



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di laurea

L'Albero della vita

Relatore

Prof. Nico Stringa

Correlatore

Prof.ssa Stefania Portinari

Laureando

Sara Cifarelli
Matr. 848578

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

Introduzione	5
---------------------------	---

1. Il significato dell'albero nell'antichità

1.1 Introduzione storica: tradizioni e miti.....	9
1.2 Il frassino: l'Yggdrasil.....	15
1.3 La betulla sciamanica.....	19
1.4 La quercia e il ramo d'oro.....	23
1.5 La vite.....	27
1.6 L'olivo fuoco vegetale.....	33
1.7 L'albero di Osiride e il sicomoro.....	39
1.8 Il pino e il cipresso.....	43
1.9 Il legno della Croce cristiana: il leccio.....	45
1.10 L'albero della conoscenza: il melo.....	47

2. Excursus contemporaneo: l'albero e le sue rappresentazioni

2.1 L'albero e l'arte tra XIX e XXI secolo: opere di interpreti significativi.....	53
2.2 Vincent van Gogh, disegni e dipinti degli ultimi anni.....	55
2.3 Gustav Klimt: il <i>Fregio Stoclet</i>	93
2.4 Piet Mondrian tra realismo e neoplasticismo.....	107
2.5 Franco Fontana: la magia del colore.....	119
2.6 Mirella Bentivoglio: <i>Logos</i> , l'albero capovolto.....	131
2.7 Giuseppe Penone e il <i>Giardino delle sculture fluide</i>	141

3. “MoMArt Giovani” un progetto per promuovere l’arte contemporanea a Padova

3.1 Il progetto.....185

3.2 Mirko Morello: i due volti della scultura.....199

3.3 Andrea Troian: scatti di *Alberi*.....205

Riflessione personale.....217

Bibliografia.....219

Sitografia.....221

Introduzione

La scelta *Albero della vita* come titolo di questa tesi di laurea si ricollega alla celebre opera parietale realizzata da Gustav Klimt per Palazzo Stoclet a Bruxelles. Tornando indietro alle più antiche civiltà della storia del mondo è possibile ritrovare tale simbologia in migliaia di raffigurazioni; si tratta di un simbolo ancestrale legato al concetto di nascita, di rigenerazione e di energia vitale. L'Albero della vita è anche il termine che viene attribuito all'Albero Sacro come sorgente e fonte nutritiva di tutto il creato al quale si ricollegano le credenze storico-popolari del pianeta.

L'albero è antico quanto l'uomo, si rigenera costantemente e muta in ogni stagione; le sue radici sono ancorate alla terra e i suoi frutti crescono verso il cielo.

Oltre ad essere la fonte che permette la produzione di ossigeno sulla Terra attraverso il processo di "fotosintesi", l'albero è stato oggetto di grande ispirazione nella storia dell'arte e ha trovato diramazioni inaspettate; ogni civiltà ne ha avuto testimonianza dai testi sacri, cosmologici, teologici, miti e folclore, attraverso la rappresentazione iconografica.

Secondo l'uomo primitivo l'albero segnalava la presenza dell'acqua, offriva l'ombra, forniva il legno necessario per l'accensione del fuoco, la costruzione di utensili e abitazioni e la raccolta dei frutti: possedeva tutte le caratteristiche per essere considerato un perfetto simbolo di sostentamento. L'albero è sacro perché manifesta una realtà extra-umana, visto nella sua particolare forma e rigenerazione sino a divenire Albero Cosmico che si erge al centro dell'Universo costituendo il punto di intersezione delle tre regioni cosmiche: Cielo, Terra, Inferno, caratteristica che si riscopre in tutte le grandi civiltà come l'antico Egitto o ancora in quelle classiche e giudaico-cristiana dove l'albero assume la valenza salvifica legata alla Croce.

Tale simbologia supera il corso della storia secondo esiti originali sempre più astratti, attraverso un decisivo salto temporale che ci porta al XX secolo durante l'era delle avanguardie contemporanee che hanno spesso scelto come materiale di supporto il legno per la realizzazione di sculture, installazioni e grandi opere ambientali, le land-art.

Tra i più significativi ho selezionato Vincent Van Gogh, Gustav Klimt, Piet Mondrian fino ai contemporanei Mirella Bentivoglio, Franco Fontana e Giuseppe Penone.

Oggi l'uomo cerca costantemente il contatto con la natura evadendo il più possibile dal nucleo urbano e creando progetti per salvaguardare gli ecosistemi e gli habitat naturali, sia come operatore industriale che come membro attivo nella società.

La scelta del tema parte da un viaggio svolto a Torino nell'estate del 2014 dove, tra le tappe turistiche più conosciute, ho potuto ammirare le installazioni dello scultore Giuseppe Penone presso il giardino di Venaria Reale, a mio parere un perfetto connubio tra arte e ambiente naturale.

Le opere si perdono nel giardino, in particolare *Cervello di pietre* (figg.1,2), installazione che può essere visibile nella sua totalità solo dalla terrazza del palazzo; tale aspetto richiede una maggiore sensibilità da parte del visitatore che dovrebbe avere l'accortezza di voltarsi e tornare al piano superiore in quanto, osservando l'opera dallo stesso livello, non si ha un'idea chiara della forma.

«[...] rappresenta l'immagine di un cervello disegnato a terra con pietre di fiume molto grandi. Al centro tra i due lobi è stato piantato un albero. La relazione è tra i pensieri che non hanno forma per definizione e la pietra che trasforma lo spazio da luogo fisico a proiezione mentale»¹. (Giuseppe Penone, *Il giardino delle sculture fluide*)

Osservando la capacità dell'autore di rappresentare in maniera realistica la corteccia dell'albero attraverso l'uso del bronzo, componente presente in altre opere, e quanta leggerezza riesca a conferire alle enormi pietre, ho riflettuto sul fatto che oggi l'artista contemporaneo sia portato a cercare il contatto con la natura attraverso l'operato artistico, ad esempio utilizzando materiali poveri o caratteristici del proprio territorio, forse per trovare il suo posto nel mondo, per esaltare le proprie origini, per denunciare gli sperperi della società consumistica. Basta sprechi. Oggi si riparte andando controcorrente, per salvaguardare ciò che resta dei nostri scempi. L'artista attuale deve essere il portavoce di questo messaggio, deve ispirare l'uomo comune a tutelare l'ambiente e a godere delle bellezze naturali anche attraverso l'arte.

Come ultima tappa della ricerca presento un progetto dedicato alla valorizzazione dell'arte contemporanea riguardante il territorio padovano e del quale ho fatto parte come curatore, collaborando con l'associazione culturale MoMART (Mostra Mercato degli Artisti).

Il MoMART è una realtà nata nel 2008, con la finalità di creare un contatto diretto con il pubblico, senza intermediari, attraverso la "galleria en plein air" in Piazza Capitaniato ogni prima domenica del mese e una sede espositiva permanente, la galleria in Riviera Mussato a Padova, dove vengono realizzate mostre collettive o personali degli artisti iscritti assieme ai laboratori artistici.

Attraverso l'impegno dei responsabili dell'associazione MoMART (Alessandra Andreose,

¹ Definizione di Giuseppe Penone citata in etichetta descrittiva presente nel parto della Venaria Reale, posta di fronte all'installazione.

Cristina Zucchi, Alessandro Stella e Valter Milanato) e delle curatrici del progetto MoMArt Giovani (Sara Cifarelli, Elisa Schiesari e Maria Palladino), è stato possibile creare un progetto che promuovesse l'arte giovanile nei diversi settori delle arti visive creando opportunità professionali per i giovani curatori, formandoli e aumentandone la visibilità e la preparazione professionale; il tutto cercando il contatto con il pubblico sia in spazi tradizionali come gallerie che in spazi decontestualizzati come le piazze e i viali pubblici facendo emergere "l'arte di strada".

Per restare in linea con il tema della ricerca, ho selezionato due dei dodici artisti del progetto in quanto hanno rappresentato in modo personale l'immagine dell'albero (collegato anche all'utilizzo del legno).

Mirko Morello realizza, attraverso legni di recupero, delle sculture con la caratteristica del "doppio volto" dell'uomo, motivo di denuncia della falsità umana, riprendendo le opere delle maschere africane di Picasso e parallelamente la filosofia degli scultori e pittori spazialisti. Andrea Troian ha realizzato nel 2009, per una galleria padovana, la serie *Alberi* utilizzando una Polaroid e andando ad "alterare" la pellicola fotografica sia manualmente che digitalmente.

E' stato piacevole collaborare a questo progetto annuale conoscendo artisti e umanisti, allestendo e presentando mostre, scrivendo recensioni e capendo più da vicino una città nella quale le visioni globali, politiche e civili, sono sempre più indirizzate verso una maggiore accessibilità all'arte degli ultimi cinquant'anni.



(fig.1) G. Penone, *Cervello di pietre*, 2003-2007



(fig.2) G. Penone, *Cervello di pietre*, 2003-2007

L'Albero della vita

1

Il significato dell'albero nell'antichità

1.1 Introduzione storica: tradizioni e miti

«Compagno del cammino dell'uomo da due milioni di anni, l'albero è diventato uno dei grandi simboli della vita in perpetua evoluzione: in ascensione verso il cielo, evoca la verticalità.

È simbolo del carattere ciclico dell'evoluzione cosmica, della morte e della rigenerazione. Mette in comunicazione i tre livelli del cosmo: il livello sotterraneo per le sue radici che penetrano nelle profondità, la superficie della terra per il suo tronco, le altezze per i suoi rami e la sua cima innalzati verso la luce del cielo. Esso è percepito come asse del mondo, come albero della vita, albero-antenato, albero mistico. La contemplazione dell'albero risveglia la coscienza dell'uomo e mostra la strada verso quelle immagini primordiali che aprono alla creazione artistica. Così il "simbolo" sviluppa una nuova genesi di psichismo e finisce per orientare la coscienza verso l'archetipo del divino. Dato che le sue radici si spingono nel suolo e i suoi rami si slanciano verso il cielo, l'albero diventa simbolo dei legami tra la terra e il cielo: la sua linfa è la rugiada celeste, segno della rigenerazione perpetua. Nella tradizione cristiana la croce è l'albero della vita che mette in relazione l'uomo con il mistero del Paradiso, con la conoscenza del bene e del male e con il Cristo crocifisso sul Calvario, l'albero carico di tutti i frutti della salvezza»².

Fin dalle origini il destino dell'uomo fu connesso a quello dell'albero secondo aspetti talmente complessi che tale culto è presente in quasi tutte le religioni nella storia del mondo; tra gli alberi considerati sacri, il più importante resta l'Albero Cosmico, asse intorno al quale si strutturava l'Universo in termini fisici e metafisici³.

Nell'antichità, prima che gli uomini cominciassero a pensare di avere una risposta a ogni cosa e a credere di poter governare la natura, l'approccio con l'ambiente era umile e rispettoso; l'uomo appartenente a ogni cultura sapeva che era sufficiente approcciarsi usando i sensi superiori per percepire la natura circostante.

² Definizione di Julien Ries citata in M. T. Lezzi, *L'albero della vita*, Itaca, Milano, 2009, p.7.

³ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Bur Rizzoli, Milano, 1998, p.7.

Gli uomini decisero così di riunirsi e di integrare la figura dell'albero nella loro vita e cultura, e tale prova è confermata dai racconti mitologici sugli alberi e i boschi sacri grazie ai resoconti storici, ecclesiastici e nel folklore.

Il mito può essere letto in più modi perché per certi aspetti riflette luoghi ed eventi geografici e storici, per altri la psicologia di un popolo. Lo psicologo Carl Gustav Jung sosteneva che i simboli non sono intercambiabili con i segni in quanto i primi giungono alla mente conscia dell'uomo attraverso l'intuizione mentre i secondi sono un semplice prodotto umano.

I miti invece non sono una invenzione della mente umana e l'albero resta un concetto fondamentale nella maggior parte delle antiche culture come simbolo di venerazione collegato all'*Albero Cosmico*, detto anche *Albero della Vita*, sorgente e fonte nutritiva di tutto il Creato. La Terra era vista come un punto di collegamento tra materia e spirito, e gli uomini presiedevano simili a divinità impegnati in un viaggio di infinite esplorazioni in altri mondi e lungo questo cammino potevano incontrarsi sotto gli alberi.

Alberi che guidano i loro viaggi, alberi che li aiutano a comprendere, alberi che insegnano loro ad essere fiduciosi. Alberi nati dai semi dell'Albero della Vita⁴.

L'albero della Vita rappresenta l'Universo quale entità cosmica interconnessa.

Secondo la mitologia, il punto d'origine come *Calaba* (l'ombelico del mondo) si è sviluppato secondo una linea verticale che costituisce l'asse del mondo, *l'axis mundi*, sviluppandosi nell'Albero Cosmico, oggetto dell'amore e venerazione della razza umana in quanto punto di collegamento tra i livelli profani dell'esistenza ed i regni sacri e divini.

L'albero collega i tre mondi: il mondo sotterraneo dove crescono le radici, la superficie dove vivono gli esseri viventi ed infine il cielo, spazio abitato da esseri divini dove si estende la chioma.

Secondo le credenze l'Albero della Vita è attaccato per la punta alla Stella Polare, stella intorno alla quale ruota il firmamento, mentre l'asse centrale, puntando verso tale stella, è considerato centro eterno e immutabile della creazione, a differenza della chioma che, attraverso il suo movimento dovuto ad agenti esterni, rispecchia il gioco infinito dei mutamenti cosmici.

L'albero in questione è considerata anche la fonte primordiale della vita e della fertilità, in qualunque luogo sia situato. Ogni presenza, umana o divina, discende da esso e ad esso è legato. L'albero è fonte eterna di nutrimento, si erge in un giardino paradisiaco ed è protetto da un guardiano soprannaturale che appare il più delle volte con sembianze di un drago o

⁴ F. Hageneder, *Lo spirito degli alberi. Una chiave per la vostra espansione*, Edizioni Crisalide, Spigno Saturnia, 2001, pp.74-76.

serpente. Il serpente richiama l'immagine della linfa che scorre come argento vivo dentro l'albero, considerato simbolo di rigenerazione eterna connessa alla figura dell'albero in quanto cambia costantemente pelle e, mordendone le radici, secondo alcune credenze culturali, sottolinea il puro e indistruttibile potere rigenerativo dell'albero⁵.

Il seguente brano riporta l'Albero della Vita situato nella Città Santa durante l'era cristiana:

«Poi mi mostrò il fiume dell'acqua della vita, limpido come cristallo, che procedeva dal trono di Dio e dell'Agnello. In mezzo alla piazza della città e d'ambo i lati del fiume stava l'Albero della Vita, che dà dodici raccolti, e porta il suo frutto ogni mese; e le foglie dell'albero sono per la guarigione delle nazioni»⁶.

Tale aspetto fisico permise agli uomini di venerarlo secondo processi rituali in quanto idealizzato come uno spazio di contemplazione e di preghiera e restando nella convinzione che le loro richieste avrebbero potuto raggiungere le divinità. Poiché sotto gli alberi le menti degli uomini venivano elevate fino ai regni superiori dello spirito, gli alberi erano considerati dimore degli dei⁷.

Il culto dell'Albero Sacro è testimoniato da scritti o immagini presenti nell'arte, nella mitologia, nella storia, nella letteratura, nei costumi, nelle cerimonie, nei riti, nelle leggi, nei tabù, nelle tradizioni e leggende dei popoli di tutto il pianeta.

Esistevano altre terminologie con le quali veniva definito l'Albero Sacro: Albero della Vita, Albero della Conoscenza, Albero del Paradiso, Albero dell'Universo che nella cosmologia antica si fondeva con la venerazione e il culto degli alberi vivi.

Si susseguirono in tal senso diverse fasi nell'atto di venerarlo in quanto, dopo la prima fase dove simbolo e soggetto fisico combaciano, il passaggio successivo fu un processo di idealizzazione dove l'albero diventò sempre più astratto e decorativo. Nell'attualità, le forme più rappresentative sono la *Menorah*, il calendario sacro giudaico a sette bracci, e l'Albero buddhista dell'Illuminazione, testimonianze di come l'umanità abbia riconosciuto negli alberi e boschi entità dotate di una vita propria, lontana dalle visioni del mondo. Sotto gli alberi le menti umane si elevavano raggiungendo i regni superiori dello spirito, convinzioni che portarono l'uomo a ritenerli dimore degli dei e ad essi creare altari e santuari per la guarigione e la contemplazione nei quali per millenni si recarono fedeli in pellegrinaggio.

⁵ Ivi, p.85.

⁶ Definizione di *Apocalisse*, 22: 1-2 citata in F. Hageneder, *Lo spirito degli alberi. Una chiave per la vostra espansione*, op. cit., p.85.

⁷ F. Hageneder, *Lo spirito degli alberi. Una chiave per la vostra espansione*, op. cit., pp. 77-79.

Questi luoghi sacri rimasero immutate oasi di pace e di crescita spirituale, anche dinanzi agli occhi degli invasori che credevano nella sacralità del luogo, rispettando l'Albero della Vita, simbolo archetipico dell'umanità.

I "primitivi" veneravano gli alberi come creature con una propria anima, pregando e offrendo doni sotto un albero o una roccia speciale, per una buona caccia o un tempo favorevole.

Successivamente gli antropologi teorizzarono con precisione varie classi degli spiriti naturali (driadi, ninfe d'acqua, elfi ecc.), mentre determinati alberi divennero famosi per essere la dimora temporanea, stagionale o permanente di una divinità, credenza che rispecchia la filosofia dell'antica Grecia, come l'attribuzione della quercia al dio Zeus.

Elencando i punti fondamentali del culto degli alberi è possibile affermare:

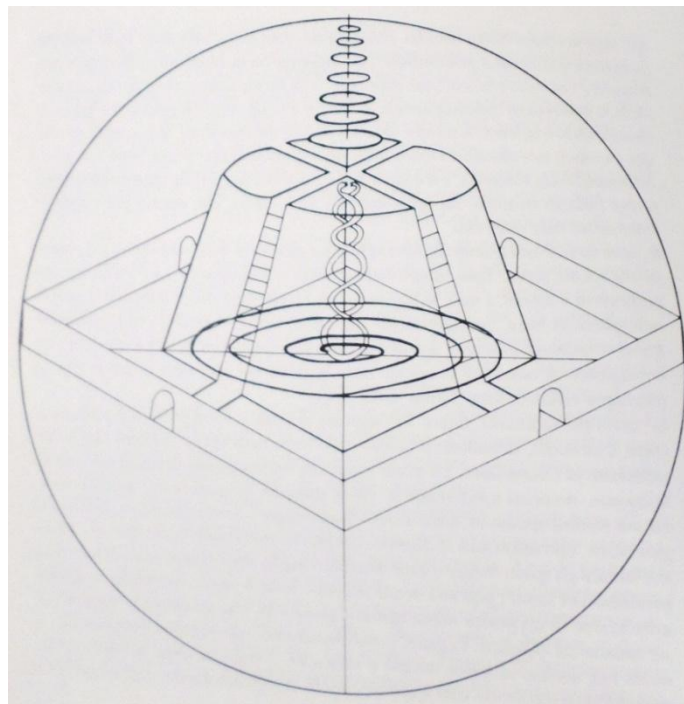
- Albero come simbolo, denominato Albero della Vita, Albero della Conoscenza, Albero del Mondo.
- Albero abitato da possibili spiriti gentili o cattivi, da driadi, divinità o il Dio unico.
- Albero visto dalla comunità come progenitore della razza umana e degli dei o un antenato trasformato, fonte di nutrimento per i suoi frutti o per la sua sacralità nei territori indigeni (l'*axis mundi*), fonte di guarigione in quanto posta a volte vicino a una sorgente sacra o ancora utilizzata per oracoli, profezie, processi pubblici e riunioni tribali.

La visione mistica emerge dall'oscuro inconscio di un popolo che diviene cosciente solo in alcuni individui, per poi diffondersi nella comunità solo se questa ha un valore concreto per la collettività stessa divenendo una immagine potente che arricchisce la vita interiore di ciascuno⁸.

La figura dell'albero della vita è connessa a un corpo di riti, miti, simboli e immagini che rispecchiano la volontà dell'uomo di indagare l'origine di tutte le cose. Tutte le immagini sono collegate al centro, cioè il punto di "inizio assoluto" dove esseri soprannaturali come Dei o il Dio unico diedero vita al mondo. Nel linguaggio mitologico l'albero è raffigurato come l'asse del mondo, cioè l'*axis mundi* dove la stella polare o il sole equivalgono al suo estremo celeste. L'idea di asse cosmico è antichissima (IV o III millennio a.C.) e rappresentata in tre modi diversi, visibili in diverse parti del pianeta: il pilastro, la montagna e l'albero presenti nel diagramma, forme derivanti dall'architettura sacra come la piramide-ziggurat (Egitto, Messico, Mesopotamia) o lo *stupa* buddista (India, Asia). Nel diagramma (fig.3), la sommità della "montagna cosmica" ha una forma a cerchio mentre la base è quadrata che, assieme alle componenti tridimensionali corrispettive, creano il cielo e la terra. Da ciascun lato del quadrato una scala sale verso l'alto riconnettendosi, attraverso miti e leggende, all'*axis mundi*

⁸ Ivi, pp.80-83.

mentre sulla sommità, al centro di una croce che unifica le scale, si erge l'albero costituito da sette dischi intesi come cieli planetari. La base interna della montagna è attraversata da una spirale piana a simboleggiare i pericoli che deve superare l'uomo per raggiungere il centro, raccontati appunto dalle antiche storie; si immagina di estendere la spirale oltre le mura di un santuario dentro il quale si innalza la montagna cosmica simile a un labirinto. Vicino alle mura presenziano guardiani spesso rappresentati come esseri mostruosi pronti a difendere il centro da forze demoniache come il caos sotto forma di volti grotteschi e in apparenza maligni allo scopo di spaventare le forze del male. Così la terra, il cielo, l'albero, la pietra e l'animale appaiono carichi di caratteri soprannaturali e per questo vengono temuti e rispettati dall'uomo. Lungo in centro della montagna si eleva una doppia elica intrecciata con forma a serpente, animale al quale è connesso una specifica simbologia: riprende il serpente dell'albero della conoscenza situato nel giardino dell'Eden, che avvolge l'uovo cosmico o altri miti che lo citano nella storia, oltre al movimento che ricorda quello terrestre. Riprende anche il concetto di rinascita per il mutamento della pelle connesso all'influenza della luna sulle maree e la doppia rappresentazione del serpente nel diagramma è emblema della sua forza creatrice e distruttrice. Mentre la sua doppia natura costituisce la linfa vitale dell'albero, questo parallelamente incorpora il movimento serpentino attraverso la perdita della corteccia, foglie, frutti e fiori col passare delle stagioni⁹.



(fig.3) Il pilastro, la montagna e l'albero

⁹ R. Cook, *L'albero della vita. Le radici del cosmo*, Red, Cuneo, 1987, pp.18-21.

1.2 Il frassino: l'Yggdrasill

Le curve rigeneratrici e i molteplici intrecci dell'esempio scandinavo dell'Yggdrasill rappresentano uno specifico albero cosmico dell'antichità che si innalza al centro di tre piani del cosmo e le sue radici raggiungono un mondo sotterraneo tripartito: Hel il regno dei morti, il regno dei giganti di ghiaccio e l'Aesir il regno degli dei che custodisce la sacra fonte del Fato, il pozzo di Urd. Il tronco si sviluppa lungo il secondo piano, Midgard, la terra dei mortali mentre i rami rivolti verso il cielo guardano Asgard. Ai piedi dell'albero risiede la sorgente di Mimir, luogo in cui Odino offrì uno dei suoi occhi per bere l'acqua della saggezza. Le dee del Fato inaffiano le radici dell'albero e rappresentano le tre facce della luna (crescita, pienezza e declino dell'astro) stabilendo il destino dell'umanità mentre un grande serpente, Niogghr, le morde. Il serpente è il nemico dell'aquila, uccello che risiede tra le fronde assieme a Odino posto in fase di contemplazione dei nove mondi. L'albero è abitato da altre figure come scoiattoli, cervi, capre che divorano le foglie dell'albero innescando i processi ciclici temporali assieme all'eterna lotta tra il serpente e l'aquila, simboli dei principi solari e lunari.

Il poema apocalittico, il *Voluspà*, narra del fato connesso agli dei e alla fine del mondo, il Ragnarok; in tal giorno il grande albero si scuoterà causando la distruzione dell'umanità.

Una profetessa risvegliata da Odino declama:

«Ricordo i giganti nati all'alba dei tempi,
e quelli che per primi mi generarono.

Conosco nove mondi, nove sfere coperte dall'albero del mondo,
conosco un frassino, il suo nome è Yggdrasill,
il grande albero è bagnato di bianca acqua;
da esso provengono le rugiade che bagnano gli avvallamenti,
verde cresce eternamente presso il pozzo di Urd»¹⁰.

Yggdrasill significa corsiero di Ygg, uno dei nomi di Odino dio della guerra ma anche maestro di saggezza e del sapere acquisite grazie a tre iniziatiche, due delle quali collegate all'albero cosmico.

L'albero riprende le tradizioni della mitologia germanica, trascritte nel Medioevo dai poeti scandinavi. L'Yggdrasill è raccontato nell'*Edda* dallo statista e scrittore islandese Snorri Sturluson intorno al 1220 e, confermata da altri testi come la *Voluspà*, la storia è vista come la

¹⁰ R. Cook, *L'albero della vita. Le radici del cosmo*, op. cit., pp.18-25.

più attendibile tra tutte quelle testimoniate¹¹. La prima figura (fig.4) riporta l'immagine dell'albero nel manoscritto islandese dell'*Edda Oblongata*, formato da pagine lunghe e strette; qui l'Yggdrasill è circondato da scritte e sulla cima è rappresentata l'aquila avente un falco tra i suoi occhi. Più sotto quattro cervi si cibano delle foglie dell'albero mentre lo scoiattolo percorre il tronco instancabile e il serpente si nasconde tra le radici accompagnato da altre serpi. Nel folio a fianco il lupo Fenrir con la bava tra le fauci e le zampe magicamente incatenate. L'immagine di un capitello scolpito (fig.6) mostra quattro animali cornuti, forse il cervo e la capra assieme a due felini (sostituiti ai cervi) scelti dall'autore per rappresentare il Male che attacca l'albero. Il testo dell'*Edda* è considerato un inventario dei racconti dei vichinghi e dei viaggi in Norvegia dell'autore. Un enorme albero dal quale scende l'idromele, nettare vitale¹²; nonostante la sua potenza, l'albero è costantemente minacciato dal serpente e dal resto degli animali che brucano i giovani germogli. Tra le foglie si trovano altri personaggi come la capra Heidhrun che dona il suo latte ai guerrieri di Odino e lo scoiattolo Ratatosk, intermediario dell'aquila e il serpente sempre in competizione; l'aquila sorveglia dall'alto i giganti, i nemici di sempre, e in altri racconti è accompagnato da un gallo d'oro¹³.

Secondo la leggenda, nel giorno di Ragnarok arriverà un inverno lungo e buio ricco di neve che porterà guerre in tutto il mondo. Padri e figli periranno assieme al bagliore delle stelle, la terra tremerà e gli alberi verranno sradicati. Le forze del male si scateneranno contro l'umanità e il lupo Fenrir, prigioniero degli dei, si libererà scatenando la sua furia. Allora Odino cercherà consiglio alla fonte dell'Yggdrasill ma perirà divorato dal grande lupo.

Nonostante il lungo inverno e il tremore della terra, l'albero sacro resisterà e la terra uscirà dal mare illuminata da un sole nuovo, rigogliosa e splendida. Gli dei compariranno assieme agli uomini e dal regno del frassino immacolato dalle fiamme, un uomo e una donna sopravvissuti, Lif e Lifthrasir, ripopoleranno la terra.

La coppia ricorda i primi uomini creati all'origine dell'umanità da due ceppi d'albero per volere di Odino; Ask e Embla sono i loro nomi, il primo rimanda al frassino cosmico e il secondo a *elmla*, l'olmo.

L'idea di fare nascere l'uomo dal legno rispecchia le credenze popolari indoeuropee, concetto ripreso anche in Omero e Esiodo nell'espressione "discorrere della quercia e della roccia" che significherebbe "risalire fino ai racconti legati all'origine dell'uomo" uscito dalla quercia e dalla roccia: all'albero primordiale e alla pietra sacra appartengono spiriti sacri pronti a incarnarsi. La pietra è eterna, portatrice di antiche immagini e scritte di popoli antichi ed è

¹¹ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., pp.9-11.

¹² M. T. Lezzi, *L'albero della vita*, Milano, Itaca, 2007, pp.213-216.

¹³ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., pp.9-11.

considerata simbolo della vita statica in quanto entità immutata; l'albero invece è soggetto ai cicli della vita e della morte, simbolo della vita dinamica in quanto in continua trasformazione. La connessione albero-roccia rappresenterebbe il legame donna-uomo, infatti nelle credenze popolari l'albero fornisce ombra e umidità a *nefs*, anima vegetativa, presente nella pietra e le sorgenti che scaturiscono dalle rocce sono il simbolo della fecondità venuta dal mondo sotterraneo¹⁴.

Reminescenze dell'Yggdrasil si ritrovano nell'XI secolo nella figura del pantano circondato da una fonte e attorno al quale i cristiani solitamente celebrano i sacrifici gettando un uomo vivo; secondo le credenze se l'uomo periva nelle acque significava che gli dei avevano gradito l'offerta. Nello stesso luogo era presente un altro albero, di specie sconosciuta, che allargava i rami con attorno una flora sempre rigogliosa. Entrambi erano collocati nel tempio di Uppsala, nella Svezia pagana, un edificio rivestito d'oro dove si veneravano le divinità Thor, Odino e Freyr.

In Irlanda l'albero sacro dei Celti era il frassino, simbolo di rinascita e capace di guarigioni miracolose; esempio di tale credenza era l'usanza di fare passare nudo un bambino malato prima del levar del sole nel cavo di un vecchio frassino e colui che fosse stato guarito avrebbe dovuto proteggere l'albero per evitare di ammalarsi nuovamente.

Ancora oggi il frassino è simbolo di venerazione per i berberi dell'Africa del Nord, considerato il primo albero sacro creato da Dio; resta il luogo in cui avvengono le assemblee dei santi o di spiriti invisibili (come per il culto germanico) e visto come albero protettore delle donne alle quali è riservato il compito di arrampicarsi per raccogliere le foglie destinate al pascolo o la possibilità di appendere amuleti per fare innamorare gli uomini. Tale accessibilità per la sfera femminile potrebbe essere legata al culto arcaico del frassino consacrato alla Luna dai tre volti, la Grande Madre.

Il frassino appartiene anche alle credenze dell'antica Grecia ed è collegato alla figura di Poseidone Dio del mare, fratello di Zeus e Ade, le tre più importanti divinità dell'Olimpo. Lo stesso legame con le acque lo si ritrova nelle comunità germaniche perché *Yggr* (parola che riprende l'Yggdrasil) è collegato alla parola *ygra*, il mare.

Sempre nella stessa cultura il frassino è abitato dalle ninfe meliadi; Melia secondo la leggenda sposa Inaco generando tre figli Egialeo, Fegeo e per ultimo Foroneo che fonda una città-mercato, Argo, primo a scoprire l'importanza del fuoco dopo che Prometeo lo aveva rubato agli dei.

¹⁴ Ivi, pp.13-15.

Il legno del frassino è celebre per la durezza e l'elasticità oltre alla sua importanza nella mitologia classica per il racconto dell'*Iliade*. Nelle mani di Achille l'asta diverrà l'arma mortale che ucciderà Ettore¹⁵:

«Qui Achille glorioso lo colse con l'asta mentre infuriava,
 dritta corse la punta attraverso il morbido collo;
 ma il greve frassino non gli tagliò la strozza,
 così che egli poteva parlare, scambiando parole»¹⁶.



(fig.4) Yggdrasil¹⁷



(fig.5) Yggdrasil¹⁸



(fig.6) Yggdrasil¹⁹

¹⁵ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1996, pp.44-46.

¹⁶ Definizione di Omero nell'*Iliade* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.47.

¹⁷ Yggdrasil in *Edda Oblangata*, Reykjavik.

¹⁸ Yggdrasil con cervo che mangia le foglie dall'albero, rilievo dello Stavkirke, Urnes, Norvegia.

¹⁹ Capitello della cattedrale di Trondheim, 1120 ca, Norvegia.

1.3 La betulla sciamanica

Considerata dagli sciamani l'albero cosmico, la betulla è un albero che cresce rigoglioso nelle zone fredde, né troppo grande né troppo resistente, caratterizzato dal colore bianco-argento della corteccia. Le sue leggende sono legate alla storia di uno sciamano dei Samoiedi Avam in Siberia; malato di vaiolo, si racconta che sia rimasto incosciente per tre giorni rischiando di morire. Durante quel periodo avvenne la sua iniziazione. Condotto in mezzo al mare, lo sciamano ha udito la voce della Malattia dicendogli che avrebbe ricevuto un dono dell'iniziazione. Uscendo dall'acqua, l'uomo salì su una montagna dove vide una donna senza vesti, forse la Signora dell'acqua che gli permise di dissetarsi del latte del suo seno in preparazione alle dure prove che lo avrebbero atteso. Ricevette poi dal Signore degli inferi due guide, un topo e un ermellino, per condurlo nell'entroterra. Gli animali gli mostrarono le sette tende dai tetti lacerati dove nella prima trovò gli abitanti dell'inferno e gli uomini della Grande Malattia che gli strapparono il cuore gettandolo in una marmitta. Nelle successive vide il Signore della pazzia e i Signori di tutte le malattie nervose e quelle che colpiscono i cattivi sciamani. Ebbe così l'opportunità, attraverso questo cammino, di scoprire il significato dei malanni umani e le possibili cure.

Le guide lo condussero successivamente nel Paese degli Sciamani-Donne, entità che lo fortificarono nella voce per poi giungere in un'isola situata al centro di uno dei Nove Mari abitata da un albero di betulla talmente alto da toccare il cielo: l'Albero del Signore della terra con attorno i Nove Mari sui quali nuotavano uccelli come anatre, cigni e sparvieri. Sulla cima dell'albero vivevano uomini di tutte le nazioni del mondo. Dopo aver udito una voce che gli sussurrava «E' stato deciso che avrai la cassa di un tamburo fatto con rami di quest'albero» lo sciamano iniziò a volare assieme agli uccelli e ancora «Il mio ramo è caduto or ora: prendilo e fa' di esso il tamburo che dovrà servirti per tutta la vita».

La voce apparteneva all'Albero del Signore della terra.

Dal ramo si ripartivano tre ramoscelli dai quali l'uomo avrebbe poi costruito tre tamburi per poi consegnarli a tre donne destinati ad aiutare le partorienti, a guarire le malattie e a ritrovare i dispersi tra le nevi.

Poi l'albero donò altri rami agli uomini seduti sulla cima della betulla e, trasformandosi in un essere umano dal tronco fino a metà busto aggiunse «Soltanto un ramo non do agli sciamani, perché lo riservo agli altri uomini. Con questo essi potranno costruire delle abitazioni e utilizzarlo per le loro necessità. Io sono l'Albero che dà la vita a ogni essere umano».

Prima di incamminarsi, l'albero rivelò allo sciamano le proprietà medicinali delle sette piante e alcuni consigli sull'arte dello sciamanismo.

Ripreso il viaggio, lo sciamano raggiunse un mare sconfinato ricco di alberi e sette pietre parlanti. La prima con denti d'orso gli rivelò di essere il sasso che premeva la terra, il suo peso proteggeva i campi dal vento mentre la seconda era necessaria per fondere il ferro. Restando sette giorni assieme a queste entità, l'uomo imparò tutto ciò che poteva servire agli esseri umani.

Successivamente si recò su un alto e tondeggiante monte entrando in una caverna luminosa ricca di specchi con al centro una luce che entrava da un'apertura dall'alto. Due donne pelose, personificazioni della Madre degli Animali, stavano partorendo due renne da sacrificare e altre due destinate a nutrire gli uomini e a sostenerli nel lavoro quotidiano. Le donne gli donarono anche parte del loro pelo per l'attività di sciamano.

L'uomo raggiunse un deserto con al centro una montagna e impiegò tre giorni per penetrarla. All'interno vi trovò un uomo nudo con un mantice e un fuoco dove era collocato un calderone grande come metà del mondo. Appena il fabbro si accorse del nuovo arrivato lo prese con una tenaglia e gli tagliò la testa mettendola su una incudine destinata a forgiare i migliori sciamani. Fece poi a pezzi il corpo gettandolo nel calderone bollente. Diede nuova forma alla testa buttandola in una delle tre marmite piena di acqua fredda.

Ripescate le ossa galleggianti lungo un fiume, il fabbro le ricompose ricoprendole di carne ma ne tolse tre di troppo e chiese allo sciamano di procurarsi tre costumi. Una volta creata la testa gli spiegò come potesse leggere le lettere che conteneva e sostituì gli occhi umani con gli occhi mistici per permettergli di vedere durante i successivi "viaggi sciamanici"; infine gli forò le orecchie per consentirgli di comprendere il linguaggio delle piante.

Creò così lo sciamano, uomo nuovo e forgiato dal monte, ora risvegliato nella *yurta* tra i familiari, pronto per i viaggi sciamanici.

Tutti questi processi fanno parte del viaggio iniziatico dello sciamano, figura capace di passare da una regione cosmica all'altra, dalla Terra al Cielo o dalla Terra agli Inferi.

Posizionandosi al centro del mondo ascende i cieli o discende negli inferi grazie alla presenza dell'Albero Cosmico. Secondo le credenze siberiane, quando il dio supremo Ajv creò lo sciamano piantò una betulla composta da otto rami nella dimora celeste ponendo dei nidi che custodiscono i figli del Creatore.

Come per i siberiani, anche il popolo sciamanico dei buriati venerava la betulla. Alla vigilia delle iniziazioni rituali alcuni giovani guidati da uno sciamano si recavano nel bosco per tagliare alberi di betulla (luogo di sepoltura degli abitanti della comunità) donando agli spiriti carne di montone e di *tarasun* per ringraziarli. La mattina dell'iniziazione veniva posta nella *yurta* la tenda del futuro sciamano, una betulla solida con le radici piantate nel focolare e al

centro una cavità che permettesse al fumo di attraversare il tronco mentre le altre sarebbero sorte nel luogo della cerimonia²⁰.

«Le altre betulle vengono piantate lungi dalla *yurta*, là dove avrà luogo la cerimonia di iniziazione, in un certo ordine [...]». Un primo gruppo era costituito da tre alberi detti pilastri, dei quali sono state conservate le radici. Davanti alla prima betulla «si mettono le offerte [...] a un'altra betulla si appendono una campana e la pelle di un cavallo sacrificato; e sul terzo albero, solido e ben piantato, il neofita dovrà arrampicarsi»²¹.

Dalla betulla principale, chiamata “il custode della porta”, partivano due nastri di colore rosso e turchese che la collegavano a tutte le altre. I due nastri assieme rappresentano l'arcobaleno, la strada che conduce lo sciamano al Cielo²².

Conclusi i rituali sacrificali e le cerimonie di purificazione, un capro veniva sacrificato davanti alle betulle e il sangue dell'animale cosperso sulla testa, orecchie e occhi del candidato mentre gli iniziatori suonavano il tamburo. Da quel momento aveva inizio il rito dell'ascensione al cielo; il padre sciamanico si arrampicava su una delle betulle praticando nove incisioni sul tronco a simboleggiare i nove cieli. Una volta sceso, si sedeva su un tappeto preparato dai figli, disposto ai piedi dell'albero succeduto dall'eletto compiendo lo stesso rituale seguito da altri sciamani in uno stato di estasi²³.

«Presso i buriati di Balagansk il candidato, seduto su un tappeto di feltro, viene portato e fatto girare per nove volte intorno alle betulle; sale su ciascuna di esse e fa nove incisioni sui tronchi, verso la cima. Mentre si trova in alto, sciamanizza: giù, lo sciamano padre sciamanizza anche lui, facendo il giro degli alberi»²⁴.

Questa leggenda dimostra quanto l'albero di betulla fosse sacro alle tribù nordiche in quanto simbolo delle iniziazioni sciamaniche che consentivano all'uomo di raggiungere le porte del cielo. La scalata rituale degli alberi era una tradizione tra i popoli sciamanici, diffusi anche in America settentrionale e in India.

Ottenuto i poteri, lo sciamano poteva comunicare con gli dei percorrendo un viaggio che lo avrebbe condotto alla loro casa; molto spesso il viaggio era preceduto dal sacrificio di un cavallo, animale che secondo la mitologia condurrebbe i morti nell'aldilà, accompagnando lo

²⁰ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1996, pp.66-69.

²¹ Definizione di Jacques Brosse citata in J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.35.

²² A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.69-70.

²³ Definizione di Jacques Brosse citata in J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.35.

²⁴ Definizione di Jacques Brosse citata in J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.35.

sciamaano nel regno degli dei. Durante il percorso l'eletto avrebbe potuto così evocare protettori e guide invitandoli a entrare nel suo tamburo (figg.7,8)²⁵.

«Questo tamburo gli servirà da cavalcatura, perché il suo rullio prolungato raccoglie e concentra le energie indispensabili al suo ingresso nel mondo spirituale. Il tamburo è il bene più prezioso dello sciamano. La sua armatura di legno si ritiene proveniente da un ramo che il dio degli dei, Bai-Ulgan, lasciò cadere dall'Albero Cosmico. Su quest'albero si svolgerà quindi l'ascesa; perché, la sera successiva, ha inizio la parte più importante della cerimonia: un rito interminabile nel corso del quale lo sciamano, in estasi crescente, scala simbolicamente la betulla. E mentre si innalza per gradi, da intaccatura a intaccatura, canta:

Ho scalato un gradino,
sono salito di un livello,

e arrivato più in alto:

sono sboccato sul secondo piano,
ho varcato il secondo livello,
vedete che il suolo è andato in frantumi.

Poi continua l'ascesa, interrotta da parecchie soste durante le quali egli racconta avventure ed episodi straordinari riguardanti i personaggi che incontra per via»²⁶.



(fig.7) Tamburo sciamanico²⁷



(fig.8) Tamburo sciamanico²⁸

²⁵ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.36.

²⁶ Definizione di Roger Cook citata in J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., pp.36-37.

²⁷ Tamburo sciamanico lappone che mostra le tre zone cosmiche: il cielo, la terra e il mondo sotterraneo unite dall'*axis mundi*, su cui lo sciamano si arrampica.

²⁸ Tamburo sciamanico lappone che mostra l'*axis mundi* a forma di croce che lega i tre mondi.

1.4 La quercia e il ramo d'oro

A Dodona, nell'Epiro, si trovava la quercia sacra a Zeus, assieme al più antico oracolo greco con sacerdotesse. Secondo i racconti, chi si recava presso l'albero a cercar consiglio, durante la preghiera, poteva notare un suo leggero movimento e le donne in risposta proclamavano il volere del padre degli dei. Tale rappresentazione è riportata da Omero nell'*Odissea* in cui si narra che Ulisse recandosi presso il santuario udì la quercia divina²⁹.

Il santuario era collocato ai piedi del monte Tamaro ricco di querce e nel IV-V secolo venne trasformato in una chiesa cristiana e sede episcopale.

Le sacerdotesse greche che operavano in questo luogo erano le tre Peleiadi, nome che riprenderebbe il termine di colombe, e secondo la descrizione riportata da Erodoto i loro nomi erano Promenia, l'anima di prima, Timarete, la virtù onorata, e Nicandra, vittoriosa sugli uomini, entità che ricevevano il messaggio divino in uno stato di estasi³⁰. Il termine Peleiadi era strettamente connesso alla nascita del santuario. Erodoto raccontò che due colombe nere, partite da Tebe, raggiunsero una la Libia fondando l'oracolo di Ammone e l'altra quello di Dodona posandosi su una quercia pronunciando a parole la nascita del santuario.

Erodoto venne però a conoscenza anche di un altro mito dai sacerdoti di Ammone in Libia, una storia legata alla nascita dell'oracolo secondo il quale due donne consacrate a Zeus rapite dai fenici a Tebe erano state vendute una in Libia e l'altra in Epiro fondando gli oracoli³¹. «Chiamate colombe dai Dodonei [...]» Erodoto sosteneva «perché erano barbare e sembrava loro che emettessero suoni come uccelli. Dicono che con il tempo la colomba avrebbe parlato con voce umana, cioè con voce a loro comprensibile. Finché parlava barbaro, sembrava ai Dodonei che emettesse suoni come un uccello. Come avrebbe potuto una colomba esprimersi con voce umana? Quando dicono che la colomba era nera, fanno intendere che la donna era egiziana»³².

La posizione di Erodoto non convince in quanto originariamente le Peleiadi erano le sacerdotesse di Dione, dea arcaica che Zeus aveva sposato a Dodona. Chiamata anche Dia, come la moglie di Issione sedotta dal padre degli dei sicché non è del tutto sbagliato presupporre che la prima divinità della città fosse la dea della quercia poi chiamata Dione. Successivamente gli elleni iniziarono a parlare del mito matrimoniale di Dione e Zeus e della storia delle colombe per impossessarsi del santuario. Oltre a tutte queste leggende, il nome

²⁹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.49.

³⁰ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.60.

³¹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.49.

³² Definizione di Erodoto citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.49.

delle sacerdotesse ricorda le sette ninfe Pleiadi trasformate in colombacci da Zeus per salvarle dal cacciatore Orione per poi volare in cielo e creare la famosa costellazione visibile alla metà di maggio, nel periodo della fine delle piogge.

La quercia fu così associata al dio Zeus grazie alla venerazione dei popoli indoeuropei del Mediterraneo. Considerato l'albero più importante e l'Asse del mondo per eccellenza con radici lunghe quanto i rami, i Celti e i Greci lo collegarono agli Inferi e al cielo.

Si tratta del *Quercus robur*, un albero forte e robusto che può raggiungere un'altezza di 35 metri; con rami nodosi, massicci e bruni esprime magnificenza e per questo va temuto e rispettato. Può vivere fino ai duemila anni e raggiungere un diametro di 10 metri. Oltre al legno solido utilizzato per la costruzione delle navi, l'albero produce le ghiande, alimento nutriente per l'uomo e le credenze popolari sostengono che esse possiedono proprietà fecondatrici e afrodisiache (da *dàlanos* in greco e *glans-glandis* in latino che indicano sia il frutto sia il glande dell'organo sessuale maschile). L'apertura a cupola della quercia consente il passaggio della luce fino al suolo e le foglie secche permettono una buona concimazione del terreno assieme alla crescita di nuovi alberi o arbusti come frassini, noccioli, cornioli e piante più piccole. La quercia offre cibo e riparo ad animali e insetti ed è per questo che lo si può considerare l'albero della sovranità terrestre e celeste.

Nella tradizione romana il padre degli dei veniva chiamato Giove e la quercia era un simbolo di sovranità. Le sue foglie erano presenti sulle insegne degli antichi regnanti di Alba Longa e dei successori, i re imperiali, a testimoniare che erano i rappresentanti umani del dio celeste. I generali vittoriosi che celebravano il trionfo e i magistrati che presiedevano ai giochi indossavano gli abiti del dio Giove nel periodo antecedente all'Era Imperiale, vesti recuperate dal tempio consacrato al dio sul Campidoglio. Secondo la tradizione uno schiavo reggeva sul suo capo una corona ricca di foglie di quercia.

Corone simili erano quelle civiche, simboli del cittadino valoroso, finalizzate a premiare atti di coraggio come l'aver salvato la vita di un cittadino o aver ucciso un nemico; chi la riceveva poteva indossarla per tutta la vita durante gli spettacoli ed essere elogiato dal popolo. Oltretutto godendo di tale privilegio era possibile sedersi vicino ai senatori, situazione straordinaria visto che tradizionalmente i posti erano assegnati in base allo status sociale, oltre ad essere esentati da determinati oneri fiscali.

Il rito sanguinoso descritto da James Frazer ne *Il ramo d'oro* era collegato alla quercia; nella valle di Nemi si aggirava un uomo con la spada sguainata, sacerdote del bosco sacro di Diana, nel timore di essere aggredito da qualcuno che volesse succedergli come protettore del luogo. Per uccidere il custode, il nemico avrebbe dovuto spezzare il ramo d'oro dalla quercia del

bosco. Il ramo, considerato il fuoco celeste disceso dal cielo per consacrare l'albero al dio, se spezzato avrebbe reso l'uomo privo di difese³³.

