

RECENSIONE – REVIEW

Marino A., Vinella M. (a cura di) (2018)

Coltivare l'arte.

Educazione Natura Agricoltura

Milano: FrancoAngeli

di Virginia Grazia Iris Magoga

Soggetto della visione e della contemplazione, l'ambiente naturalistico è stato per secoli oggetto di rappresentazione artistica. La natura, prima maestra di vita, è diventata compagna d'avventure per nutrite schiere di artisti, e lungo tutto il percorso della storia dell'arte moderna italiana ed europea essa ha assunto – sotto le vesti molteplici del paesaggio – una solida importanza formativa, è stata occasione di stimolo visivo e allo stesso tempo potenziamento della sensibilità estetica, forma educatrice e modello etico. In epoca contemporanea la sensibilità ecologica è cresciuta nel territorio dell'arte e la natura stessa è diventata luogo mentale di una riflessione estetica ambientale.

Il volume *Coltivare l'arte* di Antonella Marino e Maria Vinella verifica le modalità con le quali movimenti artistici e teorie della pedagogia dell'arte riflettono sull'ambiente naturalistico e sulle attività di cura del verde e della terra. Ripercorrendo le fasi salienti del confronto con il paesaggio, il primo capitolo esamina le iconografie pittoriche secentesche e settecentesche, quando il paesaggio diviene un genere pittorico autonomo, una nuova materia narrativa. Attraverso alcuni esempi di paesaggio visionario o pittoresco, l'autrice analizza il lavoro sia di autori italiani sia di eccellenze europee come gli straordinari Rubens, Rembrandt, Vermeer, senza tralasciare le innovazioni del Canaletto, principale vedutista europeo del Settecento, acuto osservatore di dettagli che documentano

la realtà ambientale. Evidenziando il valore del sentimento del luogo settecentesco che crea un'ampia varietà di capricci, di rico-

struzioni, di scene d'invenzione finalizzate a sollecitare l'immaginazione, Vinella ricostruisce un percorso estetico che va dal Vedutismo all'inaspettata rivoluzione del Romanticismo che pone la natura al centro del mondo. Tappa determinante appare il nuovo atteggiamento filosofico: il sentimento del Sublime.

“Nel 1756 Edmund Burke nel trattato di estetica *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* spiega che Sublime è tutto quello che può sollevare idee di dolore e di pericolo, ciò che è in qualche modo terribile. Il massimo esercizio del Sublime è svolto dalla Natura; qui, le forze arcane – il mistero delle maree, gli abissi sotto i dirupi, il fuoco liquido dei vulcani, l'energia maestosa delle nubi, il grido del vento nelle foreste – assumono valenze sconvolgenti che devono essere svelate e comprese. È, questa, una natura sovrana, matrigna oscura e terribile capace di violenza tellurica, di durezza geologica, di potenza dei fuochi e delle acque. La necessità di cogliere l'istante in cui la natura rivela i propri sconvolgenti segreti presuppone un mutamento dell'atteggiamento interrogativo dell'artista. [...] Kant nella *Critica del Giudizio* del 1790 precisa il concetto di Sublime elaborato da Burke e specifica nell'*Analitica del Sublime*: il sublime non è da cercarsi nelle cose della natura, ma solo nelle nostre idee” (pp. 14-15).

La kantiana rappresentazione della natura – precisa Vinella – influenzerà numerosi artisti, anche se presto la cattura dell'istante consentita dalla rapidità dell'esecuzione pittorica contrarrà l'attesa in un attimo infinito. L'atteggiamento nei confronti del concetto di istante tanto caro agli impressionisti indurrà il pittore ad eternare il transitorio.

“In ogni caso, è con l'arrivo del Romanticismo che troviamo al centro dell'interesse degli artisti la natura come forza maestosa e travolgente, celebrata nei quadri di paesaggio dove ogni scenario è trasfigurato e dove ogni rappresentazione non è più la realtà in sé ma l'effetto che tale realtà provoca. Queste tendenze emergono

con vigore nell'opera dei maggiori rappresentanti del paesaggio romantico inglese: William Turner e John Constable. Constable,

interprete di un paesaggio naturalistico e sensibile, e Turner, con una visione drammatica e sublime della natura” (p. 16).

Sarà Constable, autore di una tra le prime poetiche moderne del paesaggio, a sostenere il principio che in nessun caso alla natura debbano essere apportate correzioni. Così, l'amore per ogni aspetto ambientale pur frammentario caratterizza tutto il XIX secolo al punto che il paesaggio esce dai limiti propri di genere per affermare un moderno concetto di natura. Un concetto riflesso nelle grandi innovazioni ottocentesche che nella visione del paesaggio introducono le suggestioni del Simbolismo, le analisi del Realismo (pensiamo alle ricerche sul soggetto agreste di Jean-François Millet) e del Verismo, sino al sentimento della natura degli artisti della scuola di Barbizon (Théodore Rousseau, Camille Corot) e alle seduzioni della scuola paesaggistica italiana napoletana.

