil Nolde*, Electa, Milano 1994
- Clark, Kenneth, *Landscape into Art*, John Murray, London 1952; traduzione italiana: *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano, 1985
- Cooper, Paul, *Living Sculpture*, Mitchell Beazley, Londra 2001
- D'Angelo, Paolo, *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997
- Dorfles, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, XVI edizione, Universale Economica Feltrinelli, Milano 1999
- Draguet, Michel - Ronte, Dieter, *Nils- Udo, Bob Verschauerer*, Catalogo mostra 25/9 - 29/11/1992, Atelier 340, Bruxelles 1992
- Drury, Chris, *Silent Spaces*, Thames & Hudson, Londra 1998

- Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1991
- Fagone, Vittorio, (a cura di), *Art in Nature*, Mazzotta, Milano 1996
- Frazer, James, *Il ramo d'oro: studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino, 1987
- Fineberg, Jonathan, *Art since 1940*, II edizione, Laurence King, London 2000
- Garraud, Colette, *L'idee de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Parigi 1994
- Goldsworthy, Andy, *Hand to Earth, Andy Goldsworthy Sculpture 1976/90*, Terry Friedman & Andy Goldsworthy, Leeds 1990
- Goldsworthy, Andy, *Pierres*, Anthèse, Arcueil (Francia), 1994
- Goldsworthy, Andy, *Wood*, Viking - Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1996
- Grande, John K., *Intertwining - Landscape, Technology, Issues, Artistis*, Black Rose Books, Montreal 1998
- Hawking, Stephen, *Dal Big Bang ai buchi neri*, XIV edizione, Rizzoli, Milano 1989
- Jung, Carl G., *Psicologia e poesia*, Boringhieri, Torino 1988 (italiano)
- Kastner, Jeffrey - Wallis, Brian, (a cura di), *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londra, 1998
- Krauss, Rosalind, *Passaggi - Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998
- Liveriero Lavelli, Cecilia, *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, CLUEB, Bologna 1995
- Nash, David, *Forms into Time*, Academy, Londra 1996
- Negri, Renzo, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il sette e l'ottocento*, Casa editrice Ceschina, Milano 1965

- Neumann, Erich, *The Great Mother*, II edizione, Princeton University Press, Princeton 1991
- Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, Mondadori, Milano 1995
- Pelloso, Giovanni, *Arte Sella - Uomo, natura, cultura*, Associazione Arte Sella, Borgo Valsugana 1997
- Porcelli, Barbara, *Del discorso: Arte-Natura, Arte in Natura*, Tesi di diploma, Accademia di Belle Arti di Torino, A.A.1997/98
- Ritter, Joachim, *Paesaggio: uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e Associati, Milano 1994
- Rizzi, Ivan, (a cura di), *Cantico 2000: a misura di ambiente*, Stampa inedita, Etica Europa, Milano 2000
- Romano, Giovanni, *Studi sul paesaggio*, II edizione, Einaudi, Torino 1991
- Santarcangeli, Paolo, *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*, Sperling & Kupfer, Milano 2000
- Sereni Emilio, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari 1961
- Sonfist, Alan, (a cura di), *Art in the Land - A Critical Anthology of Environmental Art*, E.P. Dutton, New York 1983
- Steiner, George, *After Babel*, II edizione, Oxford University Press, Oxford 1992
- Strelow, Heike, (a cura di), *Natural Reality - Artistic Positions between Nature and Culture*, Daco Verlag, Stoccarda 1999
- Terribile, Grazia, (a cura di), *Intervento Omocromico*, Tipografia meridionale, Cassano delle Murge (Bari) 1984
- Tiberghien, Gilles A., (a cura di), *Land Art*, Edition Carré, Parigi 1995
- Venturi Ferriolo, Massimo - Tagliolini, Alessandro, *Il giardino - idea, natura, realtà*, Guerini e Associati, Milano 1987
- Vettese, Angela, *Capire l'arte contemporanea*, Allemandi & C., Torino 1998

## Fotografie:

Le foto del capitolo 2 sono tratte da:

- Kastner, Jeffrey - Wallis, Brian, (a cura di), *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londra, 1998

Le foto del capitolo 4, salvo diversamente indicato, sono di Franca Morandi.

Le foto del capitolo 5 sono di Nils-Udo, tratte dai seguenti testi:

- Becker, Wolfgang, (a cura di) *Nils-Udo - Art in Nature - Wienand - Colonia 2000*
- Besacier, Hubert, *Nils-Udo - Art in Nature*, Flammarion, Parigi e Londra 2002 (edizione in lingua inglese)

Le foto 6.1, 6.2, 6.3 sono tratte da:

- Fagone, Vittorio, (a cura di), *Art in Nature*, Mazzotta, Milano 1996

La foto 6.4 è tratta da:

- Garraud, Colette, *L'idee de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Parigi 1994

La foto 6.5 è tratta da :

- Kastner, Jeffrey - Wallis, Brian, (a cura di), *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londra, 1998