«[...] dove raggiando tra i rami apparve
nel verde a un tratto il folgorio dell'oro.
Qual nelle selve, di novella fronda
sorge l'inverno rigoglioso il vischio
da non suoi rami germogliato e tutto
stringe di gialle sue radici il tronco:
tale nell'aspetto sull'opaca quercia
la fronda d'oro, e s'agitava al vento»³⁴.

Virgilio paragonò il vischio al ramo d'oro raccontando come due colombe guidarono Enea nella tenebrosa valle dove esso cresceva. Nel poema il vischio viene descritto poeticamente riportando le antiche superstizioni popolari, infatti l'idea che la vita della quercia risieda nel vischio è giustificata dal fatto che nel periodo invernale, mentre l'albero perde le foglie, il vischio che cresce sul tronco resta sempre verde. L'uomo primitivo era convinto che lo spirito dell'albero si "rifugiassero" nel vischio nei giorni più freddi: vischio come luogo di protezione collocato a metà tra cielo e terra per la sua disposizione lungo la corteccia.

Allora perché il vischio era chiamato il "ramo d'oro"? E perché secondo Virgilio il vischio era completamente d'oro includendo rami e foglie? La risposta risiede forse nel colore dorato che il ramo del vischio perde dopo qualche mese dal taglio. Ancora oggi i contadini bretoni appendono sulle facciate delle loro abitazioni grandi mazzi di vischio nel mese di maggio come forma di decorazione o ancora nelle zone di Morbihan dove i rami vengono applicati alle porte delle stalle e delle scuderie per proteggere gli animali dai riti magici³⁵.

I romani furono talmente affascinanti dalle immense foreste di questa specie in Germania che Plinio il Vecchio le ricordò nel suo *Naturalis historia*³⁶.

«Le querce per la loro smisurata invadenza nel crescere occupano addirittura il litorale e, a causa delle onde che scavano la terra sotto di esse o del vento che le sospinge, si staccano portando con sé grandi isole costituite dall'intreccio delle loro radici: restano così diritte, in equilibrio, e si spostano galleggiando. La struttura dei grossi rami, simile a un armamento velico, ha spesso creato lo scompiglio nelle nostre flotte quando le onde sospingevano questi

³³ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.49-55.

³⁴ Definizione di Virgilio citata in J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, op. cit., pp.814-815.

³⁵ G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, op. cit., pp.812-816.

³⁶ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.49-55.

isolotti, quasi di proposito, contro la prua delle navi alla fonda di notte; ed esse, non riuscendo a trarsi d'impaccio, ingaggiavano uno scontro navale contro delle piante. Sempre nelle regioni settentrionali la selva Ercinia con le sue querce di enormi dimensioni è di gran lunga, per questa condizione quasi immortale, il fenomeno più stupefacente. Per non stare a menzionare altri fatti che non suonerebbero credibili, risulta effettivamente che le radici, arrivando a fare forza l'una contro l'altra e spingendosi indietro, sollevano delle colline; oppure, se il terreno non le segue spostandosi, s'incurvano fino all'altezza dei rami e formano degli archi a contrasto come portali spalancati, tanto da lasciare il passaggio a squadroni di cavalleria»³⁷.

Nella prima fase della cristianità invece le querce erano considerate entità avverse perché appartenevano alle credenze pagane e evangelizzatori cristiani, come San Martino e San Bonifacio, furono costretti a tagliare boschi e alberi sacri (il secondo sradicò la quercia sacra al dio Thor vicino a Gheisemer fondando una cappella consacrata a San Pietro). La lotta tra paganesimo e cristianesimo per il culto delle querce perdurò fino al XII secolo.

Vinte le ultime resistenze, la quercia venne vista più positivamente collegandola a simboli cristiani come l'immortalità per il legno longevo; corone di quercia scolpite e lasciate sui sepolcri erano un segno di speranza per una felice vita ultraterrena³⁸.

³⁷ Definizione di Plinio il Vecchio nell'*Naturalis historia* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.55-56.

³⁸ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.57.

1.5 La vite

In merito alla vite esistono diverse leggende legate alle credenze dell'antica Grecia. Una di queste racconta che quando la pianta non aveva ancora un nome, tendeva ad arrampicarsi sugli altri alberi fino a formare un groviglio di tralci vegetali simili a una foresta. Un giorno un drago si posò su una di queste viti per succhiarne il succo e nel momento in cui giunse Dioniso fuggì via. Il giovane dio, rammentando gli oracoli di Rea sua nutrice, decise di ricavare il vino dai grappoli, momento così descritto³⁹:

«Smosse le rocce e con acuminata punta
dell'acciaio svuotò i recessi della pietra;
avendo lasciato i fianchi del pozzo profondo
fece una fossa a guisa del tino ricco di uve,
e recideva i grappoli appena maturi con l'affilato tirso,
dando il modello della ricurva falce a venire.
E lo accompagnava il coro dei satiri; uno
vendemmiava ricurvo, un altro raccoglieva i grappoli
recisi in un vaso, un altro tagliando i viluppi di foglie
allontanava le verdi brutture dai frutti,
un altro senza tirso né acuminato ferro,
tendendo ai tralci la destra inerme,
strappava le foglie estreme della vita sinuosa,
chino in avanti, tendendo l'occhio all'uva.
Nella liscia conca Bacco stendeva la vendemmia
colmando di grappoli il mezzo della fossa;
i rigogliosi grappoli fittamente i satiri ponevano sul fondo,
distendendoli qua e là, e come si fa con il grano sull'aia
egli raccolse tutto nella cava roccia colmandola,
e calcò l'uva con il ritmico battere dei piedi.
I satiri, agitando all'aria la folle chioma,
apprendendo a imitare in tutto Dioniso,
affibbate alla spalla le pelli maculate dei caprioli,
fecero risuonare altamente il grido simile a Bacco;
e con impetuoso piede calcavano i frutti

³⁹ Ivi, p.92.

inneggiando a Evoè. E nel pozzo pieno di grappoli
del vino che sgorgava rosseggiavano i torrenti;
e, calcata dall'alterno piede, la vendemmia
sprigionava la bianca spuma del succo rosseggiante.
Con corna di bue attingevano, in luogo delle tazze
ancora non esistenti [...]»⁴⁰.

La presenza di Rea alluderebbe alla Grande Dea di Creta. Divinità dai grandi attributi di molteplici animali come il leone, il toro o il serpente, proprio da questo culto nacque a Creta Dioniso, il dio del vino, del toro e delle donne, nel II millennio. Nell'isola di Creta venne introdotta la venerazione della vite dionisiaca: culto del vino legato al toro, animale sacro alla divinità. Alfredo Cattabiani sostiene «Il suo legame, anzi la sua identificazione con la vite e con il vino è implicita nel carattere di divinità che informa l'energia della natura, che la intensifica al massimo grado, che la spinge di là dalla soglia del visibile, di là da ogni differenziazione fra conscio e inconscio, fra individuale e cosmico. Dioniso è l'esperienza indicibile della totalità»⁴¹ assieme a Nietzsche che descrisse così l'estasi «Sotto l'incantesimo dionisiaco non soltanto si restringe il legame fra uomo e uomo, ma anche la natura estraniata, ostile o soggiogata celebra di nuovo la sua festa di riconciliazione col suo figlio perduto, l'uomo. La terra offre spontaneamente i suoi doni, e gli animali feroci delle terre rocciose e desertiche si avvicinano pacificamente. Il carro di Dioniso è tutto coperto di fiori e ghirlande: sotto il suo giogo si avanzano la pantera e la tigre. Si trasformi l'inno alla "gioia" di Beethoven in un quadro e non si rimanga indietro con l'immaginazione, quando i milioni si prosternano nella polvere: così ci si potrà avvicinare al dionisiaco. Ora lo schiavo è un uomo libero, ora s'infrangono tutte le rigide, ostili delimitazioni che la necessità, l'arbitrio o la "moda sfacciata" hanno stabilito fra gli uomini. Ora nel vangelo dell'armonia universale ognuno si sente non soltanto riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, quasi che il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare a parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando»⁴².

⁴⁰ Definizione di Nonno che descrive la prima mitica vendemmia nelle *Dionisiache* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.92-93.

⁴¹ Definizione di Alfredo Cattabiani citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.95.

⁴² Definizione di Nietzsche citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.95.

Dioniso è anche visto dalle leggende come il fanciullo sacrificato, colui che rinasce. Secondo un mito, Zeus in sembianze mortali sedusse Semele figlia del re di Tebe che rimase incinta generando Dioniso. Scoperto l'adulterio, Era si vendicò mostrando alla donna Zeus nel suo vero aspetto che, nell'atto di saettare folgori, la incenerì. Ermete riuscì a salvare il bambino cucendolo nella coscia del padre degli dei, celandolo così agli occhi della dea iraconda. Dioniso restò nascosto per i tre mesi necessari alla sua nascita e venne per tal motivo soprannominato "nato due volte". Scoperta l'esistenza del bambino, Era ordinò a due titani di ucciderlo. Sorpreso un giorno nell'atto di specchiarsi, i titani lo squartarono riducendo il suo corpo in sette pezzi che misero poi a cuocere in un calderone. Dal terreno intriso del sangue di Dioniso crebbe un albero di melograno che venne notato da Rea che, mossa dalla compassione, decise di soccorrere il ragazzo.

Dalle ceneri del corpo bruciato sbocciò miracolosamente la pianta della vite.

Nella tradizione romana una serie di raffigurazioni in terracotta, utilizzate per decorare le dimore private, riportavano la raffigurazione dell'infante Dioniso che nasce dalle radici della vite accompagnato da pampini, grappoli e due satiri nell'atto di omaggiarlo (gli ultimi erano nella tradizione i piegatori durante la vendemmia).

Un altro mito racconta come Dioniso, prima di tornare sull'Olimpo, donò il vino agli uomini. Sceso sulla terra per far visita a un amico pastore, raccolse una graziosa pianticella mentre sedeva in riva a un ruscello. Decise di donarla all'amico e per evitare che seccasse cercò di proteggerla dai raggi solari utilizzando un ossicino di uccello. Ma la pianta cresceva velocemente, così utilizzò l'osso di un leone sovrapponendolo al primo. Le radici continuavano ancora a svilupparsi e Dioniso scelse infine una mascella d'asino unendola alle prime due. Offrì la pianta al pastore piantandola assieme alle ossa, avvinte alle radici. Da questa crebbero neri grappoli d'uva che il dio spremette nel mese di settembre: era nato il vino, nettare che Dioniso avrebbe condiviso con gli uomini prima di ritirarsi e questi lo bevvero inebriati cantando come uccellini. Continuando a bere si sentirono poi forti e ruggenti come leoni e sorseggiarono ancora insaziabili fin quando il loro cervello s'impigrì come quello di un asino.

Nell'antica Grecia il ciclo della vite era legato al significato di nascita, morte e resurrezione. Morte come atto della vendemmia collegato allo smembramento della divinità che veniva celebrata in speciali celebrazioni. Durante il corteo dionisiaco di Tolomeo Filadelfo (275 a.C.) ad esempio, sessanta satiri pigiavano l'uva cantando e adorando il passaggio del divino carro. I canti avevano il potere di evocare lo smembramento di Dioniso.

Il secondo Concilio di Costantino del 691 testimoniò come questa credenza sia sopravvissuta all'evangelizzazione. Nell'Attica si svolgevano cerimonie non luttuose chiamate "Oscoforie" dove un corteo trasportava carri carichi di grappoli d'uva dal santuario di Dioniso ad Atene al porto del Falero. Al vino erano quindi legate le cerimonie annuali dionisiache partendo dal periodo di dicembre, mese di *poseideòn*, nelle zone rurali dove si assaggiava e miselava il prodotto. Nel *gameliòn*, il mese successivo si celebravano le Lenee momenti in cui si pigiava l'uva e si conservava il vino rispettando il tempo di maturazione (gennaio, mese più freddo dell'anno, coincideva con la nascita del dio). In coincidenza con la fine dell'inverno e lo sbocciare della primavera, veniva celebrato il ritorno di Dioniso dagli inferi, visto come portatore di luce e rinascita della natura. Come ogni periodo di passaggio era contraddistinto dal rimescolamento di vita e morte: i morti salivano dal mondo sotterraneo per unirsi ai vivi. Durante il primo giorno, *Phitoigìa*, aperti i *phìtoi*, i grandi recipienti di vino, finalmente le anime dei morti potevano deliziarsi. Il secondo giorno, *Choés*, il vino veniva gustato da tutti. Nel terzo e ultimo giorno, *Chytroi*, si placavano e liberavano gli spiriti offrendo loro l'uva. A marzo infine si svolgevano le Grandi Dionisie nelle campagne sacrificando un caprone, offrendo il suo sangue alle viti ancora prive di foglie. La scelta dell'animale dipendeva dal fatto che il caprone era considerato il nemico che distruggeva le vigne (punizione anticipata come segno di buon auspicio).

Riguardo alla religione cristiana, nel Nuovo Testamento, Cristo si associa alla vite durante l'Ultima Cena parlando agli apostoli⁴³ «Io sono la vera vite e il Padre mio è il vignaiolo. Ogni tralcio che in me non porta frutto lo toglie, e ogni tralcio che porta frutto lo pota, perché porti più frutto [...]. Come il tralcio non può fare frutto da se stesso se non rimane nella vite, così anche voi se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me, e io in lui, fa molto frutto perché senza di me non potete far nulla. Chi non rimane in me viene gettato via come il tralcio e si secca, e poi lo raccolgono e lo gettano nel fuoco e lo bruciano. Se rimanete in me e le mie parole rimangono in voi, chiedete quel che volete e vi sarà dato. In questo è glorificato il padre mio: che portiate molti frutti e diventiate miei discepoli»⁴⁴. Lontano dal concetto di vite dionisiaca del Vicino Oriente, Cristo si era nominato "vite" perché in quell'attimo intendeva istituire il sacramento dell'Eucarestia porgendo ai confratelli il pane e il vino, visti come il Corpo e il Sangue del Figlio del Dio incarnato.

Matteo in un'altra parabola racconta come Cristo paragonò la creazione alla vigna di Dio. «Un padrone un giorno decise di piantare una vigna: la circondò con una siepe, vi scavò un

⁴³ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.95-104.

⁴⁴ Definizione di Giovanni Apostolo citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.104.

frantoio, vi costruì una torre e poi, dopo averla affidata ai vignaioli, se ne andò. Quando venne la stagione della vendemmia, mandò i servi dai vignaioli per ritirare il raccolto. Questi, non soltanto si rifiutarono di consegnare i grappoli pattuiti, ma bastonarono un servo, ne uccisero un altro e ne lapidarono un terzo. Il padrone, pazientemente, mandò altri servi per furono trattati allo stesso modo. Alla fine decise di inviare il proprio figlio, convinto che lo avrebbero rispettato. Ma i vignaioli pensarono malignamente: “Costui è nientemeno che l’erede. Se l’uccidiamo avremo noi l’eredità”.

Lo presero e, dopo averlo cacciato dalla vigna, lo uccisero»⁴⁵.

La parabola che Gesù raccontò agli apostoli si concluse con l’uccisione dei malvagi da parte del padrone e l’assunzione di nuovi fedeli.

Nel Medioevo la vite era collegata alla figura della Vergine, descritta da S. Antonio di Padova «La vite così chiamata per la sua forza di mettere presto radice o perché si allaccia alle altre, è la vergine Maria che fin dall’inizio fu radicata più profondamente di tutti nell’amore di Dio e fu allacciata inseparabilmente alla vera vite, cioè al suo figlio, che disse: “Io sono la vera vite”; e nell’Ecclesiastico [Maria] aveva detto di sé: “Io sono come la vite, ho prodotto un frutto di soave profumo” (24,17). Il parto della beata Vergine non ha esempio in nessuna altra donna, ma trova delle somiglianze in natura. Ti domandi in che modo la Vergine ha generato il Salvatore? Come il fiore della vite produce il profumo. Troverai incorrotto il fiore della vite dopo che ha emanato il suo profumo; similmente devi credere inviolato il candore della Vergine dopo che ha generato il Salvatore»⁴⁶.

I tre tralci rappresentano il saluto dell’angelo, l’intervento dello Spirito Santo e l’ineffabile concepimento di Cristo. I tre grappoli d’uva invece la povertà, la pazienza e la temperanza della Vergine⁴⁷.

⁴⁵ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.105.

⁴⁶ Definizione di S. Antonio di Padova citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.106.

⁴⁷ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.106.

1.6 L'olivo fuoco vegetale

Dai rami contorti e il tronco spesso cavo, l'*Olea europaea* è un albero longevo che necessita di poca acqua e tanta luce. L'olivo si estende dall'Andalusia ai grandi arborei greci e pugliesi offrendo all'uomo il frutto dal quale si ricava l'olio, alimento alla base della dieta mediterranea⁴⁸.

Albero inizialmente selvatico, forse giunto dall'Asia Minore, spinoso e dalle olive aspre e piccole e che, si diffuse partendo dall'Arabia meridionale, poi passando nel Sinai, Palestina, Siria e la costa meridionale della Turchia, arrivando ai piedi del Caucaso⁴⁹. Secondo il mito era considerato in origine un oleastro per poi giungere a Olimpia grazie al cretese Eracle Dattilo che instaurò i giochi olimpici previsti ogni quattro anni in onore di Zeus. Egli piantò sulla collina spoglia, consacrata a Crono, un bosco ricco di questi alberi originari delle sorgenti del Danubio e avuti in dono dai sacerdoti di Apollo. I vincitori ricevevano come premio un ramo di melo assieme al suo frutto, simbolo di vita eterna e collegamento al giardino delle Esperidi dove crescevano rigogliosi meli d'oro. Dalla settima olimpiade il melo fu sostituito a una corona d'oleastro per volere dell'oracolo di Delfi e solo un giovane di nobili origini poteva preparare la corona utilizzando solo un falcetto d'oro. Da allora durante i festeggiamenti, ai vincitori venivano gettate foglie di questo albero mentre danzavano, guidando un corteo fino all'aula del Consiglio per poi mangiare la carne di un toro sacrificale. Come l'asta di Achille fu il frassino, la clava di Eracle fu appunto l'oleastro.

Albero che Atena piantò in Greca per la prima volta secondo il mito classico, e che per primo fra tutte le specie fu oggetto di contesa tra gli dei dell'Olimpo. Le leggende narrano dello scontro tra Poseidone ed Atena per il dominio dell'Attica e di come il vincitore, scelto da Cecrope re di quelle terre, avrebbe dovuto creare qualcosa di magnifico per il benessere della regione. Poseidone fondò una sorgente d'acqua salata nel cuore dell'Acropoli ma Atena ottenne la vittoria per aver scelto di piantare il primo olivo, albero che divenne poi sacro alla comunità e il simbolo della castità (in omaggio alla dea vergine).

Così loda Gabriele d'Annunzio l'olivo, associandolo alla Luce divina di Atena⁵⁰:

«Laudato sia l'ulivo nel mattino!
Una ghirlanda semplice, una bianca
tunica, una preghiera armoniosa
a noi son festa.

⁴⁸ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.74.

⁴⁹ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.229.

⁵⁰ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.75.

Chiaro e leggero è l'arbore nell'aria.
E perché l'imo cor la sua bellezza
ci tocchi, tu non sai, noi non sappiamo,
non sa l'ulivo.

Esili foglie, magri rami, cavo
tronco, distorte barbe, piccol frutto,
ecco, e un nume ineffabile risplende
nel suo pallore!

O sorella, comandano gli Elleni
quando piantar vuolsi l'ulivo, o còrre,
che 'l facciano i fanciulli della terra
vergini e mondi,

imperocché la castitate sia
prelata di quell'arbore palladio
e assai gli nocchia mano impura e triste
alito il perda.

[...] O dolce Luce, gioventù dell'aria,
giustizia incorruttibile, divina
nudità delle cose, o Animatrice,
in noi discendi!

Tocca l'anima nostra come tocchi
il casto olivo in tutte le sue foglie;
e non sia parte in lei che tu non veda,
Onniveggente!»⁵¹.

⁵¹ Definizione di Gabriele d'Annunzio dell'*Alcyone* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.75-76.

Nella mitologia classica Atena fu generata dalla testa del padre Zeus tagliata dall'ascia di Efeso, indossando una veste d'oro splendente con lancia e scudo decorato con la testa di Medusa. Simbolo di giustizia e di sapienza, consigliera del padre degli dei e mediatrice tra gli uomini, la dea risiede sull'Olimpo⁵².

L'olio era utilizzato nella vita quotidiana dei popoli antichi come alimento e per l'illuminazione per mezzo di lampade di argilla, steatite, pietra e marmo o ancora come prodotto di bellezza per il corpo in luoghi specifici come le palestre; proprio per questo è citato nei racconti leggendari per esaltare, attraverso la sua brillantezza, l'immortalità degli eroi nell'*Odissea*. Lo si utilizzava inoltre per preparare le salme, le cerimonie sacre, per offerte consacrate agli dei e nei rami della medicina e della magia⁵³.

Secondo la religione musulmana il grande olivo è il Paradiso degli Eletti mentre nel cristianesimo è l'Albero della vita, comunione nel Cristo e col Cristo.

Nel Corano è citato un olivo misterioso e Maometto lo descrive così⁵⁴ «Dio è la luce dei cieli e della terra. La sua luce è come quella di una lampada, collocata in una nicchia entro un vaso di cristallo simile a una scintillante stella, e accesa grazie a un albero benedetto, un olivo che non sa a oriente né a occidente, il cui olio illuminerebbe anche se non toccasse fuoco. È luce su luce. E alla sua luce Iddio guida chi vuole. Così Iddio, che sa ogni cosa, propone similitudini agli uomini»⁵⁵. La nicchia simboleggerebbe la sensibilità umana, la lampada lo spirito profetico e il fuoco lo spirito divino. La luce rappresenta Dio e la lampada risplenderebbe intensamente quando questa luce scende nel cuore degli uomini. Il cristallo rappresenterebbe l'immaginazione che deve purificarsi mentre l'albero è lo spirito razionale e il suo olio lo spirito profetico.

Considerando l'esempio tradizionale dell'Asse del Mondo, l'olivo musulmano attraverso il suo olio è la sorgente della luce, collocato né a oriente né a occidente ma posto al centro della Terra, punto di sostegno che lega il cielo, la terra e gli inferi.

Secondo la leggenda a Maometto apparve l'albero grandioso identificato come l'olivo della *Surat* in un sogno. Nella visione, due uomini lo condussero nella Terra Santa, un giardino rigoglioso con un albero immenso. Nel tronco vivevano un anziano e i suoi figli. Maometto vide sull'albero un luogo meraviglioso, ricco di persone come vecchi e giovani, donne e bambini. Salendo ancora più in alto lungo il tronco vide un luogo ancora più bello non capendo però il significato di quel viaggio; i giovani che lo accompagnavano gli dissero che

⁵² A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.76.

⁵³ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.227.

⁵⁴ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.79-82.

⁵⁵ Definizione di Maometto nella *Surat* sulla Luce citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.76.

l'uomo nel tronco era Abramo e i giovani attorno a lui i figli degli uomini mentre colui che accendeva il fuoco vicino a loro era il Tesoriere del Fuoco. Il primo luogo visitato lungo l'altezza del tronco era quello dei fedeli, il secondo dei martiri⁵⁶.

Nella *Genesi* invece l'olivo si ricollega alla storia del diluvio universale. Quando le acque cominciarono a ritirarsi per fare emergere la terra, l'arca si arenò sulla cima del monte Ararat. A quel punto Noè inviò prima un corvo per essere informato sulla lenta comparizione delle terre e poi una colomba. In un primo momento i volatili tornarono senza notizie. Dopo una settimana la colomba volò nuovamente e al crepuscolo mostrò nel becco un ramoscello d'olivo. Aspettando un'altra settimana, Noè liberò ancora una volta la colomba che non tornò; a quel punto tutti uscirono dall'arca, animali e uomini, pronti a ripopolare la terra e così il ramo d'olivo divenne per ebrei, cristiani e musulmani simbolo di pace, rigenerazione e prosperità.

Il ramoscello simboleggerebbe anche la figura di Cristo, incarnatosi per salvare l'umanità riconducendola nella Gerusalemme Celeste infatti ancora oggi spesso nella Domenica delle Palme, che commemora l'entrata di Gesù a Gerusalemme, alla palma viene sostituito il ramo d'olivo e il ramo stesso alluderebbe alla riconciliazione fra Cristo e gli uomini durante l'evento della Pasqua. Nel Vangelo apocrifo di Nicodemo, risalente al IV e V secolo, si narra di una luce abbagliante che illuminò l'ascesa agli inferi del Cristo per resuscitare Abramo, i patriarchi e gli uomini giusti meritevoli di salvezza.

In quel momento Set, terzogenito di Adamo, disse agli abitanti degli inferi⁵⁷: «Ascoltate, profeti e patriarchi! Una volta mio padre Adamo, il primogenito della Creazione, ormai sul punto di morire mi mandò a innalzare preghiere a Dio sulla porta del Paradiso affinché mi facesse accompagnare da un angelo fino all'Albero della Misericordia e io potessi prendervi olio e ungerlo affinché si riavesse dalla malattia. Così io feci. Scese allora un angelo del Signore che mi disse: “Cosa desideri Set? Vuoi l'olio che cura i malati o l'albero che lo produce? Ora quest'olio è introvabile. Va' dunque da tuo padre e digli che quando saranno trascorsi dalla creazione del mondo cinquecentomila anni, scenderà sulla terra l'unigenito Figlio di Dio fatto uomo, ed egli stesso ungerà con questo olio, ed egli risorgerà, e con l'acqua e con lo Spirito Santo purificherà lui e i suoi discendenti, e allora guarirà da ogni malattia»⁵⁸.

Riprendendo l'antico racconto evangelico, nel periodo medievale nacque una leggenda legata al peccato originale di Eva che, dopo aver morso la mela, si sarebbe recata assieme al figlio

⁵⁶ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.81-82.

⁵⁷ Ivi, p.77.

⁵⁸ Definizione del Vangelo di Nicodemo citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.77-78.

Set nell'Eden per chiedere misericordia. L'arcangelo Michele le avrebbe così donato un ramo d'olivo per essere piantato sulla tomba di Adamo. Sarebbe cresciuto in breve tempo.

Morta la madre, Set tornò nell'Eden incrociando Cherubino che gli donò un ramo di melo dove cresceva la metà del frutto morso da Eva. L'apparizione chiese così a Set di conservarlo con riguardo, come aveva fatto per l'olivo, perché entrambi sarebbero poi divenuti gli strumenti della Redenzione. Il ramo, giunto sino a Noè, venne custodito nell'arca.

Il ramo che la colomba trovò dopo il diluvio era parte dell'albero di olivo cresciuto nella tomba di Adamo. I rami d'olivo e di melo, protetti da Noè e trasmessi ai discendenti, diverranno i due bracci della Croce⁵⁹.



(fig.9) Bibbia di Cervera⁶⁰

⁵⁹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.78.

⁶⁰ Il manoscritto castigliano di Cervera è un testo biblico riccamente miniato come la pagina in questione che tratta il sogno del profeta Zaccaria: un candelabro a sette braccia (probabilmente la *Menorah*) con ai lati due olivi che lo riforniscono regolarmente d'olio.

1.7 L'albero di Osiride e il sicomoro

Plutarco e testi antichi delle piramidi narrano di un dio della vegetazione venerato dagli egizi, Osiride, frutto dell'amore tra il dio della terra Seb e la dea del cielo Nut (per i greci identificati come Crono e Rea). Il dio Ra, compagno di Nut, scoperto il tradimento le inflisse una maledizione che non le avrebbe permesso di avere dei figli da Set ma la dea aveva anche un altro amante, il dio Thoth (Ermes per i greci) il quale, giocando a dama con la luna, vinse un settantaduesimo di ogni giorno creando cinque interi giorni che aggiunse all'anno egizio, composto di trecentosessanta giorni (origine mitica dei cinque giorni supplementari annessi alla fine dell'anno per conciliare tempo lunare e solare). In questi cinque giorni esclusi dall'anno di dodici mesi, non soggetti alla maledizione di Ra, venne concepito il dio Osiride. Nut partorì altri figli, fratelli di Osiride, nei giorni seguenti: Oro, Set (Tifone per i greci) Iside e la dea Nephthys. Set sposò sua sorella Nephthys e Osiride sposò Iside.

Osiride insegnò agli egizi a venerare gli dei. Popolo inizialmente cannibale, fu educato dalla dea Iside che donò loro il grano e l'orzo (prodotti rigogliosi in quelle zone) e Osiride introdusse la coltivazione di questi cereali. La leggenda narra che il dio fu il primo a cogliere la frutta dagli alberi assieme ai grappoli d'uva. Desideroso di mostrare questi prodotti al mondo, affidava il governo dell'Egitto alla sua sposa durante i suoi viaggi e, nei luoghi troppo freddi dove non era possibile coltivare la vite e il grano, produceva l'orzo per estrarre birra. Venerato in molti paesi per la sua benevolenza e fertilità, le gelosie di Set condussero Osiride a un terribile destino.

Il mito racconta che durante il ventottesimo anno di regno di Osiride, il malvagio Set fabbricò un cofano adatto alle misure del fratello, riccamente decorato. Un giorno mentre gli dei brindavano a una cerimonia, Set disse loro che avrebbe donato l'oggetto a colui cui fosse andato a misura. Osiride fu l'unico adatto alla grandezza e lì vi si coricò. I cospiratori chiusero poi il coperchio sigillandolo con del piombo fuso e gettandolo nel Nilo. Trascinato dalle acque arrivò sulle rive di Byblos e vicino al cofano sbocciò una bellissima pianta di erica che custodì la cassa nel suo tronco. Il re di Byblos scelse di rendere quel magnifico albero un pilastro del suo palazzo non sapendo che dentro era custodito il tesoro. Giunta a palazzo, la luttuosa ed errante Iside ritrovò il baule richiedendo al re la restituzione del corpo dello sposo. Lasciando alla città il pilastro-albero, oggetto di venerazione per gli abitanti del luogo, Iside appena fu sola aprì il cofano e poggiando il viso su quello del fratello lo baciò piangendo. Lasciando poi incustodito il cofano, Set trovò il corpo di Osiride mentre stava cacciando un cinghiale in una notte di plenilunio e lo tagliò in quattordici pezzi disperdendoli

per tutto il regno⁶¹. Iside riuscì comunque a trovare tutti i pezzi eccetto il fallo, disceso negli abissi e ingerito da un pesce.

Racconta lo storico Diodoro Siculo «Iside ritrovò tutte le parti del corpo, tranne i genitali, e poiché essa desiderava che la tomba di suo marito fosse conosciuta e onorata da tutti quelli che abitavano in Egitto ricorse a questo espediente. Fece con cera e spezie dei simulacri umani corrispondenti alla statura di Osiride e li pose intorno a ogni parte del suo corpo. Quindi chiamò i sacerdoti uno dopo l'altro secondo le loro famiglie e si fece giurare da loro che non avrebbero rivelato mai a nessuno il segreto che ella stava per confidare loro. Disse a ognuno di esse in particolare che solamente a lui confidava la sepoltura del corpo, e ricordando loro i benefici che avevano ricevuto, li esortò a seppellire il corpo nella loro propria terra e a onorare Osiride come un dio. [...] Per questo, sino a oggi, ognuno dei sacerdoti crede che Osiride sia sepolto nel suo paese. [...] Vennero dedicati a Osiride i tori sacri, uno chiamato Api e l'altro Mnevis, e venne ordinato a tutti gli egizi di adorarli in comune come dei, poiché questi animali avevano, più di tutti gli altri, aiutato gli scopritori del grano a seminare e a diffondere gli universali benefici dell'agricoltura»⁶². Un altro racconto egizio che completa quello di Plutarco dichiara che i lamenti strazianti di Iside e della sorella Nefti accanto al corpo impietosirono il dio Ra che inviò il dio Anubi dalla testa di sciacallo. Aiutato dalle dee, ricompose il corpo di Osiride avvolgendolo in bende di tela, rito poi ripreso dal popolo per mummificare i morti. Il dio tornato in vita e nominato “signore dell'eternità” regnò da quel momento sui morti presiedendo come giudice al processo delle anime.

Come Osiride era morto e risorto, tutti gli egizi speravano di risorgere dalla morte e ottenere la vita eterna. Le migliaia di tombe e iscrizioni nella valle del Nilo provano questa ipotesi⁶³.

Il pilastro-albero di Djed (figg.10,11) è associato a Osiride tramutato in geroglifico con significato di durata e stabilità. Il pilastro deriva dalla forma di un albero senza rami fuso con l'immagine del membro sessuale del dio, importante per il suo ruolo fecondante⁶⁴.

L'albero di sicomoro (*Ficus sycomorus*) (figg.12,13) era considerato dagli egizi l'Albero della vita assieme alla palma e il *Ficus religiosa*. Paragonato al pilastro Djed, secondo la tradizione nell'albero viveva la dea Hathor sorgente del tronco, rappresentata spesso nell'atto di nutrire i morti con il nettare dei frutti. Scene simili erano riprodotte su pitture parietali, situle o vasi sacri in metallo associati a elementi come il latte (per la rappresentazione dei seni femminili),

⁶¹ G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, op. cit., pp.435-438.

⁶² Definizione di Diodoro Siculo citato in G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, op. cit., pp.438-439.

⁶³ G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, op. cit., pp.439-440.

⁶⁴ R. Cook, *L'albero della vita. Le radici del cosmo*, op. cit., p.32.

l'acqua, la fertilità e la resurrezione. Il sicomoro egizio era chiamato *nehet*, da *neh* che significa "protezione" e la parola femminile *nehetet* indica la dea Hathor⁶⁵.

Nel *Libro dei morti* è scritto «Che io abbia il mio cibo presso il sicomoro della dea Hathor»⁶⁶.

⁶⁵ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.116-117.

⁶⁶ Definizione del *Libro dei morti* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.117.



(fig.10) Pilastro di Djed⁶⁷



(fig.11) Sacrificio al Djed⁶⁸



(fig.12) Iside sotto forma di sicomoro⁶⁹



(fig.13) L'albero di sicomoro⁷⁰

⁶⁷ Pilastro Djed dove è evidente il simbolo dell'albero e del fascio di spighe. Oltre a incarnare la maternità divina, rappresenta la potenza maschile indispensabile per fecondare l'utero della Grande Madre.

⁶⁸ Iside venera lo Djed, l'albero-pilastro di Osiride; tiene in mano la croce egizia sormontata da un anello, l'*ankh*, simbolo della vita e della felicità.

⁶⁹ In Africa gli alberi ricchi di linfa erano considerati incarnazioni di dee celesti come Nut dea del cielo o Hathor dea mucca, epifanie della Grande Madre. Questa pittura parietale rappresenta Tutmosi III allattato da Iside con sembianza di sicomoro, XVI-XIV secolo a.C. Iside, Nut e Hathor erano le dee dell'albero e attraverso le mammelle, dispensatrici di abbondanza, donavano ai defunti il "latte del sicomoro".

⁷⁰ Il sicomoro era per gli egizi l'albero che donava ai morti la vita eterna. La pittura parietale rappresenta la dea Hathor, epifania della Grande Madre, che versa l'acqua sacra in segno di benvenuto al defunto, tomba di Panehsy, Tebe, XVI-XIV secolo a.C.

1.8 Il pino e il cipresso

Il pino è un'entità ermafrodita in quanto produce fiori sia maschili che femminili e nei mesi di aprile-maggio il polline giallo degli amenti maschili mossi dal vento si diffondono sul terreno simili a una pioggia fertile. Forse questa caratteristica ha ispirato una leggenda avente come protagonista un androgino.

In Frigia vicino a Pessinonte vi era una scogliera deserta chiamata Agdos, luogo dove veniva adorata Cibele con aspetto di roccia. Papas (Zeus per i greci) innamorato della dea tentò di fecondarla con il suo seme direttamente sulla pietra. La roccia fecondata generò un androgino chiamato Agdistis, nemico degli dei a causa del suo carattere selvaggio. Essi incaricarono Dioniso di punirlo. Il dio trasformò l'acqua di una sorgente in vino, luogo in cui spesso l'uomo di dissetava durante la caccia. Così Agdistis cadde in un sonno profondo. Dioniso legò il membro dell'uomo a un albero utilizzando una fune e al momento del risveglio, a causa di un poderoso slancio si evirò. Mentre il sangue bagnava la terra nacque un melograno con un frutto⁷¹.

La grande festa di primavera, celebrata nell'antica Roma, riguardava le sacre nozze tra Cibele, dea asiatica della fertilità, e il suo amante Attis, un giovane pastore⁷². Figlio della vergine Nana, lo aveva concepito posando sul suo grembo il frutto del melograno della leggenda che sparì improvvisamente nel ventre fecondandola⁷³. La dea amò talmente Attis che lo indusse a evirarsi in modo che appartenesse solo a lei. Il giovane morì dissanguato compiendo il sacrificio ai piedi di un pino e l'albero ne assorbì lo spirito. Il 22 marzo a Roma veniva tagliato un pino avvolto in bende di lana come un defunto e decorato con corone di viole per essere trasportato al santuario di Cibele, momento accompagnato da una solenne processione. Il dì seguente, giorno di digiuno in vista del "Giorno del Sangue" previsto per il 24 marzo, veniva celebrata la morte di Attis attraverso una drammatizzazione rituale. Tra lamenti e pianti a causa delle ferite che i sacerdoti apportavano alle braccia in ricordo del defunto, l'effigie del dio appesa al tronco veniva rimossa e il giorno successivo la tomba veniva aperta proclamando la "Festa della Gioia": il dio era risorto⁷⁴. È probabile che nel Giorno del Sangue i novizi sacrificavano la loro virilità in preda a una forte eccitazione lanciando pezzi del corpo vicino alla statua della dea per poi seppellirli sotto terra o in camere consacrate a Cibele nella speranza che aiutassero Attis a risorgere. La sua rinascita avrebbe fatto germogliare le foglie e

⁷¹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.122-123.

⁷² R. Cook, *L'albero della vita. Le radici del cosmo*, op. cit., pp.32-34.

⁷³ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.123.

⁷⁴ R. Cook, *L'albero della vita. Le radici del cosmo*, op. cit., pp.32-34.

sbocciare i fiori in vista della primavera⁷⁵. La pigna dell'albero di pino era considerata un simbolo di fecondità con due diversi significati: fertilità se aperta o castità se chiusa⁷⁶.

Assieme al cipresso, ancora oggi nell'estremo Oriente il pino evoca l'Immortalità per il legno robusto e le foglie sempreverdi. Si racconta che la resina quando penetra nel suolo, dopo mille anni, produca un fungo splendido, il *fu-ling* con il potere di donare la vita eterna. In Cina il pino fa parte della triade della Longevità: pino-fungo-gru o pino-bambù-prugno. In Giappone invece il pino simboleggia la forza degli uomini valorosi e dai saldi principi, simili a un albero che non si piega alla forza del vento. In questa nazione sia il legno del pino che del cipresso sono stati da sempre utilizzati per costruire templi shintoisti e oggetti rituali o per speciali feste annuali come il Capodanno dove gli abitanti collocano due pini di ugual misura ai lati degli ingressi delle case per propiziarsi i *kami*, gli spiriti arborei.

Come nel mito di Apollo e Dafne, storia di un amore non corrisposto a causa della metamorfosi della fanciulla in un albero di alloro, il dio si invaghì di un ragazzo di nome Ciparisso che, dopo aver ucciso accidentalmente un cervo, iniziò a piangere per il dispiacere. La sofferenza era talmente grande che il giovane desiderò di morire e per compassione Apollo lo trasformò in un albero chiamandolo "Cipresso". Albero associato ad Apollo e situato nei cimiteri, è il simbolo dell'accesso all'eternità, del lutto e dell'austero raccoglimento, presente maggiormente in luoghi silenziosi come i cimiteri. Avente forse il cervo come animale sacro, l'animale simboleggerebbe la rinascita annuale dell'albero della vita⁷⁷.



(fig.14) Pino di Attis⁷⁸

⁷⁵ G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, op. cit., p.419.

⁷⁶ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.128.

⁷⁷ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., pp.173-174.

⁷⁸ Altare di Cibele proveniente dal giardino di Orfito lungo la via Appia. L'immagine mostra il pino di Attis sul quale sono posati un gallo e tre uccelli assieme a due cembali, una siringa, una patera, un fiasco di vimini e una situla, oggetti legati ai rami dell'albero. Ai piedi del pino un toro e un ariete aventi sul capo corone e ghirlande.

1.9 Il legno della Croce cristiana: il leccio

Il leccio (*Quercus ilex*) appartenente alla specie delle querce è anche chiamata quercia verde. Le foglie sempreverdi sono larghe e spinose, color verde scuro esternamente e biancastre all'interno. Antica pianta mediterranea, produce ghiande dolci e commestibili utilizzate nell'antichità per preparare un particolare tipo di pane⁷⁹.

«[...] di latte scorrevano i fiumi, di nettare i fiumi,
e biondo miele stillava dal verde leccio»⁸⁰.

In questo passo Ovidio elogia l'albero attraverso le api, anime considerate immortali nell'Età dell'Oro, che si posavano sugli amenti gialli. Col tempo il leccio divenne un sostituto della quercia, come nell'antico Impero Romano, utilizzato per le corone civiche, ma divenne anche un albero sinistro. Contemplato per gli oracoli funesti e presente nelle cerimonie funebri era ben lungi dal portare notizie positive. In Grecia quest'albero era associato alla dea Era, forse per il suo carattere sanguigno; Seneca invece lo riteneva un albero dal triste aspetto mentre Virgilio faceva suonare il grido di un corvo tra i suoi rami.

Secondo una leggenda, quando Cristo fu condannato a morte, gli alberi si riunirono in una assemblea impegnandosi a non concedere il legno per la Croce, infatti quando gli uomini tentarono di abbattere i tronchi, in risposta gli alberi si spezzarono in mille schegge ad esclusione del leccio che offrì il suo legno: da quel momento fu per molte culture considerato un albero maledetto. Tuttavia secondo altre credenze, il beato Egidio amico di San Francesco, esaltò il leccio in quanto unico albero a comprendere il sacrificio del Messia, contribuendo alla Redenzione. E ad Egidio spesso comparve il Signore sotto quell'albero⁸¹.

«[...] l'Albero benedetto, l'Albero della Vita
è con i suoi raggi Sole del Paradiso.
Le sue foglie sono lustre
e vi si vedono impresse
le bellezze spirituali che ornano il Giardino.
Sotto il soffio dei venti, come per adorare,
tutti gli alberi si inclinano
davanti a lui, capo della loro armata,

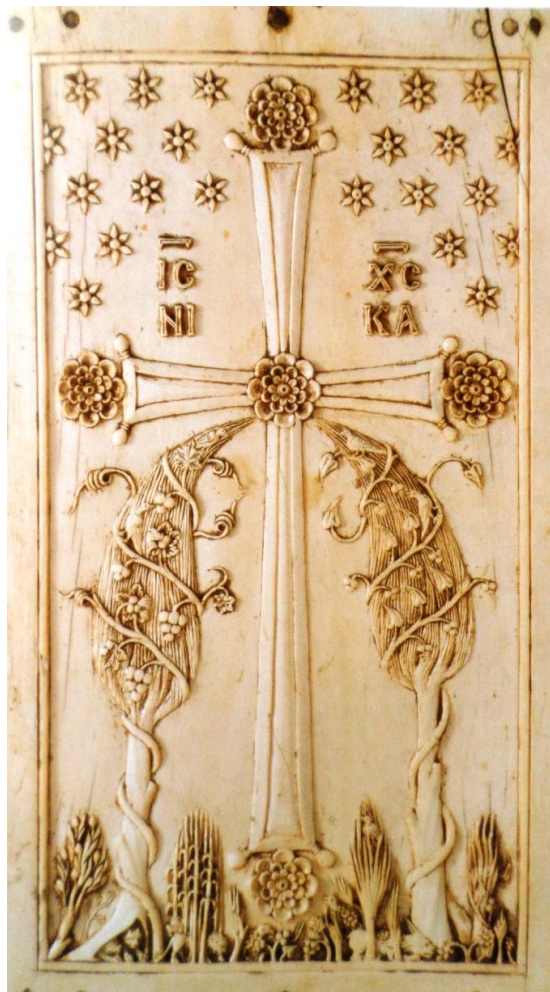
⁷⁹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.192.

⁸⁰ Definizione di Ovidio citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.192.

⁸¹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.192-193.

il sovrano degli alberi»⁸².

L'albero della vita è identificato quindi con il legno della Croce, albero di morte ma inteso come un'entità divina e resuscitata. Albero che restituisce all'umanità la vita grazie al sacrificio di Cristo. Gesù è paragonato al primo uomo della Creazione ma visto come il «nuovo Adamo» considerato che, mentre il primo perse l'amore del Padre per essersi macchiato del peccato, il secondo ha rispettato il suo volere sacrificandosi per gli uomini ed infine è risorto. Si racconta che Adamo morì alla nona ora, il giorno 14 del mese di Nisan, in coincidenza con la morte di Cristo sulla Croce: il sacrificio del Figlio e poi la sua ascesa alla beatitudine primordiale accanto al Padre⁸³.



(fig.15) La croce-Albero nel Trittico di Harbaville⁸⁴

⁸² Definizione di Efrem il Siro citata in M. T. Lezzi, *L'albero della vita*, op. cit., p.128.

⁸³ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.259.

⁸⁴ Trittico di Harbaville in avorio, X secolo. Rappresenta la croce-Albero della decorata di rosette alle estremità. La croce si innalza toccando un cielo stellato in mezzo agli alberi del paradiso sotto forma di cipressi; in quello di sinistra cresce un ramo di vite ricco di grappoli e in quello di destra un ramo d'edera, simbolo dell'anima immortale. una rigogliosa flora assieme a diverse specie di animali ornano il suolo su cui si posa la croce.

1.10 L'albero della conoscenza: il melo

«Io stavo guardando
ed ecco un albero di grande altezza in mezzo alla terra.
Quell'albero era grande, robusto,
la sua cima giungeva al cielo
e si poteva vedere
fin dall'estremità della terra.
I suoi rami erano belli
e i suoi frutti abbondanti
e vi era in esso da mangiare per tutti.
Le bestie della terra
si riparavano alla sua ombra
e gli uccelli del cielo facevano il nido fra i suoi rami;
di lui si nutriva ogni vivente»⁸⁵.

A questo albero sono associate mitologie antiche legate alla cultura classica e cristiana.

Tra le più celebri la mela d'oro della discordia che provocò la guerra di Troia. Il poema epico comincia dalla celebrazione delle nozze fra Peleo e Teti. Durante i festeggiamenti la dea Discordia gettò una mela d'oro con la scritta «alla più bella» causando una disputa tra Era, Atena e Afrodite. Zeus imparziale, delegò a Ermes il compito di guidare le dee sul monte Ida dove al cospetto di Paride una di loro sarebbe stata scelta. Il messaggero degli dei disse al ragazzo⁸⁶:

«Paride poiché sei un giovane tanto bello quanto esperto negli affari di cuore, Zeus ti ordina di scegliere la più bella tra le tre dee».

Ed egli rispose «Come può un semplice mandriano come me diventare un arbitro della divina bellezza? Sarò costretto a dividere la mela fra le tre dee».

«Non puoi disobbedire agli ordini dell'onnipotente Zeus» obiettò Ermes «D'altronde io non posso offrirti il mio consiglio. Fa buon uso della tua intelligenza».

«Non mi resta che obbedire. Ma prima vorrei pregare le future perdenti di non serbarmi rancore. Sono soltanto un misero mortale, facile a commettere stupidi errori».

Le tre dee accettarono.

«Devo giudicarle così come sono, oppure nude?» domandò con una nota d'imbarazzo.

«Sei tu a stabilire le regole della competizione» disse Ermes maliziosamente.

⁸⁵ Definizione di *Daniele* 4,7-9 citata in M. T. Lezzi, *L'albero della vita*, op. cit., p.101.

⁸⁶ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.339.

«E allora vi prego gentilmente di spogliarvi».

Così Afrodite si mostrò per prima togliendosi la cintura incantata che faceva innamorare di lei tutti gli uomini, Atena si tolse l'elmo e infine toccò a Era. Ognuna di loro offrì un dono al giovane pastore sperando di ottenere il tesoro.

Era disse «[...] se mi giudicherai la più bella, ti renderò padrone di tutta l'Asia e farò di te il più ricco degli uomini».