Su queste premesse fondamentali verrà elaborato il messaggio educativo percettivo connesso al linguaggio impressionista. Autori come Monet, Sisley e Pissarro, negli anni dopo il 1860 e fino al 1874, si misureranno con il più completo naturalismo. Difatti, difficilmente un dipinto potrebbe essere più fedele a un'impressione visiva di quanto lo siano le vedute di sensazione, totalmente dedicate allo studio della luce. Il paesaggio cambia non solo per il trascorrere del tempo oppure per il mutare delle ombre, ma anche perché è sempre diverso l'occhio di chi guarda. Non esiste più una realtà unica, un solo modo di dipingere l'acqua o il cielo, tutto è aperto e non c'è linea di contorno che valga a definire e a contenere gli elementi formali di un quadro.

Dopo circa dieci anni si ha la crisi della visione naturale e verso il 1885 il movimento impressionista si esaurisce. La natura, dunque, va nuovamente studiata. Lo farà Giovanni Segantini ne *L'aratura* (1890) o *La raccolta del fieno* (1889), dove il paesaggio verrà frantumato in sottili e minuti frammenti di luce. Lo farà Van Gogh nel 1888 con le opere *Il Frutteto stretto dai cipressi* e *Seminatore al tramonto*, e poi *Campo di grano* del 1890. Lo farà anche Cézanne che cercherà una propria visione della natura, mostrando di possedere una tale capacità di penetrazione visiva da riuscire a usare il colore

come elemento quasi biologico e vitale (ricordiamo il ciclo ventennale di dipinti dedicati alla montagna Sainte Victoire).

Con il nuovo secolo la pittura diventerà interrogativa, avventura incerta tra le inquietanti domande sull'identità umana. Ancora per poco gli artisti osserveranno la natura, svelata dalle iconografie rurali di Umberto Boccioni (*Paesaggio vicino* del 1903 o *Campagna con un contadino al lavoro* del 1910), dalle mitologie agricole di Mario Sironi (*Donna con vanga* del 1934 o *Contadino* del 1936), dall'immaginario agrario di tanti protagonisti legati – ancora nei primi decenni del Novecento – alle molteplici offerte delle visioni paesaggistiche. Poi, la pittura europea interromperà le interrogazioni sul sentimento naturalistico; gli artisti sperimenteranno nuovi immaginari e nuovi linguaggi. Nei territori dell'astrazione compositiva, qualsiasi ipotesi paesaggistica svanisce e scompare. Eppure, testimonia il grande artista neoplastico olandese Piet Mondrian: *la natura (e ciò che ne vedo) mi ispira*.

Nel volgere di poche stagioni espositive, secoli di pittura dedicati alla rappresentazione paesaggistica lasceranno il campo a un paesaggio presente direttamente e fisicamente nei territori dell'arte. Una diversa attenzione estetica sconfinerà negli spazi pubblici con un rinnovato interesse per l'ambiente. L'estetica della vita quotidiana dovrà affrontare lo spazio del vero e del reale, scoprendo inaspettati habitat densi di esperienze multisensoriali.

In tal modo il paesaggio a fine Novecento diviene opera aperta, *work in progress*. Negli anni Cinquanta e Sessanta sia Neo-dadaismo sia Minimalismo e Concettuale guardano con attenzione al rapporto tra opera e ambiente. In special modo si occupano degli inaspettati intrecci tra arte e ambiente alcuni movimenti come Earth Art, Arte Processuale, Land Art, Bio Art, Environment Art, Site-Specific Art. Nascono opere progettate in funzione del luogo ospitante, tenendo presenti le caratteristiche territoriali e sottolineandone alcuni aspetti; spesso per realizzarle saranno utilizzati materiali presenti sul posto nei quali l'artista lascerà il proprio segno; altre volte gli artisti tenteranno misteriosi interventi di recupero ambientale.

Nella definizione di Arte Ambientale bisogna innanzitutto ricordare la netta distinzione tra gli artisti che non prendono in con-

siderazione gli effetti delle proprie opere sull'habitat e quelli che invece non intendono provocare alcun danno, al contrario si impegnano a riportare il contesto ospitante al suo stato naturale. In entrambi i casi gli autori esprimono il deciso rifiuto dell'arte come pausa contemplativa, momento di piacere estetico al di fuori del tempo.