«Io non mi lascio comprare..» lui in risposta.

Alla seconda proposta, Atena promise di renderlo il più bello e il più saggio tra gli uomini ed egli rispose «Sono un umilissimo pastore, non un guerriero».

E per ultima Afrodite «Osserva bene Paride, perché non ti sfugga nemmeno un particolare. Appena ti ho visto mi sono detta: “Questo è il più bel giovane dell'intera Frigia! Come mai si è costretto su una montagna a governare una mandria?” Perché non te ne vai in città per vivere una vita civile? A sposare per esempio Elena di Sparta che è bella e ardente quanto me? Sono certa che se lei ti vedesse sarebbe pronta ad abbandonare la sua casa e la sua famiglia. Avrai sentito parlare di Elena».

«Mai fino a oggi. Potete descriverla?» chiese il giovane incuriosito.

«E' bionda e di carnagione delicata essendo nata da un uovo di cigno. Può vantarsi di avere Zeus come padre poiché egli l'ha generata insieme a Leda nelle sembianze di un cigno. Ora è moglie di Menelao, fratello del re Agamennone; ma non è un grave problema. Se la vorrai sarà tua».

«Come è possibile se è sposata?».

«Quanto sei ingenuo! Non sai che è in mio potere risolvere simili questioni? Devi soltanto recarti in Grecia guidato da mio figlio Eros. Non appena avrai raggiunto Sparta egli farà in modo che Elena s'innamori di te».

«Potete giurarmelo?»⁸⁷.

Paride donò così la mela alla dea ma il rancore di Era e Atena scatenerà la grande guerra.

Questo frutto venne così attribuito a Afrodite in quanto simbolo della bellezza femminile e amore carnale⁸⁸.

Mela associata ad Afrodite ma anche a Eva, la prima donna della Creazione. L'albero di melo come albero della conoscenza è descritto da Sant'Agostino nelle *Confessioni*⁸⁹ «Adamo ed Eva si lasciarono persuadere a non voler essere sottomessi a Dio, ma a volersi autonomi e

⁸⁷ Definizione di Omero nell'*Iliade* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.339-340.

⁸⁸ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.341.

⁸⁹ Ivi, p.342.

senza Signore così da non dover osservare la Legge di Colui che ritenevano geloso della loro libertà: poiché pensavano di non aver bisogno della sua luce interiore, ma di potersi servire del proprio consiglio come di propri “occhi” per discernere “il bene e il male”⁹⁰. Prima di mangiare la mela, Adamo ed Eva appresero la vera conoscenza grazie alla volontà di Dio. Mangiata la mela furono poi allontanati dal giardino dell’Eden che custodiva l’Albero della vita, uomini alienati dal significato della vita e dal Paradiso stesso. Quindi condannati a vivere una vita senza Dio che è amore.

Così il Serpente disse a Eva⁹¹:

«E’ vero che Dio ha detto: Non dovete mangiare di nessun albero del giardino?».

La donna in risposta «Non possiamo mangiare dei frutti degli alberi, ma del frutto dell’albero che sta in mezzo al giardino Dio ha detto: Non ne dovete mangiare e non lo dovete toccare, altrimenti morirete».

«Non morirete affatto! Anzi Dio sa bene che se lo mangiaste si aprirebbero i vostri occhi e diventereste come Dio, conoscendo il bene e il male»⁹².

L’albero della Tentazione ha tre significati: la conoscenza, l’immortalità e il desiderio. Per conoscenza in questo caso si intende quella iniziatica che richiede dei rischi per scoprire i misteri nascosti nella psiche umana; per immortalità si fa riferimento a una virtù sovrumana e quindi accessibile sono agli eroi; il desiderio è invece il sentimento incarnato in Afrodite descritto nell’episodio precedentemente esposto poiché la dea, attraverso il suo dono, causerà una serie di eventi che colpiranno sia divinità che mortali.

In verità l’Albero della vita non viene descritto nella *Genesi*. L’unica specie citata è il fico considerato che, in seguito al gesto peccaminoso, la coppia ne utilizza le foglie per coprire le proprie nudità. Quindi la domanda sorge spontanea: di quale albero si tratta realmente? Gli storici sostengono che uno dei due alberi sia in realtà un’aggiunta, cioè l’Albero della vita. O ancora potrebbe trattarsi del medesimo albero visto in due modi diversi? Quindi perché scegliere l’albero di melo? I suoi frutti possono dare la vita o toglierla; rappresentano il desiderio collegato alla riproduzione e alla sopravvivenza del Creato; sono simbolo di infinita conoscenza necessaria agli eroi per superare dure prove come nel caso di Odino appiccato all’Yggdrasil.

Altra possibile interpretazione che spiega tale dualismo è l’albero nella sua forma a biforcazioni dove i due rami simboleggiano il primo la via biologica e quindi la necessità di

⁹⁰ Definizione di S. Agostino nelle *Confessioni* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.344.

⁹¹ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., pp.342-344.

⁹² Definizione della *Genesi* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.342-343.

riprodursi per la rigenerazione della specie, la seconda la via mistica e atemporale, la consacrazione a Dio. L'uomo deve scegliere una delle due vie.

Altra possibilità è la conciliazione tra Albero della vita e Albero della conoscenza davanti al quale Adamo, assaggiato il frutto, apre "spiritualmente" gli occhi scoprendo il vero Albero della vita, ora per lui riconoscibile in quanto tale, ottenendo l'immortalità. Se si considera questa ipotesi il Serpente non è più visto come uno spirito malvagio ma come il custode dell'albero buono. Per altre culture, il rettile si servirebbe degli occhi di Adamo per trovare l'Albero della vita e raggiungere così l'immortalità⁹³.

A ogni Albero Cosmico è associato il Serpente, visto come un simbolo fallico affiancato all'albero entità femminile, e per questo opposti e complementari allo stesso tempo.

Il più astuto di tutti gli animali manovra le pulsioni umane dettate dalla psiche. Attraverso la mela, Adamo ed Eva perdono l'innocenza originale per divenire adulti assumendosi tutte le responsabilità di una nuova vita ricca di sacrifici e sofferenze.

Qualsiasi tentativo di ritorno al giardino dell'*Eden* sarà loro negato⁹⁴.

E dopo aver maledetto il Serpente, Dio disse a Eva «Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai i tuoi figli. Verso tuo marito sarà rivolto il tuo istinto, ma egli ti dominerà» e a Adamo «Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie e hai mangiato dell'albero, di cui ti avevo ordinato di non mangiare, maledetto sia il suolo per causa tua! Con dolore ne trarrai il cibo della tua vita. Spine e cardi produrrà per te e mangerai l'erba dei campi. Con il sudore del tuo volto mangerai il pane finché tornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e in polvere ritornerai!»⁹⁵.

I frutti dell'Albero della vita resteranno nella storia dell'uomo il simbolo della saggezza perduta⁹⁶.

⁹³ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., pp.251-254.

⁹⁴ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.344.

⁹⁵ Definizione della *Genesi* citata in A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, op. cit., p.343.

⁹⁶ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, op. cit., p.258.



(fig.16) L'albero della vita nell'Eden⁹⁷

⁹⁷ Pannello del soffitto ligneo, fine del XII secolo a Hildesheim, Sankt Michael. Sul soffitto dell'abbazia benedettina dove è dipinto un albero monumentale dove è rappresentata la scena del Peccato originale. Al centro l'Albero della conoscenza del bene e del male dove è attorcigliato il Serpente, ai lati Adamo e Eva con in mano la mela. Nella rappresentazione sono riportati ai lati altri due alberi: quello di sinistra è l'Albero della vita il cui tronco si dirama in due parti che racchiudono il Cristo benedicente, formando un mandorlo (raffigurazione tipica della iconografia medievale) mentre quello di destra ha in cima delle foglie che culminano in piccole teste, i beati. I tre alberi hanno la stessa altezza a significare che Cristo redentore ha innalzato l'uomo alla dignità del figlio di Dio. Tutti i tronchi racchiudono alla base i quattro fiumi del paradiso. I tre personaggi raffigurati nei medaglioni sono Enos, Seth e Cainan, gli antenati di Cristo.

Excursus contemporaneo: l'albero e le sue rappresentazioni

2.1 L'albero e l'arte tra XIX e XXI secolo: opere di interpreti significativi

L'excursus seguente riporta personalità, attive dal XIX secolo fino all'attualità, che hanno dedicato parte della loro carriera artistica all'immagine dell'albero secondo procedure connesse alle mode del tempo come i preziosismi decorativi di Klimt o forme di sperimentazione legate all'analisi di uno stile personale, a volte in conflitto con la filosofia dell'epoca come il colorismo di van Gogh o la ricerca di nuove regole compositive per la fondazione di un movimento artistico come l'Astrattismo di Mondrian. Riportando in ordine i seguenti artisti, Vincent van Gogh, Gustav Klimt, Piet Mondrian fino ai contemporanei Franco Fontana, Mirella Bentivoglio e Giuseppe Penone, tutti sono accomunati dal desiderio di esprimere la forma dell'albero nell'arte, da esempi più realistici a più astratti, e in rami diversi, dalla pittura alla scultura spaziando anche nella fotografia. I paesaggi, simbolo di denuncia o di attrazione per uno stato di quiete interiore (rapporto uomo-natura), motivano gli sperimentalismi stilistici e per la maggior parte dei casi riflettono lo stile maturo degli artisti scelti. Van Gogh rappresenta per lo più olivi e cipressi negli ultimi anni della sua vita, attività finalizzata a colmare un profondo senso di solitudine causato dall'allontanamento degli amici oltre alla scelta di non condividere le regole delle avanguardie emergenti. Klimt, superando le regole accademiche, sfoggia invece un carattere tendente al gusto secessionista per la profusione dell'oro e i materiali preziosi conciliando elementi naturali ridotti all'essenzialità nel *Fregio Stoclet*. Mondrian infine intraprende un percorso che lo allontanerà dal realismo iniziale per fondare i canoni dell'Astrattismo grazie alle soluzioni formali e coloristiche ottenute dallo studio dell'albero. Non sempre le specie arboree sono identificabili; in alcuni esempi come le opere di van Gogh, i titoli e le forme permettono di riconoscerne le caratteristiche naturali (interprete che considererei tra i tre il più vicino alla rappresentazione pittorica della realtà anche se esistono delle contaminazioni "interiori" legate al profondo stato di inquietudine), mentre Klimt e Mondrian, pur partendo da caratteri realistici, percorreranno vie inerenti alle nuove avanguardie giungendo inevitabilmente a soluzioni innaturali per la scelta di forme, colori e materiali.

Il nucleo fotografico di Franco Fontana abbraccia una serie di vedute aventi, per la maggior parte, un albero collocato al centro. Alberi che colpiscono per la loro verticalità in contrasto

con i campi dalle linee verticali o leggermente oblique; suggestivi scorci di paesaggi italiani, quasi metafisici per i colori surreali.

Mirella Bentivoglio recupera una vite umbra tagliata all'altezza del tronco, rovesciata e fusa in bronzo, conferendole un carattere quasi sacrale per la connessione alle radici (grazie al rovesciamento dell'albero), alla figura dell'uovo (collegamento a Piero della Francesca) e a una poesia creata assemblando gli scritti dei cittadini di Gubbio posti in foglietti appesi ai rami, pensieri felici per arrivare ad espressioni di pietà, di rifiuto e insulto. Un testo con una doppia possibilità di lettura che rispecchia l'atto del rovesciamento dell'albero.

La scelta di dedicare gran parte della ricerca alle sculture di Giuseppe Penone era inevitabile considerato che l'autore ha focalizzato la maggior parte delle sue realizzazioni sulla figura dell'albero a partire dagli anni Sessanta; utilizzando materiali diversi come la carta, l'inchiostro, i metalli, le ceramiche, il marmo e il legno, egli resta tra gli esponenti italiani che più si avvicinano al tema della ricerca proprio per la sua volontà di indagare il soggetto sotto molteplici aspetti. Si dedica a lui una prima parte legata alla carriera artistica per poi concentrarsi sul nucleo di installazioni presenti alla Venaria Reale di Torino.

Le mitologie precedentemente riportate si ricollegano alla seconda parte della ricerca per la scelta degli autori di rappresentare, nel proprio ramo artistico, gli alberi come i cipressi, gli olivi, le viti, le betulle, ecc., consentendoci di percorrere un viaggio di studio dedicato al rapporto uomo-natura partendo dalle leggende di particolari specie arboree e collegandole alle opere di alcuni dei grandi protagonisti dell'arte contemporanea. Un'analisi di confronto storico, antropologico ed artistico avente come protagonista l'Albero della vita.

2.2 Vincent van Gogh, disegni e dipinti degli ultimi anni

«Voglio dirti subito che tutti troveranno che dipingo troppo in fretta. Non crederci.

Sono l'eccitazione e un sincero sentimento della natura a guidare la mano.

E se a volte l'eccitazione è così forte che lavori senza accorgertene (se le pennellate si susseguono rapidamente e si saldano come le parole in un discorso o in una lettera),

non bisogna dimenticare che non è sempre stato così

e che in futuro ci saranno anche giorni opprimenti senza ispirazione»⁹⁸.

Vincent van Gogh nacque a Groot Zundert in Olanda il 30 marzo 1853. Figlio di un rigido pastore protestante e nipote di un mercante d'arte, da giovane restò ancorato a entrambe le vocazioni arrivando poi alla conclusione che la sua strada era un'altra: dedicarsi all'arte e diventare un "pittore colorista". Il suo spirito ribelle e passionale, la sua natura sensibile e precaria, lo allontanarono dalla mentalità borghese dell'epoca e dal nucleo familiare.

A sedici anni, periodo in cui esercitava come commerciante di opere d'arte, si avvicinò a due grandi autori della pittura e che sarebbero stati fondamentali per la sua successiva carriera artistica. Nel maggio 1875 van Gogh, lavorando per un anno presso la famosa galleria Goupil di Parigi, ebbe l'occasione di conoscere Delacroix, colui che lo avrebbe indirizzato al colore, assieme ai disegni e pastelli di Millet presenti nella collezione Gavet, visibili all'Hotel Drouot (sprigionando in lui un amore puro e ingenuo verso il mondo contadino, un universo legato a personali valori morali e religiosi). Licenziato nel 1876, van Gogh abbandonò il mercato dell'arte per dedicarsi allo studio della teologia, comprendendo tuttavia con tempo di non avere la vocazione pastorale come il padre⁹⁹. Condivise comunque nel 1878, come pastore, le condizioni precarie dei minatori di Borinage, regione belga. Vivendo per scelta in una situazione di estrema povertà, condividendo le sofferenze dei lavoratori locali, non abbandonò l'interesse per la pittura e la letteratura, e nel 1880 si recò a Bruxelles dove studiò anatomia e seguì occasionalmente corsi di disegno prospettico. Studiando invece pittura all'Aja presso il cugino acquisito Anton Mauve, iniziò a dipingere la vita dei contadini. Il cugino avvicinò il pittore alla tecnica dell'acquarello e al colore in senso generale, aspetto che avrebbe acceso in lui la vocazione di "colorista", a tal punto che van Gogh scrisse al fratello Theo una lettera in cui diceva¹⁰⁰ «Theo, che grandi cose sono mai il tono e il colore! E chiunque non impari a

⁹⁸ I. F. Walther, *Van Gogh*, Kohl, Taschen, 2013, p.70.

⁹⁹ N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, Milano, Firenze, Il sole 24 ore, E-ducation.it, 2007, pp.9-10.

¹⁰⁰ Ivi, p.20.

sentirli, vive lontano dalla vera vita»¹⁰¹. Molto presto avrebbe sviluppato una ricerca personale mediante l'uso del colore.

Nel 1886 van Gogh raggiunse il fratello spinto dal desiderio di confrontarsi con gli impressionisti parigini. Studiò nell'atelier di Fernand Cormon (1854-1924) dove incontrò Henri de Toulouse-Lautrec e successivamente anche Monet, Degas, Renoir, Seurat e altri interpreti dell'impressionismo e divisionismo. Visitando l'ottava mostra impressionista, van Gogh ammirò, oltre alle creazioni degli interpreti più tradizionalisti, le opere di Seurat, Signac e Gauguin, parlandone all'amico pittore londinese Horace Livens¹⁰² «C'è molto da vedere qua, Delacroix, ad esempio, per accennare ad un solo maestro. Ad Anversa non sapevo neppure che cosa fossero gli impressionisti, ora li ho visti ed anche se ancora non sono uno di loro, ho ammirato molti quadri di alcuni impressionisti – Degas, nudo – Claude Monet, paesaggio. [...] Così, come dicevamo: cercare la vita nel colore, il vero disegno è modellare col colore. [...] E tenga presente, mio caro signore, che Parigi è Parigi. [...] Sono stato allo studio di Cormon per tre o quattro mesi ma non l'ho trovato tanto utile quanto pensavo mi sarebbe stato. Tuttavia, può ben essere colpa mia, in ogni caso l'ho lasciato, come feci ad Anversa e da allora ho lavorato solo e mi pare di sentirmi più me stesso. Il commercio va a rilento quaggiù. [...] Tuttavia ho fede nel colore»¹⁰³.

Studiando da vicino gli autori impressionisti, van Gogh si rese conto che stava avvenendo in città una metamorfosi nella storia della pittura grazie a una nuova generazione che riuscì a mettere in discussione le regole accademiche (contrarie a una libertà cromatica e compositiva) all'insegna di un personale rapporto con la realtà. Il rinnovamento artistico puntava verso molteplici strade: i fondamenti scientifici di Seurat, la visione emotiva del colore di Gauguin e la semplificazione dei volumi di Bernard.

Successivamente van Gogh conobbe Camille Pissarro e il figlio Lucien, interessati alla tecnica seuratiana, e infine Gauguin reduce dal primo soggiorno in Bretagna. Periodo particolarmente felice volto alla sperimentazione del colore, il pittore cercò di schiarire la tavolozza ispirandosi alle tele impressioniste esercitandosi nel periodo estivo sulle nature morte come i girasoli, tema caro all'artista, o ancora i mulini francesi mostrando una fluidità sempre più evidente nella stesura delle pennellate. Sempre alla ricerca di uno stile personale, van Gogh sperimentò la tecnica confrontandosi con la giovane generazione emergente. Come gli impressionisti, anche lui era attratto dall'arte giapponese e questo suo interesse, sbocciato ad

¹⁰¹ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.20.

¹⁰² N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., pp.20-22.

¹⁰³ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., pp.22-23.

Anversa nel 1885, si concentrava soprattutto sulle stampe policrome riconoscendone l'importanza in queste parole espresse ad Arles nel 1888¹⁰⁴ «La pittura giapponese piace, se ne subisce l'influsso, tutti gli impressionisti hanno questo in comune. [...] L'arte giapponese è in decadenza nella sua terra d'origine, ma cresce da nuove radici negli impressionisti francesi»¹⁰⁵.

Van Gogh e il fratello Theo possedevano una ricca collezione giapponese che esposero a una mostra parigina nel 1887 e che influenzò interpreti come Bernard. Oggi la raccolta è visibile al Museo Van Gogh di Amsterdam e comprende 474 pezzi assieme a pochi album come le *100 Vedute del Fuji*, l'unica opera di Hokusai di proprietà di van Gogh. Non si tratta di una collezione selezionata; Vincent acquistava tutto ciò che poteva essere accessibile economicamente e senza alcuna finalità, opere ottenute attraverso il negozio di Bing o sottoforma di scambi (con Bernard ad esempio). Questi investimenti erano motivati dal profondo interesse che il pittore nutriva per una cultura tanto lontana quanto ricca di simbolismi. Era per lui la chiave di accesso al mondo del sogno che gli consentiva di fantasticare su luoghi idealizzati come il “paradiso dei pittori” dove tutti gli artisti vivrebbero in armonia scambiandosi le proprie opere. Oltre alla dimensione del sogno, un'altra caratteristica importante dell'arte giapponese fu sicuramente l'uso del colore piatto dalle tonalità pure ed accese, composizioni fluide ed estremamente libere¹⁰⁶.

«Invidio i giapponesi, l'estrema chiarezza che tutte le cose loro posseggono. Niente è mai noioso e niente pare fatto in fretta. Il loro lavoro è semplicemente come il respiro ed essi fanno una figura con pochi tratti sicuri con la stessa facilità come se abbottonassero il gilet»¹⁰⁷. Un mondo pacifico, in armonia con la natura.

Deluso dalla sperimentazione del neoimpressionismo, lasciò Parigi dopo due anni per attraversare il sud della Francia convinto di scoprire una nuova luce nel colore. Diretto ad Arles, van Gogh si prestava a raggiungere l'amico Gauguin nell'ottobre del 1888.

Ora lontano dalla vita frenetica parigina, poteva sperimentare ed arricchire la sua tavolozza di una luce nuova, oltre al desiderio di riavvicinarsi alla purezza del paesaggio agreste, seguendo in parte le scelte dell'amico. In Provenza dipinse i primi capolavori utilizzando colori più chiari avvicinandosi a una libertà compositiva e coloristica molto simile all'idea che aveva di Delacroix. Ostinato nella sua ricerca pittorica, lontano dagli sperimentalismi della capitale, van Gogh si scontrò poi con l'arte “fantastica” e “primitiva” di Gauguin.

¹⁰⁴ N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., pp.28-29.

¹⁰⁵ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., pp.31-32.

¹⁰⁶ N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., pp.32-33.

¹⁰⁷ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.33.

Dopo pochi mesi ad Arles, cercò di riunire attorno a sé un gruppo di artisti vagheggiando su un utopistico collegamento coi pittori giapponesi, idee che van Gogh descriveva a Bernard. Tale desiderio esternava un amore incondizionato verso un ideale di vita semplice e legato al mondo naturale. Questi tentativi erano motivati anche da una volontà dell'artista di uscire dall'isolamento in cui viveva ad Arles e il desiderio di tornare a confrontarsi con autori stimati, in particolare Gauguin. Il disperato bisogno di un contatto umano ad Arles, portò van Gogh a pregare Gauguin di raggiungerlo per attuare l'ambizioso progetto di fondare una scuola di coloristi nel sud della Francia¹⁰⁸.

Van Gogh disse in merito «[...] la mia idea sarebbe che alla fine si riuscisse a fondare e a lasciare alla posterità uno studio dove un successore possa vivere. [...] Per conto mio prevedo che altri artisti vedranno il colore con un sole più forte e con una limpidezza più giapponese. Ora, se io fondo uno studio-asilo proprio all'ingresso del sud, non è una cosa tanto idiota. E proprio in questo modo possiamo lavorare serenamente. Se gli altri diranno che è troppo lontano da Parigi, ebbene lasciali dire, tanto peggio per loro. Perché il più grande colorista di tutti, Eugène Delacroix, ha creduto indispensabile andare nel sud e fino in Africa? Evidentemente perché non solo in Africa, ma persino a cominciare da Arles si trovano naturalmente dei bei contrasti di rossi e di verdi, di azzurri e di arancioni, di gialli zolfo e di lilla. E tutti i veri coloristi dovranno arrivare a questo, ad ammettere cioè che esiste un altro colore, diverso da quello del nord. E non ho nessun dubbio che se Gauguin venisse, amerebbe questo paese; e se Gauguin non viene, è perché già possiede questa esperienza di paesi più intensamente colorati, e perciò sarà sempre dei nostri e concorderà con noi in linea di massima»¹⁰⁹. Sentendo queste parole Theo approvò il progetto.

Van Gogh, in merito al tema naturale confessò «Faccio quello che faccio abbandonandomi alla natura, senza pensare a questo o quello. [...] Non dico che non volto decisamente le spalle alla natura per trasformare uno studio in un quadro, aggiustando il colore, ingrandendo, semplificando; ma ho tanta paura di scostarmi dal possibile e dal giusto per quel che riguarda la forma. Più tardi, dopo altri dieci anni di studi, chissà; ma veramente sono talmente curioso di ciò che realmente esiste, che è scarso il desiderio e il coraggio di cercare l'ideale quale potrebbe risultare dai miei studi astratti. Altri possono avere per gli studi astratti più lucidità di me [...] come anche Gauguin.. e forse anch'io, quando sarò vecchio. Ma nell'attesa continuo a masticare natura. Esagero, qualche volta cambio un po' nel motivo, ma in

¹⁰⁸ N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., pp.41-49.

¹⁰⁹ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.49.

definitiva non invento l'intero quadro, lo trovo invece già fatto, ma da scovare, nella natura»¹¹⁰.

Accolto Gauguin nella casa gialla, la competizione nata dalla difficile convivenza cresceva in van Gogh oscillando tra una pittura a tratti simile alle visioni fantastiche o a “memoria” di Gauguin e una più fedele alla natura¹¹¹.

Amicizia conclusasi tragicamente nel dicembre 1888, dopo soli due mesi di convivenza, la consapevolezza di van Gogh di non aver concretizzato il suo progetto e il desiderio dell'allontanamento dell'amico, lo portarono a tagliarsi il lobo dell'orecchio sinistro.

Dopo questo episodio i due artisti non si sarebbero più visti ma i rapporti epistolari ripresero nel giro di poco tempo. Tuttavia van Gogh fu colto da una nuova crisi nel febbraio del 1889 e lo stato di salute precario gli impedì per sempre di attuare ciò che aveva iniziato e le sue insistenze verso gli amici di raggiungerlo ad Arles cessarono definitivamente.

Nel maggio dello stesso anno, all'età di 36 anni, accettò di essere trasferito alla casa di cura di Saint-Rémy-de-Provence mentre Gauguin, a Parigi, si legò agli esponenti simbolisti¹¹². Da questa separazione nacque l'opera *Il talismano*, creazione di Gauguin, icona del sintetismo della scuola di Pont-Aven e che causò scontri di vedute tra i due vecchi amici.

Van Gogh infatti ricevette nel mese di ottobre gli ultimi schizzi delle opere di Gauguin, una serie di soggetti religiosi molto lontani dalle sue convinzioni e che lo irritarono profondamente. L'ardita sintesi primitivista alludeva a un allontanamento troppo radicale rispetto alla realtà, filosofia che van Gogh non riusciva ad accettare. In risposta realizzò una serie di campi di olivi valorizzandoli per la loro semplicità naturale, lontani da “forzature” religiose¹¹³.

Così si espresse «Il fatto è che questo mese ho lavorato fra gli uliveti, perché mi avevano fatto arrabbiare con i loro Cristi nell'orto degli Ulivi, dove non c'è niente dal vero. Ben inteso che io non ho l'intenzione di fare qualcosa tratto dalla Bibbia – e l'ho pure scritto a Bernard e anche a Gauguin, che credevo fosse nostro dovere pensare e non sognare, e che quindi sono rimasto sorpreso vedendo il loro lavoro, che si lascino andare a una cosa simile. [...] Ciò che ho fatto è un realismo un po' duro e grossolano accanto alle loro astrazioni, ma servirà a dare la nota agreste e saprà di terra»¹¹⁴. L'artista olandese rivendicava la libertà compositiva portavoce di un intimo incontro tra uomo e natura espresso per mezzo del colore. E, amareggiato da quelle rievocazioni sacre simili alle pitture medievali o agli arazzi, ribatté

¹¹⁰ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.54.

¹¹¹ N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.67.

¹¹² Ivi, p.75.

¹¹³ Ivi, p.81.

¹¹⁴ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.81.

«Quindi attualmente lavoro sugli ulivi, cercando gli svariati effetti di un cielo grigio su terreno giallo, con nota verde-nero del fogliame. [...] Lavorando in tutta tranquillità i bei soggetti verranno da soli; si tratta davvero di ritemperarsi bene nella realtà, senza un piano progettato in anticipo [...]. Mi sono lasciato ben impregnare dell'aria delle montagnole e dei frutteti; poi vedrò. La mia ambizione si limita a qualche zolla di terra, al grano che germoglia, un oliveto, un cipresso»¹¹⁵.

Abbandonato da tutti, l'unica consolazione e unico punto di riferimento restò Theo. Rassegnato ad assumere il ruolo del pazzo, van Gogh si legò disperatamente al fratello «Se non avessi la tua amicizia, sarei spinto al suicidio senza alcun rimorso. E, vigliacco come sono, alla fine lo farei»¹¹⁶.

Secondo la diagnosi medica van Gogh soffriva di disturbi epilettici. Gli attacchi, preceduti da uno stato di semi-incoscienza, avevano una durata variabile per poi arrivare a uno stato di apatia. Nei momenti di crisi (della durata di due-quattro settimane) era incline ad atti di violenza assieme a forti allucinazioni. I pazienti erano abbandonanti a loro stessi considerato che il dottor Peyron gestiva la casa di cura in estrema economia oltre a non essere un medico specializzato in malattie mentali. A ogni modo al pittore fu permesso gradualmente di ritirarsi a lavorare sotto sorveglianza recandosi nei periodi di lucidità negli intervalli tra una crisi e l'altra. La pittura era l'unica attività che gli permise di sopravvivere alla depressione.

A tre chilometri dal manicomio si trovava Saint-Rémy, un paese isolato circondato da campi di grano, vigneti e oliveti, protagonisti della produzione degli ultimissimi anni.

Ricchi di energia, questi quadri evidenziano momenti temporali di estrema creatività e lo sforzo di prevenire nuove crisi nervose liberando tutti i sentimenti repressi per veicarli nella pittura. La pittura come simbolo di speranza e forse di una nuova rinascita interiore¹¹⁷.

Convinto però che la sua malattia dipendesse dal clima meridionale, Vincent si trasferì a Nord nel 1890 ad Auvers-sur-Oise sotto la protezione del dottor Gachet, collezionista d'arte e amico degli impressionisti. Il 27 luglio dello stesso anno si suicidò sparandosi al cuore, morendo due giorni dopo tra le braccia del fratello Theo.

¹¹⁵ Definizione di Vincent van Gogh citata in N. Marchioni, *Van Gogh e il postimpressionismo*, op. cit., p.90.

¹¹⁶ Definizione di Vincent van Gogh citata in I. F. Walther, *Van Gogh*, Kohl, Taschen, 2013, p.63.

¹¹⁷ I. F. Walther, *Van Gogh*, Kohl, Taschen, 2013, pp.3-64.

I disegni

«Un giorno, quando ricominceranno a dire di me che sono in grado di disegnare qualcosa ma non di dipingere, allora forse verrò fuori con un quadro, proprio nel momento in cui nessuno se lo aspetta, ma finché sembra che io lo debba fare, che io non sappia fare altro, certo non lo farò» e continuando, sempre rivolgendosi al fratello «Mi sono costretto e al disegno proprio perché so di tante storie tristi di persone che visi sono lanciate (cioè nella pittura) sconsideratamente, cercando la risposta in questo procedimento e che si sono svegiate deluse senza aver fatto alcun progresso, ritrovandosi piene di debiti fino al collo per tutti i costosi scarabocchi fatti. Questo mi ha spaventato e reso esitante fin dall'inizio; consideravo il disegno, e lo faccio tuttora, come il solo mezzo per non condividere il destino di queste persone, così mi sono innamorato del disegno, invece di considerarlo un peso»¹¹⁸.

Van Gogh non considerava i disegni singolarmente ma come delle serie riunite per determinate caratteristiche; disegni che spaziano (almeno quelli che ho potuto visionare nella bibliografia recuperata) dal periodo a Bruxelles all'inizio del 1881 fino all'anno della sua morte, a Auvers-sur-Oise¹¹⁹. Ci soffermeremo solo sui disegni che caratterizzarono l'arco di tempo che va dal 1888-1890, periodo in cui l'autore realizzò, sia in disegno che in pittura, una estrema varietà di campi ricchi di alberi dalle molteplici forme.

Diceva «Il mio concetto è questo: un solo disegno non sarà mai esauriente, neanche col passare del tempo, mentre un certo numero di studi, anche se diversi, si completeranno uno con l'altro. In parole povere, un appassionato d'arte farebbe meglio, secondo me, a prendere un certo numero di disegni piuttosto che uno solo»¹²⁰. Disegni e dipinti, se considerati assieme, formano un filo conduttore che muta negli anni ed è costituito da studi preliminari, appunti istantanei (come gli schizzi nelle lettere), annotazioni relative ai colori, ecc.

La dura pratica e la costante applicazione lo portarono a sperimentare diverse tecniche nel disegno cominciando dalla matita, strumento tradizionale, per poi utilizzare il gessetto nero, il carboncino, l'inchiostro e l'acquarello. Non tutti i risultati furono soddisfacenti ma riuscì comunque a ottenere gratificazioni utilizzando i materiali in modo sia individuale sia in accostamento, riuscendo talvolta a superare i limiti specifici di ognuno¹²¹. Interessato principalmente all'effetto chiaroscurale, nel periodo dell'Aja (1881-1883) riportò nelle lettere a Theo alcune riflessioni «Disegnare è un po' come scrivere. Quando si impara a scrivere da

¹¹⁸ Definizione di Vincent van Gogh citata in J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, Milano, Mondadori, 1990, p.15.

¹¹⁹ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.15.

¹²⁰ Definizione di Vincent van Gogh citata in J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.15.

¹²¹ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.39.

bambini sembra impossibile riuscire un giorno ad esserne veramente capaci, e il maestro che scrive così in fretta sembra che compia un miracolo. Ciononostante tutti, a tempo debito, ci riescono. Io sono convinto che si deve imparare a disegnare così come viene, con la stessa facilità con cui si scrive; si devono avere le proporzioni chiare nella mente e si deve imparare a guardare in modo tale da poter riprodurre a proprio piacimento in scala ridotta o ingrandita ciò che si vede. [...] Per me è sempre un motivo di disappunto rendermi conto che non riesco ancora a vedere nei miei disegni quello che avrei voluto che ci fosse. Davvero le difficoltà sono molte, grandi, e non si può pensare di superarle al primo colpo»¹²².

Il periodo postparigino (ricordiamo che van Gogh lasciò la capitale francese nel febbraio del 1888) avvicinò il pittore al paesaggio, tanto che questo divenne il protagonista assoluto sia in pittura che nel disegno. Tra i disegni esistenti è possibile trovare delle affinità tra le due tecniche distinguendole in quattro categorie: disegni che sono prevalentemente indipendenti dai dipinti e che spesso sono stati realizzati in fasi distinte; motivi comuni, quando disegno e dipinto intendono esplorare un nuovo soggetto, anche se alla fine restano distinti; disegni che precedono i dipinti e viceversa¹²³.

Ancora oggi ci poniamo degli interrogativi in merito alle tecniche che van Gogh utilizzò per i disegni, se una o più assieme e quale prediligeva? E ancora, perché aveva scelto proprio queste e quale effetto volevo ottenere? Il pittore riportò nelle sue lettere il forte interesse che nutriva per la scelta dei materiali e delle tecniche che caratterizzavano i disegni. Purtroppo ancora oggi i mezzi da lui impiegati sono difficilmente identificabili (anche con l'utilizzo di una lente di ingrandimento) come le informazioni errate relative al gessetto nero che viene spesso scambiato per il carboncino o la matita. È stato fondamentale, per molte di queste realizzazioni, avvalersi del microscopio (fino a 50 ingrandimenti) per riuscire a identificare i materiali utilizzati. La matita ad esempio brilla come metallo; il gessetto italiano è contraddistinto da un insieme di cristalli rilucenti, scuri, bianchi e limpidi; il carboncino infine esibisce linee quasi "esplosive" diffondendo attorno alle linee più grosse piccoli aghi neri e abbaglianti. Per riconoscere le caratteristiche dei materiali dell'epoca è stato necessario esaminare i documenti riguardanti la composizione dei materiali del XX secolo come brevetti d'invenzione, trattati di chimica e ricettari che, assieme alle lettere del pittore, hanno fornito una completa visione delle sostanze trovate sulle tele. Non è stato possibile descriverne le tecniche seguendo una linea cronologica in quanto van Gogh sperimentò mezzi e tecniche diversi più e più volte nell'arco della sua vita. Tecniche singole o miste, a seconda dell'effetto

¹²² Definizione di Vincent van Gogh citata in J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.16.

¹²³ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.22.

voluto (per le seconde logicamente è stato più difficile risalire ai mezzi usati) e il modo più semplice è distinguerli in “secchi” e ad “acqua”.

Si riporta un elenco esaustivo degli accessori usati¹²⁴.

¹²⁴ Ivi, pp.28-29.

La matita

«Storia: nella seconda metà del Seicento fu scoperta in Inghilterra (a Borrowdale) una miniera di grafite. Dapprima sostanza estremamente costosa – solo i personaggi dell’alta società scrivevano con la “matita” di Borrowdale – cominciò poi ad essere tagliata in cilindretti e, avvolta con carta o filo, si diffuse rapidamente in tutta Europa come mezzo per scrivere. Poiché inizialmente non se ne conosceva la composizione ed aveva l’aspetto del piombo, nel nome di questo strumento per scrivere compare in molte lingue europee il termine di questo elemento [...]. Per rendere più regolare il tracciato della grafite sulla carta, si cercò fin dall’inizio di scoprire il mezzo per consolidarne la polvere in una massa solida, ma con scarso successo fino alla fine del Settecento. La scoperta più importante fu quella fatta a Parigi dall’ingegnere e inventore Nicolas Jacques Conté (1755-1803), che mescolò la polvere finissima di grafite con polvere di argilla, ne fece una pasta che suddivise in asticcioline e dopo averle fatte seccare le fece cuocere in forno. A seconda della temperatura e del tempo di cottura e della quantità di grafite rispetto a quella dell’argilla, si ottennero mine di grafite di durezza varia. In senso molto generale possiamo dire che questo mezzo è ancora quello usato oggi per fare le matite. L’invenzione della ditta Conté fu brevettata nel 1795; la quella data in poi la matita divenne, sia pure lentamente, sempre più popolare ed anche gli artisti ne apprezzarono viepiù le caratteristiche come mezzo espressivo»¹²⁵.

In merito a van Gogh, la matita fu uno dei primi strumenti che utilizzò iniziando con la costosa Faber (modello di matita già sul mercato dal secolo precedente) per poi sostituirla con la matita da carpentiere nell’Aja. La mina grossa gli consentì di ottenere l’effetto desiderato. Nel 1883 van Gogh scoprì una matita Faber più morbida e di migliore qualità rispetto alla matita da carpentiere, adatta per i “grandi studi”. L’aspetto negativo dei tratti morbidi di queste mine era l’effetto metallico che rilasciavano sulla superficie oltre allo spandersi del segno, e per eliminarli van Gogh attuò svariati tentativi utilizzando degli agenti di fissaggio. Riuscì infine a trovare una sostanza adatta al fissaggio che era appunto il latte (“intero” al tempo) diluito con acqua, come risulta dalle lettere inviate al fratello¹²⁶.

¹²⁵ Definizione di Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey citata in Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.28-29.

¹²⁶ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.29.

Il carboncino

«Storia: l'uso del carboncino come mezzo per disegnare è probabilmente vecchio quanto l'uomo, e il modo per prepararlo non è cambiato di molto nel corso dei secoli. I bastoncini di legno legati insieme in piccoli fasci, vengono fatti carbonizzare con grande cura in un ambiente chiuso: se vengono esposti a un calore eccessivo e per un tempo troppo lungo il carboncino che se ne ottiene non si imprime bene sulla carta. Nel corso del tempo sono stati usati vari tipi di legno (dolce) per fare i carboncini da disegno, tra cui il castagno, il tronco della vite e del mirto, il salice, il legno di alberi da frutto, di palme e di betulla. nel secolo scorso si usavano per questo scopo soprattutto rami di betulla, di tiglio, di fusaggine e di nocciola. Erano gli artisti che richiedevano certe qualità del carboncino, e in particolare volevano che avesse una struttura uniforme e che non fosse troppo soffice o friabile. Comunque continuò a macchiare il disegno spandendosi e solo con un fissaggio era possibile ovviare a questo inconveniente. A partire da circa metà del Cinquecento, per variarne la tecnica, venne in uso il carboncino impregnato di olio (olio di lino), che non richiedeva l'uso di una sostanza di fissaggio. I carboncini così ottenuti potevano essere usati per sei mesi, dopo di che diventavano troppo duri per il disegno. Attualmente la polvere di carboncino viene in effetti compressa a formare dei bastoncini tenuti insieme da un legante (carboncino siberiano), per evitare che si polverizzino o che graffino la carta»¹²⁷.

Van Gogh utilizzò il carboncino per lo sfondo dei disegni e per gli schizzi di grande formato. Il cugino Anton Mauve lo incoraggiò a utilizzare questa tecnica e, nonostante le difficoltà di approccio del pittore, van Gogh riuscì col tempo a perfezionarla. Il carboncino è una tecnica che richiede una estrema cura, non insita nell'autore considerato che egli non desiderava "essere troppo cauto" nel suo lavoro, oltre alla difficoltà di realizzare i dettagli in quanto, trattandosi di un materiale fragile, si spezzava facilmente. L'ostacolo fu in parte superato quando il pittore scoprì un agente di fissaggio (non ancora individuato dagli storici) che gli consentì di aggiungere altri materiali sullo stesso foglio creando tecniche miste. Nonostante però tutti i progressi, il carboncino non fu mai considerato da van Gogh il mezzo ideale per il disegno. Altri schizzi vennero prodotti in gessetto italiano o con l'inchiostro da stampa¹²⁸.

¹²⁷ Definizione di Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey citata in Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.30-31.

¹²⁸ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.30.

Il gessetto

«Storia: il termine “gesso” genera spesso confusione perché viene usato per indicare sia il prodotto (gessetto), che il minerale (calcare) da cui è ricavato; e i gessetti neri [...] non hanno niente a che vedere con il calcare. [...] All’inizio del secolo scorso il tipo migliore di gessetto nero prodotto artificialmente veniva da Parigi ed era talvolta chiamato gesso parigino. Una delle prime ditte produttrici fu la Conté [...] che esportava gessetti oltre che matite in tutta Europa. Con il passare del tempo il gessetto nero Conté divenne così conosciuto che il nome della fabbrica sostituì quello del prodotto, e per “Conté” si intendeva (e si intende ancora) un tipo di gessetto abbastanza soffice e leggermente oleoso [...]. Nella seconda metà dell’Ottocento i gessetti neri venivano fatti in modi diversi – spesso con la fuliggine – a seconda dell’uso a cui erano destinati. Negli ultimi venticinque anni del secolo i gessetti neri sintetici erano diventati così comuni che la denominazione “gessetto nero” si applicò soltanto al prodotto artificiale e non più alla sostanza naturale»¹²⁹.

Nei suoi scritti, van Gogh citava spesso il gessetto nero o Conté per le sue realizzazioni, usato sottoforma di bastoncino o fissato nel legno come fosse una matita. Lo considerava non adatto alla pittura “en plein air” (sostituendolo alla grafite) e non era un materiale pratico perché si spezzava facilmente. Per intensificare l’effetto nero, van Gogh bagnava il foglio lavorandolo nuovamente sulle parti scure per poi togliere luminosità raschiando il gessetto dalle parti chiare. Utilizzò la tecnica principalmente per studi di arti umani e per apportare solo delle “aggiunte” nei paesaggi¹³⁰. Al Conté preferiva il gessetto italiano per le qualità legate al colore e perché non lasciava graffi permettendo di ottenere mezzi toni. Anche le cancellature, a differenza del gessetto nero, lasciavano segni leggeri in superficie assieme a sfumature leggere create grazie all’utilizzo della mollica di pane (materiale comune all’epoca) che consentiva di non lasciare chiazze sul supporto. Nonostante l’accessibilità degli splendidi colori del gessetto italiano, essi non permettevano profonde ombreggiature e van Gogh li combinò con il gessetto litografico aggiungendo talvolta anche l’inchiostro di penna, il nero di seppia o l’inchiostro a stampa per definire i dettagli. Il pittore utilizzò il gessetto italiano principalmente per i particolari anatomici come i capelli e il viso¹³¹.

¹²⁹ Definizione di Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey citata in Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.31.

¹³⁰ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.31.

¹³¹ Ivi, pp.33-34.

L'inchiostro

«Storia: nella seconda metà del secolo scorso erano in uso svariati tipi di inchiostro per scrivere e per disegnare, tra i quali oltre all'inchiostro all'anilina e a quello indiano, c'era l'inchiostro ferro-gallico, più economico e maggiormente usato, le cui modalità di preparazione risalgono al Seicento. Veniva estratto dalle noci di galla (mele di quercia) e da altre sostanze vegetali che contengono l'acido tannico, come le ghiande, le castagne e il sommacco, con un procedimento abbastanza semplice. Ad una soluzione acquosa di acido tannico (tannino) si univa un sale di ferro (solfato ferroso) ottenendo un fluido che a contatto dell'aria diventava nero; per renderlo più fluido e per conservarlo, al liquido nero si aggiungeva gomma arabica o fenolo, e per intensificarne il colore talvolta si univa anche una soluzione di acido cloridrico o solforico. [...] Gli inchiostri che originariamente avevano una colorazione bruna erano per la maggior parte fatti con il bistro (fuliggine tratta dagli alberi decidui o dal nero di seppia), e non erano molto resistenti all'azione della luce»¹³².

Nei primi anni della carriera, van Gogh si servì della penna per la prima fase della realizzazione. Lo schizzo a matita veniva successivamente rielaborato con l'inchiostro aggiungendo a volte altri materiali come i gessetti neri e colorati o l'inchiostro ad acqua o da stampa per le tinteggiature. Il pittore cercò di combinare l'uso della penna sottile con l'inchiostro autografico per il flusso spesso. Disprezzava le penne metalliche dalla punta troppo sottile mentre il tratto morbido e più libero di una penna d'oca lo entusiasmava.

Inizialmente l'autore considerò i disegni a penna come una preparazione per le acqueforti che avrebbe realizzato in seguito. Il suo pensiero però cambiò col tempo in quanto gli esercizi di disegno divennero studi preliminari; riteneva che poteva definire i dettagli durante uno studio di un soggetto da dipingere utilizzando la penna piuttosto che i colori a olio. Realizzò diversi schizzi a penna avvalendosi di una grossa cannuccia basandosi su dipinti conclusi precedentemente; si servì di una penna a cannuccia tagliata obliquamente (simile a una penna d'oca) per i tratti larghi, e di una penna d'oca per i tratti sottili. I disegni di van Gogh presentano sia inchiostri neri (indiano), inchiostri autografici e da stampa. Egli cercò di ottenere un inchiostro dalle sfumature brune per ricreare «l'effetto del chiarore e dell'imbrunire» che considerava «il momentaneo stato d'animo della natura» utilizzando sostanze di quel colore come il nero di seppia o il semplice inchiostro marrone¹³³.

¹³² Definizione di Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey citata in Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.35-36.

¹³³ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.34.

L'acquarello

«Storia: [...] Gli acquarelli sono composti (e lo erano) di pigmenti finissimi mescolati a una sostanza che fa da legante. Si trovano in commercio sia in pasta (tubetti) che in tavolette; per renderli nuovamente solubili in acqua, ai colori che vengono disseccati e pressati in tavolette, viene anche aggiunta della glicerina o dello zucchero. La carta ha una primaria importanza nella tecnica ad acquarello: deve avere proprietà assorbenti perché le fibre, al loro stato naturale, si colorino per dar luogo al caratteristico aspetto di trasparenza proprio di questo tipo di pittura»¹³⁴.

Van Gogh considerava l'acquarello come una delle tecniche per il disegno ritenendo il supporto in carta il veicolo espressivo più adatto. Ancora una volta il cugino Mauve lo introdusse allo studio di questa tecnica, arduo per il pittore non tanto per la stesura dei colori quanto per la conservazione della pittura fresca e trasparente.

Quando provava ad applicare dei colori scuri sulla carta, la pittura diventava opaca e gli riusciva difficile maneggiarla. Col tempo ottenne colori sempre più forti e freschi, riducendo l'effetto opaco. Si cimentò anche con la tecnica ad acqua per gli schizzi utilizzando diversi toni del marrone (i disegni a seppia) dal periodo di Etten. Stabilitosi all'Aja, van Gogh acquisì una buona padronanza della tecnica ad acquarello utilizzando i colori di base come l'ocra in tre gradazioni, il seppia, il terra di Siena, il giallo napoletano, il giallo resina, il blu cobalto, il blu di Prussia, il blu oltremare, il carminio, il vermiglio, il bianco e il nero; quest'ultimo non lo applicò mai senza mescolarlo con altri colori perché concordava con la filosofia "impressionista" che in natura nulla è puramente nero. I "veri" acquarellisti, per ottenere tonalità chiare, diluivano i colori in acqua piuttosto del bianco, colore considerato sgradevole perché crea zone opache. Van Gogh tentò di schiarire le cromie mescolandoli invece al bianco¹³⁵.

¹³⁴ Definizione di Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey citata in Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.37-38.

¹³⁵ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.36-37.

Apportando più tecniche sullo stesso supporto, van Gogh realizzò opere di grande originalità e bellezza; un modo di lavorare insito nella sua natura artistica sempre alla ricerca di stimoli e di un procedimento personale che lo distinguessero da tutti gli altri artisti. Le tecniche miste incorporano la grande maggioranza dei suoi disegni, una scelta espressiva che gli permise di compensare manchevolezze o difficoltà inerenti ai materiali selezionati. Un mezzo per abbellire il disegno era l'inchiostro a stampa, molto usato durante il periodo all'Aja; lo mescolava alla trementina, diluendolo per colorare o mescolandolo con un colore (terra di Kassel, bianco di Cina, bianco di zinco) ottenendo un grigio, usato come colore coprente. Univa l'inchiostro a stampa al carboncino, gessetto italiano, gessetto litografico per lo più, e per le litografie all'inchiostro autografico. Prediligeva il colore naturale della carta perché gli ricordava il colore del cotone accostando tecniche insolite; dopo aver steso un colore opaco e aver disegnato con materiali asciutti neri o colorati, con l'inchiostro della penna "graffiava" dove lo riteneva necessario e cancellava alcune parti per creare zone più chiare, e infine le ritoccava nuovamente con colori opachi. Era una sorta di procedimento basato sul "togliere ed aggiungere" finché non otteneva l'effetto desiderato¹³⁶.

Tra i primissimi disegni legati alla funzione della sperimentazione delle tecniche miste troviamo *Studio di albero* (fig.17) del 1882, un arbusto dal profilo nodoso e dalle radici scoperte che rivela una componente quasi spettrale (forse a testimoniare lo stato d'animo dell'artista) su uno sfondo nordico brumoso. Van Gogh si avvale del gessetto bianco per dare rilievo alla figura eseguita in grafite; la matita verde e l'inchiostro per contornare i rami e il tronco, e infine l'acquarello per il paesaggio retrostante. L'aspetto di un albero spoglio e contorto, immerso in un ambiente gelido e ostile, rispecchia probabilmente il sentimento di solitudine e di incompienza dell'autore nei confronti del mondo (atteggiamento che cambiò successivamente quando van Gogh scoprì le calde tinte del sud che lo portarono a una positiva sperimentazione artistica).

Il primo nucleo di disegni selezionati riguarda le realizzazioni prodotte tra febbraio del 1888 e maggio del 1889 ad Arles (figg.18-22) per poi passare a quelle prodotte a Saint-Rémy-de-Provence tra maggio del 1889 e maggio del 1890 (figg.23-27) dove l'autore si recò durante il periodo di internamento. Riguardo all'ultima fase della sua vita, si menzionano solo dipinti del periodo a Auvers-sur-Oise.

Durante il soggiorno trascorso ad Arles il pittore realizzò molti disegni nelle prime settimane di permanenza, probabilmente per il suo stato di salute e le basse temperature locali (sotto zero fino al 9 di marzo) rallentandolo nell'attività grafica ma accelerando la componente

¹³⁶ Ivi, p.38.

pittorica. Uno dei primi disegni citati ad acquarello in una lettera di aprile destinata al fratello è *Alberi di pesco in fiore* (fig.20) eseguito da un dipinto. Dal 20 marzo al 20 aprile produsse una serie di dipinti di frutteti in fiore come scrisse in una lettera¹³⁷ «Devo fare un'enorme quantità di disegni perché voglio riuscire a farne alcuni con lo stile delle stampe giapponesi [...]»¹³⁸.

Dalle sue lettere traspare la volontà di impiegare l'inchiostro grazie alla scoperta della penna a canna (materiale che cresceva in abbondanza in quella zona e poteva ipoteticamente essere adoperata in questo senso). Non sappiamo se van Gogh era a conoscenza dei disegni a penna di Rembrandt o di altri autori europei che avevano utilizzato questa tecnica. Probabilmente usò la cannuccia nel tentativo di imitare i disegni giapponesi per l'estrema scioltezza dei tratti, anche se in realtà gli orientali adoperavano il pennello al posto della cannuccia. È comunque sia, è certo che ad Arles lo strumento preferito di van Gogh era la cannuccia e continuò a usarla a Saint-Remy e ad Auvers. Sperimentando la tecnica scoprì che i segni lasciati sulla carta erano molto simili a quelli di una semplice penna o di un pennello (il risultato dipendeva da quanto la cannuccia era affilata e dalla qualità dell'inchiostro). Van Gogh mostrò una straordinaria versatilità stilistica, da tratti gentili propri del pennello a tratti più aggressivi e densi con sfumature stiletate o punteggiate. Disegnare diventò per il pittore una necessità. Il supporto che van Gogh predilesse era la carta Ingres come per *Alberi d'olivo a Montmajour* (fig.21) dove utilizzò gessetto nero, cannuccia e inchiostro viola; i campi di ulivi rappresentati in questo disegno sono descritti in una lettera destinata a Theo nel marzo del 1888¹³⁹ «Ho fatto diverse passeggiate nella campagna qui intorno, ma è del tutto impossibile fare qualcosa con questo vento. Il cielo è di un blu violento con un gran sole splendente che ha sciolto quasi tutta la neve, ma il vento è così freddo e tagliente che fa venire la pelle d'oca. Ho visto però molte belle cose – un'abbazia diroccata su una collina coperta di agrifogli, pini e ulivi grigi»¹⁴⁰. Van Gogh scoprì l'abbazia medievale di Montmajour subito dopo l'arrivo ad Arles. Tanto suggestive quanto enigmatiche, quelle rovine medievali erano lontane dalle sue credenze nordiche e, resistendo alla rappresentazione di una veduta romantica quanto pittoresca, decise di focalizzare la sua attenzione principalmente sul paesaggio circostante. La spinta che gli permise di produrre nuovi disegni fu la richiesta di nuove opere da parte del fratello per la seconda mostra della Dutch Etching Society, che doveva essere inaugurata il

¹³⁷ Ivi, p.217.

¹³⁸ Definizione di Vincent van Gogh citata in J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.217.

¹³⁹ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.218-222.

¹⁴⁰ Definizione di Vincent van Gogh citata in J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.221.

primo giugno ad Amsterdam. Realizzò sette disegni che raccontavano le vedute delle pendici rocciose scandite da alberi, le rovine dell'abbazia e panoramiche del Rodano e di Arles. Spediti i disegni, van Gogh ne realizzò altri su fogli di carta Whatman come *Olivi: Mountmajour* (fig.22) utilizzando matita, penna d'oca e cannuccia con inchiostro marrone e nero, nel luglio del 1888¹⁴¹.

Giungendo a Sant-Remy l'8 maggio del 1889 portò con sé solo due degli oltre cento disegni eseguiti ad Arles; van Gogh li considerava da un lato l'inizio di una ripresa dell'attività artistica dopo un periodo di stasi e dall'altro una prova da mostrare al direttore dell'ospedale psichiatrico per poter esercitare il suo mestiere di pittore fuori dalla struttura. Non sappiamo se i due disegni li appese nella sua camera come ad Arles precedentemente o se li conservò in una cartella; ciò che è sicuro è che continuò le rappresentazioni dei campi ricchi di arbusti di Montmajour come il disegno *Olivi* (fig.23) assieme ad altri studi veloci eseguiti nel giardino della casa di cura. Tra i soggetti caratteristici di questo periodo troviamo oltre agli olivi, i cipressi (figg.24,25) due disegni quasi dello stesso formato dove utilizzò anche la matita. Mentre in opere precedenti come *Frutteto con Arles sullo sfondo* (fig.19) il segno è più composto e pulito, in *Cipressi* i tratti più liberi creano delle rotondità, più larghe e vivaci, a indicare le fronde dell'albero che occupa il centro del foglio. In altri disegni come *Campo di grano con cipressi* (fig.26) realizzato tra la fine di giugno e l'inizio di luglio, i cipressi sono comunque presenti ma decentrati, lasciando ampio respiro al paesaggio¹⁴².

¹⁴¹ J. Van der Wolk, R. Pickvance, E.B.F. Pey (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, op. cit., p.218-222.

¹⁴² Ivi, pp.283-288.

I dipinti

In merito ai dipinti, focalizzandoci sulla serie di opere degli ultimi anni, ad Arles nel 1888 l'autore dopo anni di sperimentazioni pittoriche era ormai capace di produrre lavori completi e concentrando tutti i suoi sforzi seguendo questa strada scrisse a Theo¹⁴³ «Sto impegnandomi a dare ai miei dipinti un valore. E tu sai che non ho che un mezzo per raggiungere questo scopo, ed è quello di farli»¹⁴⁴. Una trentina di dipinti lo impegnarono in quel periodo con la volontà di dimostrare ai suoi amici Gauguin, Guillaumin e Bernard, le sue doti. Tra i primi alberi dipinti ad Arles troviamo principalmente frutteti in fiore (figg.28,29,31,32,34,35,37) che caratterizzarono il primo periodo della stagione primaverile. *Il frutteto rosa* e *Il frutteto bianco* facevano parte del trittico decorativo *Il pero in fiore* per il fratello e ne costituivano i due lati, iniziati probabilmente a fine marzo descrivendoli nella lettera del 9 aprile¹⁴⁵ «Ho un nuovo frutteto, bello quanto i peschi rosa – albicocchi di un rosa chiarissimo. Per il momento sto lavorando su alcuni susini bianchi e gialli con migliaia di rami neri [...]. Delle quattro tele [con frutteti] forse soltanto una diventerà un vero dipinto»¹⁴⁶. Nonostante le sue perplessità sulla qualità dei lavori menzionati, inviò al fratello i dipinti all'inizio di maggio. Successivamente considerò i due frutteti e il *Ponte di Langlois* le realizzazioni migliori del periodo ad Arles, prediligendo tra questi *Il frutteto bianco*¹⁴⁷.

Il 30 marzo van Gogh ricevette dalla sorella la notizia della morte di Mauve e decise di donare in sua memoria il dipinto *Peschi in fiore, Souvenir de Mauve* (fig.31) alla vedova sperando così di fare cosa gradita anche al mercante d'arte Tersteeg (amico personale del cugino) all'Aja, un modo facile di farsi strada in città. Spedì l'acquarello *Peschi in fiore* (fig.30) per mostrare al fratello i colori che aveva scelto per quel dipinto¹⁴⁸.

Pero in fiore (fig.34), un altro dipinto destinato al pannello centrale del secondo trittico della serie dei frutteti in fiore, è un albero in piena fioritura con una farfalla gialla appena percettibile nel mezzo. Ne parlò in una lettera della metà di aprile apportando anche uno schizzo (fig.33) per rendere l'immagine più chiara. Quest'opera fu, tra tutti i dipinti della serie, la più vicina alle stampe giapponesi. Se si considera appunto l'albero in primo piano e il frutteto nascosto sullo sfondo, la struttura ricorda le composizioni giapponesi¹⁴⁹.

¹⁴³ E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, Milano, Mondadori, 1990, p.20.

¹⁴⁴ Definizione di Vincent van Gogh citata in E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.20.

¹⁴⁵ E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.104.

¹⁴⁶ Definizione di Vincent van Gogh citata in E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.104.

¹⁴⁷ E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.103-104.

¹⁴⁸ Ivi, pp.108-109.

¹⁴⁹ Ivi, p.112.

Il terzo trittico dei frutteti riguarda le due tele di un grande frutteto fiancheggiato da cipressi (figg.35,37) a costituire i pannelli laterali (resta sconosciuto quello centrale); dipinti verso la metà di aprile scelse di rappresentarli prima dello sbocciare dei fiori. L'opera *Frutteto con peschi in fiore* (fig.37) raffigura lo stesso frutteto di *Souvenir de Mauve* ma in questo nuovo dipinto i peschi sono ripresi da un'altra angolazione immerso in un cielo a puntini sullo sfondo (omaggio a Seurat, artista che van Gogh conosceva e stimava, e con il quale sperava di effettuare uno "scambio" di opere). A ogni modo questa realizzazione non lo soddisfò. Il suo desiderio di sperimentare e trovare una identità personale gli procurava, per alcune realizzazioni, un senso di disagio e di forte insoddisfazione. Col tempo capì che poteva lavorare in fretta ottenendo comunque ottimi risultati¹⁵⁰.

Un'altra specie arborea si riscontra ne *Il vigneto verde* (fig.38) dipinto nell'ottobre dello stesso anno. L'opera rappresenta un campo vicino a Moutmajour con due contadini nell'atto di vendemmiare e un gruppo di donne mentre passeggiano. In merito agli abbondanti grappoli d'uva van Gogh disse «Dovresti vedere i vigneti!» scrivendo affascinato a Theo «Ci sono grappoli che peseranno almeno "un chilo", l'uva è fantastica quest'anno». Il dipinto fu il primo quadro pensato per una serie pittorica sui vigneti ma, per motivi sconosciuti, ne realizzò solo due¹⁵¹.

Nel periodo a Saint-Rémy non realizzò vedute di nuovi vigneti per la mancanza di questa specie arborea nelle vicinanze ma, in compenso, si dedicò alla rappresentazione dei cipressi. Periodo di forte rivalità artistica con Gauguin e Bernard, van Gogh sentiva che aveva bisogno di un drastico cambio di stile e cercò di abbandonare le vedute più impressionistiche di Arles per avvicinarsi a un colore e uno stile più spontaneo, adatto a rappresentare paesaggi incontaminati e "pericolosamente" vicini allo spirito simbolista degli amici. Resta quindi la volontà di van Gogh, espressa da lontano, di interagire con i due amici ma in modo del tutto personale. I due paesaggi con cipressi (figg.40-43) esprimono uno stile più astratto e quando van Gogh non riusciva a raggiungere l'effetto voluto, si esercitava più volte eseguendo disegni di grandi formati con la cannuccia, partendo dagli studi dipinti en plein air. *Campo di grano con cipresso* (fig.40) è l'opera che più di tutte si avvicinò a quell'effetto "immediato" che stava cercando rendendo il cipresso il soggetto protagonista; l'albero spicca con violenza sullo sfondo per i suoi colori forti e pieni. Van Gogh cercò di correggere l'effetto di pienezza e di "pesantezza" legato alla tecnica più immediata lavorando al disegno *Campo di grano con cipressi* (fig.42) per poi tradurlo in pittura nel *Campo di grano con cipresso* (fig.43) del 1889.

¹⁵⁰ Ivi, pp.114-115.

¹⁵¹ Ivi, p.164.

Ora le fronde degli alberi, i campi di grano, le colline e le nuvole sono strutturati da linee ondegianti, sintesi convincente del clima provenzale che considerò uno dei suoi lavori più riusciti¹⁵². Immerso nella luce intensa e nei colori brillanti di Arles, van Gogh con fervore lavorò assiduamente anche durante le giornate più ventilate, nelle quali soffiava il potente *mistral*; inginocchiandosi sulla tela dipingeva in orizzontale o legava il cavalletto a paletti di ferro piantati in profondità nel terreno.

«I cipressi sono un soggetto che mi impegna molto, dato che vorrei usarlo per creare quadri simili a quelli dei girasoli. Mi sorprende infatti che non siano mai stati dipinti così come li vedo io: hanno una linea e delle proporzioni belle come gli obelischi egizi. E il loro verde è di una tonalità particolarmente raffinata. È la macchia nera in un paesaggio soleggiato, ma uno dei neri più interessanti e senza dubbio tra i più difficili da riprodurre. I cipressi andrebbero visti qui, su questo azzurro, o meglio dentro questo azzurro»¹⁵³. Ed è proprio nel cielo azzurro che le fronde si perdono creando quelle ondulazioni mosse dal vento della Provenza. Esempi sono *Cipressi* (fig.44) e *Cipressi con due donne* (fig.45) realizzati a partire dal giugno del 1889 attribuiscono agli alberi caratteristiche umane. Van Gogh fu molto soddisfatto del disegno *Cipressi* (fig.46) citandolo in una lettera che spedì al fratello (schizzo riferito alla fig.44)¹⁵⁴ «Gli alberi sono molto grandi e robusti. Il primo piano è molto basso, con rovi e sottobosco. Dietro, le colline viola, un cielo verde e rosa, con una mezza luna. Soprattutto in primo piano l'impasto di colore è pesante, macchie di rovi con riflessi gialli viola e verdi»¹⁵⁵.

«Alba di girasoli:
in ressa
gli angeli uscirono vociando
dal sogno
in cui si erano nascosti
a piangere i violini
per paura di felicità.
E smeraldo
giallo ogni cosa rideva,
ridevano in tumulto
avido

¹⁵² Ivi, p.205.

¹⁵³ Definizione di Vincent van Gogh citata in I. F. Walther, *Van Gogh*, op. cit., p.65.

¹⁵⁴ E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.210.

¹⁵⁵ Definizione di Vincent van Gogh citata in E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.210.

di rami anche i cipressi,
quei cipressi
che io credevo amari
per il lungo masticare
terra nera dei morti»¹⁵⁶.

Altra realizzazione molto simile a *Cipressi* (fig.44) è *Notte stellata* (fig.54), una veduta notturna dove i cipressi sono visibili solo parzialmente sul lato sinistro e, a differenza dei girasoli (considerati dall'autore il simbolo del sole, dell'amore e dei pensieri positivi), gli alberi, simili a fiamme nere, testimonierebbero l'idea della morte e della solitudine¹⁵⁷. Le ondulazioni degli astri, della luna e delle nuvole creano una scia simile alla Via Lattea che si propaga lungo l'orizzonte caratterizzata da un incrocio di enormi nebulose simili a luminosi varchi cosmici. Nella parte bassa il paese di Saint-Rémy ai piedi delle alture. Si tratta indubbiamente di una delle celebri opere di van Gogh tra i pochi esempi lontani dall'osservazione diretta della natura. Forse un tentativo di esternare il suo intimo desiderio di «infinito nella natura» come il poter afferrare le stelle provando a razionalizzare in modo del tutto personale le trasformazioni cosmiche¹⁵⁸.

Van Gogh riscontrò nelle rappresentazioni dei campi di olivi un sentimento di piacevole consolazione dato dal momento di quiete e ispirazione pittorica trascorso in campagna come in *Le Alpilles con olivi in primo piano* (fig.48). Le linee stilistiche contorte e tendenti all'astrazione trasmettono il senso di solitudine che egli cercò di superare dipingendo la natura. Gli ultimi due dipinti riportano caratteri "artificiosi" anche se creati da precedenti studi dal vero¹⁵⁹. Altri esemplari arborei si ritrovano in *Bosco di olivi* (fig.49) stilisticamente molto diversi dai cipressi; lo spazio pittorico è interamente colpito da un unico movimento dove il campo, gli alberi e il cielo vengono scossi dalle medesime pennellate ondegianti creando forti tensioni dinamiche che conferiscono indubbiamente una visione d'insieme. A differenza delle tre fasce di ocre e verde della terra, e del grigio di un cielo dalle pennellate equilibrate ed armoniche, i tronchi contorti innescano invece nell'occhio dell'osservatore un senso di inquietudine e di muto dolore, sentimenti che l'artista cercò di esternare probabilmente avvalendosi della particolare anatomia dell'albero¹⁶⁰. Fu la prima di una serie

¹⁵⁶ Definizione di Vincent Van Gogh citata in E. Luraghi, *Cipressi di Van Gogh*, Milano, Garotto, 1944, n.p.

¹⁵⁷ G. Crepaldi, *Grande atlante dell'Impressionismo*, Milano, Mondadori, 2006, p.302.

¹⁵⁸ I. F. Walther, *Van Gogh*, op. cit., p.72.

¹⁵⁹ E. van Uiter e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.214-215.

¹⁶⁰ I. F. Walther, *Van Gogh*, op. cit., p.71

di boschi di olivi (figg.50,51), paesaggi caratteristici del luogo ripresi al momento del tramonto o utilizzando un colore argentato da lui tanto ammirato in Corot¹⁶¹.

«Sono d'argento, ora più azzurri, ora verdastri, bronzo, biancastri a confronto col terreno che è giallo, rosa-purpureo o una sorta di arancio che dà nel rosso ocra smorto. Però difficili, molto difficili»¹⁶². Così Vincent van Gogh descrisse quegli olivi che tanto amava disegnare. Pur dimostrando soddisfazione per il primo lavoro della serie, mostrò ben presto un atteggiamento di ostilità verso quelle avanguardie contemporanea inclini all'astrazione. Nutri per un periodo delle perplessità in merito alle realizzazioni degli olivi perché tendevano ad avvicinarsi a quella via pittorica e prese una posizione definitiva nel momento in cui ricevette da Gauguin lo schizzo di *Gesù nel giardino di Getsemani* a metà novembre. Condannò la scelta dei motivi legati alla Bibbia sostenendo che la sola realtà che doveva essere rappresentata nell'arte attuale era quella "reale" confidandosi con Theo¹⁶³ «Il fatto è che io non ho lavorato nel bosco di olivi in questo mese, perché loro mi avevano fatto diventare matto con il loro Cristo nell'orto, che è assolutamente privo di qualunque traccia di osservazione. Naturalmente non ho la minima intenzione di fare niente della Bibbia [...]; non che la Bibbia mi lasci freddo, ma mi dà una sensazione spiacevole di regressione anziché di progresso»¹⁶⁴. Abbandonò gradualmente la volontà di sintetizzare la forma per mezzo della stilizzazione riflettendo sui maestri impressionisti come appunto scrisse al critico Isaacson «Lei deve conoscere degli esempi di pittura di boschi d'olivi, immagino che ve ne siano nell'opera di Claude Monet e di Renoir; ma, a parte questo [...], sono stati fatti pochissimi dipinti di boschi d'olivi: bene, è molto probabile che non sia lontano il giorno in cui gli alberi d'olivo verranno dipinti in tutti i modi, proprio come sono stati dipinti i salici o i meli della Normandia a cominciare da Daubigny e da César Cocq. Gli effetti della luce e dei cieli dimostrano che dagli alberi d'olivo si possono trarre infiniti spunti»¹⁶⁵.

Van Gogh realizzò alla fine del 1889 due dipinti con grandi platani (figg.52,53) ritraendoli lungo la strada principale di Saint-Rémy assieme ai passanti ed alcune abitazioni cittadine; le realizzazioni possono essere considerate un'eccezione per la scelta della location considerato che il pittore non amava dipingere davanti al pubblico preferendo la tranquillità della campagna al clima caotico urbano. Nei dipinti, gli operai e i passanti sono caratterizzati da pochi tratti di colore, tecnica che van Gogh aveva colto dalle stampe giapponesi dove le

¹⁶¹ E. van Uiter e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.242.

¹⁶² Definizione di Vincent van Gogh citata in E. van Uiter e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.238.

¹⁶³ E. van Uiter e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.238.

¹⁶⁴ Definizione di Vincent van Gogh citata in E. van Uiter e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., p.238.

¹⁶⁵ Ibidem.

figure, nonostante le dimensioni ridotte, favoriscono la riuscita di una buona composizione. I platani ornano i viali della città e dominano lo sfondo scanditi da tronchi massicci tagliati all'altezza dei rami; nella parte alta della tela sono visibili le fronde dorate simili ai colori dei campi di grano tanto amati dall'autore, carattere che rispecchia il clima autunnale della Provenza¹⁶⁶.

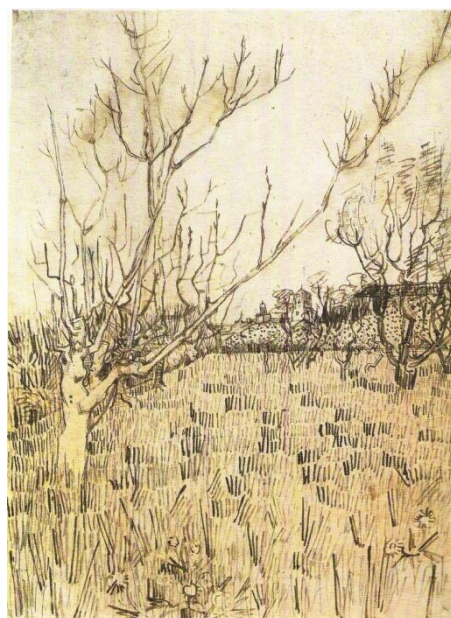
«Un cielo notturno e una luna priva di intensità luminosa, tanto che la falce emerge appena dall'ombra scura della terra; una stella che proietta una luce smisurata, rosa e verde in un cielo blu oltremare in cui si rincorrono le nuvole. In basso una strada delimitata da lunghe canne gialle, dietro le basse Alpilles blu, una vecchia locanda con le finestre arancioni e un cipresso molto alto, dritto scurissimo. Sulla strada un carretto giallo tirato da un cavallo bianco e due viandanti ormai in ritardo. Una scena molto romantica.. ma credo anche molto caratteristica della Provenza»¹⁶⁷ descrizione che il pittore fece in merito al quadro *Strada con cipressi sotto un cielo stellato* (fig.55) dove al centro della composizione si ergono due alberi che tagliano il cielo in due parti accompagnati dagli astri luminosi. Le pennellate eccessivamente nervose (come i colori nel periodo di Arles) non consentono di individuare forme precise ma si perdono, seppur ancora riconoscibili, lungo la strada simile a un torrente. I colori, sfumati e cupi, emergono energici creando campi magnetici dalle forze contrastanti scandite da linee convergenti e divergenti. Un puro dinamismo all'insegna di un paesaggio sovranaturale e ricco di pennellate dalle molteplici inclinazioni molto simile alla famosa *Notte stellata*.

¹⁶⁶ E. van Uitert e S. van Heugert, *Dipinti. Vincent van Gogh*, op. cit., pp.243.

¹⁶⁷ Definizione di Vincent van Gogh citata in I. F. Walther, *Van Gogh*, op. cit., p.78.



(fig.17) V. van Gogh, *Studio di albero*, 1882¹⁶⁸

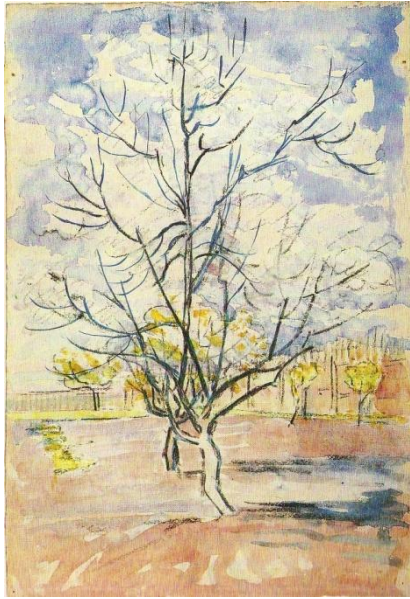


(fig.18) V. van Gogh, *Frutteto provenzale*, 1888¹⁶⁹ (fig.19) V. van Gogh, *Frutteto con Arles sullo sfondo*, 1888¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Studio di albero*, matita, gessetto, inchiostro e acquarello su carta velina, 50x69 cm aprile 1882.

¹⁶⁹ *Frutteto provenzale*, matita, cannuccia e inchiostro marrone lumeggiato di bianco e rosa su carta vergata, 39,5x54 cm 1888.

¹⁷⁰ *Frutteto con Arles sullo sfondo*, matita, penna d'oca e cannuccia con inchiostro viola e nero su carta vergata, 53,5x39,5 cm aprile 1888.



(fig.20) V. van Gogh, *Alberi di pesco in fiore*, 1888¹⁷¹ (fig.21) V. van Gogh, *Alberi d'olivo a Montmajour*, 1888¹⁷²

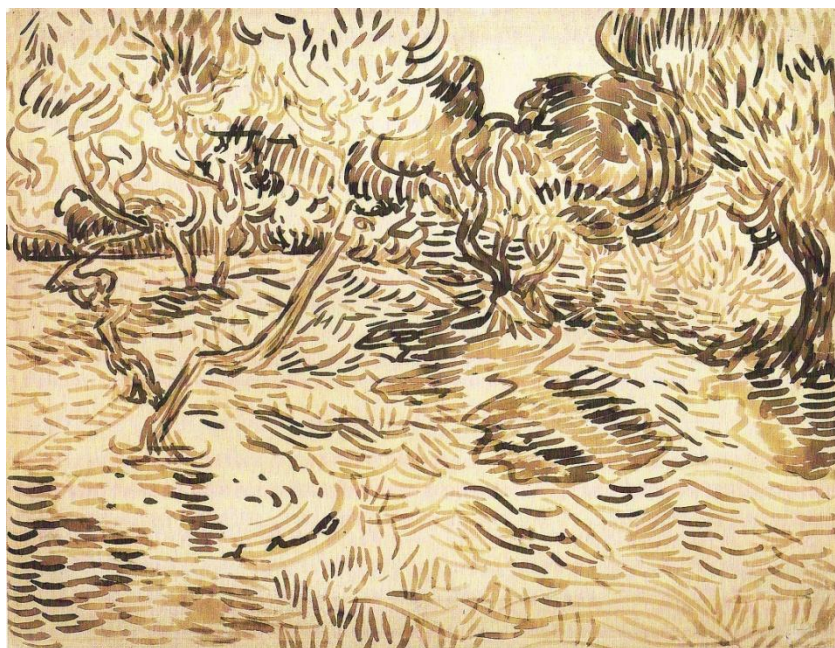


(fig.22) V. van Gogh, *Olivi: Moutmajour*, 1888¹⁷³

¹⁷¹ *Alberi di pesco in fiore*, gessetto nero e acquarello su carta Whatman, 45,5x30,6 cm aprile 1888.

¹⁷² *Alberi d'olivo a Montmajour*, gessetto nero, cannuccia e inchiostro viola su carta Ingres, 31,2x48,1 cm maggio 1888.

¹⁷³ *Olivi: Moutmajour*, matita, penna d'oca e cannuccia con inchiostro marrone e nero su carta Whatman, 48x60 cm luglio 1888.



(fig.23) V. van Gogh, *Olivi*, 1889¹⁷⁴



(fig.24) V. van Gogh, *Cipressi*, 1889¹⁷⁵

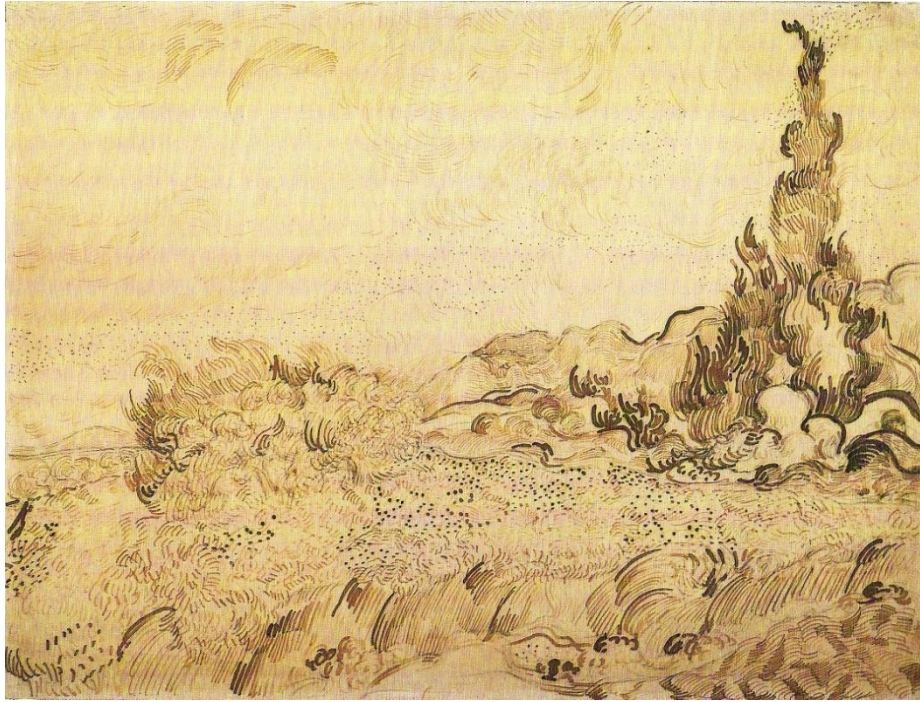


(fig.25) V. van Gogh, *Cipressi*, 1889¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Olivi*, cannuccia e inchiostro marrone su carta velina, 49,8x64,8 cm giugno 1889.

¹⁷⁵ *Cipressi*, matita, penna d'oca, cannuccia e inchiostro marrone su carta velina color crema, 62,5x46,5 cm giugno 1889.

¹⁷⁶ *Cipressi*, matita, penna d'oca, cannuccia e inchiostro marrone e nero su carta velina bianca, 62,5x47 cm giugno 1889.



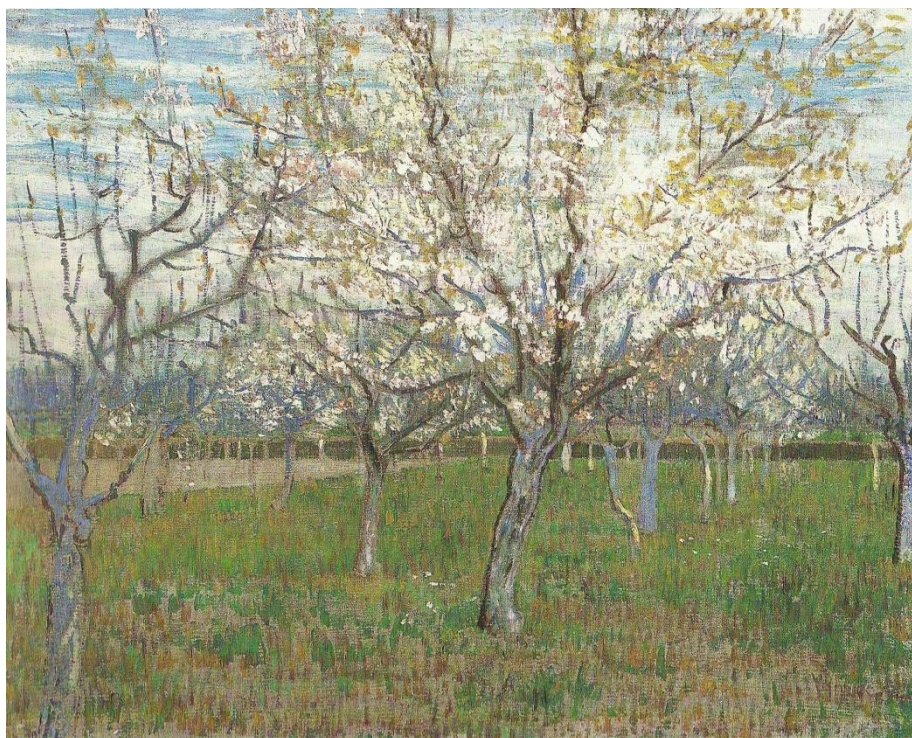
(fig.26) V. van Gogh, *Campo di grano con cipressi*, 1889¹⁷⁷



(fig.27) V. van Gogh, *Alberi d'olivo con le Alpillles sullo sfondo*, 1889¹⁷⁸

¹⁷⁷ *Campo di grano con cipressi*, matita, penna d'oca, cannuccia e inchiostro marrone su carta velina color crema, 47,1x62,2 cm fino giugno – inizio luglio 1889.

¹⁷⁸ *Alberi d'olivo con le Alpillles sullo sfondo*, matita, penna d'oca, cannuccia e inchiostro marrone su carta velina color crema, 47x62,5 cm fine giugno – inizio luglio 1889.



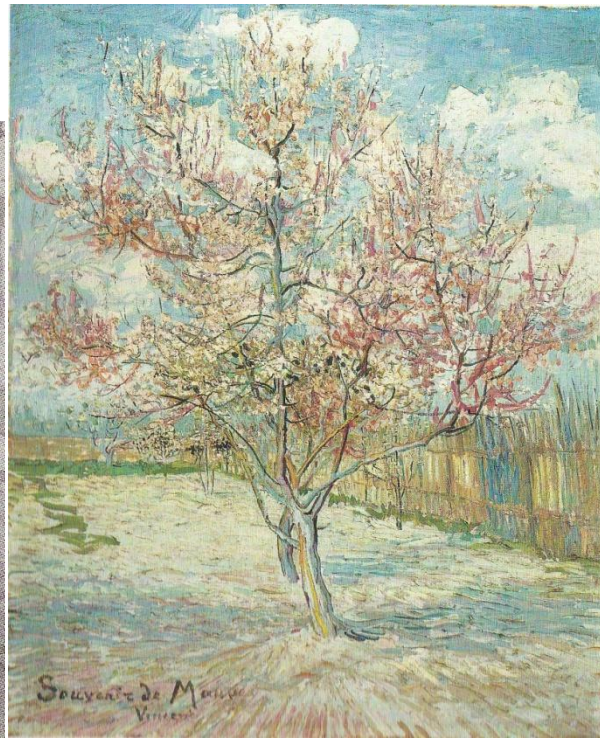
(fig.28) V. van Gogh, *Il frutteto rosa*, 1888¹⁷⁹



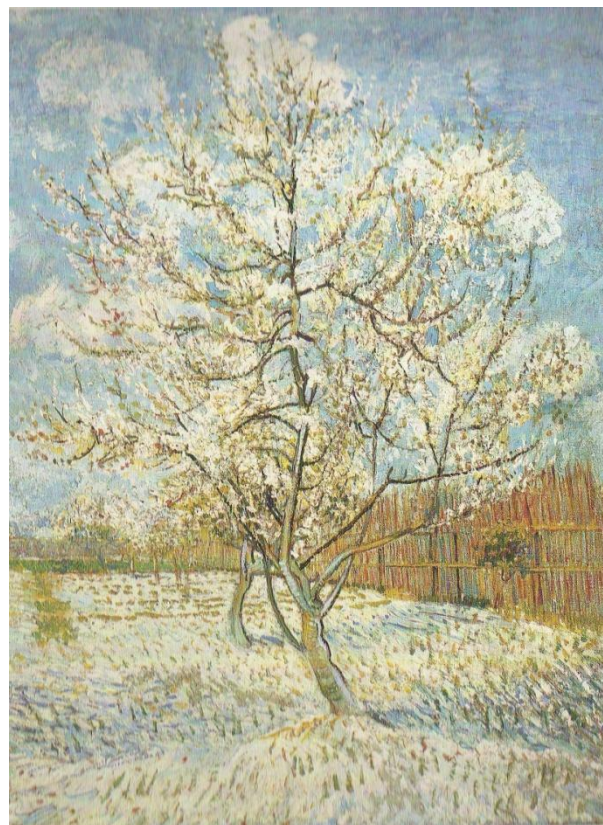
(fig.29) V. van Gogh, *Il frutteto bianco*, 1888¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Il frutteto rosa*, olio su tela, 64,5x80,5 cm 1888.

¹⁸⁰ *Il frutteto bianco*, olio su tela, 60x81 cm 1888.



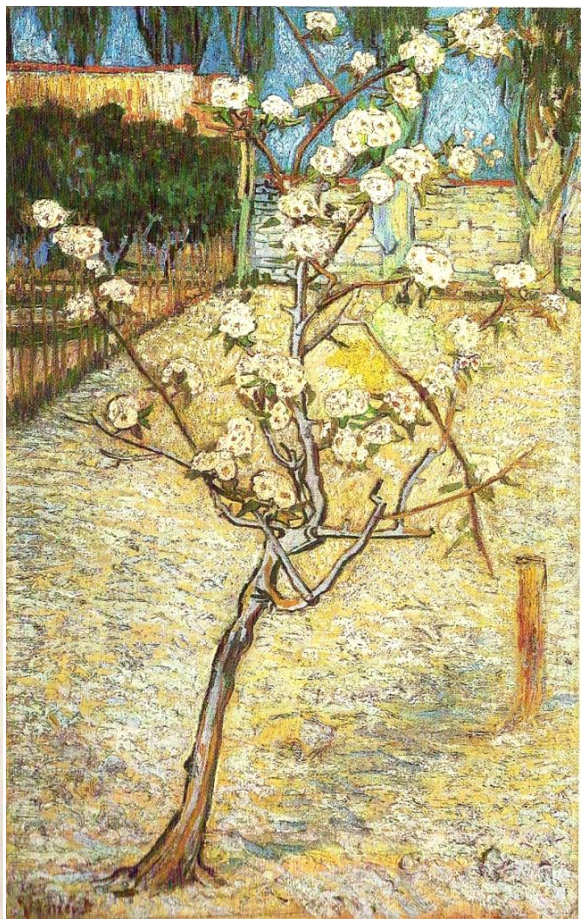
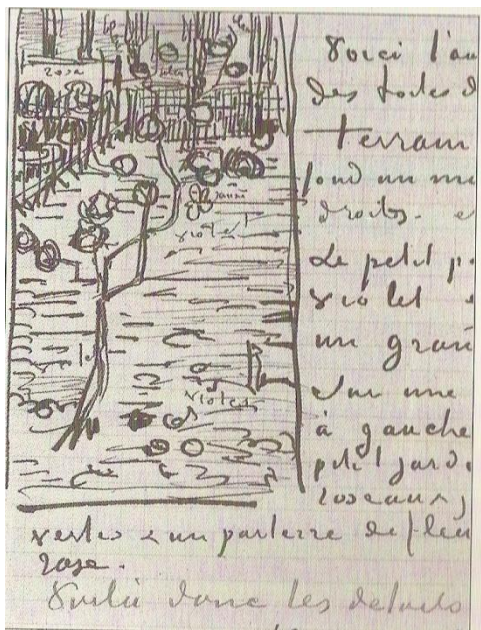
(fig.30)V. van Gogh, *Peschi rosa*, 1888 (fig.31)V. van Gogh, *Peschi in fiore, Souvenir de Mauve*, 1888¹⁸¹



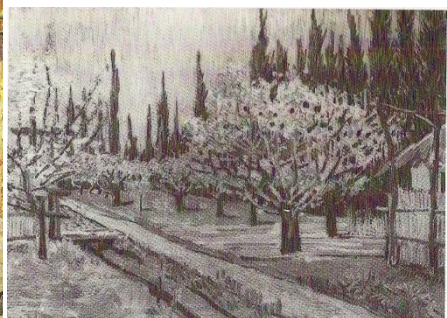
(fig.32) V. van Gogh, *Peschi in fiore*, 1888¹⁸²

¹⁸¹ *Peschi in fiore, Souvenir de Mauve*, olio su tela, 73x59,5 cm 1888.

¹⁸² *Peschi in fiore*, olio su tela, 80,5x59,5 cm 1888.



(fig.33) V. van Gogh, Schizzo nella lettera 477, 1888 (fig.34) V. van Gogh, *Pero in fiore*, 1888¹⁸³

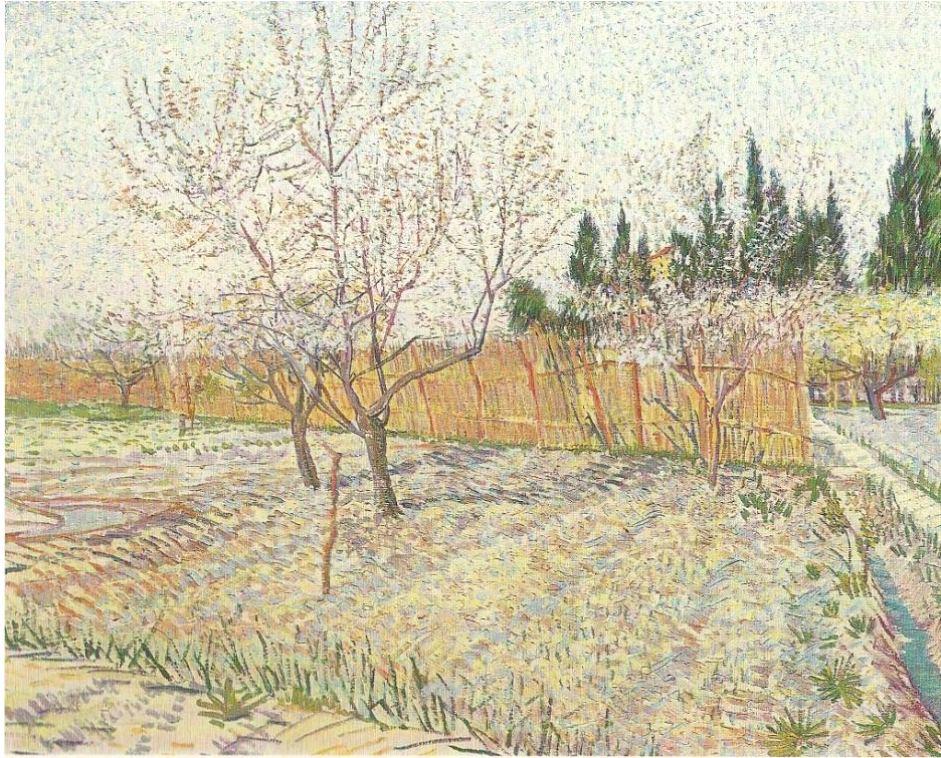


(fig.35)V. van Gogh, *Frutteto circondato da cipressi*, 1888¹⁸⁴

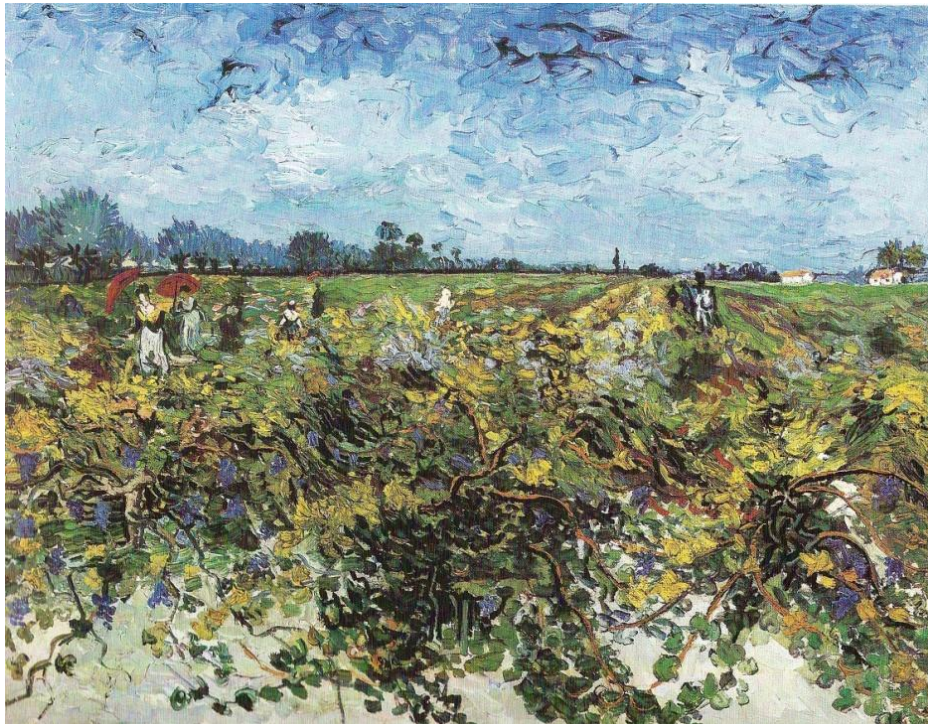
(fig.36)V. van Gogh, *Frutteto circondato da cipressi*, 1888

¹⁸³ *Pero in fiore*, olio su tela, 73x46 cm 1888.

¹⁸⁴ *Frutteto circondato da cipressi*, olio su tela, 65x81 cm 1888.



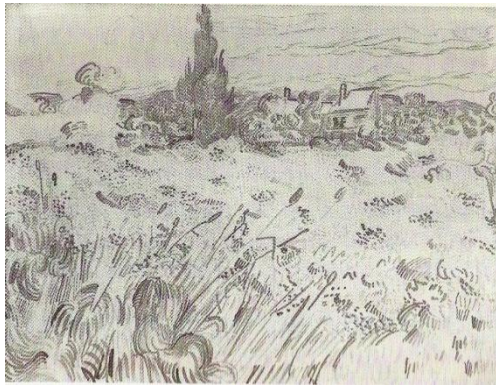
(fig.37) V. van Gogh, *Frutteto con peschi in fiore*, 1888¹⁸⁵



(fig.38) V. van Gogh, *Il vigneto verde*, 1888¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Frutteto con peschi in fiore*, olio su tela, 65x81 cm 1888.

¹⁸⁶ *Il vigneto verde*, olio su tela, 72x92 cm 1888.