Di pari passo con la crescente popolarità del movimento ecologista, molti protagonisti dell'arte visiva prendono coscienza delle nuove problematiche ambientaliste e tale consapevolezza genera la progettazione di interventi a basso impatto sul territorio. Alcune operazioni artistiche vengono messe in atto da autori americani della Land Art o da autori europei che si occupano delle relazioni tra arte e natura: gli artisti escono dagli studi per intervenire nei luoghi naturali promuovendo opere che lasciano un segno sul territorio, qualunque sia la durata, la scala di misura e i materiali usati. In particolare, in Inghilterra, Richard Long focalizza le ricerche visive sull'atteggiamento ecologico; l'essenza dei suoi interventi corrisponde all'esperienza stessa dell'esplorare luoghi, dell'immergersi nella natura, senza intervenire mai in maniera aggressiva sull'ambiente e senza determinarne trasformazioni traumatiche. Attraverso uno studio approfondito dell'identità geografica, egli lascia segni del proprio passaggio: lunghe tracce lineari pestando la neve, il fango e l'erba dei campi, gruppi di pietre disposte in rudimentali spirali, cerchi, o pezzi di legno disseminati come reperti archeologici primitivi. Dunque, il materiale dell'opera è costituito dall'ambiente naturale preesistente, gli strumenti sono l'attraversamento a piedi, il risultato è l'impronta effimera dei passi, l'esperienza artistica si concretizza nella documentazione sacrale del passaggio che muta il paesaggio.

Altri artisti europei legati alle tematiche ecologiche creano lavori effimeri destinati a ritornare alla terra o a svanire nell'acqua, affidando la loro durata ai ritmi ciclici della natura. La tensione contemplativa e la dimensione lirica affiancate dall'esperienza di immersione sensoriale e di meditazione solitaria accomuna l'opera di giovani ricercatori. Queste tendenze si diffondono in tutta Europa e segnano la trasformazione della scultura in installazione, con la ricerca di nuovi spazi, non museali, per ospitare le opere. Anche in

Italia a fine anni Sessanta alcuni giovani iniziano a sperimentare materiali poveri, forme naturali, figure elementari alla ricerca di nuove metafore di un tempo perduto. Attente all'indagine antropologica, le loro opere, definite di Arte Povera, appaiono povere ed essenziali. Per gli artisti dell'Arte Povera l'attenzione ai materiali è un fattore imprescindibile dell'esecuzione dell'opera, e consente una specie di ritorno alle origini. Pino Pascali, Mario Merz, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Marisa Merz creano installazioni e ambientazioni dove la natura assume le vesti addomesticate dell'agricoltura.

Nel capitolo "La buona terra", Antonella Marino e Maria Vinella mettono a confronto i due grandi pionieri dell'ecologia militante artistica: Joseph Beuys e Gianfranco Baruchello, che esprimono posizioni quasi pre-ecologiche attribuendo all'arte un impegno concreto sia di denuncia sia di proposta di modelli alternativi connessi a un ritorno alla terra. In tal modo, entrambi aprono la strada a nuove procedure dell'arte che si innestano con il mondo agricolo.

Con il progetto politico-ambientalista intitolato *Difesa della Natura*, Beuys esprime il proprio pensiero sulle problematiche della rivolta ecologica contro la distruzione dell'habitat e dell'intero ecosistema, focalizzando il lavoro sul concetto di Arte Totale, e riportando l'esperienza estetica al vissuto quotidiano, da cui nessuno è escluso. Per l'artista tedesco, l'arte è intesa come atto della normalità della vita e ogni progetto è volto al futuro come atto continuativo del pensiero. Per questo tutti gli uomini devono essere considerati artisti (arte=uomo) siano essi contadini o pittori. L'opera di Beuys è costituita da happening, seminari e lezioni pubbliche sulla diade arte-natura e sulla consapevolezza ecologica, terapie simboliche di *Soziale Plastik*, ovvero Scultura Sociale, azioni politiche intese come momenti di un unico progetto di trasformazione socio-culturale. La Scultura Sociale che Beuys sogna e per la quale impegna tutte le proprie energie vede l'uomo "cosciente della sua unità originaria", interiormente libero e in grado di costruire una società migliore. Dunque, l'impegno artistico di Beuys è anche impegno pedagogico, e l'arte è territorio privilegiato del dialogo antropolo-

gico nonché strumento creativo di un percorso politico-ambientalista e sociale.