(fig.39)V. van Gogh, *Campo di grano con cipresso*, 1889

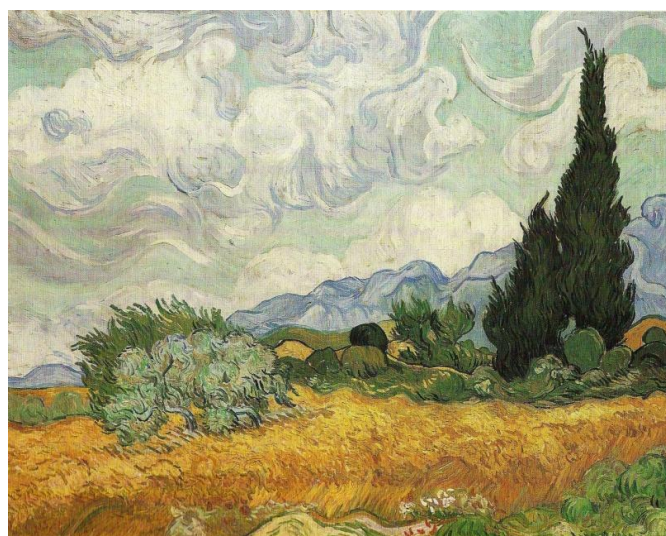
(fig.40)V. van Gogh, *Campo di grano con cipresso*, 1889¹⁸⁷



(fig.41)V. van Gogh, *Campo di grano con cipressi*, 1889



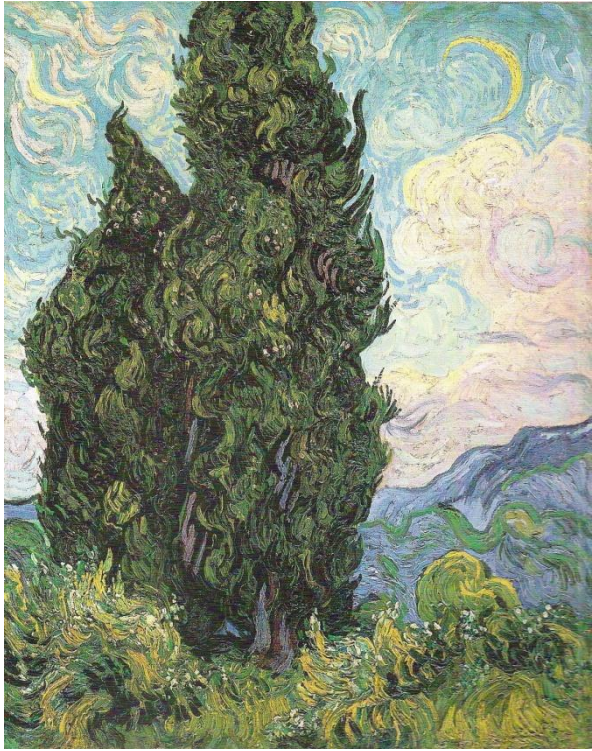
(fig.42)V. van Gogh, *Campo di grano con cipressi*, 1889



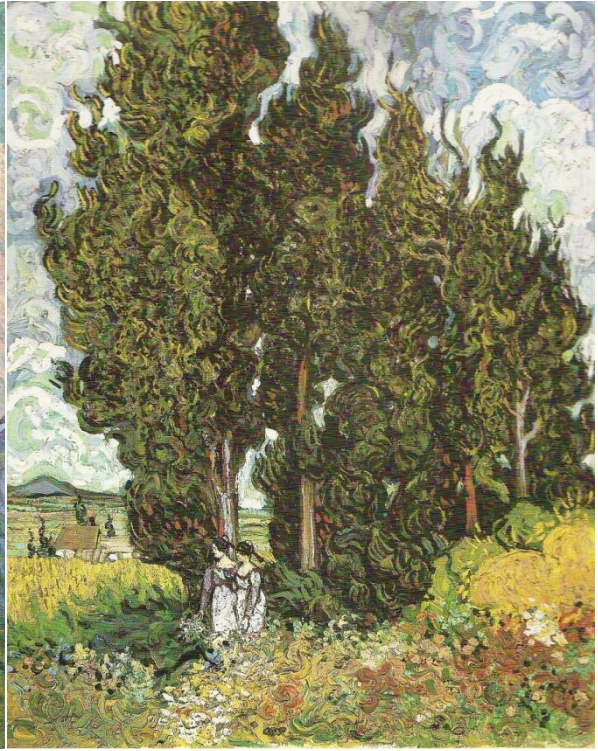
(fig.43) V. van Gogh, *Campo di grano con cipresso*, 1889¹⁸⁸

¹⁸⁷ *Campo di grano con cipresso*, olio su tela, 73,5x92,5 cm 1889.

¹⁸⁸ *Campo di grano con cipresso*, olio su tela, 72,5x91,5 cm 1889.



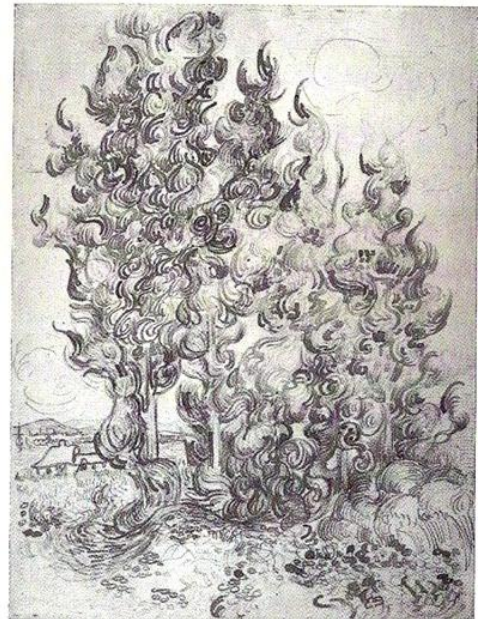
(fig.44) V. van Gogh, *Cipressi*, 1889¹⁸⁹



(fig.45) V. van Gogh, *Cipressi con due donne*, 1889¹⁹⁰



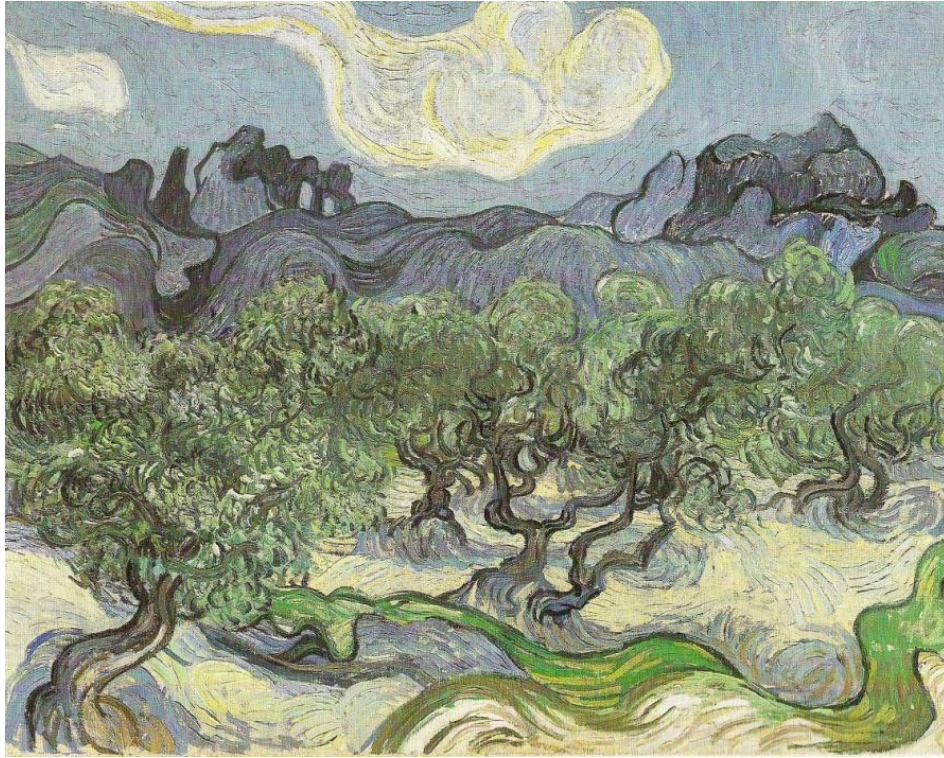
(fig.46) V. van Gogh, *Cipressi*, 1889



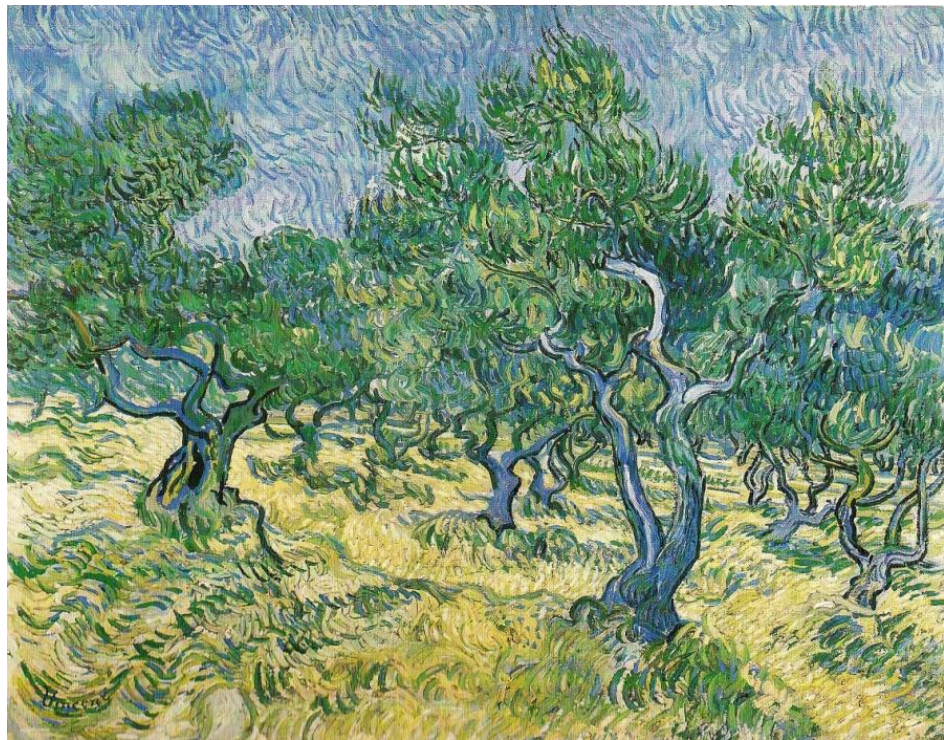
(fig.47) V. van Gogh, *Cipressi*, 1889

¹⁸⁹ *Cipressi*, olio su tela, 93,3x74 cm 1889.

¹⁹⁰ *Cipressi con due donne*, olio su tela, 92x73 cm 1889.



(fig.48) V. van Gogh, *Le Alpilles con olivi in primo piano*, 1889¹⁹¹



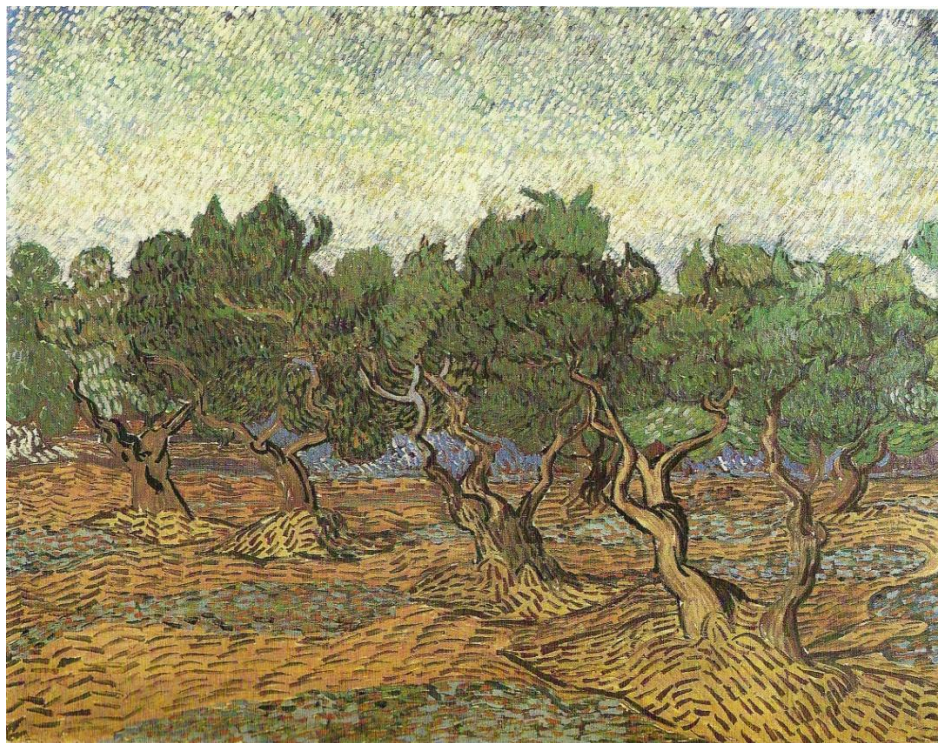
(fig.49) V. van Gogh, *Bosco di olivi*, 1889¹⁹²

¹⁹¹ *Le Alpilles con olivi in primo piano*, olio su tela, 72,5x92 cm 1889.

¹⁹² *Bosco di olivi*, olio su tela, 72x92 cm 1889.



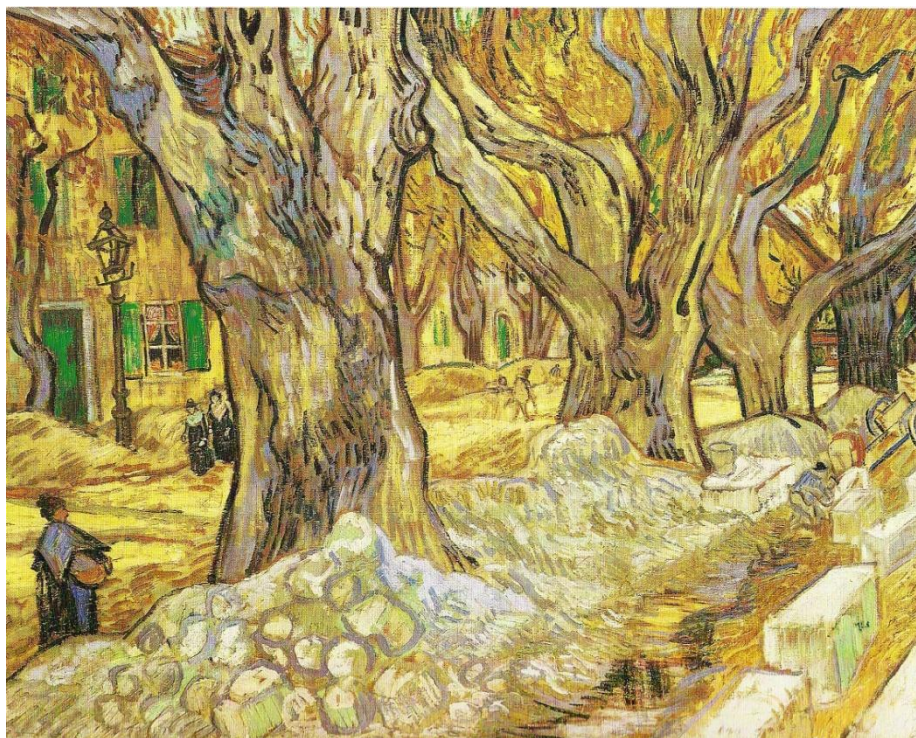
(fig.50) V. van Gogh, *Bosco di olivi*, 1889¹⁹³



(fig.51) V. van Gogh, *Bosco di olivi*, 1889¹⁹⁴

¹⁹³ *Bosco di olivi*, olio su tela, 74x93 cm 1889.

¹⁹⁴ *Bosco di olivi*, olio su tela, 73x92 cm 1889.



(fig.52) V. van Gogh, *Grandi platani*, 1889¹⁹⁵



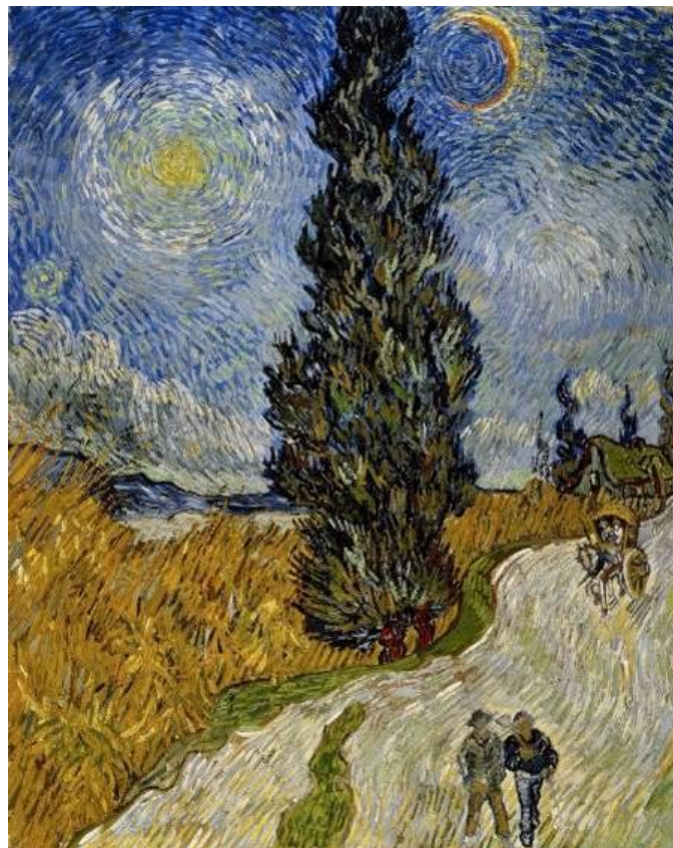
(fig.53) V. van Gogh, *Grandi platani*, 1889¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Grandi platani*, olio su tela, 73,5x92 cm 1889.

¹⁹⁶ *Grandi platani*, olio su tela, 71x93 cm 1889.



(fig.54) V. van Gogh, *Notte stellata*, 1889¹⁹⁷



(fig.55) V. van Gogh, *Cipresso su un cielo stellato*, 1890¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Notte stellata*, olio su tela, 73,7x92,1 cm 1889.

¹⁹⁸ *Cipresso su un cielo stellato*, olio su tela, 92x73 cm 1890.

2.3 Gustav Klimt: il *Fregio Stoclet*

Gustav Klimt nacque a Baumgarten il 14 luglio 1862, nei pressi di Vienna. Figlio di un incisore condivise la passione per l'artigianato e per la preziosità dei materiali assieme all'interesse per la musica ereditato dalla madre, cantante lirica. Coltivò l'interesse per l'arte affiancato dai due fratelli Ernst (pittore con il quale strinse un sodalizio artistico nella fase giovanile) e Georg (scultore e cesellatore che realizzò alcune splendide cornici per i dipinti del fratello). A 14 anni Klimt si iscrisse alla scuola di arti applicate Kunstgewberschule che al tempo era una struttura annessa al Museo dell'arte e dell'industria e nella quale, a partire dal 1876, studiò disegno ornamentale e disegno dal vero per poi specializzarsi in pittura decorativa sotto l'insegnamento di Ferdinand Laufberger che fu sostituito, dopo la sua morte, da Julius Victor Berger. Studiò e riprodusse in disegno gli stili dell'arte antica, dalla Classicità al Barocco, secondo schemi stilistici eclettici e magniloquenti, mantenendo come soggetti principali figure storiche e allegoriche¹⁹⁹. Klimt frequentò la scuola fino al 1883 che gli consentì di padroneggiare molteplici tecniche nel campo pittorico e dell'artigianato come il mosaico, la lavorazione dei metalli assieme all'applicazione di un vasto repertorio di motivi decorativi di culture antiche come l'arte vasaria greca, i rilievi egizi o assiri fino al folclore slavo. Suo punto di riferimento fu il pittore Makart, idolo viennese del tempo, assieme al virtuoso accademismo di Gérôme e di Alma-Tadema, figure necessarie per il distacco dallo studio accademico e le nuove ricerche giovanili. Nel 1883 Klimt, Ernst e il compagno di corso Franz Matsch fondarono una piccola società artistica, la Kunstercompagnie (la Compagnia degli artisti). Tra le numerose commissioni, gli artisti decorarono, secondo lo "stile Makart" (come esigeva la moda all'epoca), diverse strutture come i palazzi viennesi, il castello reale di Pelesch in Transilvania, la camera imperiale di Hermesvilla oltre ai teatri di Bucarest, Karlsbad, Fiume e Reichenberg²⁰⁰. Parteciparono ai lavori del Ring, la strada che cingeva ad anello il centro storico di Vienna, con un conseguente rinnovamento circostante dei palazzi, edifici storici e culturali, l'introduzione di magnifici parchi e lo smantellamento della cinta muraria avvenuto nel 1857²⁰¹. Nel 1886 Klimt si occupò della decorazione dello scalone d'ingresso del nuovo Burgtheater, teatro progettato dagli architetti Semper e Hasenauer che sorse al posto del vecchio teatro di Maria Teresa; le tematiche riguardanti la storia del teatro furono dipinte da Ernst e Matsch mentre Gustav decorò le due volte dell'ingresso e tre grandi scomparti del soffitto centrale. Scelsero come raffigurazioni i due altari di Apollo e Dioniso, il teatro di Taormina, il carro di Tespi, il Globe Theatre di Londra e

¹⁹⁹ M. Chini, *Klimt. Vita d'artista*, Firenze, Giunti, 2007, pp.9-11.

²⁰⁰ E. di Stefano, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione*, Firenze, Giunti, 2006, p.20.

²⁰¹ M. Chini, *Klimt. Vita d'artista*, op. cit., p.12.

per i modelli selezionarono la famiglia Klimt. Anche lo scalone d'ingresso del nuovo museo, il Kunsthistorisches, inizialmente destinato a Makart e interrotto per la sua morta giunta improvvisamente nel 1884, fu affidato alla compagnia per la rappresentazione di allegorie che avrebbero dovuto attraversare tutta la storia dell'arte e, in quel periodo, Klimt sviluppò un nuovo stile lontano dall'accademismo scolastico, coniugando l'illusoria plasticità dei volti con una forte bidimensionalità dei corpi, che sembravano quasi ritagliati su un fondo solido. Attuò un eclettismo storicistico legato ad autori storici precedenti da Bellini a Melozzo da Forlì e da Donatello a Botticelli²⁰². Dopo i lavori del Burgtheater, assieme al fratello Klimt visitò l'Italia giungendo a Venezia e Ravenna dove rimase colpito dall'oro dei mosaici bizantini e Padova per le sculture di Donatello o ancora Firenze dove restò affascinato dai primitivi. Visitò Ravenna due volte nel 1903 per studiare la tecnica del mosaico finalizzato alla realizzazione della *Giurisprudenza*²⁰³ (1901-1907), uno dei tre pannelli destinati alla decorazione del soffitto dell'aula magna dell'Università di Vienna. Nella *Filosofia* e nella *Medicina*, Klimt riportò come richiesto il tema del trionfo della luce sulle tenebre e l'ignoranza, a differenza della *Giurisprudenza* (opera intrisa di dolore e pessimismo nei confronti delle istituzioni) realizzazione che inaugurò lo stile d'oro per la spazialità fortemente schiacciata e una maggiore cura delle decorazioni²⁰⁴. A Gentile da Fabriano si deve lo stile aureo di Klimt in ricordo dell'opera *Adorazione dei magi* (1420-1423); lo stile aureo consiste, oltre al massiccio uso dell'oro puro in foglia e carta dorata, al ruolo strutturale che questo assume nel processo pittorico. Se consideriamo l'esempio del mosaico bizantino, l'oro di Klimt vuole trasfigurare la realtà trascendendo l'immagine in una sublime visione, congelandola nella distanza e nella perfezione del metallo. L'oro non è mai semplice fondale ma viene riprodotto mantenendo le sue qualità opache e brillanti modulando il rapporto tra le parti piatte e plastiche della superficie²⁰⁵. L'esempio celebre è il *Fregio Stoclet* con *L'Albero della vita* ricco di elementi ornamentali che si sviluppano lungo le diramazioni dei rami scanditi da farfalle multicolori, uccelli simili ai falchi di Horus, un roseto e fiori a forma di occhi egizi²⁰⁶.

Nel 1912 Klimt fu eletto presidente dell'Unione Austriaca degli Artisti e la sua attività si concluse con la fine della Grande Guerra.

Klimt morì il 12 novembre 1918 a causa di un ictus celebrale che lo semiparalizzò.

²⁰² E. di Stefano, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione*, op. cit., pp.22-29.

²⁰³ Ivi, p.26.

²⁰⁴ Ivi, pp.67-72.

²⁰⁵ Ivi, p.84.

²⁰⁶ Ivi, p.196.

Negli anni della maturità Klimt si recò spesso sul lago Attersee, a est di Salisburgo, per trascorrere le estati in compagnia della compagna Emilie Flöge. In questo paesaggio lacustre realizzò tra il 1900 e il 1916 una serie di vedute del lago e gruppi isolati di alberi come faggi, abeti e betulle, per un totale di 55 dipinti realizzati en plein air posizionando il cavalletto tra gli arbusti o su una barca, completando in un secondo momento il lavoro nel suo atelier di Vienna²⁰⁷. Lontano dalle vedute impressionistiche, Klimt utilizzò una prospettiva ravvicinata dove gli elementi in primo piano provocano nell'occhio di chi osserva una visione fortemente bidimensionale; non vi è alcun effetto atmosferico e la linea d'orizzonte notevolmente rialzata consente al paesaggio di invadere gran parte della superficie pittorica (processo che ricorderebbe un Monet maturo). Si riscontra quindi un senso di staticità che, assieme a un effetto divisionista a piccoli tocchi di pennello di colori separati, ricorderebbero il pointillisme di Seurat²⁰⁸. Non si riscontra in lui la volontà di rappresentare i cambiamenti stagionali e il mutare della luce; Klimt cercò di fissare gli elementi naturali in un'atmosfera "congelata" dove il tempo atmosferico non è percepibile come potrebbe essere invece nelle opere di van Gogh grazie al vento della Provenza. Come denota Dobai, la natura si è trasformata in qualcosa di "interiore", aspetto dato da un controllo sapiente dell'immagine grazie anche al suo inserimento in un formato regolare e misurabile. Lontani dagli scandalosi disegni femminili urbani, Klimt realizzò gli alberi in un clima di completo isolamento avvalendosi dei colori carichi di van Gogh o intrisi più di rado della durezza pittorica di Schiele e Kokoschka²⁰⁹. Una serie di paesaggi che escludono l'uomo e dove avviene una sospensione temporale: un silenzio pittorico dato dai riflessi della luce sull'acqua calma del lago o ancora dai tronchi longilinea degli alberi assieme al formato quadrato della tela che esprimerebbe un senso di quiete²¹⁰.

Klimt trascorse le giornate dipingendo più quadri a seconda dell'orario e delle condizioni meteorologiche come riportò in una lettera «Al mattino mi alzo presto, intorno alle sei. Se il tempo è bello vado nel bosco qui vicino e dipingo un piccolo faggeto al sole interrotto dalle conifere. Vado avanti così fino alle otto, l'ora di colazione, poi vado al lago, dove faccio un bagno, con la dovuta prudenza, e dipingo ancora un po': una veduta del lago se c'è il sole, un paesaggio visto dalla mia camera se il cielo è coperto, certe mattine invece non dipingo e studio i miei libri giapponesi all'aperto. Così arriva mezzogiorno: dopo mangiato, un sonnellino e qualche lettura fino all'ora della merenda, prima o dopo la quale faccio un altro

²⁰⁷ Ivi, p.158.

²⁰⁸ M. Chini, *Klimt. Vita d'artista*, op. cit., p.100.

²⁰⁹ Ivi, pp.102-104.

²¹⁰ E. di Stefano, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione*, op. cit., p.158.

bagno nel lago, non sempre, ma abbastanza spesso. Dopo la merenda continuo a dipingere: un grande pioppo al crepuscolo, mentre sta per venire il temporale», testimonianza che si ricollega ad alcune delle opere selezionate come *Faggeto I* (fig.58) e *Il grande pioppo II* (fig.60). Klimt scrisse in una lettera del 1903 destinata a Mizzi Zimmermann «Nei primi giorni di permanenza qui non ho iniziato subito a lavorare e mi sono un po' impigrito, sfogliando libri, studiando un po' l'arte giapponese, cercando motivi per i miei paesaggi col mio "mirino", ma ne ho trovati pochi, anzi nessuno»²¹¹. Per mirino l'autore intendeva un oggetto in avorio di forma quadrata forato all'interno col quale osservava il paesaggio come fosse un binocolo.

I temi trattati sono l'acqua in *Schloss Kammer sull'Attersee I* (fig.65) e *Schloss Kammer sull'Attersee II* (fig.66) dai quali si intravedono scorci del lago, o ancora vedute di boschi "cattedrali del silenzio e dell'indivisibile" dove l'occhio si perde nell'infinità dei tronchi in lontananza²¹². Focalizzandoci sulle opere presenti nella ricerca, *La fattoria delle betulle* (fig.56) rappresenta un primo piano di un campo ravvivato dai tocchi coloristici dei petali floreali e dai fragili tronchi delle betulle, simili a fucelli²¹³. *Abetaia I* (fig.57), *Faggeto I* (fig.58) e *Bosco di betulle* (fig.59) realizzate nei tre anni successivi, propongono vedute fitte di boschi locali ritratti realisticamente; è presente una maggiore cura per il dettaglio della corteccia dei faggeti e delle betulle rispetto agli abeti oltre a una maggiore profondità prospettica data dalla scelta dei colori più densi in primo piano. *Il grande pioppo II* (fig.60), conosciuto anche come *Temporale imminente*, ricorderebbe gli sperimentalismi di Edvard Munch per i colori cupi e la definizione delle linee portanti come quella che caratterizza l'orizzonte, tesa e allungata, e quella verticale leggermente ondulata dell'albero. L'opera *Il pero* (fig.61) come stile riprende decisamente il pointillisme dove avviene una unione tra i frutti e il fogliame a causa di un forte appiattimento che tende ad inglobare le fronde dei vicini frutteti; da questa realizzazione prese avvio il lavoro per un paesaggio urbano, *Il parco* (fig.68).

La tela *Il melo d'oro* (fig.62) (della quale si riporta l'immagine in negativo) fu distrutta nell'incendio del castello Immendorf nel 1945. Trattasi di uno dei primi esempi dello stile d'oro di Klimt, l'opera presenta componenti legate alla trasfigurazione della realtà e il suo contenuto simbolico è collegato a *L'Albero della vita* del fregio Stoclet. Klimt riprese quest'opera per la realizzazione nel periodo tardo di *Il melo I* (fig.63) e *Il melo II* (fig.64); mentre nel primo il prato tende a confondersi con l'albero ricco di colorazioni floreali, il

²¹¹ Definizione di Gustav Klimt citata in E. di Stefano, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione*, op. cit., p.158.

²¹² Ivi, pp.158-170.

²¹³ J. Dobai, *L'opera completa di Gustav Klimt*, Milano, Rizzoli, 1978, p.99.

secondo riporta un albero isolato e dai colori più scuri, lontano dai preziosismi decorativi antecedenti e con una violenza inconsueta presente nel prato e negli arbusti in lontananza²¹⁴.

²¹⁴ Ivi, pp.99-109.

Il Fregio Stoclet

Il fregio della sala da pranzo del palazzo Stoclet di Bruxelles rappresentò l'ultima grande impresa collettiva a cui l'autore partecipò.

Il palazzo, residenza privata dell'industriale belga Adolphe Stoclet, fu realizzato tra il 1905 e il 1911 secondo il gusto secessionista dell'architetto Joseph Hofmann che si occupò, assieme a Koloman Moser, anche della scelta delle decorazioni e dell'arredamento. Il mobilio, l'illuminazione e gli oggetti furono progettati con estrema cura secondo l'idea secessionista di "opera d'arte totale" combinando architettura, pittura e arti applicate in un ambiente unitario. Il palazzo, per l'aspetto prezioso ma austero, venne paragonato alle strutture egizie e bizantine. L'esterno, una facciata in marmo costituita da una torre panoramica con una piccola cupola fiorita, ricorda il palazzo della Secessione di Olbrich mentre l'interno, partendo da un atrio con la collezione d'arte di famiglia, si disloca in ambienti riservati a fini culturali come la sala della musica e del teatro proseguendo con gli ambienti privati. Klimt si occupò della decorazione della sala da pranzo (fig.74), un locale rettangolare con pavimento a scacchiera e pareti in marmo sui toni bianchi e neri. All'interno della stanza sono presenti ancora oggi due lunghe credenze in marmo nero e due mobili in vetro per il servizio da pranzo; al centro una tavolata in radica con ventidue sedie in pelle nera e dai bordi dorati. Il fregio percorre le due pareti più lunghe occupando la fascia più alta del muro; costituito da quindici pannelli marmorei, Klimt applicò inserti d'oro, maioliche, smalti e ceramiche mantenendo l'idea del mosaico.

Al centro il fregio riporta *L'Albero della vita* (fig.72) completamente in oro e impreziosito da figure geometriche (farfalle colorate, triangoli, cerchi, occhi egizi e uccelli rapaci) e i suoi rami si diffondono occupando tutta la superficie raggiungendo le figure ai lati. A sinistra o a destra a seconda del pannello scelto, il *Roseto* (fig.72) una pianta ornamentale, e *L'attesa* (fig.71) dove una donna attende l'arrivo del suo amato (in posa di danzatrice egizia) e *L'abbraccio* (fig.72) figure poste frontalmente dall'altro lato della stanza, simbolo di un amore ritrovato dove l'uomo di spalle, coperto da un grande mantello decorato, ricorderebbe la scena finale del *Fregio di Beethoven*. Si riporta una ricostruzione dei cartoni inerenti a uno dei due fregi de *L'Albero della vita* con *L'attesa* (fig.73) conservati oggi nell'Österreichisches Museum für angewandte Kunst di Vienna; eseguiti tra il 1906 e il 1907, per raggiungere la massima aderenza Klimt utilizzò diverse tecniche come l'acquarello, la tempera, la porporina, l'argento, la grafite e i pastelli, l'argento, il bianco di copertura, la foglia d'oro e d'argento su una base cartacea aggiungendo scritte autografe e appunti per gli esecutori²¹⁵. Eseguito a

²¹⁵ Ivi, p.104.

mosaico su lastre di marmo dalla Wiener Werkstätte il fregio, ricco di materiali preziosi come undici qualità d'oro diverse, smalti, madreperla e metalli vari, riporta nel suo splendore motivi organici e inorganici riprendendo lo stile fiorito e sfarzoso dei dipinti ad olio delle famose *femme fatales*. Per tutto il periodo della realizzazione, Klimt affiancò alla preparazione dei cartoni il lavoro in team collaborando con gli artigiani della ditta, apportando gli appunti su ogni dettaglio possibile; una volta inciso col trapano il disegno sul marmo, Klimt ne ripercorreva i contorni manualmente²¹⁶.

L'albero, soggetto che si ricollega al significato di questa ricerca, ingloba simbolismi legati alle credenze mitologiche come gli elementi della tradizione egizia oltre alla combinazione di elementi naturali stilizzati riscontrabili nelle figure umane e nei rami stessi che percorrono tutto il fregio. Farfalle, libere e leggere, volano lontane dall'albero decorando lo sfondo assieme a un tappeto fiorito simile al Paradiso terrestre dove gli uomini vivono in pace e in armonia.

Un indiscutibile omaggio al pilastro del mondo.

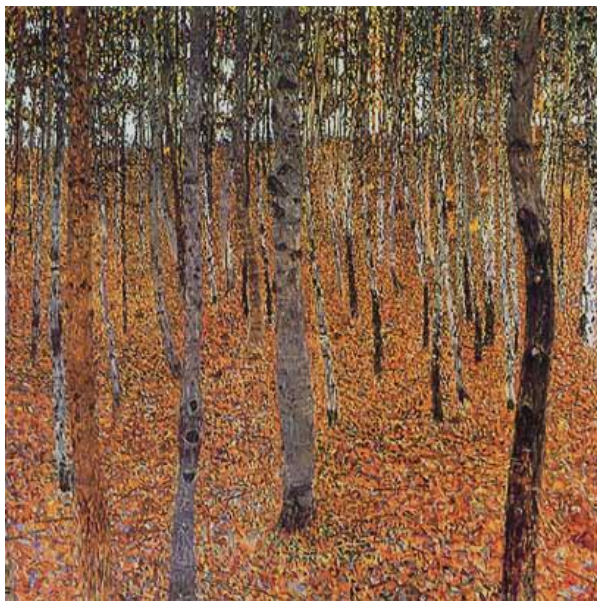
²¹⁶ E. di Stefano, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione*, op. cit., p.194.



(fig.56) G. Klimt, *La fattoria delle betulle*, 1900²¹⁷



(fig.57) G. Klimt, *Abetaia I*, 1901²¹⁸



(fig.58) G. Klimt, *Faggeto I*, 1902²¹⁹



(fig.59) G. Klimt, *Bosco di betulle*, 1903²²⁰

²¹⁷ *La fattoria delle betulle*, olio su tela, 80x80 cm 1900.

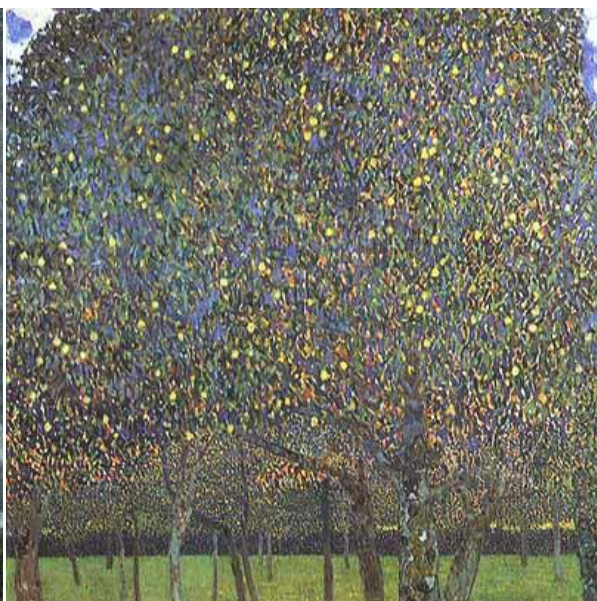
²¹⁸ *Abetaia I*, olio su tela, 90x90 cm 1901.

²¹⁹ *Faggeto I*, olio su tela, 100x100 cm 1902.

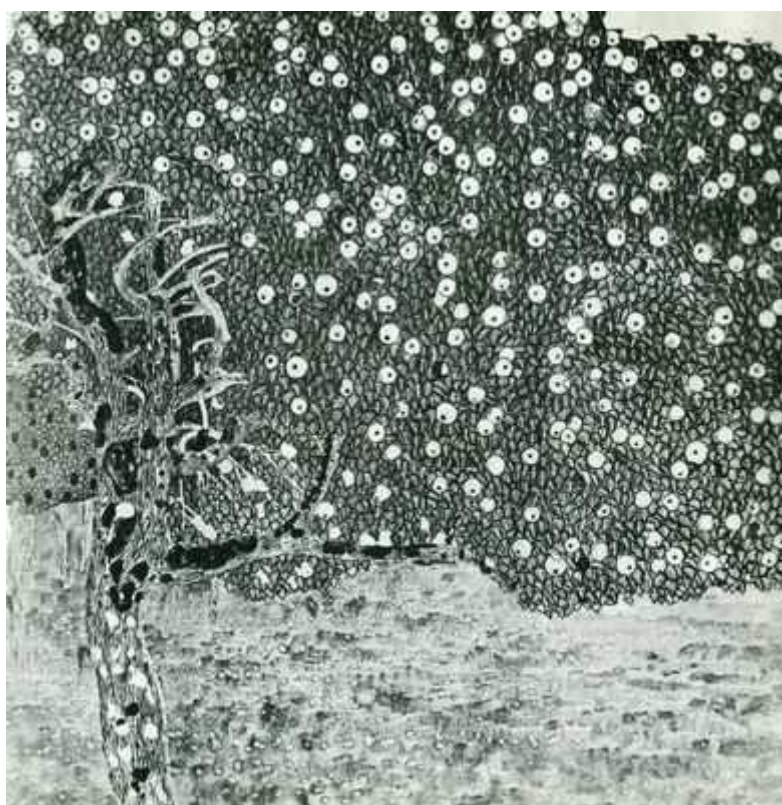
²²⁰ *Bosco di betulle*, olio su tela, 110x110 cm 1903.



(fig.60) G. Klimt, *Il grande pioppo II*, 1903²²¹



(fig.61) G. Klimt, *Il pero*, 1903²²²



(fig.62) G. Klimt, *Il melo d'oro*, 1903²²³

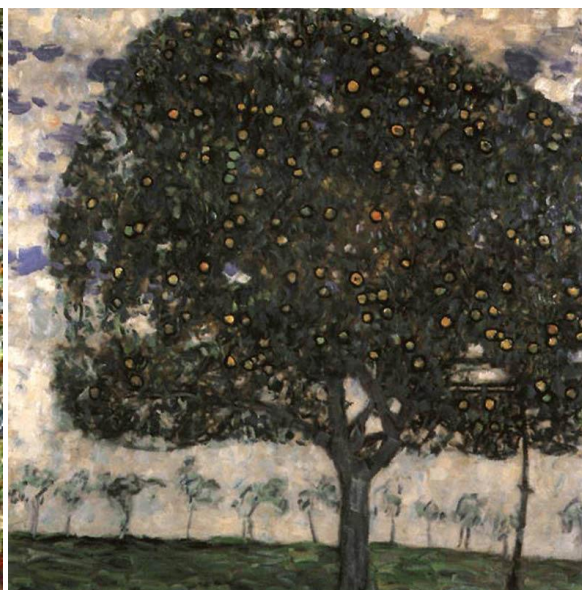
²²¹ *Il grande pioppo II*, olio su tela, 100x100 cm 1903.

²²² *Il pero*, olio su tela, 100x100 cm 1903.

²²³ *Il melo d'oro*, olio su tela, 100x100 cm 1903.



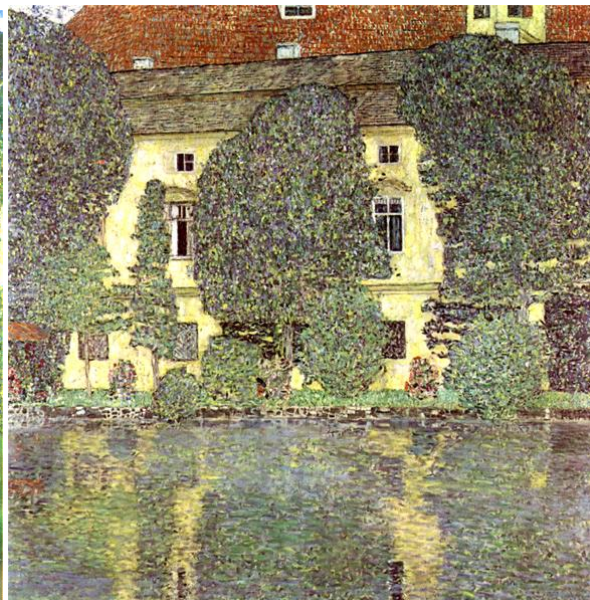
(fig.63) G. Klimt, *Il melo I*, 1912²²⁴



(fig.64) G. Klimt, *Il melo II*, 1916²²⁵



(fig.65) G. Klimt, *Schloss Kammer sull'Attersee I*, 1908²²⁶



(fig.66) G. Klimt, *Schloss Kammer sull'Attersee III*, 1910²²⁷

²²⁴ *Il melo I*, olio su tela, 110x110 cm 1912.

²²⁵ *Il melo II*, olio su tela, 80x80 cm 1916.

²²⁶ *Schloss Kammer sull'Attersee I*, olio su tela, 110x110 cm 1908.

²²⁷ *Schloss Kammer sull'Attersee III*, olio su tela, 110x110 cm 1910.



(fig.67) G. Klimt, *Viale del parco dello Schloss Kammer*, 1912²²⁸ (fig.68) G. Klimt, *Il parco*, 1910²²⁹



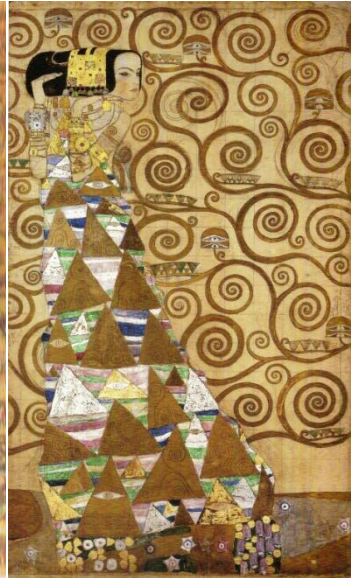
(fig.69) Gustav Klimt e Emilie Flöge sul lago Attersee

²²⁸ *Viale del parco dello Schloss Kammer*, olio su tela, 110x110 cm 1912.

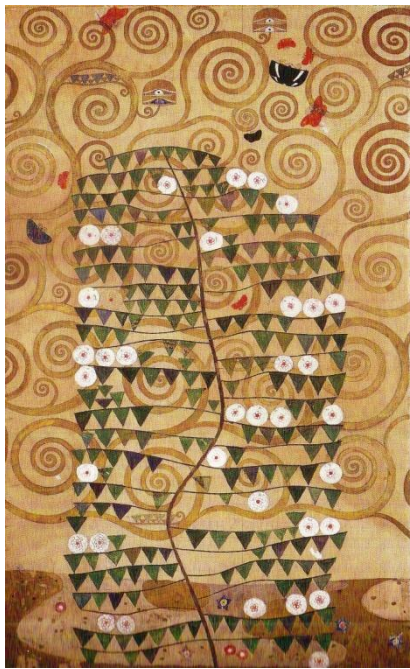
²²⁹ *Il parco*, olio su tela, 110,5x110,5 cm 1910.



(fig.70) G. Klimt, *L'attesa*, 1908²³⁰



(fig.71) G. Klimt, *L'attesa*, 1905-1909²³¹



(fig.72) G. Klimt, *Roseto*²³², *L'Albero della vita*²³³, *L'abbraccio*²³⁴, 1905-1909

²³⁰ *L'attesa*, bozzetto 1908.

²³¹ *L'attesa*, cartone, 193,5x115 cm 1905-1909.

²³² *Roseto*, cartone, 194,6x120,3 cm 1905-1909.

²³³ *L'Albero della vita*, cartone, 138,8x102 cm 1905-1909.

²³⁴ *L'abbraccio*, cartone, 194,6x120,3 cm 1905-1909.



(fig.73) Ricostruzione del *Fregio Stoclet* con *L'attesa* e *Roseto*



(fig.74) Panoramiche interne della sala da pranzo del palazzo Stoclet

2.4 Piet Mondrian tra realismo e neoplasticismo

«Oggi, non soltanto la bellezza pura ci è necessaria, ma è per noi l'unico mezzo che manifesti in modo puro la forza universale di ogni cosa. È identico a quello che il passato rivelò con il nome di Divinità e che ci è indispensabile, a noi poveri esseri umani, per vivere e trovare l'equilibrio: perché le cose in sé s'oppongono a noi e le condizioni esteriori della materia ci combattono. Noi vogliamo dunque una nuova estetica, fondata sui rapporti puri di linee e di colori puri, perché soltanto rapporti di puri elementi costruttivi possono menare alla bellezza pura»²³⁵.

Pieter (Piet) Mondriaan (1872-1944) nato a Amersfoort in Olanda, figlio di un rigido calvinista, studiò dal 1892 al 1899 all'Accademia di Belle Arti di Amsterdam, ultimo anno in cui scoprì le materie teosofiche²³⁶, importanti per i lavori successivi tanto che si iscrisse alla Società Teosofica Olandese nel 1909. Durante il periodo in Olanda entrò in contatto con la pittura divisionista e Fauve per poi trasferirsi a Parigi nel 1911, interessato alla filosofia cubista. Un anno dopo espose ad Amsterdam alla seconda mostra del *Moderne Kunstkring* (Circolo d'arte moderna) dove iniziò a firmarsi con il nome di "Mondrian" decidendo di francesizzare il cognome spinto dal desiderio di distaccarsi dalle precedenti influenze pittoriche olandesi. La sua permanenza in città durò fino al 1914 per dover poi ritornare in patria a causa del grave stato di salute del padre trattenendosi in Olanda fino al 1919 a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, per poi recarsi a Parigi. In Olanda Mondrian sperimentò l'Astrattismo fondando la rivista *De Stijl* assieme all'artista Theo van Doesburg dal 1917 al 1924 per sviluppare successivamente forme sempre più severe ed essenziali. Nel 1940 si trasferì a New York morendo quattro anni dopo.

²³⁵ Definizione di Piet Mondrian citata in O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozza, 1956, p.114.

²³⁶ La teosofia deriva dalla parola greca *Theòs* (Dio) e *sophìa* (sapienza) ed è la scienza legata a Dio e le cose divine. Questa dottrina ritiene che tutte le religioni derivino da una sola realtà divina e che nella storia alcuni "eletti" abbiano divulgato delle idee fondamentali. Secondo il credo teosofico, il fine dell'uomo è il ricongiungimento all'essere supremo dal quale deriva il Creatore: scopo raggiungibile grazie alla meditazione, alle esperienze mistiche e a un corretto stile di vita.

«La vita dell'odierno uomo coltivato si sta allontanando sempre più dal naturale: diventa una vita sempre più astratta. Là dove il naturale (esteriore) diventa sempre più "automatico", vediamo che l'interesse vitale si concentra sempre più sull'interiorità. La vita dell'uomo veramente moderno non è rivolta all'elemento materiale in quanto tale, né è in prevalenza una vita del sentimento, ma appare piuttosto come una vita più autonoma dello spirito umano, il quale sta diventando più cosciente di sé. L'uomo moderno – pur essendo un'unità di corpo, anima e spirito – presenta una coscienza mutata: ogni espressione di vita assume un aspetto diverso, e precisamente un aspetto più determinatamente astratto.

Ciò avviene anche nell'arte: essa sta esprimendosi come prodotto di una nuova dualità dell'uomo: come prodotto di un'esteriorità coltivata e di un'interiorità approfondita e più consapevole; quale pura espressione plastica dello spirito umano essa si esprime attraverso un aspetto plastico puro, un aspetto astratto. Il vero artista [...] riconosce coscientemente che l'emozione estetica è cosmica, universale. [...] Il neoplasticismo non può esprimersi per ciò che caratterizza l'individuale – forma e colore naturali – ma deve invece pervenire a esprimersi nell'astrattezza di forma e colore, nella linea retta e nel colore primario determinato. [...] Una volta trovati tali mezzi, è balzata in primo piano – quasi spontaneamente – una rappresentazione plastica esatta di soli rapporti, e quindi l'essenziale di ogni emozione plastica di bellezza. [...] L'espressione plastica del puramente oggettivo (la verità) è una bellezza diversa: una bellezza che trascende l'arte. Il vero che si manifesta soggettivizzato nell'arte è universale. Questa verità è, quindi, vera per tutti, in contrapposizione a quella verità che – come in ogni ricerca pura – rappresenta il vero (la via da percorrere) per l'individuo in sé. La nuova plastica esiste quindi come stile, come universalità, proprio perché esprime in modo determinato il-vero-in-quanto-universale. [...] Nella nuova plastica la bellezza consiste nell'espressione plastica equilibrata ed equivalente di interiorità ed esteriorità»²³⁷. Questi contenuti introducono in linea generale il concetto di neoplasticismo inteso da Mondrian, che utilizzò il principio della pura forma plastica a partire dalla Grande Guerra, periodo in cui sperimentò il cubismo. Nella storia della pittura, tale movimento fu interpretato in chiave teorica dal pittore costituendo le basi del *De Stijl* diffusosi in Olanda. La saggistica che incorporò i canoni del movimento di pensiero partirono probabilmente dal 1914 o 1915 raggiungendo la fase matura nel 1917. Le sue parti conclusive

²³⁷ Definizione di Piet Mondrian citata in H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.29-30, 56.

coincisero con *Composizione in bianco e nero* del 1916 e con le cinque composizioni del 1917²³⁸.

I contenuti citati però riguardano la fase “matura” dell’autore che in questa ricerca non verrà trattata. L’attuazione del neoplasticismo resta comunque il punto di arrivo di un ciclo di sperimentazioni che include la rappresentazione dell’albero, partendo da forme naturali gradualmente astratte.

La sua tecnica legata a soggetti floreali (fig.75), come lo studio dei crisantemi tra il 1907 e il 1908, lo resero degno di gareggiare tra gli antichi autori rinascimentali usando il carboncino e il gessetto. La rappresentazione oggettiva della realtà mostra la sua volontà di indagare la verità delle cose scegliendo di “imitare” la natura. I fiori con i petali disposti a raggiera rispecchiano le teorie teosofiche. Differentemente dai temi floreali, resta l’albero il soggetto che condusse Mondrian verso la strada dell’Astrattismo e la graduale dissoluzione della forma passando attraverso lo studio di van Gogh e i cubisti. È possibile notare, da una tematica all’altra, come cambia lo studio del dettaglio fortemente presente nei fiori mentre negli alberi è visibile una progressiva astrazione dei rami che, diramandosi lungo la superficie, si smaterializzano in maniera sempre più evidente da un esempio all’altro.

Il percorso di Mondrian prima del 1913 si snodò in una serie di composizioni vicine alla tradizione della pittura olandese: nature morte, bestiame, pascoli, fiori, mulini e case rurali ma soprattutto paesaggi con filari di alberi. Mondrian si interessò a una pittura tendente alla semplificazione geometrica con attenti parallelismi per zone d’acqua, campi e cieli, particolarità marcata nella serie degli alberi (caratteri appartenenti all’esperienza simbolista che si rilevano nella sua capacità di semplificazione anatomica degli alberi o nelle ondulazioni lineari del terreno); parallelismo recuperato da Hodler, artista svizzero, conosciuto negli ambienti spiritualistici di fine secolo, apprezzato da Mondrian per lo stile geometrico dove gli elementi vengono ripetuti in maniera ossessiva in due zone del quadro e rispecchiate idealmente rispetto a un asse simmetrico. Specchio di una realtà primordiale codificata in forme essenziali intuite dall’artista.

Tra l’inizio del secolo e la svolta cubista è chiaro il riferimento alle realizzazioni di Vincent van Gogh ritenuto un simbolo, assieme a Cezanne, per le sperimentazioni delle neoavanguardie²³⁹.

Il tema dell’albero, rappresentato attraverso l’allineamento regolare dei tronchi, è fortemente presente in Mondrian tra il 1908 e il 1912 inizialmente sotto la componente del *fauvisme* per

²³⁸ H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975, p.29.

²³⁹ J. N. Covre, *Mondrian. Composizione ovale con alberi*, Torino, Lindau, 1990, pp.13-14.

approdare a contaminazioni cubiste legati alla scelta di rappresentare il singolo albero, ora protagonista del quadro sotto forma di identità idealizzata²⁴⁰.

In precedenza la gamma cromatica riportava venature chiare assieme a pennellate corpose e libere, simili a Monet, per poi utilizzare colori ancora più tenui e brillanti con l'utilizzo di poche tinte fondamentali in ampie campiture omogenee e sfumature per alcuni lavori, e in tasselli regolari scanditi secondo diramazioni razionalizzate in altri (struttura che ricorderebbe i mosaici come nelle sperimentazioni iniziali Fauve o nella tecnica *pointillisme* degli olandesi). L'isolamento dell'albero è un processo graduale accompagnato dall'introduzione pittorica di altri singoli elementi presenti sia nel mondo naturale che artificiale come il fiore, la duna, il faro o il mulino²⁴¹. L'albero, studiato innumerevoli volte, si riscontra nelle principali tele come *L'albero rosso*, *L'albero blu*, *L'albero grigio* e il *Melo in fiore*.

«Mi esprimevo plasticamente per mezzo della natura. Se lei esamina la mia opera con attenzione e in sequenza, potrà rilevarvi un graduale abbandono degli aspetti naturali delle cose e un progressivo emergere dell'espressione plastica dei rapporti. [...] Non è possibile rappresentare con la stessa precisione tanto la forma naturale, quale noi la vediamo, quanto il rapporto. Nella forma di natura, nel colore e nelle linee naturali il rapporto appare soltanto come avvolto in un velo: per poter essere rappresentato in un modo determinato dev'essere espresso plasticamente dal colore e dalla linea di per se stessi. Nell'apparenza capricciosa del naturale, colore e linea sono indeboliti dalla rotondità, dalla corporeità delle cose. Orbene, proprio per dare a questi mezzi pittorici la loro piena forza, nella mia opera precedente ho sempre più lasciato parlare di per se stessi linea e colore. [...] Né il soggetto, ossia ciò che è rappresentato, né la natura possono creare la bellezza in pittura: essi possono soltanto determinare il genere della bellezza, determinando essi la composizione, il colore e la forma.

La rottura della forma deve lasciare il posto a un'interiorizzazione della forma spinta fino alla linea retta. [...] Il colore deve essere ben delimitato, se deve rappresentare plasticamente qualcosa. In quella che lei ha chiamato la mia opera di transizione, lei ha giustamente visto che l'oggetto è stato neutralizzato dalla libera espressione del colore, ma è necessario anche vedervi che quest'espressione del colore è determinata dalla forma, la quale rimane ancora fedele alla natura. Per creare armonia tra colore e forma, scegliendo accuratamente il soggetto, e con esso la forma. A seconda che intendessi esprimere per esempio, vastità o grandezza, sceglievo il soggetto adeguato. L'idea plastica assumeva un'espressione diversa a seconda che l'oggetto del dipinto fosse una fila di dune o il mare o una chiesa. Lei ricorda

²⁴⁰ Ivi, p.33.

²⁴¹ Ivi, pp.17-18.

anche i miei fiori: anche questi furono “scelti” fra la moltitudine di fiori esistenti. [...] Ecco quindi che lei può rendersi conto della grande importanza della forma. Una forma chiusa (come un fiore) dice qualcosa di diverso da una linea curva aperta (quale si può vedere nelle dune) e qualcosa di ancora diverso dalla linea retta di una chiesa o per esempio dei petali a raggiera di certi fiori [...] che la linea possiede una sua forza plastica e che la linea più tesa esprime nel modo più puro ciò che è immutabile, forte, grande. [...] L’anelito a esprimere la vastità mi ha portato a ricercare la massima tensione: quella della linea retta. Poiché ogni curva deve risolversi nella linea retta, non poteva esserci più posto per la curva»²⁴². La citazione riporta delle riflessioni espresse dall’artista durante un’intervista pubblicata nei periodici *Dialogo* e *Triologo*, conversazione tra il pittore astrattista-realista e un civile tra la fine del 1918 e l’inizio del 1919. Un periodo quindi successivo alla serie degli alberi ma nel quale Mondrian espresse il suo punto di vista in merito alla fase di transizione di nostro interesse.

Nell’arte contemporanea è necessario intanto distinguere i due termini “astrazione” e “astrattismo”, spesso usati come sinonimi quando in realtà il primo era utilizzato prima dello sviluppo dell’Astrattismo come nel caso della pittura di Gauguin, il quale aveva parlato di astrazione per distaccarsi dal periodo del Realismo; i quadri di Gauguin, ricchi di connotazioni simboliste, rispecchiarono attraverso colori non naturali e forme “fluide” l’intimo pensiero artistico “contaminato” dalle calde atmosfere polinesiane.

Nonostante questa particolare tecnica tesa a liberare il colore per frammentarlo (si vedano gli esempi impressionistici o di Seurat attraverso la scomposizione retinica) assieme a una forma bidimensionale appiattendolo il volume (esempi tardo simbolisti o protoespressionisti), il processo di un evidente allontanamento dalle forme naturali si sviluppò nel procedimento quasi didattico dell’albero di Mondrian.

L’albero fu l’esempio emblematico che condusse Mondrian verso l’Astrattismo grazie alla dissoluzione delle forme tenendo comunque in considerazione le precedenti esperienze pittoriche di van Gogh e Gauguin.

L’albero rosso (fig.76) possiede un tronco nodoso e ricco di diramazioni con venature rossastre che partono dal tronco raggiungendo le punte dei rami simili a fiammelle guizzanti. La fluidità dei tratti che colorano il tronco, seppur più incerti, ricorderebbero lo stile di van Gogh; a ogni modo da qui Mondrian inizia il processo di astrazione dell’albero. L’opera successiva è *L’albero blu* (fig.77) figura che protende i suoi rami lungo lo sfondo ma con un

²⁴² Definizione di Piet Mondrian citata in H. Holtzman (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.68-79.

linearismo vicino all'art nouveau, simili ai famosi "colpi di frusta" ma caratterizzati da un colore a plât conferendo al volume una forma piatta. Lentamente la figura rappresentata ne *L'albero orizzontale* (fig.78) si adatta a un reticolo cubista costituito da linee orizzontali e verticali incrociate tra loro e arricchite da sottili sfumature di colori diversi. Lo scheletro dell'albero si assottiglia in uno schema ovale perdendo la "solidità" dell'opera precedente con una povertà di colori che lo rendono più innaturale rispetto al primo esempio riportato; i colori principali che costituiscono l'albero sono delle linee simili a filamenti neri, rossi e blu. La forma si frantuma e le linee si fondono gradualmente con i segni caratterizzanti lo sfondo, concetto più evidente ne *L'albero grigio* (fig.79) anche se in quest'opera il reticolo cubista scopre per introdurre dei piani che seguono il ritmo dell'incrocio dei rami, linee non più rette ma vicine a una forma curva, formati da un colore pastoso e tendente al monocromo che ricorderebbe un bassorilievo in argilla. È lo spazio circostante a subire un forte appiattimento mentre l'albero, al contrario, resta ancora riconoscibile nella sua parziale integrità. Infine in *Melo in fiore* (fig.80) l'albero sparisce; restano sue tracce solo nelle linee curve e scure dei rami non più uniti al tronco mentre i colori verde, azzurro e ocra, concentrati nella fascia orizzontale al centro della composizione, consentono una visione "precaria" dell'albero.

«L'aspetto delle cose in natura cambia, mentre la realtà rimane costante» parole di Mondrian che spiegherebbero le finalità di questa esperienza pittorica nella convinzione che esista nella realtà qualcosa che non muta mai. Ritorna così l'idea che la pittura, o l'arte più in generale, all'epoca doveva essere portavoce di una rappresentazione universale. La pittura non aveva più l'obbligo di imitare la natura nella sua "particolarità" ma doveva riprodurla nella sua "totalità", quell'essenza che resta immutata come potrebbe essere, nel caso delle tante specie esistenti di alberi, la loro caratteristica universale insita nel tronco e nei rami.

La sperimentazione di Mondrian è accompagnata da una serie di disegni a carboncino e gessetto o taccuini dove gli schizzi sommari sono accostati da riflessioni dell'autore (figg.81-88).

«L'astrazione coerente mi ha portato a escludere dalla mia espressione plastica il concreto-visibile. Se lei fa caso al fatto che io, nel dipingere un albero, ho progressivamente portato all'astrazione una linea curva, potrà capire come alla fine sia rimasto ben poco di un "albero"»²⁴³.

²⁴³ Definizione di Piet Mondrian citata in J. N. Covre, *Mondrian. Composizione ovale con alberi*, p.36.



(fig.75) Piet Mondrian, *Il crisantemo*, 1908-1909²⁴⁴



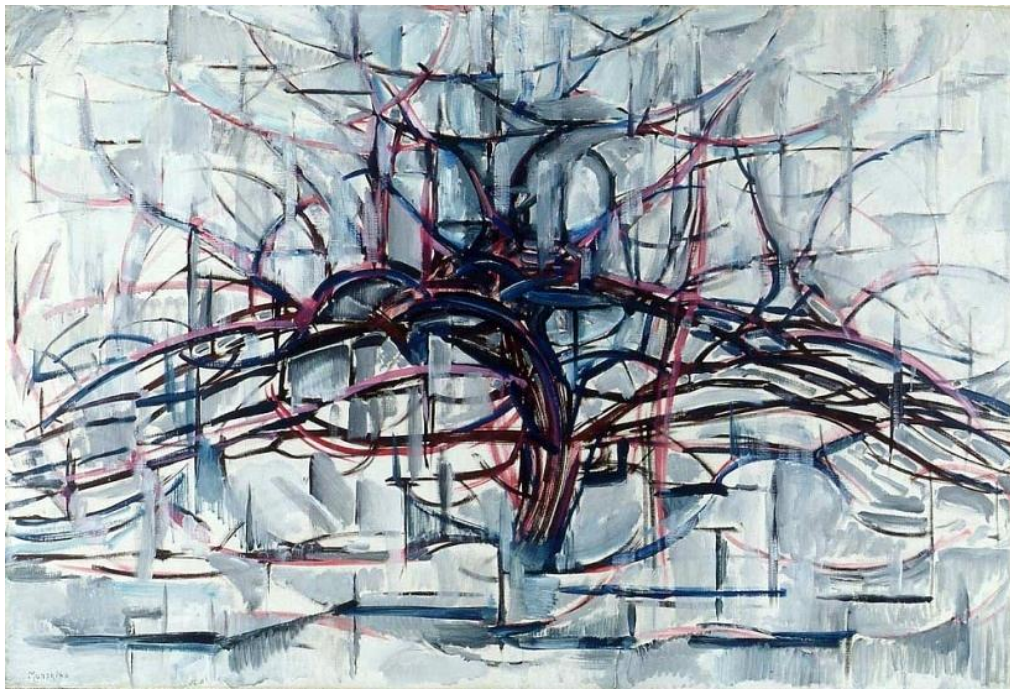
(fig.76) Piet Mondrian, *L'albero rosso*, 1908²⁴⁵

²⁴⁴ *Il crisantemo*, carboncino su carta, 25,5x28,7 cm 1908-1909.

²⁴⁵ *L'albero rosso*, olio su tela, 70x99 cm 1908.



(fig.77) Piet Mondrian, *L'albero blu*, 1909-1910²⁴⁶



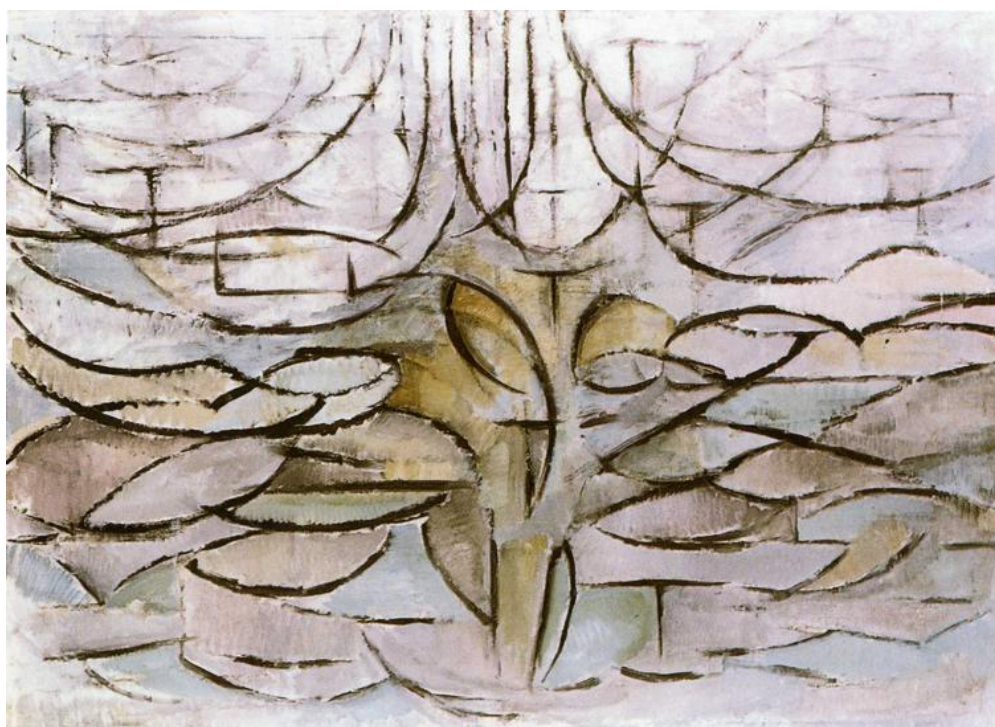
(fig.78) Piet Mondrian, *L'albero orizzontale*, 1911²⁴⁷

²⁴⁶ *L'albero blu*, olio su tela, 75,5x99,5 cm 1909-1910.

²⁴⁷ *L'albero orizzontale*, olio su tela, 65x81 cm 1911.



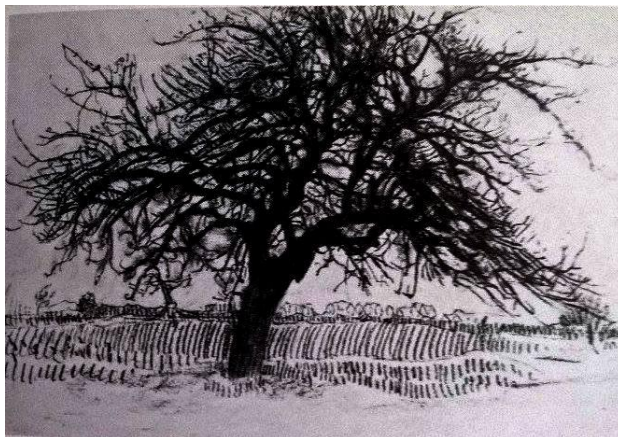
(fig.79) Piet Mondrian, *L'albero grigio*, 1912²⁴⁸



(fig.80) Piet Mondrian, *Melo in fiore*, 1912²⁴⁹

²⁴⁸ *L'albero grigio*, olio su tela, 78,5x107,5 cm 1912.

²⁴⁹ *Melo in fiore*, olio su tela, 78x106 cm 1912.



(fig.81) P. Mondrian, *Albero*, 1909-10²⁵⁰



(fig.82) P. Mondrian, *L'albero azzurro*, 1909-10²⁵¹



(fig.83) P. Mondrian, *Albero*, 1909-10²⁵²



(fig.84) P. Mondrian, *Albero*, 1910-11²⁵³



(fig.85) P. Mondrian, *Alberi*, 1911²⁵⁴

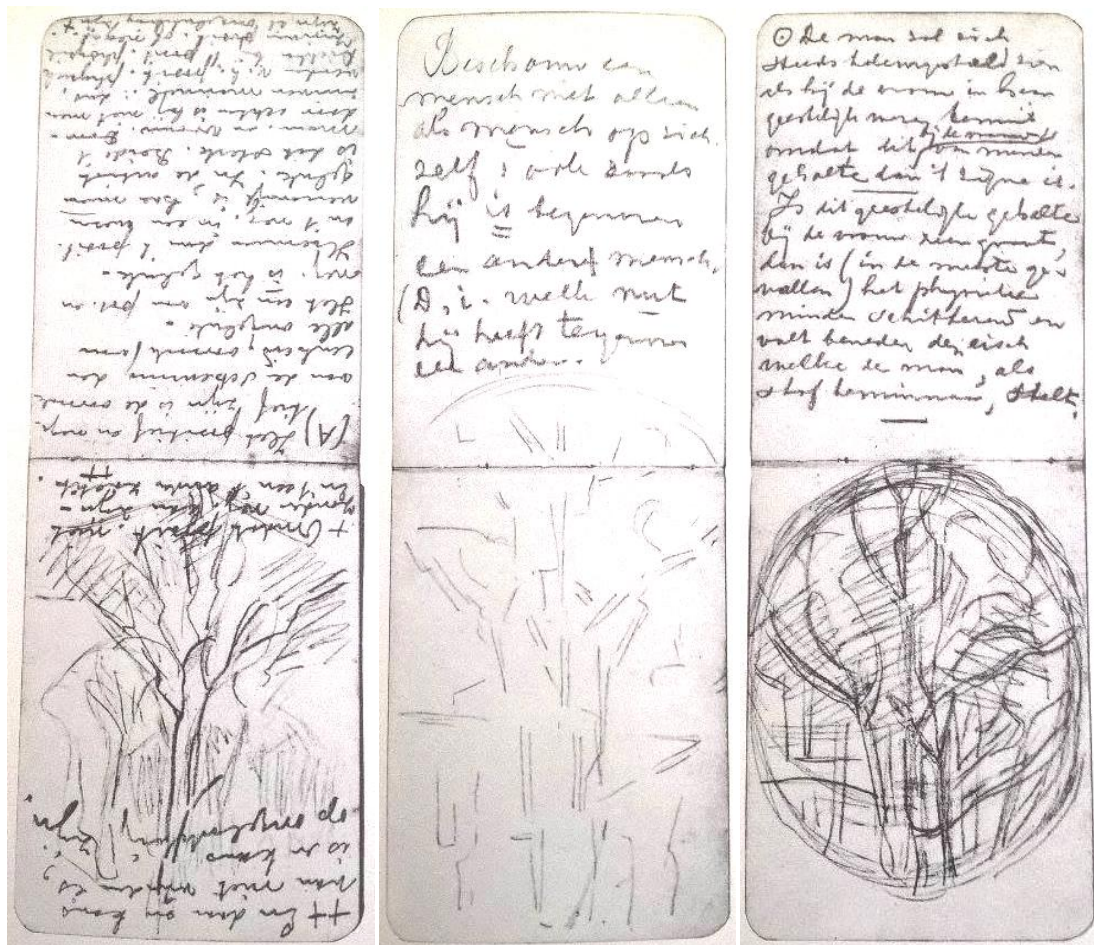
²⁵⁰ *Albero*, disegno, 31x44 cm 1909-10.

²⁵¹ *L'albero azzurro*, olio su cartone, 55,5x74,5 cm 1909-10.

²⁵² *Albero*, disegno a gessetto, 32x49 cm 1909-10.

²⁵³ *Albero*, disegno a gessetto, 56,5x84,5 cm 1910-11.

²⁵⁴ *Alberi*, disegno a carboncino, 65x82 cm 1911.



(fig.86)P. Mondrian, *Albero*, 1912-14²⁵⁵ (fig.87)P. Mondrian, *Composizione*, 1912-14²⁵⁶ (fig.88)P. Mondrian, *Albero*, 1912-14²⁵⁷

²⁵⁵ Dai Taccuini, 1912-14.

²⁵⁶ Dai Taccuini, 1912-14.

²⁵⁷ Dai Taccuini, 1912-14.

2.5 Franco Fontana: la magia del colore

«Solo quello che fotografi esiste. Non quello che vedi.

Finché non lo fotografi non esiste.

Un paesaggio esiste solo quando l'hai fotografato.

Se no sarebbe disperso in uno spazio infinito, in un orizzonte senza significato»²⁵⁸.

Nato a Modena nel 1933, città di residenza, Fontana è da sempre interessato al colore nella fotografia, protagonista assoluto dei suoi scenari. Lo stile è immediato per la caratteristica dei colori forti, vivi, vibranti per mezzo di linee e piani sovrapposti e ricchi di luminosità. Paesaggi irreali, definiti metafisici, dove si possono ammirare immense distese costituite da colori contrastanti come il verde erba o il giallo dei fiori. Il colore trasmette un messaggio, dove ogni particolare della foto, urbano o rurale, è irradiato dalla luce.

La fotografia a colori risale ai decenni successivi della nascita della fotografia in bianco e nero, anche se l'affermazione della colorazione come pratica autonoma avvenne solo a partire dagli anni Sessanta del XX secolo, prima negli Stati Uniti e poi in Italia con molte riluttanze, percepita inizialmente per scopi amatoriali fino a raggiungere gradualmente il mercato di massa, grazie al suo utilizzo nei settori dell'editoria, moda e pubblicità.

In quegli anni negli Stati Uniti divampò la "tavolozza fotografica" sulle pareti delle gallerie newyorkesi conferendo pari dignità artistica sia alle tradizionali fotografie in bianco e nero sia al colore andando controcorrente rispetto ai classici scatti amatoriali e le istantanee di famiglia, situazione che coinvolse anche Fontana attraverso le inquadrature che stringono il campo fino al punto ideale dove linee ondulate di prati collinari o linee spezzate di scorci urbani si incontrano per creare visioni surreali, davanti alle quali molto spesso il visitatore resta meravigliato.

Tali vedute si riscontrano nella serie *Paesaggi Immaginari*, scegliendo alcuni scatti dove è visibile la figura dell'albero spesso al centro, protagonista della scena, spezzando la continuità delle linee ondulate dei prati avvolti nella luce: *Basilicata, 1978* (fig.93), *Basilicata, 1978* (fig.94), *Basilicata, 1986* (fig.95), *Basilicata 1986* (fig.96), *Puglia, 1987* (fig.97), *South Dakota, 1990* (fig.98), *Inverno, Emilia, 1990* (fig.99), *Marocco, 1992* (fig.100), *Marocco, 1992* (fig.101), *Basilicata, 1995* (fig.102), *Basilicata, 1995* (fig.103), *Andalusia, 1995* (fig.104).

²⁵⁸ Definizione di Franco Fontana citata in Roberto Rossi (a cura di), *Franco Fontana. Grandi autori. Fotografia contemporanea*, Torino, FIAF, 2011, p.4.

Fontana in queste fotografie sfrutta i limiti dell'ottica fotografica che negli obiettivi a focale lunga genera una distorsione e un appiattimento della prospettiva, creando l'effetto bidimensionale di un paesaggio astratto abbellito da cromie pop.

Sostiene l'autore «la fotografia non deve riprodurre il visibile, ma rendere visibile l'invisibile».

La sua è una rinuncia alla rappresentazione del reale perché l'utilizzo del colore e della luce sono rivelazioni interiori, aspetti che puntano ai valori legati alla componente metafisica de chirichiana grazie a questo senso di estraneazione del sentire e vedere umano.

L'uomo non è il protagonista in queste fotografie che lasciano spazio a vedute paesaggistiche simili a quinte teatrali²⁵⁹.

Fontana inizia la sua carriera nel 1961 esponendo alla 3° Biennale Internazionale del Colore di Vienna pubblicando la prima rivista *Popular Photography*; seguono le personali a Torino nel '65 per la Società Fotografica Subalpina e a Modena nel '68 per la Galleria della Sala della Cultura. Il periodo successivo segna una svolta nel suo percorso artistico esponendo nella città natale e in altre sedi come il Centro Culturale Pirelli, la Galleria Diaframma di Milano, Palazzo dei Diamanti e il Centro Attività Visite di Ferrara.

Pubblica il primo libro nel '70, *Modena una città*, con testo di Paolo Preti e procede con successive esposizioni internazionali come la personale viennese *Die Materie die wir nicht sehen* presso la Galleria Die Brucke e la vendita di alcune fotografie per il MOMA Museum of Modern Art di New York assieme ad altre personali a Londra, Monaco, Colonia, Amsterdam, Berlino, trampolini di lancio verso la notorietà.

Sarà consacrato maestro del colore esponendo nel '76 al Palazzo della Pilotta di Parma.

Pubblica nel '78 il libro *Skyline*, con testo di Helmut Gernsheim, volume considerato un punto di riferimento per la fotografia a colori grazie al carattere innovativo e dirompente dell'artista.

Nel 1979 Fontana visita gli Stati Uniti dedicandosi al tema del paesaggio urbano; da qui la serie fotografica *Paesaggi urbani* dove si avvale di colori accesi per costruire l'immagine appiattendo i volumi a facciate attraverso l'utilizzo di schemi geometrici giustapposti. La singolarità delle vedute è rappresentata dall'alternanza ritmica di superfici disomogenee. Paesaggi urbani in origine "spogli", progressivamente si popolano di presenze umane, inizialmente solo ombre e poi figure in carne ed ossa. Restando connessi al tema dell'albero si riportano *Primavera, giardino estense* (fig.89), *Estate, giardino estense* (fig.90), *Autunno, giardino estense* (fig.91), *Inverno, giardino estense* (fig.92), scatti fotografici dello stesso

²⁵⁹ Denis Curti (a cura di), *Franco Fontana. Full color*, Marsilio Editori, 2014, pp.9-15.

soggetto in stagioni e anni diversi, dando una idea dello scorrere del tempo e del l'impatto delle metamorfosi stagionali sulla natura.

Il suo lavoro sar  in continua evoluzione, cercando sempre nuovi stimoli e stringendo importanti collaborazioni con le aziende della Ferrari, Volvo Italia, Volkswagen, Ferrovie dello Stato, Versace e Lavazza, firmandone le campagne pubblicitarie e parallelamente organizzando workshop, corsi professionali e conferenze in Italia e all'estero²⁶⁰.

Vedute dalle quali emerge un paesaggio prevalentemente italiano, l'albero in forma singola o molteplice spunta tendenzialmente al centro della composizione tra campi dai colori accesi e contrastanti dandoci l'idea di un quadro astratto.   possibile ricercare un'assonanza con una visione pittorica quanto poetica ma   bene non lasciarsi ingannare perch  l'inquadratura   assolutamente razionalizzata.

La scelta dell'albero forse come punto di fuga in cui linee e forme armoniose producono un senso di straniamento nello spettatore. Fontana coglie scorci di paesaggi che, per l'autenticit  di visione, ingannano l'occhio attraendolo per l'irruenza dei colori tanto accesi quanto contrastanti. Ogni fotografia   indipendente e libera dalla traccia umana. Una natura che sprigiona luci e colori, incontaminata ed esuberante. Una natura intoccabile perch  troppo pura come una vergine che non vuole essere violata. Esiste qualcosa di inquietante in queste vedute cos  perfette se le si accosta a un'epoca che per i suoi scempi umani, come l'inquinamento del suolo e la deforestazione,   cos  degradante. L'angosciante consapevolezza di vivere in una natura che in origine proteggeva e sosteneva l'uomo, e che oggi chiede all'uomo di essere salvata.

«Per me la fotografia non   n  un mestiere n  una professione, ma   la realt  della mia vita, dopo gli affetti della famiglia e dell'amicizia.   quella scelta che mi dona la qualit  della vita, perch  la vivo con entusiasmo e creativit , esprimendomi per quello che penso, testimoniando come pretesto quello che vedo e che sono perch  non   sufficiente guardare, occorre guardare con occhi che vogliono vedere e capire con il pensiero per credere in quello che si vede. Fotografare   un atto di conoscenza:   possedere. Quello che si fotografa non sono immagini ma   una riproduzione di noi stessi, cos  come quando fotografo un paesaggio   il paesaggio che entra in me e si fa "l'autoritratto" per esistere al meglio autenticandosi perch  esiste solamente quello che si fotografa. Il fotografo si dissolve nelle sue fotografie e diventa lui stesso la fotografia, e si annulla sempre davanti al soggetto che fotografa. La fotografia   ci  che facciamo di essa, e quello che fotografiamo non   quello che vediamo ma quello che siamo perch  si scopre al mondo solamente quello che ci portiamo dentro, ma abbiamo

²⁶⁰ Ivi, pp.191-192.

bisogno del mondo per scoprirlo e testimoniare come vorremmo che fosse. Esiste nel fotografo quell'istinto che precede l'intuizione creativa per esprimere la sua fecondità e donare tutto se stesso in quel momento. Anche in fotografia l'attimo che illumina e concepisce quello che vede è come un colpo di fulmine. La creatività non illustra, non imita, ma interpreta diventando la ricerca della verità ideale. Che cos'è la creatività? Come prima impressione la determinerei una presenza dell'intelligenza, una nota distintiva della personalità fatta di invenzione, emozione, fantasia, versatilità, agilità, un pensiero avventuroso che fa a pezzi le regole, aperto a nuove esperienze, che cerca sempre nuove risposte interpretando il mondo che ci circonda che è fatto di persone, di paesaggi, di orizzonti, di cieli, di colore e di tante altre variopinte situazioni, testimoniando e interpretando in modo sconvolgente e differente da quel quotidiano ripetitivo che si conosce, assumendosi la responsabilità dei risultati perché la fotografia creativa non deve riprodurre ma interpretare rendendo visibile l'invisibile. Citando Otto Steiner: la creazione fotografica assoluta nel suo aspetto più libero rinuncia a ogni riproduzione della realtà. E perché il colore? Bisogna far capire che la creatività con l'aiuto del colore anche in fotografia non è sinonimo di creazione arbitraria, ma di un movimento che genera vita e non sofferenza con valenza positiva per tutti. Il colore è anche sensazione fisiologica, interpretazione psicologica emozionale, modo e mezzo di conoscenza ed è per questo fondamentale soprattutto nella fotografia. Come diceva Klee: il colore è il luogo dove l'universo e la mente si incontrano. La forma è la chiave dell'esistenza, cerco di esprimerla in fotografia testimoniandola nello spazio in correlazione con le cose coinvolte in esso, che non è ciò che contiene la cosa ma ciò che emerge in relazione della cosa, che può essere un paesaggio, una persona, un albero, un'automobile, un ambiente, ecc. E tutto ciò che ci circonda può venire ripreso per essere testimoniato con significato. Non si può conoscere l'essenza delle cose se si crede solamente che un fiore sia solo un fiore, che una nuvola sia solo una nuvola, che il mare sia solo il mare, un albero solo un albero o un paesaggio solo un paesaggio: vorrebbe dire che la conoscenza si limita alla superficie senza conoscenza, senza capire la loro esistenza, nel loro contenuto, limitando la loro verità e identità. Le fonti dell'arte sono l'entusiasmo e l'ispirazione, in una parola la vitalità e una parte importante è l'immaginazione; quello che non immaginano amputano la parte creativa del pensiero, perché è più facile ragionare razionalmente che immaginare e creare, ma è solo immaginando che si può fare il giro del mondo in un giorno invece che in ottanta giorni. Quelli ancorati al ragionamento sentono le vertigini davanti al cambiamento,

eppure bisogna cambiare sempre per rimanere quello che si è così come fa e insegna la natura»²⁶¹.

Fontana inizia gli scatti per la serie *Paesaggi immaginari* nel 2000 dando importanza sia alla componente reale che surreale, attraverso l'esaltazione del colore per mezzo della tecnologia digitale.

«Il colore per me rappresenta la vita, il pensiero, il cuore, la gioia. Non è un fatto arbitrario, il bianco e nero è arbitrario come fatto creativo. Noi siamo abituati a vedere a colori. Il bianco nero parte già avvantaggiato, interpreta. La mia prima testimonianza è stata a colori. Quarant'anni di colore. Ma quarant'anni fa c'era il rigoroso bianco e nero. Io ho scelto la fotografia a colori, e il colore va interpretato. Il bianco e nero parte già interpretato. Il colore, dato che lo si vede, va reinterpretato. È molto più difficile fare il colore che il bianco e nero. Non si cerca mai la realtà per quella che è, ma si cerca di reinventarla in un modo più ideale. I colori esistono, io li interpreto. [...] Tu hai una forma e devi interpretare questa forma, esprimere un significato. Conosci l'essenza delle cose, non puoi mica pensare che un albero sia solo un albero, una nuvola solo una nuvola, una montagna solo una montagna. Vuol dire che vedi così in maniera epidermica, vuol dire che la conoscenza si limita alla superficie senza conoscenza, senza capire nella loro esistenza cosa sono le cose. Limitando il contenuto, la loro umanità e la loro identità. Così il paesaggio diventa un archetipo di ciò che significa. Non è una cartolina che vaga nel buio e nel vuoto infinito. Il paesaggio è l'autoritratto che si fa attraverso di me. Per parlare dell'albero bisogna diventare l'albero»²⁶².

²⁶¹ Definizione di Franco Fontana citata in D. Curti, *Franco Fontana. Full color*, op. cit., p.16.

²⁶² Definizione di Franco Fontana citata in www.nikonschool.it/sguardi/93/franco-fontana.php.



(fig.89) F. Fontana, *Primavera, giardino estense*, 1980 (fig.90) F. Fontana, *Estate, giardino estense*, 1961



(fig.91) F. Fontana, *Autunno, giardino estense*, 1978 (fig.92) F. Fontana, *Inverno, giardino estense*, 1985



(fig.93) F. Fontana, *Basilicata*, 1978



(fig.94) F. Fontana, *Basilicata*, 1978



(fig.95) F. Fontana, *Basilicata*, 1986



(fig.96) F. Fontana, *Basilicata*, 1986



(fig.97) F. Fontana, *Puglia*, 1987



(fig.98) F. Fontana, *South Dakota, USA*, 1990



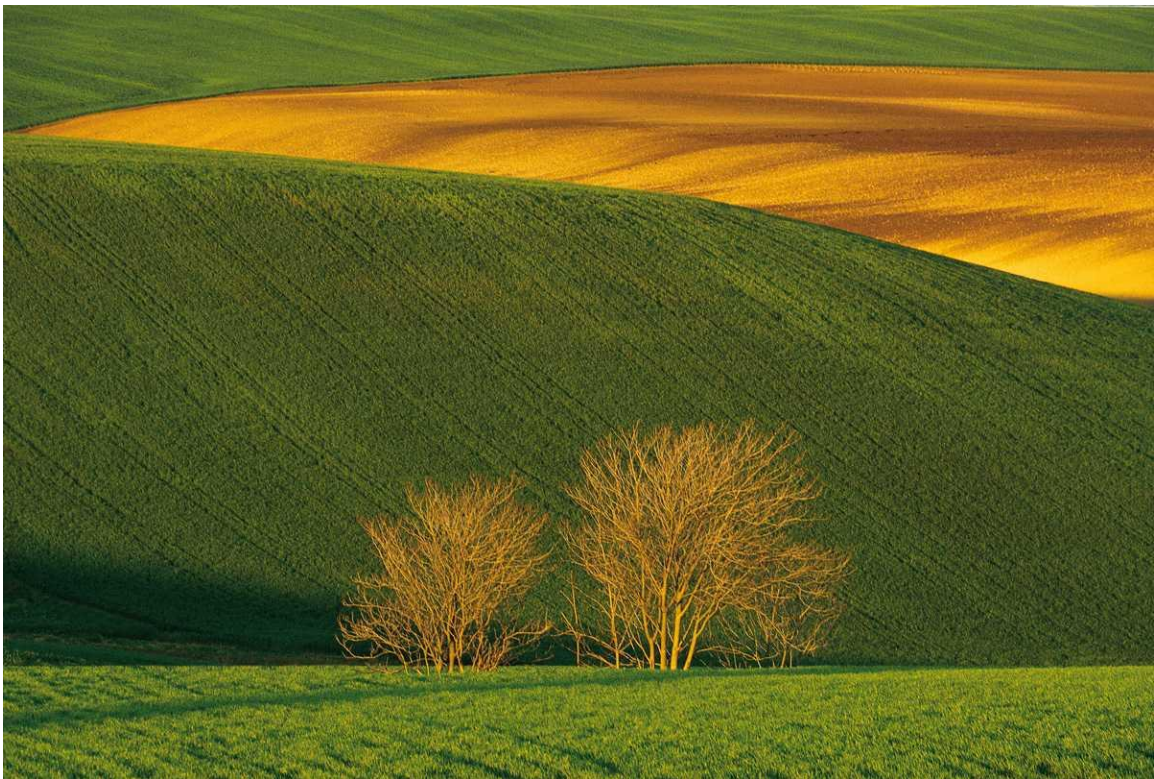
(fig.99) F. Fontana, *Inverno, Emilia*, 1990



(fig.100) F. Fontana, *Marocco*, 1992



(fig.101) F. Fontana, *Marocco*, 1992



(fig.102) F. Fontana, *Basilica*, 1995



(fig.103) F. Fontana, *Basilicata*, 1995



(fig.104) F. Fontana, *Andalusia*, 1995

2.6 Mirella Bentivoglio: *Logos*, l'albero capovolto

«Foglio come foglia, scrittura come nervatura della foglia,
albero che di nuovo fruscia grazie al tributo degli scriventi.

La sera l'albero era rivestito di piccoli fogli.

Li ho “vendemmiati” componendo con essi, senza nulla cambiare,
una poesia collettiva che risultò simile a un'antica litania»²⁶³.

Mirella Bentivoglio, artista e poetessa, nata il 28 marzo 1922 a Klagenfurt in Austria, studia in Italia, Svizzera e Inghilterra appassionandosi fin da giovane al giornalismo e alla poesia. Nel 1943 pubblica la prima raccolta di versi, *Giardino*, mentre nel 1959, conclusa la frequenza al *Seminar of America studies* presso Salisburgo inizia a dedicarsi alla critica d'arte pubblicando un testo monografico su Ben Shahn nel 1963. Dal 1966 inizia un percorso dedicato allo studio del linguaggio e della scrittura compiendo dei lavori sul dualismo parola-immagine come l'opera *Gabbia [HO]* che riporta connessioni con l'alfabeto. Sperimenta ulteriori tecniche come il collage, il fotocollage, la serigrafia oltre a manipolare elementi come lettere, parole, immagini, segni fonetici, giochi verbali ironici e immagini provando ad alterare il valore semantico. Realizzata la prima personale nella galleria Schwarz a Milano, sviluppa successivamente nuove strade nel campo poetico unendo la lettura a opere tridimensionali, a volte monumentali focalizzandosi su elementi simbolici come un libro, un uovo o l'albero come *Logos* e *Ovo di Gobbio*. Si citano rassegne di poesia come *Italian visual poetry 1912-1972* svolta a New York e Torino nel 1972, *Crossing the line, word and image in art* a Los Angeles nel 1990 o ancora *The visual poetry of Mirella Bentivoglio* del 1999. Mostre nazionali importanti sono state la Quadriennale di Roma del 1986 e la Biennale di Venezia del 1995²⁶⁴.

²⁶³ Definizione di Mirella Bentivoglio citata in <http://www.museomaga.it/collezione/133/Logos#>.

²⁶⁴ [http://www.treccani.it/enciclopedia/mirella-bentivoglio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mirella-bentivoglio_(Enciclopedia-Italiana)/).

Logos

L'albero-scultura (figg.105,106) è in realtà un albero di vite sradicato dalla piazza della città di Gubbio, originariamente situato nell'antica Piazza della Signoria. L'intervento, avvenuto nel 1976, ha causato una "alienazione" intesa come allontanamento dalle altre specie arboree, rendendolo protagonista rovesciandone la visione: è chiamato appunto l'albero capovolto²⁶⁵.

Mirella Bentivoglio lo descrive in tal senso «Con potature graduali i rami dell'albero-albero assumono la forma razionale di un candelabro o della nervatura di una volta gotica capovolta: tripartizione del tronco, poi bipartizione dei rami via via meno voluminosi, fino a comporre un astratto albero genealogico. Una tipica pianta umbra, cresciuta per reggere la vite che sale accostata al tronco e abbraccia a ghirlanda i rami trasformando il sostegno vegetale in un cesto. D'estate, in passato, vi si rifugiavano le giovani coppie, nascoste dalle foglie. Può reggere collane di mais, assumendo l'aspetto di un ostensorio o di un'antica divinità dell'abbondanza, straripante di mammelle. Nei mesi invernali può trasformarsi tautologicamente in legnaia ospitando fascine, convertendosi in un immenso nido. Ogni albero costa decenni di fatica contadina, ma ora se ne vedono giacere a file nei campi, sradicati dai trattori, ancora stretti alla loro vite secca»²⁶⁶.

Grazie a questo progetto diversi alberi della stessa specie sono stati salvati dallo sradicamento. Restano comunque pochi esemplari nella campagna umbra.

L'albero vite è stato collocato al centro di un antico teatro romano a Gubbio (fig.107), sede scelta dall'artista immaginandolo come il luogo ideale della "memoria collettiva". L'accostamento location-scultura prevedeva un solo rapporto: archi-teatro-albero.²⁶⁷

«Un grande calice-metafora, profetizzante nella sua forma la consumazione finale del vino, doveva riapparire; mutando posizione, manifestando la propria trasformazione culturale. Capovolto, ha l'ossatura di un ombrello che raccolta e distribuisca equamente spinte ed energie; e l'aspetto di una radice, speculare all'albero stesso. Così, tre anni dopo essere stata composta, la poesia è stata letta dall'interno dell'albero capovolto, privato del tronco. Poesia come ingresso nel soggetto, abitazione viva del soggetto che si era dato come distaccata visione di morte»²⁶⁸.

Lo stesso giorno della lettura pubblica della poesia, poco distante, l'opera *Ovo di Gubbio*, una scultura alta 230 centimetri, era stata conclusa in una piccola piazza della città. Scultura capace di contenere una persona in piedi e che incorpora antichi simbolismi presenti nella

²⁶⁵ M. Bentivoglio, *Un albero di pagine*, Mirano, Eidos, 1992, n.p.

²⁶⁶ Definizione di Mirella Bentivoglio citata in Mirella Bentivoglio, *Un albero di pagine*, op. cit., n.p.