“L'uomo occidentale – sostiene l'artista tedesco – deve imparare ad accettare la parte naturale di sé, parte rappresentata dall'animalità mortale, fragile, ciclica. L'animalità, contrapposta alla razionalità raffigurante ciò che è statico e definito, è l'anello che congiunge quel che è separato al Tutto. Agire nel nome di tale congiunzione è ciò che spinge al miglioramento, al superamento di ogni repressione, di tutti gli oblii, di qualsiasi squilibrio. [...] In tal modo, il grande artista giunge alla conclusione che per l'essere umano non ci sia altra possibilità di fare qualcosa se non attraverso l'arte: l'uomo, la donna sono esseri creativi, solo loro possono cambiare la storia, solo loro possono difendere la natura, e per riuscire nel compito devono usare la creatività in modo rivoluzionario” (p. 47).

Come precisa Marino, un altro pionieristico esperimento di incontro tra arte, vita e agricoltura è teorizzato da Gianfranco Baruchello nell'operazione estetica della *Agricola Cornelia*. Il clima in cui si colloca questa eccezionale operazione è quello postsessantottesco del generale rifiuto della civiltà urbana, della fuga dalla città e dai suoi modelli e stereotipi di vita borghese e dell'esigenza di guardare alla natura. La vicenda di *Agricola Cornelia* si inserisce in un atteggiamento insofferente alle convenzioni; qui l'artista fonde opera d'arte e attività di imprenditoria agricola, spostando l'estetica nell'economia e spostando le forme più rudimentali e fondamentali dell'economia agricola nell'estetica. Un aspetto fondamentale di tutta l'operazione è la dimensione relazionale del rapporto instaurato non solo con la natura e gli animali, ma anche con le persone coinvolte (studenti, giovani artisti, agricoltori, pubblico comune).

L'idea della Terra come luogo da preservare attraverso una puntuale opera di denuncia che si propone non come fine a se stessa bensì come reazione-azione necessaria al cambiamento, così come propongono Joseph Beuys e Gianfranco Baruchello, conduce alla nascita di un'emergenza ineludibile per molti artisti di ultima generazione: la questione ambientale diventa questione artistico-educativa. Su di essa indaga il quarto capitolo del volume che si

concentra con focus monografici su autori italiani entrati in scena dai primi anni duemila.

“Intercettando un’esigenza sempre più sentita, artisti emergenti si rivolgono con rinnovato interesse all’agricoltura, quale ambito in cui approfondire e indagare modelli economici e sociali rispettosi dell’ambiente e della biodiversità. Operazioni che rivestono importanza pionieristica anche nel contesto generale della nuova crisi d’identità che va colpendo il sistema internazionale dell’arte. Lo stesso spirito anima i tanti casi di riappropriazione comunitaria di orti e giardini nella sfera urbana [...]. Si tratta spesso di esperimenti in micro-scala di produzione agricola basati sull’autogestione delle risorse naturali, in cui le pratiche artistiche s’intrecciano ad abilità sociali. Progetti artistici partecipati, basati sullo scambio e sull’interrelazione di persone e di saperi, capaci anche di generare dal basso piccole economie alternative al modello capitalistico dominante” (p. 11). Il *green* si fa così direttamente *school* – affermano Marino e Vinella – e l’educazione diventa interna allo stesso iter creativo, adotta un metodo orizzontale e collaborativo, adatto anche a istituzioni e scuole agro-artistiche. Nella seconda parte, il volume presenta una sintetica ma efficace mappatura di progetti educativi che nella pratica relazionale e laboratoriale trovano il criterio di formazione più adatto. Mediante workshop, seminari, residenze, momenti conviviali di vario tipo promossi da programmi istituzionali e non, collettivi artistici e curatoriali, e negli ultimi anni anche da molte aziende agricole, gli artisti (Nico Angiuli, Leone Contini, Emanuela Ascari, Ettore Favini, Luigi Coppola) sviluppano dispositivi metodologici di un apprendimento diretto incentrato su interventi in contesti naturali con cui i lavori interagiscono. Qui, il pubblico diventa attivo co-autore delle opere che si propongono al territorio come aperte, diffuse, partecipate.

L’ultimo capitolo *Post-museum and open-air museum* presenta, infine, un’approfondita indagine sui parchi-scultura e giardini d’artista distribuiti su tutto il territorio del nostro paese. Luoghi dove le più originali pratiche educative si moltiplicano e la nuova estetica ecologica assume profondo valore etico. Qui l’arte come utopia pedagogica si amplifica nella vastità dello spazio naturalistico rendendo-

si disponibile per le esigenze di pubblici eterogenei. Proprio la ricchezza dei parchi d'arte italiani dimostra quanto l'esperienza artistica possa essere considerata una preziosa alleata dei progetti formativi dedicati alle tematiche della natura, come indica anche il moltiplicarsi creativo di esperimenti didattici in tal senso.