²⁶⁷ M. Bentivoglio, *Un albero di pagine*, op. cit., n.p.

²⁶⁸ Definizione di Mirella Bentivoglio citata in Mirella Bentivoglio, *Un albero di pagine*, op. cit., n.p.

storia dell'arte come le opere di Piero della Francesca, pittore che considerava l'uovo un elemento sacro²⁶⁹. Ci riferiamo alla *Sacra Conversazione* di Piero della Francesca, una pala d'altare dove all'interno di un coro, all'altezza della figura della Vergine e il bambino, è appeso un perlaceo uovo di struzzo, dettaglio carico di significati simbolici legato al concetto di rigenerazione e redenzione, centro geometrico della composizione. A questo autore si ispira Mirella Bentivoglio connotando *Logos* come tempio nel quale un uovo di terracotta bianca è sospeso appeso a un filo trasparente al centro che lei definisce «Una struttura povera, rivolta alla zona sotterranea della memoria in cui sono conservati gli archetipi. Un simbolo totale di seme e crescita, che potrebbe anche riallacciarsi alle due manifestazioni ricorrenti del ciclo, sottratte a parole compromesse come Pasqua e Natale [...]. E per il breve tempo occorrente a fissare l'immagine, un mio uovo di cemento abitò il grembo cavo di un albero, poco prima che questo venisse stolidamente segato, su un marciapiedi romano davanti al cimitero. Infine ho trovato la contrapposizione dei due segni in un'antica mappa birmana del mondo-uovo: una piccola pianta appare al vertice del guscio, ma anche qui sono le radici il vero albero che impedisce lo sgretolamento; e dove non arrivano, l'uovo si sbriciola in preistoriche amigdale. Albero come radice del mondo»²⁷⁰.

Come è stato attuato il rovesciamento dei rami dell'albero, anche la poesia ha subito una metamorfosi creando due testi identici ma in due ordini opposti:

«sono rimasta sorpresa: nella piazza ho notato un albero fiorito
mi fa pensare con tanta nostalgia
a quando piccolina ci salivo a mangiare l'uva
oh come è bello
fantastico
per me è molto bello
su quest'albero ci hanno messo tanti foglietti
io mi diverto a guardarlo
è un peccato distruggere alberi così belli
perché uccidere?
vivi ancora
amico
sei più prezioso dell'uomo
se l'albero è salvo anche noi lo siamo

²⁶⁹ M. Bentivoglio, *Un albero di pagine*, op. cit., n.p.

²⁷⁰ Definizione di Mirella Bentivoglio citata in Mirella Bentivoglio, *Un albero di pagine*, op. cit., n.p.

non lasciateli morire
nella pianura di Gubbio un tempo erano tanti
ora sono stati tutti tagliati
povera natura
ecco quello che l'uomo fa di te
l'Umbria verde tale doveva rimanere
questa pianta richiede molto lavoro
io ciò lavorato tanto con questi alberi
sei come l'uomo d'oggi
vorrei essere una foglia verde per darti un po' di vita
le parole tramutate in foglie
la morte come vita
la natura
perché è secco l'albero?
per una nuova linfa
a questa culla secca
l'albero ci dà la vita
l'albero rappresenta un letto per scopare
quest'albero somiglia a una culla
ci vedrei bene anche un nido
quest'albero mi dà l'idea di una casa
quest'albero mi fa pensare il sole
l'albero che non è della Signoria
mi fa pensare al sole
quest'albero mi fa sognare il sole
quest'albero dà l'ossigeno
l'albero ci dà l'aria
l'albero ci dà l'uva
ombra
le foglie
uva
ombra
ombra
decora questa piazza perché è secco e vecchio le somiglia

non so più se l'albero è pietre oppure il palazzo è albero
 bien que tes feuilles soient fanées tu garde encore ta vie
 la vite è sorretta da un albero morto
 fine di una vite
 ohne Baume kein Leben
 sei bello ma non vivi più
 quest'albero mi fa pena
 a me quest'albero mi fa molta pena
 mi sembra molto triste
 è un'espressione originale della tristezza
 quest'albero è molto triste
 triste
 l'albero mi fa pena che mi viene da piangere
 desolante
 mi riempie il cuore di malinconia
 a me quest'albero non mi piace
 quest'albero non a significato
 si tolgono da dove servono per metterli dove fanno ridere la gente
 non c'è poesia è solo morte
 è veramente schifoso
 è una vaccata
 mi piacerebbe anche, l'albero, ma io non ci ho capito nulla
 deconcettualizzare le esperienze
 l'albero è bello ma non ai bordi delle strade per auto
 stasera 'nciò voia
 viva la vita
 speramo che metta
 HOWL di felicità e di rabbia
 perchè sarà tolto»²⁷¹.

Una poesia con una possibilità di lettura anche nel verso opposto, unendo parole riportate su fogli di carta appesi ai rami.

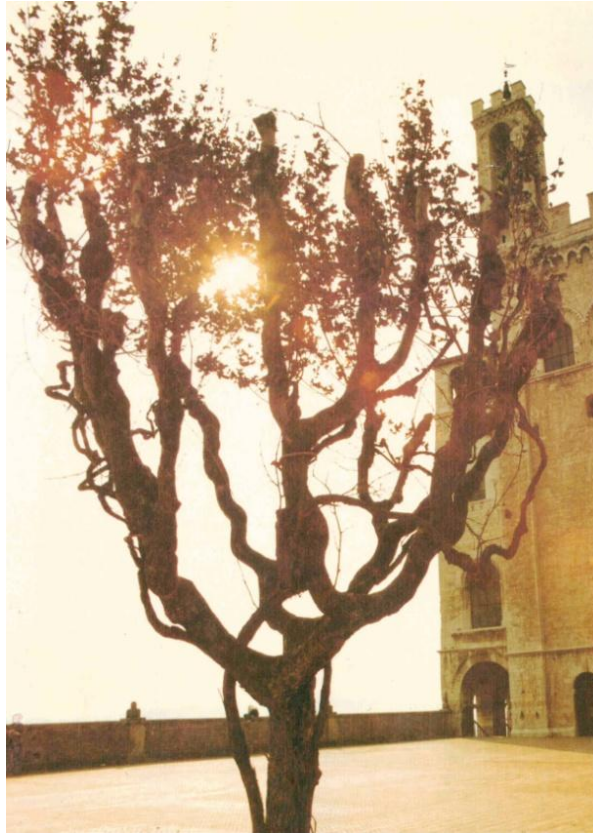
²⁷¹ Frasi scritte dalle persone del luogo su foglietti appesi all'albero, poi recuperate dall'artista per creare la poesia.

In merito alla poesia Mirella Bentivoglio afferma «L'ho costruita scegliendo le scritte più brevi e spontanee: non ho aggiunto nulla. Dove le stesse parole si ripetono più volte, è perché i biglietti contenevano le stesse parole. Dove il verso consiste in una sola parola, è perché il biglietto conteneva solo quella. È nata così la prima poesia che sia stata scritta da una città. [...] La poesia era stata ordinata in modo da iniziare con parole di sorpresa e di gioia e man mano arrivare, attraverso espressioni di pietà, al rifiuto e all'insulto. L'evento della lettura ha rovesciato l'ordine dei versi così come aveva rovesciato l'albero: dal rimpianto alla presenza, rigenerata dalla parola. In tal modo la poesia, intesa specularmente nei due ordini, è diventata anch'essa una realtà circolare. Non vi è stato altro protagonista che l'albero; non divisione tra lettrice e spettatore; solo un piccolo gruppo in colloquio e in lettura alterna, sotto la cupola arborea»²⁷².

Nel 1993 Mirella Bentivoglio dona all'albero una forma permanente attraverso la fusione in bronzo (fig.108) offrendo la scultura al MA*GA (Museo d'Arte di Gallarate) nel 2013²⁷³.

²⁷² Definizione di Mirella Bentivoglio citata in Mirella Bentivoglio, *Un albero di pagine*, op. cit., n.p.

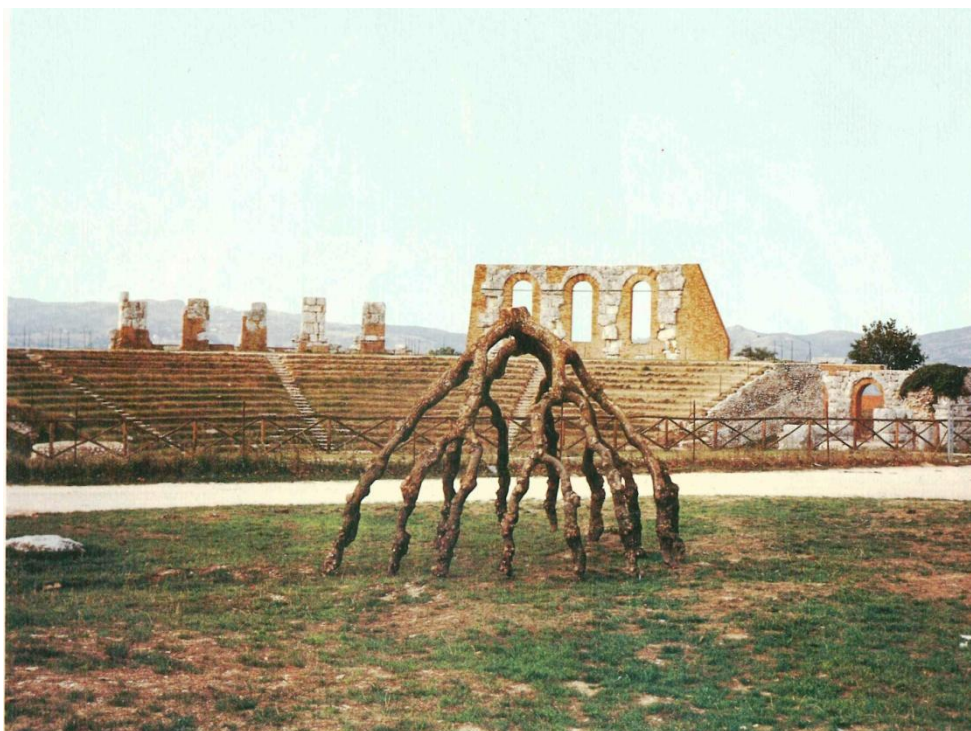
²⁷³ <http://www.museomaga.it/collezione/133/Logos#>.



(fig.105) L'albero vite nel suo stato originario



(fig.106) Scatti del progetto artistico



(fig.107) M. Bentivoglio, *Logos*, 1976²⁷⁴



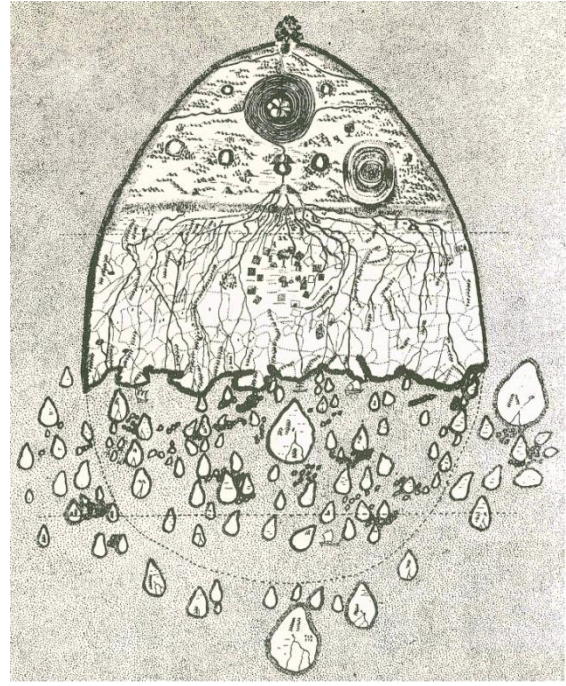
(fig.108) M. Bentivoglio, *Logos*, 1993²⁷⁵

²⁷⁴ *Logos*, legno, 230x310x250 cm 1976.

²⁷⁵ *Logos*, bronzo, 230x310x250 cm 1993.



(fig.109) M. Bentivoglio, *Senza titolo*



(fig.110) Mappa birmana

2.7 Giuseppe Penone e il *Giardino delle sculture fluide*

«La scelta di lavorare con elementi naturali è la conseguenza logica di un pensiero che escludeva il prodotto della società e che ricercava delle reazioni di affinità con la materia. La volontà di un rapporto paritario tra la mia persona e le cose è l'origine del mio lavoro.

L'uomo non è spettatore o attore ma semplicemente natura»²⁷⁶.

Esponente dell'Arte Povera, Giuseppe Penone, nato a Garessio nel 1947, attualmente vive a Torino. Terminati gli studi in ragioneria nel 1966, lo stesso anno si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Torino (periodo di crisi causato da un rifiuto nei confronti dell'insegnamento spingendolo un anno dopo a fare lavori più personali) e dal 1968 iniziò a realizzare le opere sulla crescita degli alberi. Non facendo studi specifici in storia dell'arte, si formò acquistando riviste d'arte. Le prime esposizioni avvenute al Deposito d'Arte Presente di Torino e nella Galleria di Gian Enzo Sperone sono state un'occasione per presentare il tema che ci riguarda²⁷⁷.

E' diventato portavoce dell'Arte Povera attraverso un personale lavoro di sperimentazione conoscendo inizialmente la storia dell'arte a grandi linee e alcuni artisti americani, fondamentali per lo sviluppo di nuove idee lontane dal rigore fascista, una visione oltreoceano positivista grazie forse al pressante consumismo e del benessere economico.

Da sempre l'interesse di Giuseppe Penone nel campo artistico è incentrato sulla fisionomia e la filosofia attorno all'albero, aspetti indagati attraverso una attenta analisi scultorea utilizzando materiali come il legno e il bronzo, o performativa, processi condotti a partire dal 1968²⁷⁸.

Albero, elemento vivo tanto simile all'uomo, sempre presente nella sua arte e dove permane la convinzione della comune natura dell'esistente²⁷⁹.

L'artista propone la processualità della creazione naturale e artificiale secondo questa riflessione²⁸⁰ «mimesi del processo, un'identificazione dell'opera con l'azione del fare e del divenire»²⁸¹. L'albero è vissuto come materia scultorea in senso fenomenologico assieme alla capacità di mantenere "memoria" della sua struttura interna e delle trasformazioni biologiche come il calco in gesso della sua impronta. Mentre nelle sculture lignee l'artista è interessato a

²⁷⁶ Definizione di Giuseppe Penone citata in A. Natalini e S. Risaliti (a cura di), *Giuseppe Penone. Prospettiva vegetale*, Firenze, Forma, 2014, p.130.

²⁷⁷ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, Milano, Electa, 2012, p.392.

²⁷⁸ A. Natalini e S. Risaliti (a cura di), *Giuseppe Penone. Prospettiva vegetale*, op. cit., p.130.

²⁷⁹ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, Milano, Electa, 2012, pp.392-393.

²⁸⁰ A. Natalini e S. Risaliti (a cura di), *Giuseppe Penone. Prospettiva vegetale*, op. cit., p.130.

²⁸¹ Definizione di Giuseppe Penone citata in A. Natalini e S. Risaliti (a cura di), *Giuseppe Penone. Prospettiva vegetale*, op. cit., p.130.

evidenziare il movimento interno attraverso un gioco di scavi e intagli, per il bronzo invece evidenzia la mimesi naturale che caratterizza il colore vegetale dato dalle sfumature che mutano in base alla temperatura e all'esposizione agli agenti atmosferici.

Il bronzo è visto come un materiale tradizionale nel campo scultoreo, non tecnologico e a-temporale capace di rispecchiare temi attuali²⁸². Quindi il collegamento tra bronzo e legno è di tipo cromatico; se si sottopone la superficie del metallo ad agenti atmosferici si ossida ottenendo un colore simile a quello della corteccia.

Penone svela la “comune natura dell'esistente” utilizzando materiali tradizionali già dalle prime creazioni (cera, piombo, ferro, legno, pece, gesso e iuta) aderendo ad aspetti concreti (visivi, olfattivi e tattili), materiali sottoposti a sollecitazioni per poter così esprimere al meglio le loro qualità²⁸³.

Ci troviamo al cospetto di una profonda varietà di opere che è difficile riordinare seguendo un filo logico; forse un attento ed efficace *modus operandi* può essere quello proposto da Laurent Busine seguendo un pensiero che collega le sculture al corpo umano, una lettura lineare strutturata per concetti²⁸⁴: *respiro, sguardo, pelle, cuore, sangue, memoria e parola*, e dove ognuna ingloba una serie di opere pertinenti alla parola.

«Il *respiro* riunisce non soltanto la respirazione degli esseri viventi o del mondo stesso, ma anche la manifestazione ora tenue – un canto d'uccello – ora violenta – della vitalità degli attori del mondo.

Lo *sguardo* è la proiezione dell'uomo verso il mondo; lo sguardo consente il distacco dal sé per penetrare nell'esterno e conoscerlo osservandolo.

La *pelle* si presenta come il confine fisico di tutti i corpi (minerali, vegetali, animali), l'involucro all'interno del quale sono contenute la carne e la presenza degli esseri nell'universo, il limite del nostro territorio.

Il *cuore* costituisce il centro, la misteriosa fabbrica delle energie vitali e anche il luogo simbolico, comunemente accettato dei sentimenti.

Il *sangue* è, come gli altri liquidi nutritivi o le secrezioni, il veicolo necessario alla vita e al suo trasporto.

La *memoria* autorizza, in modo singolare, a pensarsi nel passato, a scoprirvi tracce, a proiettarsi in un futuro sconosciuto e a sapersi vivere nel presente.

²⁸² A. Natalini e S. Risaliti (a cura di), *Giuseppe Penone. Prospettiva vegetale*, op. cit., p.130.

²⁸³ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, Milano, Electa, 2012, pp.392-394.

²⁸⁴ Ivi, p.7.

La *parola*, in tutti i sensi del termine, svela l'espressione delle conoscenze accumulate e dei sentimenti noti e condivisi»²⁸⁵.

Tutto il suo lavoro rimanda alla scultura modellando la terra, colando e saldando il bronzo, incidendo il legno, sfregando la carta come supporto per il disegno: uno scultore che modella la forma che permetterà all'osservatore di visionare la memoria, il respiro, il tempo e l'ambiente in cui vive l'uomo e gli esseri viventi in armonia nel completo ciclo vitale di morte e rigenerazione. Luoghi condivisi e accessibili a tutti.

L'artista induce a "rivisitare" l'oggetto secondo una nuova prospettiva.

Semplici elementi naturali, prima anonimi, divengono ora protagonisti come un sasso: un sasso che accostato a molti altri può assumere più significati come lo scorrere di un fiume o un accumulo di pensieri. Così lo sguardo matura e il lavoro creativo assieme agli elementi che lo compongono acquistano nobiltà: atto di esecuzione collegato al processo di creazione²⁸⁶.

Confrontandosi con precedenti autori, Penone sostiene «La cosa interessante riguardo a Pollock è l'azione, io credo, è la fenomenologia del colore che cade e che forma cose, è accettare questa specie di caos individuale. E' importante anche per me. Una grande parte delle mie opere è basata sul processo. Questo interesse mi ha portato a un'altra visione della realtà e a un'espressività diversa, in cui la mimesi della forma tipica della rappresentazione è sostituita da una mimesi del processo, un'identificazione dell'opera con l'azione del fare e del divenire. Anche per tale ragione il fattore del tempo è importante nel mio lavoro: è il tempo della maturazione dell'opera. Ciò è visibile in opere come quelle sulla crescita degli alberi»²⁸⁷.

Penone continua «Io penso che l'arte sia qualcosa che cambia la realtà dell'oggetto. Sappiamo da Marcel Duchamp in poi, che una tavola diventa un'opera d'arte se la trasferiamo in un museo; se invece è in casa, rimane una tavola. Al contrario l'opera d'arte deve acquistare un valore d'espressione, deve diventare una cosa che ha un valore d'espressione» e ancora «Ho sempre lavorato con elementi della natura come materiale di scultura, non come simboli, non per il sentimento che suscitano, ma come fenomenologia, come materia di scultura»²⁸⁸. Penone afferma che il "ritorno alla forma naturale" può essere una strategia di comunicazione in quanto ha collegato nella storia molti popoli, esempi sono i grandi disegni sul terreno di Nazca visibili nella loro interezza a grandi distanze e al loro impatto avuto sulla Land Art.

²⁸⁵ Definizione di Laurent Busine citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.7.

²⁸⁶ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.8.

²⁸⁷ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.16.

²⁸⁸ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.12-15.

Sostiene anche che non bisogna intenderli in chiave romantica per evitare di cadere in sentimenti aberranti come il fascismo o il nazismo.

Tra le tecniche più interessanti e originali resta l'impronta del dito, nel suo caso l'indice, utilizzata per l'installazione *Disegno d'acqua* di Venaria Reale di Torino o in suoi bozzetti e disegni preparatori. Tale scelta ricorda sicuramente Manzoni che utilizzava l'impronta della pelle come "marchio" meccanico e che estinguerebbe la sovranità del prodotto e dell'individualità.

Penone in merito «L'impronta della pelle è, a mio avviso, l'immagine più democratica che si possa trasmettere. Tutti producono impronte. L'impronta è un'immagine che identifica l'uomo indipendentemente dalla sua cultura o dalla sua intelligenza. È un'immagine che riconduce l'uomo alla materia, alla natura. Durante tutta la vita lasciamo impronte delle nostre mani sulla superficie che tocchiamo. Un insieme di immagini che copre una superficie enorme. L'impronta è una contraddizione rispetto all'idea dell'opera d'arte. Un'opera viene eseguita ed è accettata dalla società come espressione, indice di un individuo, e per questa ragione viene conservata. Un'impronta è anch'essa indice di un individuo, ma viene identificata con la sporcizia. Noi passiamo una gran parte della nostra vita a cancellare impronte che lasciamo, a cancellare la nostra identità. È una contraddizione. Io me ne servo con l'intento di esaminare, di riconsiderare la possibilità di lavorare su una fenomenologia, prendo la realtà della natura e rifletto sulle immagini più semplici che noi facciamo, le quali appartengono a tutti. Perché l'impronta è un'immagine individuale che continuiamo a produrre nel tempo, per tutta la vita, e che occupa – cosa straordinaria! – una superficie molto grande. E quando perché è un'immagine a costituire l'identità della persona, ma che al tempo stesso noi la cancelliamo perché è sporcizia. Nel contempo è l'identità della persona che viene conservata nell'arte e questo è ciò che chiediamo all'arte»²⁸⁹. Impronta come epidermide dell'uomo ma anche di un albero poiché il tronco ha una sua trama, diversa da tutti gli altri. Diviene così un esempio unico e irripetibile. Sempre in merito al calco «[...] ha origini molto antiche. Ma possiamo anche pensare al calco come se lo scultore fosse lui stesso stampo della sua scultura. Quando egli modella una forma, è costretto ad adattare le sue mani, la sua azione, alla materia per ottenere una forma. In questo senso lui è lo stampo negativo della sua stessa scultura. [...] Poi, l'azione specifica dello stampo è un'azione che accompagna tutto il processo della fusione del bronzo, dall'inizio alla fine, e spesso anche il processo di creazione delle sculture in terracotta».

²⁸⁹ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.16.

Pur apprezzato dall'autore, la sua filosofia è lontana da Duchamp. Il lavoro legato all'albero si può considerare in opposizione con il ready-made perché nel lavoro di Penone avviene un "ritorno all'origine", inteso come la riscoperta delle cose nel tempo paragonando al suo il lavoro di un archeologo che ha come scopo primario ricostruire la storia.

«E' un lavoro che non nasce soltanto a partire da un'analisi e da una riflessione sull'arte, è anche qualcosa di istintivo. Ho supposto che il legno mi desse l'incredibile possibilità di risalire nel tempo dell'albero per ritrovarne la forma in un momento preciso della sua esistenza. Ho comunque riflettuto sulla forma, scegliendo di scoprire soltanto una parte dell'albero per rendere comprensibile l'opera: se avessi liberato completamente l'albero, avrei ottenuto una forma naturale, ma non una scultura»²⁹⁰. Liberare l'essenza della materia: Penone toglie la materia per ritornare all'essenza delle cose.

E' un po' la speranza dell'Arte Povera, quella di comunicare avvalendosi di forme semplici, essenziali. Per Penone è forse un'utopia ma afferma anche che un'opera radicale può essere piacevole alla vista. E continua «[...] l'estetica è legata alla logica della forma mediante il processo di creazione della forma. È un valore positivo perché consente alla persona di avvicinarsi all'oggetto e conservarlo. Quando ritrovo l'albero nella massa del suo legno, la sua forma è bella perché ognuna delle sue parti è frutto della logica radica della sua esistenza. [...] Ritrovare l'albero all'interno del legno. Questo è un lavoro che nasce pensando alla crescita dell'albero, il quale cresce a cerchi concentrici. Nel 1968 avevo fatto i primi lavori che associavano la mia azione alla crescita dell'albero, poi ho pensato che avrei potuto ritrovare all'interno dell'albero l'azione da me compiuta. È stata, questa, una prima riflessione. In seguito ho capito, guardando un pezzo di legno, che il nodo era la sezione del ramo»²⁹¹. Calco come impronta diretta espressa anche attraverso il lavoro *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* del 2003 (fig.111) dove il calco in bronzo della mano di Penone a grandezza naturale è stato applicato intorno al tronco dell'albero in un punto, più precisamente l'albero *Ailanthus Altissima*, pianta decidua nativa della Cina. L'autore, temendo che la mano potesse essere considerata una scultura a sé stante, in origine provò a conferirle una idea di utilità decidendo di cambiarla utilizzando l'acciaio (un materiale duro privo di connotazioni scultoree) per poi riutilizzare le mani in bronzo annettendole ai tronchi²⁹². Penone sostiene «Il calco testimonia l'esistenza e l'assenza di una cosa. È un vuoto che può essere occupato da un materiale – vegetale, animale, minerale – diverso da quello di

²⁹⁰ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.19.

²⁹¹ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.17-18.

²⁹² Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.18-21.

cui è costituito. C'è un pragmatismo di fondo nel mio lavoro, che è basato sull'azione, il rapporto tra me stesso con la materia»²⁹³.

Il suo pensiero viene così da lui riassunto: «[...] io recupero una forma che è naturale, e c'è uno stupore, una sorpresa, che è data dalla materia stessa. Ho fatto questo per le ragioni spiegate prima a proposito del lavoro sulla crescita degli alberi. L'interesse per l'albero, per questa forma, è certamente un interesse per la natura in generale, ma non è necessariamente idealizzante nei confronti della natura. Io faccio un lavoro seguendo la materia, utilizzando le possibilità della materia, l'intento di base è un intento di scultura [...]. Ed è un po' la stessa cosa per tutti i lavori che faccio. Cerco di trovare, se si può, una specie di archetipo della forma possibile della materia, perché l'archetipo vuol dire legami, una forma che è sintetica, e la sintesi è una delle condizioni più importanti nella creazione di un'opera, perché è un piccolo spazio che deve contenere molte cose, dunque è necessaria una grande sintesi per pervenire a un'opera che sia forte e che resista nel tempo. [...] la scultura ha bisogno di una sintesi molto ferrea.

La sintesi, la si ottiene anche come conseguenza dell'azione, del lavoro stesso. E se si arriva a trovare nella materia la logica della materia, è allora più facile trovare una forma giusta in rapporto al suo uso. Non potrei riprodurre in gesso o in resina l'albero di cui abbiamo parlato, non avrebbe senso. È l'interesse per la materia, è la materia stessa che giustifica l'opera. Quello che dico potrebbe sembrare contraddittorio per il fatto che ho realizzato anche alberi in bronzo. C'è una ragione che mi ha spinto a fare questo lavoro, è l'idea di capire la tecnica della fusione in bronzo. La fusione in bronzo è una tecnica eseguita mediante caduta, per forza di gravità. Per ottenere l'oggetto che si vuole avere in bronzo, si costruisce intorno al modello in cera una rete di canali che hanno la funzione di portare il bronzo su tutta la superficie della scultura e permettere all'aria di fuoriuscire. Questi canali hanno la struttura di un albero. L'albero sfugge alla forza di gravità. Una struttura analoga viene realizzata per creare la forma della fusione che si fa mediante caduta. Le due cose – sia la forza di gravità sia lo sfuggire alla forza di gravità – sono forme perfettamente identiche. [...] Inoltre il bronzo è una materia, una tecnica, che è stata inventata in un momento in cui la realtà dell'uomo era animata; credo che questo poter creare una materia fatta dall'uomo abbia cambiato la visione delle cose. Prima si utilizzava la pietra. Dunque quello che è stato fatto, non è qualcosa di innocente, è qualcosa, a mio avviso, che ha inciso sul sistema di pensiero riguardo alla natura. [...]. È un'invenzione che ha dato il nome a un'era della storia umana, l'Età del bronzo. E il processo di fusione, con il forno che è come una matrice, ha qualcosa a

²⁹³ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.21.

che vedere con l'idea alchimistica della trasformazione della materia. E tutto ciò è stato fatto in un momento in cui, per esempio, vi era un grande rispetto per gli alberi, per tutta la natura che circondava l'uomo. [...] Il bronzo acquista un colore che è molto mimetico all'interno della vegetazione: una scultura di bronzo, se la si mette all'esterno, si ossida con la pioggia, con il sole; assume colori che sono veramente molto naturali, che sono vicini a quelli della vegetazione»²⁹⁴.

Penone vuole precisare che dietro al suo lavoro non ci sono intenti mistici, alchemici o mitici, anche se in sé la natura suscita fortemente tali interessi. Definisce la mitologia come una serie di procedimenti naturali o di relazioni umane con la natura espressa attraverso l'utilizzo di immagini poetiche o fantastiche²⁹⁵. Dunque non si possono non considerare le leggende che riguardano le culture nel corso della storia e il suo riferimento a dimostrazione di ciò è il caso della grotta Chauvet in cui sono ancora presenti pitture antiche di trentamila anni; l'invenzione e il tipo di rappresentazioni antropomorfe secondo Penone rendono queste realizzazioni vicine alla contemporaneità. Sono figure curate nei dettagli e dinamiche grazie ai profili che danno l'impressione dello spostamento²⁹⁶; autori che ci hanno trasmesso emozioni e credenze della loro epoca, lontani dalle nostre tradizioni ma tanto vicini all'atteggiamento che assume oggi l'artista nel voler essere il portavoce del suo tempo.

Quindi ci chiediamo se, dal punto di vista di Penone, è la natura che genera la forma e non l'artista oppure esiste un dialogo? Uno scambio reciproco?

Penone risponde in merito al lavoro degli alberi: «[...] tocco un albero, l'albero può ricordarsi del contatto della mia azione. Il problema è il tempo – io ho un tempo di vita che è diverso da quello di un albero. Se nelle mie azioni riesco ad avere un tempo che ha la lentezza della crescita dell'albero, allora si creerà una relazione tra le forme. E l'albero creerà la scultura, creerà l'impronta della mia mano nella sua materia. [...] È un principio collegato all'agricoltura: si mette qualcosa nella terra e poi la terra lavora per noi»²⁹⁷. E così Penone comunica il proprio modo di vedere e sentire la natura cercando di introdurre nel suo operato artistico riflessioni vicine a forme e immagini che non sono specifiche dell'artista in quanto appartengono a tutti. Concetti legati all'impronta o al respiro. Le opere della serie *Soffio* (figg.121-127) recuperano l'idea del respiro, definita da Penone un'azione tanto banale quanto difficile da rappresentare per la sua "inconsistenza". Interrogandosi su come procedere e studiando le varie culture cita modelli come i disegni di Leonardo da Vinci, i dipinti cinesi

²⁹⁴ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.19-20.

²⁹⁵ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.18-21.

²⁹⁶ Ivi, p.13.

²⁹⁷ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.21.

che riprendono i movimenti del dragone o ancora gli esempi più recenti dei “palloncini d’aria” di Manzoni e l’*Air de Paris* di Duchamp, ma soprattutto la forma più oggettiva possibile: il soffio. Esempi del soffio sono le installazioni *Soffio interno-esterno* (fig.123) e *Soffio di foglie* (fig.124) del 1979; la seconda è costituita da un mucchio di foglie sul quale l’artista ha lasciato la sua impronta dopo che si è rialzato (l’impronta del suo corpo e del suo respiro).

Esiste una componente artistica legata al concetto di memoria e tempo; Penone lo definisce un istinto di sopravvivenza insito nell’uomo attraverso la procreazione mentre nella scultura avviene una selezione di materiali durevoli e un semplice linguaggio, modello di pensiero alla base della nostra formazione culturale. Secondo Penone l’arte è basata su un determinato meccanismo: la possibilità di suscitare un’emozione o uno stato di stupore nello spettatore attraverso la scelta di forme e materiali a volte insoliti o semplicemente inaspettati per la loro semplicità.

Il processo artistico concentra una sequenza di azioni compiute secondo una logica che rispecchia la sintesi di un pensiero, un’azione, un’emozione. Processo comunque collegato a realtà naturali, scolpito nella materia ma che riesca a rispecchiare una volontà soggettiva o valori intuitivi come appunto *Soffio di foglie* sulla quale l’autore sostiene²⁹⁸ «[...] l’ho fatto in quanto, osservando le foglie, mi sono detto che le foglie sono forme che riescono a restare attaccate all’albero perché, quando c’è vento, esse vanno a occupare i punti in cui il vento esercita minor tensione. Sono come negativi del vento. Restano attaccate al ramo perché sposano la forza del vento e non vi si oppongono. Sono negativi dell’aria. È con questa idea che ho pensato di fare il soffio, di associare le foglie al respiro»²⁹⁹.

Seguendo l’ordine di indagine critica di Laurent Busine in *respiro, sguardo, pelle, cuore, sangue, memoria e parole*, ognuna di queste terminologie include determinate opere realizzate, sempre collegando l’uomo all’albero, secondo un processo di “naturalizzazione” dell’opera d’arte. Basandoci solo su ciò che concerne l’albero, in *respiro* per iniziare, viene inclusa la serie dei *Soffi*, ciclo di opere realizzate tra il 1978 e il 1979 dove l’autore ha dato una forma concreta al respiro, atto vitale umano colto nel momento dell’espiazione. Questi come altri lavori, nascono dall’osservazione di un comportamento naturale e automatico, azioni che non siamo in grado di toccare o vedere ma che Penone, attraverso le sue opere, ha saputo interpretare in maniera semplice e diretta. Soffio come respiro, rappresentato per mezzo di un calco della bocca traducendolo in creta, gesso o bronzo a piacere, come

²⁹⁸ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.23-24.

²⁹⁹ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.24.

nell'esempio del 1978 (fig.125) dove una bocca in bronzo è stata applicata a un giovane tronco o ancora *Soffio di foglie*, opera già citata, dove appunto è visibile su un letto di foglie di bosso la sagoma dell'autore, dopo essersi rialzato, assieme all'impronta del suo respiro. Ha così dato peso al respiro imitando l'azione del vento. Nello stesso anno ha "immortalato" quella sagoma fondendola in bronzo, metallo che, come sappiamo, a contatto con l'aria si ossida assumendo una colorazione verdognola che ricorda i colori della vegetazione. A distanza di anni, Penone si dedica a un ciclo di opere che esprimesse l'atto dell'inspirazione (il processo opposto al precedente) come *Respirare l'ombra* (fig.127), materializzando l'ombra proiettata da un corpo umano utilizzando delle foglie di alloro fuse in bronzo. Mentre la forma dell'ombra è a cono, l'unico dettaglio simile al corpo umano sono i polmoni realizzati in bronzo dorato con la stessa trama di foglie che circonda lo scheletro della sagoma e completato dal canale della trachea. Egli ha messo in relazione l'ombra delle foglie con quella insita nel polmone. La connessione sta nella capacità delle foglie di generare ossigeno attraverso la fotosintesi clorofilliana e inoltre, secondo Penone, l'ombra che produce il fogliame fornisce in natura protezione e riparo per tutti gli esseri viventi. L'ombra genera la massa corporea e disegna il vuoto che lo scultore pone in analogia con la cavità polmonare. Bronzo scelto per la tecnica simbolica della fusione ottenuta grazie alla creazione di una cavità simile a quella del polmone, oltre che per il suo colore verde di ossidazione. Il polmone è realizzato in bronzo dorato in quanto l'oro è un metallo che l'organismo umano non rigetta mentre l'alloro è stato scelto per le sue proprietà olfattive, meccanismo difensivo della pianta dagli animali erbivori e che ricorderebbe oltretutto il mito greco di Apollo e Dafne (leggenda che Penone ha nominato più di una volta nella bibliografia studiata)³⁰⁰.

Dai primi anni Settanta Penone si dedica principalmente a lavori che esprimono il senso del tatto con la convinzione che il contatto conferisca una esperienza del mondo più intensa rispetto al solo contatto visivo. Il tatto implica una condizione di reciprocità e uno scambio tra diverse entità.

Sul concetto di *pelle*, nel 1990 l'artista crea delle composizioni su fogli di carta premendo le dita della mano sul supporto, la mano destra su un foglio e la sinistra su un altro. Sulla carta ha impresso le impronte dei polpastrelli e delle loro scie apportando su ognuna di queste nomi di alberi diversi. Nel 1993 inizia a realizzare la serie *Trappole di luce* (fig.131), elementi luminosi simili a tronchi come noccioli, ciliegi, betulle, carpini, ecc. Nella serie *Sguardo vegetale* (fig.129) a partire dal 1995, Penone afferma «Il propagarsi di un ramo nello spazio ha la stessa struttura di uno sguardo» utilizzando piastre di fotoceramica con impresso il

³⁰⁰ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.91-92.

particolare del suo volto e apportando all'altezza delle pupille due fori dai quali passano i rami che si allungano alla ricerca di punti luminosi³⁰¹.

«È l'idea che quando uno guarda c'è un tempo di percorrenza che probabilmente corrisponde alla velocità della luce, che è fondamentale per riuscire a guardare, senza la quale non esisterebbe la crescita. C'è un'associazione tra la luce, la natura, lo sguardo dell'uomo»³⁰².

Altro esempio per l'utilizzo dell'impronta è *Propagazione* (fig.132) del 1995 applicando al centro del foglio l'impronta del dito (impronta come identità) disegnando delle linee a cerchio, mosse e simili al movimento di un fluido, amplificando l'immagine con ulteriori cerchi concentrici di maggiori dimensioni spingendosi ai limiti del formato cartaceo. Ha poi immerso il foglio in una vasca piena d'acqua e toccandola con un dito ha creato delle increspature che alimentano la propagazione di cerchi concentrici amplificando l'impronta, simili agli anelli concentrici della sezione di un tronco d'albero. Ricordiamo *L'impronta del disegno – anulare destro* (fig.133) del '96 con l'utilizzo di un dito diverso o infine *Disegno d'acqua* (fig.146), la grande installazione di Venaria dove l'impronta digitale è visibile grazie a delle bolle d'aria che creano una impronta digitale in superficie³⁰³.

«La scultura è fatta di materia, di contatto e di visione di questo contatto. Chiudendo gli occhi si ha un'aderenza con il volume del proprio corpo e il rapporto con l'esterno avviene attraverso la sensibilità della pelle e del contatto. Questa sensibilità e questo contatto generano un'immagine involontaria, per alcuni versi animale, non specifica dell'uomo. Lavorare in tal senso potrebbe apparire contraddittorio, ma non lo è se si pensa che l'impronta è un'identità e nell'arte si chiede l'identità di una persona. Quando si fa arte, anche quando non si ricerca un'identità, è comunque facile che essa emerga»³⁰⁴.

Successivo lavoro a *Respirare l'ombra* è *Pelle di foglie* (figg.116-120), titolo di una serie di opere realizzate tra il 1999 e il 2007 formati da scheletri di rami e foglie d'alloro fusi in bronzo. In alcuni profili le foglie si ammassano creando un polmone (*Pelle di foglie – respiro*) o ancora un volto e una mano (*Pelle di foglie – volto – mano*), un volto e i piedi (*Pelle di foglie – sguardo a terra*, *Pelle di foglie – sguardo al cielo*, *Pelle di foglie – sguardo incrociato*) nomi strettamente collegati alla posizione che l'artista ha scelto di mostrarci avvalendosi dell'inclinazione delle foglie³⁰⁵. L'alloro è un albero che ricorda il mito greco di Apollo e Dafne, ninfa che, per sfuggire all'infatuazione del Dio, chiese di essere trasformata

³⁰¹ Ivi, pp.132-134.

³⁰² Definizione di Giuseppe Penone citata in <http://www.artribune.com/2013/01/penone-la-scultura-la-natura-e-lartista/>.

³⁰³ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.182-184.

³⁰⁴ Definizione di Giuseppe Penone citata in <http://www.artribune.com/2013/01/penone-la-scultura-la-natura-e-lartista/>.

³⁰⁵ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.182-184.

in una pianta d'alloro e per amore Apollo rese questo albero sempreverde. Il Dio decise di utilizzarne le foglie come corona divenendo da quel momento simbolo di sapienza e gloria per poi essere adottato nella tradizione greco-romana durante le commemorazioni dei vincitori dei giochi Olimpici o per onorare il grandi poeti.

Legato al concetto di *cuore*, l'opera che meglio esprime tale parola è *Alpi Marittime – Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (fig.111), intervento realizzato nel territorio delle Alpi Marittime nel 1968. A un tronco Penone ha applicato il calco di una mano (ferro, bronzo e acciaio a seconda del lavoro) che stringe il legno bloccando la crescita dell'albero in un punto. Il tronco crescendo si è modellato attorno alla superficie del metallo, esempio che dimostrerebbe come l'albero, nella sua verticalità simile al corpo umano, possieda un comportamento simile ai fluidi³⁰⁶.

«Albero come elemento vitale in espansione e accrescimento continuo» sostiene Penone e continuando «Alla sua forza aderisce la sua forza»³⁰⁷.

Ultimo esempio prima di focalizzarci sulla serie *Anatomie*, sono le opere intitolate *Verde del bosco con ramo* (fig.134) e *Verde di bosco* (fig.135), disegni su tela ottenuti con il *frottage* sfregando appunto le foglie per dare un colore verde naturale e restituendoci l'impronta della corteccia dell'albero³⁰⁸. Il *frottage* è una tecnica che permette, grazie all'interfaccia di una pelle sensibile, di trasformare una massa in un'altra come nel caso di Penone³⁰⁹.

Anatomie (figg.140-142) racchiude un gruppo di opere realizzate a partire dai primi anni Novanta utilizzando il marmo bianco di Carrara, materiale scultoreo della tradizione statuaria e da Penone reinterpretato. L'artista crea una connessione tra regno animale, vegetale e minerale scavando nella materia rispettandone le tipiche tracce irregolari e arrivando a ottenere un rilievo dall'aspetto simile a un fluido, vene o nervi. Si tratta di un processo opposto rispetto agli *Alberi* in quanto Penone non desidera riportare alla luce lo stadio primario della materia ma la ricerca dell'origine fluida di tutto l'esistente. In *Anatomia 5* (fig.141) la superficie marmorea è simile a un tessuto venoso o a un intreccio di rami arborei, masse aggrovigliate circondate da un perimetro piatto, contrasto che favorisce una maggiore profondità. *Anatomia 6* (fig.142) è un'opera scavata e percorsa in alcuni tratti della superficie dall'acqua, a tratti visibile e in altri nascosta all'occhio dello spettatore (movimento automatizzato da un motorino presente all'interno della scultura). L'originario stato fluido del

³⁰⁶ Ivi, p.230.

³⁰⁷ Definizione di Giuseppe Penone citata in Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., p.230.

³⁰⁸ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.274-275.

³⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *Su Penone*, Milano, Electa, 2008, p.25.

marmo è esaltato dalla presenza dell'acqua; l'acqua scorre all'interno della materia conferendole vitalità e naturalezza³¹⁰.

Come ultime opere si citano le due grandi sculture *Albero porta* (fig.136) e *Cedro di Versailles* (fig.138) dove l'artista cerca la forma dell'albero partendo dal tronco, descrivendole come segue «Le dico esattamente com'è nato. Nel 1968 ho fatto dei lavori sulla crescita dell'albero. Nel 1969, a seguito di questi lavori, ho pensato a un'opera che proponesse una mano che creava un contatto con un albero di una certa età, in un momento specifico, il titolo del lavoro è *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*. Avevo fatto fare la mia mano di acciaio e di bronzo. Poi l'albero cresceva e il contatto rimaneva fissato all'interno del legno. Il mio ragionamento era che se si va a cercare al suo interno si può ritrovare il momento esatto del contatto. Da quello a immaginare che all'interno del legno c'è la forma dell'albero, il passo è stato molto breve. Quindi ho preso una trave, ho cominciato a scavare, ho visto che funzionava e poi ho seguito un anello di crescita dell'albero. Tutto questo ha un interesse da un punto di vista della pratica della scultura: si ricollega all'idea michelangiolesca, che è anche in certa scultura primitiva, di una presenza primigenia dell'opera all'interno della materia»³¹¹.

³¹⁰ Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.274-275.

³¹¹ Definizione di Giuseppe Penone citata in <http://www.tribune.com/2013/01/penone-la-scultura-la-natura-e-lartista/>.

Il Giardino delle sculture fluide

Il desiderio di focalizzare l'attenzione sul *Giardino delle sculture fluide*, nucleo di opere poste nel parco della Reggia di Venaria di Torino, è una scelta personale in quanto ho avuto modo di vederle personalmente durante un viaggio estivo. Un dialogo davvero suggestivo tra opera e ambiente circostante e lo si può considerare una sorta di percorso ideale del suo pensiero artistico.

Premetto che la ricerca di Penone non si limita a questo nucleo presentato nel 2006 ma, come già detto precedentemente, è il risultato di decenni di ricerche e di esposizioni svolte sia in Italia che all'estero.

Nel parco sono presenti le seguenti opere: *Tra scorza e scorza* (fig.145), *Disegno d'acqua* (fig.146), *Pelle di marmo* (fig.147), *Anatomia* (fig.148), *Chiaroscuro* (fig.149), *Cervello di pietre* (fig.150), *Biforcazione* (fig.151), *Direzione verso la luce* (fig.152), *Direzione verso il centro della terra* (fig.153), *Idee di pietra* (fig.154) spaziando da alberi reali o artificiali in bronzo, calchi e pietre di grandi dimensioni³¹².

Il restauro della Reggia di Venaria fa parte di un progetto di riqualificazione delle Residenze Sabaude, luogo storico-artistico importante per il territorio torinese. Si tratta di un intervento che ha tenuto conto del contesto storico e delle tendenze contemporanee di cui Penone è il portavoce attraverso le installazioni collocate nel Parco Basso. La riqualificazione dell'area è avvenuta grazie alla collaborazioni tra le istituzioni pubbliche e private, Regione Piemonte, Ministero, Compagnia di San Paolo e di altre città come Genova e la Campania senza la finalità del ritorno d'immagine.

Si è cercato di coniugare l'intervento conservativo paesaggistico con la realizzazione di opere d'arte contemporanee adeguate allo spazio espositivo nel rispetto della filosofia artistica dell'autore. Perché scegliere Giuseppe Penone? Artista di fama internazionale e nativo della regione, nella sua carriera ha sempre scelto di rappresentare la natura e già i primi lavori realizzati nel '68 sono stati collocati in luoghi aperti per poi essere fotografati ed esibiti nelle gallerie. L'autore aveva precedentemente collaborato con la Compagnia San Paolo per la retrospettiva al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 2004 e a una personale a Villa Medici nel 2008.

Riportando le riflessioni di Ida Gianelli sul giardino «Qui Penone, con Mirella Macera, ha integralmente ridisegnato la porzione di giardino che gli è stata assegnata, a ridosso del palazzo e subito al di sotto del terrazzo a esso prospiciente, chiamato Parco Basso. Le opere, in marmo e in bronzo, dialogano ora in modo nuovo con lo spazio, con l'esterno e con il

³¹² Laurent Busine (a cura di), *Giuseppe Penone*, op. cit., pp.392-394.

grande edificio: un enorme, altissimo tronco d'albero in bronzo sembra ergersi per sfidare la grande mole della Reggia. Collocate sopra un terreno in declivio, le stesse sculture declinano il linguaggio dell'artista, che reinventa, reinterpreta la morfologia della materia in cerca delle somiglianze, delle affinità, di ciò che accomuna l'organismo vivente, qual è la natura, con il pensiero umano e con le sue manifestazioni.

Le sculture perciò, o meglio i segni, le immagini che Penone elabora da esse, valgono come grandi metafore della comunione fra corpo umano ed elemento naturale, o come figure della vicinanza fra il soggetto pensato e la materia naturale, da cui pure si differenzia: così sono le pietre, concentrati di pensieri, conformate dallo scorrere dell'acqua nei fiumi fino a contenere la forma perfetta, geometrica, della sfera, o ad alludere a essa; le pietre, come altrettanti passaggi verso il pensiero puro, l'astrazione della forma che troviamo, sotto forma di tensione, nella natura e nel lavoro del tempo che ne trasforma i fenomeni. Lo è la grande pietra, trattenuta dai rami di un altro albero, di bronzo, immaginata come idea essa stessa, con la stessa flagranza con cui percepiamo in noi un'immagine mentale, con la stessa inesplicabilità di una libera associazione creata dalla psiche. Lo è il grande piano di marmo "disegnato" dalle venature, che si identificano con le nervature, ma al contempo prendono rilievo e spessore ed emergono come vene, conduttrici di liquido vitale: tessuto venoso come schema universale, struttura onnipresente in natura, dovunque vi siano forme di vita, tensione alla crescita, alla moltiplicazione (anche nei minerali, per la formazione continua dei cristalli). Così, ancora, la superficie d'acqua che lambisce la grande lastra di marmo nero, emette bolle d'aria al ritmo del respiro, e incessantemente lascia emergere l'immagine di un'impronta digitale che sembra impressa nel più immateriale e sfuggente degli elementi.

Impronta come traccia dell'uomo nel cuore stesso della materia, in quanto principio strutturale di un ordine che coesiste con la materia stessa e con i suoi principi di auto/regolamentazione.

Come sempre, la lezione dell'artista Giuseppe Penone verte, poeticamente, sul rovesciamento delle gerarchie di senso costruite dall'antropocentrismo: nessuno come lui sa comprendere, "sentire" la natura e la sua essenza, la sua logica, e nessuno come lui sa comunicarle»³¹³.

³¹³ Definizione di Ida Gianelli citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, Torino, Umberto Allemandi & C., n.d., p.8.

Tra scorza e scorza

«Tra scorza e scorza è il tempo visibile della crescita dell'albero.

Entrare nel tempo, nello spazio dell'albero.

Un anno di crescita in bronzo ci separa dal cuore dell'albero.

Sotto la corteccia, a contatto del legno, occupiamo lo spazio che la lama del tempo
assottiglia anno dopo anno.

Una scorza di carne avvolge e protegge l'albero.

Nel momento di un contatto siamo sempre scorza.

Separare la scorza dal cuore, la pelle dal legno, la corteccia dalla carne.

Scrivere sulla scorza del cuore, sulla pelle del legno, sulla corteccia della carne.

Il prosciugato letto del fiume quasi pieno di foglie.

Il lento scorrere del fiume di linfa nei tronchi degli alberi.

Il rapido e pesante fluire del fiume di bronzo nei rami.

Il fluire del bronzo nel prosciugato letto di fiume di un albero.

Un albero di bronzo che racchiude al suo interno la crescita di un tiglio.

Tra scorza e scorza.

Lentamente il frassino crescendo occupa lo spazio all'interno del bronzo.

Lo spazio del contatto, l'aderire del positivo al negativo della scultura,
lo spazio tra la mano che modella e la creta o tra le dita e la penna che scrive.

Lo spazio del contatto è o spazio tra l'acqua ed i bicchiere,
è lo spazio che occupa il bronzo nella fusione, lo spazio del confine, della identità che si fissa
per un istante se è un battito di ciglia,
per secoli se è una fusione in bronzo»³¹⁴.

(Giuseppe Penone, 2000-2002)

Nel video pubblicato in youtube di Venaria Reale, Francesco Poli descrive l'opera in tal senso
«Una grandissima scultura realizzata in bronzo, come del resto altre opere qui, che sono dei
calchi precisi di un vero albero, svuotate e messe in verticale. È una sorta di calco-fossile di
memoria di un albero che è esistito e che ora non c'è più, ma che l'artista fa ricrescere
facendo crescere all'interno di questa cavità bronzea un albero della stessa specie che riempirà
progressivamente questo spazio e rilancerà l'idea. In questa maniera è possibile analizzare la

³¹⁴ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*,
op. cit., n.p.

forma plastica dal punto di vista dell'energia della materia. Le due cose sono sempre strettamente connesse fra di loro»³¹⁵.

³¹⁵ Definizione di Francesco Poli citata in video di youtube *La Venaria Reale: Il giardino delle sculture fluide* in <https://www.youtube.com/watch?v=935IT5KcNbg>.

Disegno d'acqua

«Un respiro propaga nell'aria la nostra esistenza,
si insinua e rameggia nel vento il disegno dei nostri polmoni.

Respiriamo con l'aria i respiri delle altre persone che esistono e sono esistite.
Aspiriamo i respiri comprimendoli nella cassa toracica per poi rilasciarli nell'aria.

Espirando nell'acqua si vede il respiro, ha la forma del mondo,
una sfera distinta dalle infinite altre sfere nello spazio del cosmo.

Un respiro è la bolla d'aria della nostra esistenza nel mare del tempo.

Quando affiora ne increspa lo specchio e ne disegna la pelle.

Un'impronta nell'acqua.

Ogni volta che mi lavo le mani, lascio nell'acqua il calco della loro pelle.

Ogni volta che ne tocco la superficie con un dito propago il disegno della mia impronta
sull'acqua.

Sulla superficie dell'acqua ritroviamo la pelle dell'uomo,
un uomo che è fatto d'acqua e che ha la coesione di una goccia d'acqua.

La superficie di una goccia d'acqua ha la pelle dell'uomo.

Ho formato il disegno di un'impronta digitale con infinite bolle d'aria che increspano la
superficie dell'acqua con la cadenza di un grande respiro»³¹⁶.

(Giuseppe Penone, 2000-2003)

Penone sceglie il fondo scuro del granito per evidenziare maggiormente l'immagine dell'impronta digitale sulla superficie dell'acqua. L'enorme impronta emerge grazie alla presenza di bolle d'aria che risalgono dal fondo, comparando e scomparendo a intervalli regolari. La finalità dell'opera è un'intima riflessione tra uomo e acqua: grazie al contatto, l'uomo lascia sempre le sue impronte su ogni cosa, anche sull'acqua, impronte che noi non vediamo ma che sono testimoniate appunto dalle increspature che il nostro contatto provoca. Una scelta decisamente poetica e singolare.

³¹⁶ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

Pelle di marmo

«Una pelle di marmo bianco,
una superficie coperta dai piccoli segni degli utensili che indagano, percorrono, scavano
e sottolineano le sue vene, svelando il tessuto pulsante del monte.

L'interno e l'esterno.

L'interno riveste l'esterno, la materia che è dentro al corpo usata per avvolgerlo.

La carne, le ossa, le vene della mano rivestono il guanto.

Il marmo riveste la mano, la pelle e le vene, la avvolge e la copre di polvere bianca.

È la scultura del marmo, la pelle del marmo.

Un blocco di marmo tagliato da un filo d'acciaio ricoperto di pietra preziosa.

Una collana che affonda nella carne, nel lardo del monte.

Il sangue del marmo fatto di acqua e polvere bianca che cola dal filo e ci sporca le scarpe.

Un filo imperlato da cilindri diamantati che sembrano pezzi di notte stellata.

Un corpo svuotato.

Si estrae dal buio, dall'interno del monte, l'abbagliante materia del marmo»³¹⁷.

(Giuseppe Penone, 1999)

Una vallata di enormi dimensioni che emerge dal terreno. L'epidermide del marmo con le sue venature splende sotto il sole in alcuni giorni ed è accarezzata dall'acqua piovana in altri. Sono le sue irregolarità emerse dall'atto incisivo che la rendono simile alla pelle dell'uomo. Pelle marmorea e pelle umana a confronto. La vitalità intrinseca del marmo.

Allude quindi all'energia della materia nel suo stato "grezzo", mostrando le sue venature svelando appunto la somiglianza con l'epidermide di una mano dalla quale sono appena percettibili le vene.

³¹⁷ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

Anatomia

«Marmo, pelle levigata, dolce al tatto, con il suo tessuto venoso
che traspare delicato e sottile.

Il tessuto venoso del monte costruito da una fluidità millenaria,
tre tonnellate ogni metro cubo, la sua fragilità è il suo peso.

Ogni pugno di marmo tre chili, ogni colpo sul marmo un segno.

L'illusione di un materiale forte, eterno, si scontra con la sua natura tenera, polverosa.

Liberato, estratto dal monte, comincia il suo lento degrado, la sua dissolvenza, la sua morte.

La sua vita è nel seno del monte.

Una lastra di marmo appoggiata, si flette, s'incurva, si storce come fosse di legno»³¹⁸.

(Giuseppe Penone, 1999)

Reticoli di corpi affiorano dalla superficie in parte grezza e in parte levigata mostrando profili simili a intrecci di radici o rami arborei. Il candore del bianco vivifica tali rappresentazioni grazie ai passaggi chiaroscurali conferendo un senso di dinamismo. I dettagli sono evidenziati ulteriormente dalle venature del marmo che Penone ha scelto di far emergere per riscoprire il carattere della materia. Così l'albero non perde la sua naturalezza. La corteccia è sostituita dalla texture del marmo conferendole, assieme alle forme fluide, una leggerezza straordinaria.

³¹⁸ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

Chiaroscuro

«Le grigie vene disegnate nel marmo come grafite su carta, sono in parte carbone, grafite.

Il bianco del marmo le avvolge, le copre, è come una pelle, una bianca scorza.

Un albero grigio al centro di un bosco di betulle
insinua i suoi rami tra l'intreccio bianco che lo circonda.

Il disegno del marmo, la carta delle betulle, la massa della neve sui monti.

Le vene del suolo, la vita segreta che scorre nella terra,
le vene dell'acqua, le radici dell'erba, le vene di pietra.

Le biforcazioni delle mani, degli alberi, dei fiumi»³¹⁹.

(Giuseppe Penone, 2004)

³¹⁹ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

Cervello di pietre

«Un pensiero preciso, logico cristallino come la materia della pietra.

I cristalli si aggregano, si sommano nel tempo, formando una materia densa e complessa
che si chiama pietra.

La somma dei pensieri si chiama memoria.

Pietre, cervello della terra.

Le circonvoluzioni delle vostre forme sono addolcite dalla continua forza del fiume.

Racchiudete il pensiero, la logica della sfera a cui la vostra forma si avvicina.

Le infinite parti che vi compongono, quei piccoli cristalli di diverso colore
che coesistono pressati da miliardi di anni, sono pensieri, idee, immagini.

È pensosa la vostra forma, un pensare grave, colmo, sereno.

Vi siete spogliate nel tempo delle parti che vi toglievano unità e coerenza,
per concentrarvi sempre di più nella sintesi di una forma che vi avvicina alla sfera
e le parti che avete perduto, sempre più chiara e precisa, sempre più sferica.

Pietre ammassate una sull'altra come pensieri,
siete tenute insieme dalla coesione dei vostri atomi pressati dalla gravitazione della terra.

Cumuli di pietre come idee che ubbidiscono alla logica della gravità.

Sono passato, saltando da una pietra all'altra, su un cervello di pietre di fiume.

Ho camminato sui pensieri.

Una volta di foglie protegge il cervello»³²⁰.

(Giuseppe Penone, 2006)

«Nell'Universo ricreato da Giuseppe Penone nel verde della dimora sabauda, la pietra, da mera materia costitutiva della scultura, diviene il fulcro inedito della riflessione artistica. Il discorso alla base di queste opere ambientali appare, infine, di natura ontologica: "che cos'è la Pietra?". E la risposta che l'artista piemontese sembra suggerisci è quella di considerare la Pietra non come una materia inerte ma al contrario potenzialmente carica di vita, di quel flusso d'energia che investe i corpi così come della stimolante forza che plasma ed affina i pensieri»³²¹.

L'intento dell'artista è di conferire forma e sostanza a una idea inconsistente come il pensiero attraverso l'immagine della pietra di fiume conformata dallo scorrere dell'acqua.

³²⁰ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

³²¹ Definizione di Alessandra Acocella citata in <http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>.

Biforcazione

«Le vene d'acqua che sgorgano dal terreno scorrono in rivoli
che conferiscono, come i rami nel tronco, come le dita nel palmo di una mano,
come il bronzo nella matrice di un albero»³²².

(Giuseppe Penone, 2000)

Nella video-intervista pubblicato online della RAI *Giuseppe Penone: gli alberi, sculture perfette* l'autore descrive l'opera affermando «L'idea della scultura è un'idea legata al tatto, quindi non è legata alla vista, non è legata all'immagine. È un qualcosa che presuppone l'aderenza del corpo con la realtà che ci circonda, che sia naturale o che sia artificiale. Questa aderenza provoca una modifica del corpo perché se si prende un bicchiere in mano la forma del nostro corpo assume la forma di un bicchiere. Si può dire che il bicchiere è la scultura ma si può anche dire che in quel momento è la mano che diventa scultura. Quindi partendo da questa idea molto semplice avevo pensato che si poteva trattenere la crescita di un albero con la forza di una mano, soltanto non è possibile farlo nel tempo. Perciò ho sostituito la mano con un calco in acciaio, quindi ho ottenuto l'impronta della mano all'interno della materia albero. Quindi c'era anche questo spostamento nel tempo di un'azione legata a un attimo. Successivamente seguendo questo lavoro ho pensato che si poteva ritrovare la forma dell'albero nel momento del contatto di quel lavoro specifico e ho iniziato una serie di lavori dove ho ritrovato la forma dell'albero all'interno della materia»³²³.

Incisa nel tronco è così visibile la forma della mano che lo ha scavato e nella quale scorre l'acqua per giungere in un pozzo; un processo vitale che consente alla linfa di scorrere dal braccio umano, simile al sangue, per poi cadere dal ramo e nutrire la terra.

³²² Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

³²³ Definizione di Giuseppe Penone citata in Video-intervista RAI *Giuseppe Penone: gli alberi, sculture perfette* in <http://www.arte.rai.it/articoli/giuseppe-penone-gli-alberi-sculture-perfette/25390/default.aspx>. Firenze, Forte di Belvedere-Giardino di Boboli, mostra *Prospettiva vegetale*.

Idee di pietra

«Che cos'è idea che appare all'improvviso o dopo una lunga riflessione nello spazio
senza forza di gravità della mente?

Un'idea che si è formata sommando gli innumerevoli pensieri precedenti, levigata dallo
scorrere del tempo, compattata dal peso dei ricordi, incrinata dai dubbi e dalle incertezze
che si insinuano tra i pensieri separandoli?

È una pietra di fiume che appare tra i rami di un albero.

Una pietra sospesa tra i rami di un albero,
separata dal suolo da una struttura che non è terra e non è aria,
pietra che sta tra la forza di gravità e la forza di attrazione della luce.

Un pensiero racchiuso in un sasso di fiume.

Un pensiero con la forma di un cranio.

I sassi nel letto del fiume come pietre di strade coperte dai passi dell'uomo.

Passi che spingono i semi nel suolo, semi che spingono le foglie nel cielo.

I passi sono foglie nel vento.

I sassi sono crani nel suolo.

Il mio cranio è una pietra sospesa.

Un pensiero di tre tonnellate sospeso tra i rami di un albero»³²⁴.

(Giuseppe Penone, 2005)

«La forza dell'albero sarà più forte e contro la tensione di gravità recupererà la sua verticalità. Questo discorso fatto mettendo in scena precisamente le tensioni naturali, la forza di gravità e la forza di crescita dell'albero viene proposta in chiave plastica più statica in *Idee di pietra*, un albero che da lontano sembra assolutamente secco, morto ma naturale che ha sui suoi rami un enorme masso di un peso di parecchi quintali, forse qualche tonnellata addirittura. E questo albero in realtà è un albero in bronzo, ed è un'espressione di plastica straordinaria perché mette in crisi il concetto normale di forza di gravità e di collocamento dei sassi normale che non si trovano naturalmente sull'albero. Dimostra il senso dell'energia di crescita in verticale dell'albero da un lato in contrapposizione alla forza che spinge verso il basso il peso della pietra. Quindi c'è una situazione spiazzante e allo stesso tempo affascinante perché guardando

³²⁴ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., n.p.

il lavoro pensiamo a quelli che sono gli aspetti fondamentali della natura, che per Penone sono le energie principali attraverso cui si può lavorare e creare delle opere d'arte»³²⁵.

³²⁵ Definizione di Francesco Poli citata in video di youtube *La Venaria Reale: Il giardino delle sculture fluide* in <https://www.youtube.com/watch?v=935IT5KcNbg>.

Si riportano le riflessioni di Penone durante l'intervista di Germano Celant.

L'artista si racconta in una visione d'insieme del parco:

«Il giardino è una costruzione dove l'intervento dell'uomo sulla natura non ha un fine economico ma estetico, simbolico, culturale, sottolineato nella disposizione spesso geometrica della vegetazione. Si usa il verde come una costruzione che delimita uno spazio fortemente umanizzato. [...] Il giardino di solito è all'interno della città ed è una via di mezzo tra la città, che è un insieme di costruzioni, di architetture e geometrie, e l'organicità della natura. Fin dall'inizio, un carattere molto forte del mio lavoro è stato quello di inserire o mostrare un'opera concepita e realizzata con elementi e forme naturali nel contesto sociale e artificiale della città. Da questo contrasto nasceva la riflessione dell'opera. [...] Un altro problema è quello dell'opera collocata in un luogo diverso dal museo, cioè in uno spazio che si racchiude e si concentra totalmente sull'opera. Nel museo, il lavoro si trova in un percorso che dialoga con la storia dell'arte e interagisce con tutte le altre opere. Un intervento in uno spazio chiuso, asettico, pulito è, sotto un certo punto di vista, più facile. Invece, riuscire a dare senso a un'opera in un contesto che già è carico di altri valori, è più difficile. L'opera collocata all'esterno, in un contesto urbano o in un parco, dialoga con ciò che la circonda, è in rapporto con elementi che si riferiscono alla storia o alla natura e che solo indirettamente si possono ricondurre alla storia dell'arte. Per inserire un'opera in un luogo bisogna tener conto degli elementi che la circondano. L'uso di forme esistenti permette di avvicinarsi ai contenuti e alle suggestioni che si percepiscono in “quel luogo”. Un albero fuso in bronzo collocato in uno spazio chiuso ha un valore diverso rispetto a quello che ha se inserito all'aperto in un contesto di natura. Il mimetismo che il bronzo ha con il vegetale genera sorpresa. Questa è una prima lettura dell'opera che deve poi provocare una riflessione più profonda sulle sue motivazioni. La patina rende il bronzo simile al vegetale, e varia a seconda del clima e dei luoghi. La fusione è una tecnica nata in un momento in cui la natura era considerata animata e credo rechi ancora parte dei valori legati a questa visione del mondo. Ancora oggi, seguendo le diverse fasi del processo, c'è la sensazione di assistere a un'azione misteriosa e creatrice che svela il suo profondo legame con i rituali alchemici. Mi ha sempre affascinato che, nella fusione, si usino ancora oggi dei rami e delle canne per far sì che il metallo raggiunga la superficie della scultura. Queste canalizzazioni sono molto simili alla struttura degli alberi. La colata del metallo fuso avviene per gravità, la forza a cui l'albero con la sua crescita sfugge. I rami fusi in bronzo acquistano un colore che è molto simile a quello della vegetazione. È per questo che ho iniziato a usare il bronzo nel mio lavoro. [...] Il bronzo fossilizza perfettamente il vegetale e non c'è bisogno di intervenire sulla sua patina perché l'ambiente, l'umidità, la

pioggia, il sole, creano il colore della scultura. [...] Visitando il tempio dell'oracolo di Delfi, che in origine era di Ercole e poi di Apollo, Plutarco parla della patina del bronzo, a proposito delle sculture presenti, dicendo che a Delfi il bronzo acquista una patina straordinaria e unica. È un argomento prodigioso, perché da un senso di unicità ai luoghi e alla scultura che li abita. L'idea di usare il bronzo per fondere dei vegetali è nata da questo tipo di riflessione. [...] Ma il problema è l'opera che chiamo scultura, perché tridimensionalmente è inserita nello spazio, e la mia preoccupazione a Venaria è quella di far sì che si legga il contenuto del lavoro, che si veda il lavoro come una questione di scultura e non come una collocazione di oggetti con un'idea di abbellimento del luogo. [...] Se inserisco le opere in un luogo completamente naturale, la riflessione sui contenuti del lavoro è complicata dalla complessità dell'ambiente. Se sono inserite su tante pagine di terra, diventano invece esemplari. Possiamo chiamarle in tanti modi: sono la possibilità di suddividere e razionalizzare lo spazio, renderlo certo, creare un percorso, avere sensazioni e momenti di lettura diversi. [...] Il quadrato del terreno su cui è inserita l'opera dà la cadenza, la successione nel percorso e dilata lo spazio, ma nel mio caso non è un piedistallo che isola l'opera. Ne permette invece la definizione e crea le premesse per l'opera successiva. In uno spazio aperto è più difficile creare la successione delle opere. [...] Credo che in questo caso sia importante la geometrizzazione dello spazio. Credo soprattutto che questo tipo di suddivisione aiuti la comprensione dell'opera come riflessione sulla natura, sull'arte, sulla scultura: serve per quello. [...] Lo spazio di Venaria è lungo 500 per 50-60 metri, è come una fascia molto lunga. Senza le suddivisioni si aveva la percezione di uno spazio molto stretto. La ripartizione lo ha dilatato, dando la sensazione che sia più lungo. Ci sono delle pause e la ripetizione crea concentrazione e moltiplica il percorso. [...] Ogni spazio ha caratteristiche diverse e spero inattese, per questo ho ideato dei boschetti che interrompono la visione e la percezione dello spazio nel suo ambiente. [...] Un altro aspetto importante è stato quello di dare delle certezze, dei punti di riferimento allo sguardo, inserendo delle aree dalla forma chiara e definita in uno spazio con una superficie estremamente confusa, irregolare e ondulata. Seguendo sulla carta il disegno del giardino abbiamo una prima scultura albero, poi un boschetto, la fontana, un altro boschetto, poi c'è il marmo e ancora un boschetto. L'orizzontalità dell'acqua della fontana e la superficie del marmo spezzano l'irregolarità del terreno e suggeriscono la calma regolarità delle geometrie. [...] Le due esedre di faggi rossi sono le pareti entro le quali ho inserito l'intero spazio dell'opera sottolineata da *Tra scorza e scorza*, un albero in bronzo diviso in due parti che racchiudono un elemento vivo: un albero in crescita. Queste due parentesi vegetali racchiudono l'opera come il bronzo racchiude la natura dell'albero. È questa l'opera che introduce il percorso ed è

qui l'ingresso ideale. [...] Ci sono degli alberi veri che hanno dei rami in bronzo e questo è un vero e proprio innesto. In *Cervello di pietre* c'è un altro tipo di innesto: in questo caso è un albero che fa una cupola, un cranio di foglie, sul cumulo di pietre. [...] *Idee di pietra* in qualche modo è anch'esso un innesto, perché c'è una pietra di due tonnellate tra i rami di un albero in bronzo, a sottolineare il punto di stallo tra la forza di attrazione della luce e la forza di gravità. [...] Addirittura il *Disegno d'acqua*, un'impronta digitale che appare sulla superficie dell'acqua, può ricordare la vasca nel ruscello dove l'acqua con il suo scorrere continuava a riempire l'impronta delle mie mani e del mio corpo. [...] È una logica legata soltanto all'impronta digitale e ha un senso di fluidità e di respiro. Il concetto generale di tutta l'opera è l'idea della fluidità. Fluidità che c'è nella crescita del vegetale, fluidità nello scorrere dell'acqua e nella forma stessa dell'impronta digitale, fatta di linee come di solchi o percorsi. La fluidità legata al camminare sulle radici di bronzo, la fluidità legata all'innesto del ramo in bronzo nella materia fluida dell'albero, la fluidità delle vene del marmo, la fluidità del boschetto di betulle, la fluidità del cervello delle idee fatto con le pietre di fiume, la fluidità della biforcazione dove c'è la forma dell'albero con la forma della mano da cui fuoriesce l'acqua, la fluidità del vapore, la fluidità della crescita dell'albero che sfugge alla forza di gravità. È un pragmatismo della realtà della natura: anche l'essere umano è natura. La sua forma stessa, il fatto che possa camminare genera forme fluide. [...] L'uso dell'acqua prende innumerevoli forme e connotazioni. Penso alle letture simboliche e mitiche, quando veniva associata a Nettuno, ai Tritoni, alle Ninfe.. La sua immagine è legata quasi sempre al riflesso, al fluire, al cadere, alla discesa. È un pensiero sul valore simbolico, mitico, religioso dell'elemento stesso. [...] Il mitico fa parte dell'opera d'arte sia nel senso della grandiosità, della difficoltà, dell'eccezionalità oppure dell'ossessività. Fa parte della necessità dell'opera, altrimenti l'opera non esiste, non diventa semplicemente linguaggio. [...] Ma una lettura della sua realtà oggettiva, della sua forma e delle sue caratteristiche può suggerire immagini molto diverse. Io non faccio nient'altro che, disegnando l'impronta digitale, indicare la forma che l'acqua ha. Le increspature delle onde sul mare sembrano la pelle delle mani. È un'osservazione sulla materia e questo vale anche per il lavoro *Tra scorza e scorza* dove il bronzo è in simbiosi con l'albero vivo. Anche quest'opera si presta a una lettura simbolica. Il mio proposito è invece una considerazione sul tempo. Se ti poni tra l'albero e la scorza di bronzo, entri nello spazio di crescita dell'albero, nel luogo che sarà occupato dall'albero. Poiché gli anni dell'albero si contano nei suoi anelli di crescita, è come se tu fossi all'interno del tempo di crescita dell'albero, occupi lo spazio di un tempo futuro. [...] Se l'opera si sviluppa nel tempo non sai mai qual è il momento giusto per guardarla, può essere meglio in

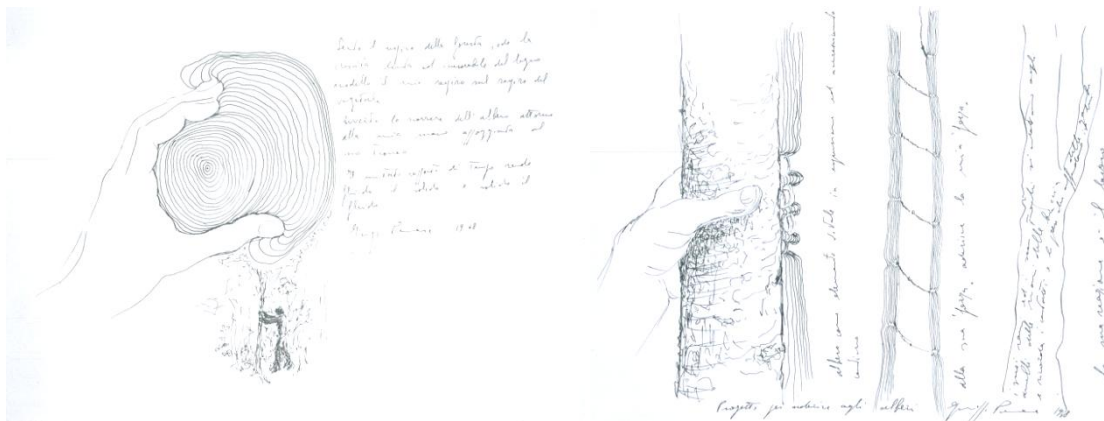
futuro, come può essere peggio. [...] L'opera è fatta non solo per essere vista ma anche per essere toccata, è situata non in un museo ma in uno spazio aperto. Questo vale anche per la superficie di *Pelle di marmo*. [...] La *Pelle di marmo*, che potrebbe essere considerata come un lavoro statico, in realtà non lo è: se uno ci cammina sopra continua il lavoro, consuma la pelle. Oppure possono intervenire il vento e l'azione chimica dell'atmosfera. [...] *Pelle di marmo* è l'esecuzione più grande che ho fatto. È da parecchi anni che eseguo questo tipo di lavori. In questo caso il mio interesse riguardava anche un modo di fare scultura caduto in disuso, il bassorilievo. Io l'ho fatto seguendo il disegno delle vene del marmo, la forma era già preesistente, l'ho solo messa in evidenza. La parola "vene" è un termine sbagliato, diciamo vene ma sono sezioni di sedimentazioni: è una lettura antropomorfa del materiale. Nella scultura rinascimentale non si usava un marmo perfettamente bianco, lo si preferiva con delle piccolissime vene perché dava la sensazione dell'intrico delle vene del corpo, quindi vivo. Un marmo completamente bianco annulla la vitalità del materiale. [...] L'idea del progetto è stata quella di lavorare sulla grande dimensione ma associandola all'intimo e alla sensibilità dei particolari. La *Pelle di marmo* è molto visibile: il bianco della pietra funziona con il bianco delle betulle e la neve sui monti. La piccola venatura grigia del marmo si può avvicinare all'idea del disegno e la scorza della betulla ricorda la carta. Accanto al grande tronco della ciminiera c'è il tronco orizzontale di *Biforcazione* con l'acqua che sgorga dall'impronta della mano. Ci sono diverse situazioni e un'alternanza tra l'evidenza del monumentale e la sorpresa dei particolari nascosti. La prima parte del percorso è caratterizzato dal nero del suolo dei boschetti e del granito che contiene l'acqua. Nel centro c'è il bianco del marmo e delle betulle. L'ultima parte si distingue dal verde dell'erba. In ognuna di queste parti si alternano grandi opere e opere più raccolte e intime. [...] Non ci sono fiori non ci sono frutti, per meglio concentrare l'attenzione sull'idea dell'opera e per non disturbarla con un uso del verde in senso decorativo. Il vegetale diventa materia della scultura. Nel lavoro *Tra scorza e scorza* c'è un taglio che si sviluppa tra il bronzo. I due boschetti che seguono sono formati da tagli di una specie diversa. Sono alberi con foglie molto scure sopra e sotto bianche, lato che gli alberi rivolgono al sole quando soffrono il caldo. In questi due boschetti c'è un movimento di queste foglie. Ci sono poi le betulle himalaiane dalla scorza perfettamente bianca e uniforme che si intrecciano con un albero dalla scorza scura. [...] L'uso dei materiali così semplici, tradizionali nella scultura, non tecnologici (la tecnologia l'ho usata solo per la creazione delle bolle d'aria per l'impronta), è una scelta pragmatica di tutto il mio lavoro. Una tecnologia non dà garanzia di durata nel tempo, perché la sua evoluzione è molto rapida e molto rapidamente viene poi abbandonata. In un lavoro che,

come in questo caso, ha bisogno di anni per svilupparsi, bisogna usare degli elementi che siano molto stabili e molto semplici, altrimenti si fa una cosa che dopo poco tempo non funziona più. [...] Chi usa o espone la tecnologia del tempo che vive non è sicuro che rappresenti il suo tempo. La preoccupazione dell'arte non è la descrizione delle forme, ma del pensiero. L'opera tecnologica rischia di essere confinata al suo momento storico. [...] Si possono usare materiali antichi ma con un pensiero completamente attuale, come la creta, che è un materiale usato da sempre nella storia dell'uomo e che continua a essere usato. All'utilizzo antico si sono aggiunti altri impieghi estremamente sofisticati e continua a essere una materia presente nell'attività dell'uomo. [...] Vorrei precisare che con il mio lavoro ho sempre cercato di non creare nei luoghi delle intrusioni, dei contrasti formali, ma di introdurre delle idee che danno la possibilità di riflettere sulla realtà attraverso le sue stesse forme: l'albero, il ramo, l'acqua, la pietra, sono tutti elementi comuni agli spazi aperti. [...] Uso gli elementi naturali del luogo dandogli un senso; dalle pietre, all'acqua, agli alberi, alle foglie. [...] La convinzione che l'essere umano sia più importante di una pietra, significa che la può rompere, la può distruggere. Nel momento in cui capisce che la pietra è più persistente, che ha lo stesso suo valore, si crea un rapporto diverso. Nasce una relazione basata sul rispetto e questo significa anche rispetto per le altre persone. Sorge un modo diverso di fare, in cui il problema è l'organizzazione, la razionalizzazione, in questo caso dello spazio; un modo che permette di ordinare i rapporti tra le cose, non di distruggerle, di cancellarle. [...] Il momento in cui diventi fiume o vegetale e la confusione di identità ti permette una serenità di fondo nei rapporti con le cose»³²⁶.

³²⁶ Definizione di Giuseppe Penone citata in Ida Gianelli (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, op. cit., pp.73-101.



(fig.111) G. Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 2003³²⁷



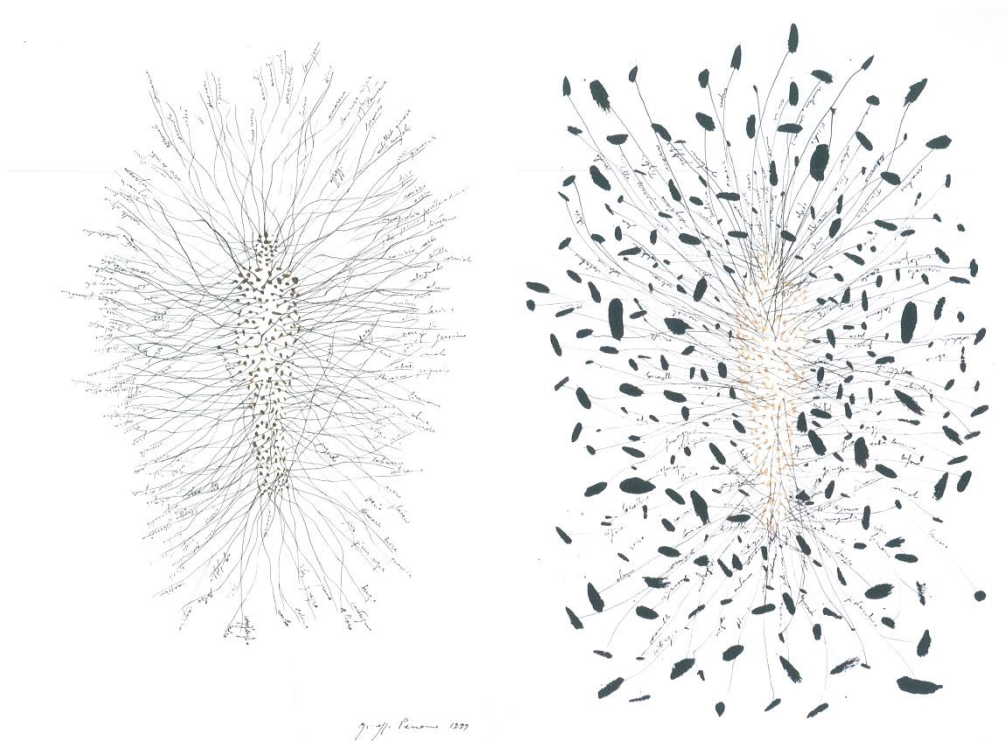
(fig.112) G. Penone, *Sento il respiro della foresta*, 1968³²⁸

(fig.113) G. Penone, *Progetto aderire agli alberi*, 1968³²⁹

³²⁷ *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, bronzo e legno dell'albero *Ailanthus Altissima* (albero del paradiso o ailanto) 2003.

³²⁸ *Sento il respiro della foresta*, inchiostro di china su carta, 30x40 cm 1968.

³²⁹ *Progetto aderire agli alberi*, inchiostro di china su carta, 30x40 cm 1968.



(fig.114) G. Penone, *Pelle di foglie – 151 nomi d'albero*, 1999³³⁰ (fig.115) G. Penone, *Senza titolo*, 1999³³¹

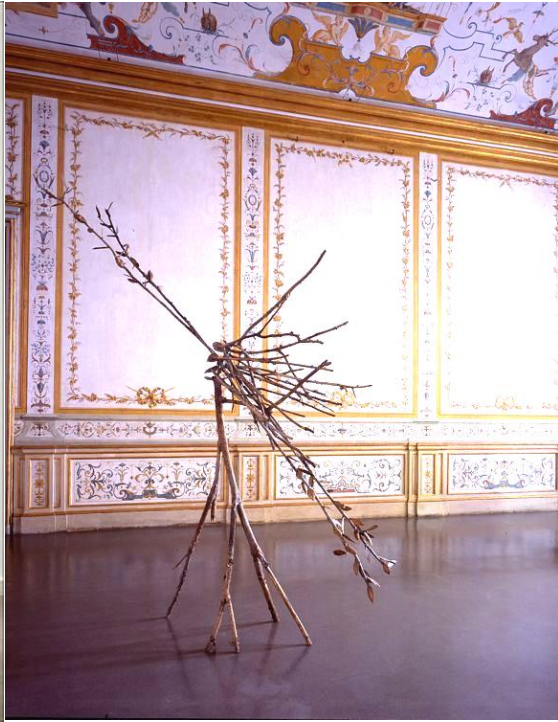


(fig.116) G. Penone, *Pelle di foglie*, 2000³³²

³³⁰ *Pelle di foglie – 151 nomi d'albero*, inchiostro di china e inchiostro di seppia su carta giapponese, 94,5x63,5 cm 1999.

³³¹ *Senza titolo*, inchiostro di china e caffè su carta, 95x64 cm 1999.

³³² *Pelle di foglie*, bronzo, installazione 2000. Le forme delle foglie sono molteplici e ricordano quelle dell'alloro.



(fig.117) G. Penone, *Pelle di foglie – respiro*, 2004³³³ (fig.118) G. Penone, *Pelle di foglie – sguardo a terra*, 2004



(fig.119) G. Penone, *Pelle di foglie – sguardo al cielo*, 2004 (fig.120) G. Penone, *Pelle di foglie – sguardo incrociato*, 2004

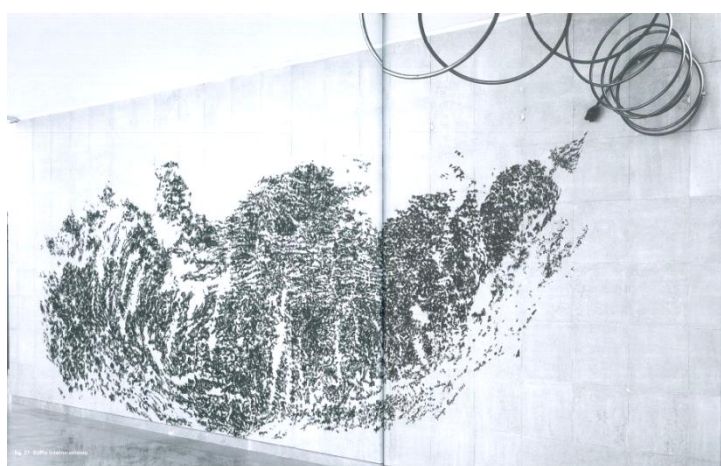
³³³ *Pelle di foglie – respiro*, bronzo, 230x200x220 cm 2004.



(fig.121) G. Penone, *Albero fotografato dall'artista nel corso di un viaggio in Sardegna*, 1972³³⁴



(fig.122) G. Penone, *Progetto per scultura di suono. Ocarina*, 1968³³⁵



(fig.123) G. Penone, *Soffio interno-esterno*, 1988³³⁶

³³⁴ Fotografia di un albero scattata da Penone in Sardegna nel 1972.

³³⁵ *Progetto per scultura di suono. Ocarina*, inchiostro di china su carta, 30x40 cm 1968.

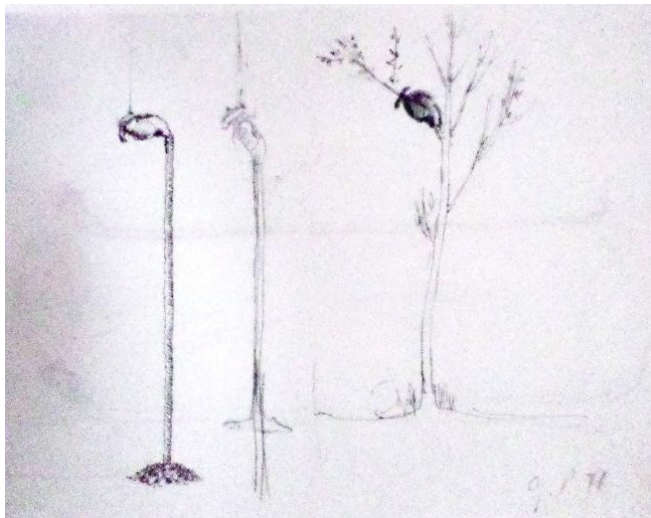
³³⁶ *Soffio interno-esterno*, inchiostro su marmo e tubo metallico, installazione permanente, 300x1000cm 1988.



(fig.124) G. Penone, *Soffio di foglie*, 1979³³⁷



(fig.125) G. Penone, *Soffio*, 1978³³⁸



(fig.126) G. Penone, *Studio per soffio di bronzo*, 1977³³⁹

³³⁷ *Soffio di foglie*, foglie di bosso e dimensioni del corpo dell'artista 1979.

³³⁸ *Soffio*, bronzo, 6,5x12x8 cm 1978.

³³⁹ *Studio per soffio di bronzo*, inchiostro di seppia e matita su carta 1977.



(fig.127) G. Penone, *Respirare l'ombra*, 1998³⁴⁰



(fig.128) G. Penone, *Propagazione dello sguardo*, 1997³⁴¹

³⁴⁰ *Respirare l'ombra*, bronzo, oro e foglie di alloro, dimensioni totali 185x350x1100 cm 1998.

³⁴¹ *Propagazione dello sguardo*, elementi di cristallo, piante di leccio, vasi di plastica, terra e ferro 1997.



(fig.129) G. Penone, *Sguardo vegetale*, 1995³⁴²



(fig.130) G. Penone, *Senza titolo*, 1993³⁴³



(fig.131) G. Penone, *Trappole di luce*, 1999³⁴⁴

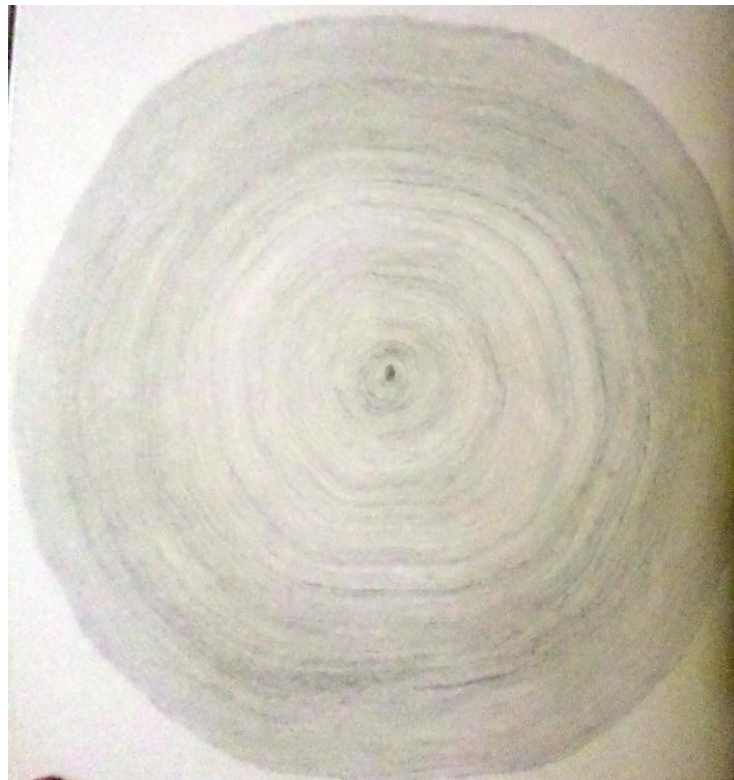
³⁴² *Sguardo vegetale*, fotoceramica, 13x18x0,4 cm, installazione 1995.

³⁴³ *Senza titolo*, inchiostro di china su carta, 24x20 cm 1993.

³⁴⁴ *Trappole di luce*, cristallo e disegno a carbone su feltro 1999.



(fig.132) G. Penone, *Propagazione*, 1995³⁴⁵



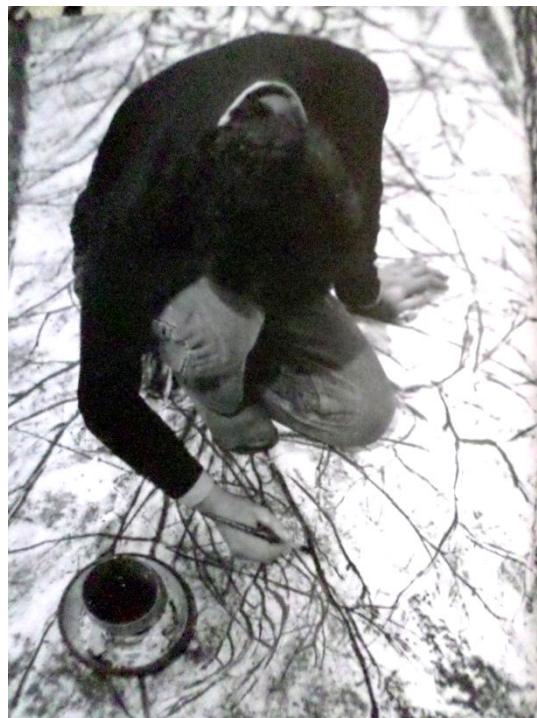
(fig.133) G. Penone, *L'impronta del disegno – anulare destro*, 1996³⁴⁶

³⁴⁵ *Propagazione*, inchiostro su carta, ferro zincato, plexiglas e acqua, particolare, dimensioni disegno 69x49 cm 1995.

³⁴⁶ *L'impronta del disegno – anulare destro*, particolare, inchiostro e matita su carta intelata, 209x124,5 cm 1996.



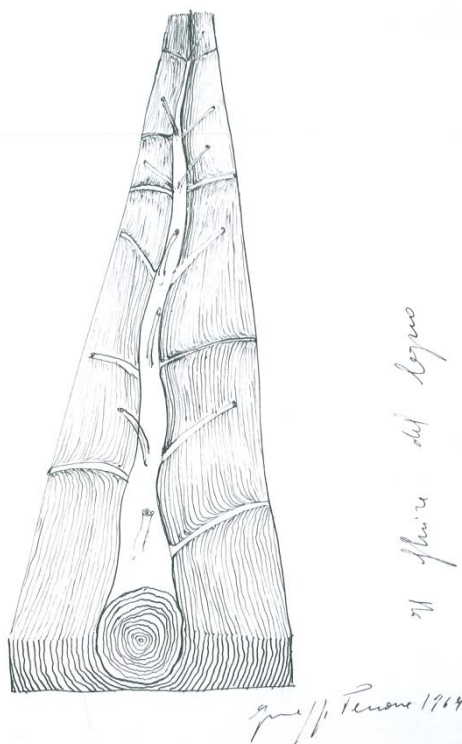
(fig.134) G. Penone, *Verde del bosco con ramo*, 1983³⁴⁷



(fig.135) G. Penone, *Verde del bosco*, 1986³⁴⁸



(fig.136) G. Penone, *Albero porta*, 1993³⁴⁹



(fig.137) G. Penone, *Il fluire del legno*, 1969³⁵⁰

³⁴⁷ *Verde del bosco*, Verde del bosco con ramo, frottage di foglie e colore vegetale su tela con ramo, 290x200 cm 1983.

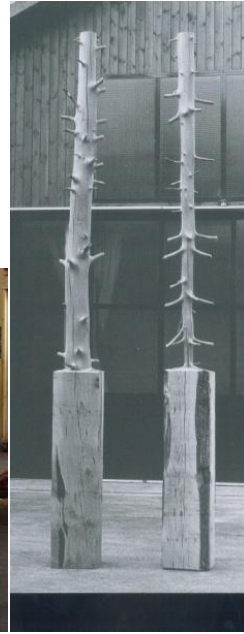
³⁴⁸ *Verde del bosco*, frottage di foglie e colore vegetale su tela 1986.

³⁴⁹ *Albero porta*, legno di sequoia, 256x120 cm 1993.

³⁵⁰ *Il fluire del legno*, inchiostro di china su carta, 32x24 cm 1969.



(fig.138) G. Penone, *Cedro di Versailles*, 2002-2003³⁵¹



(fig.139) G. Penone, *Albero di 7 metri*,

1987³⁵²



(fig.140) G. Penone, *Anatomia*, 2003-2007³⁵³



(fig.141) G. Penone, *Anatomia 5*, 1994³⁵⁴

³⁵¹ *Cedro di Versailles*, legno di cedro, 600x170 cm 2002-2003.

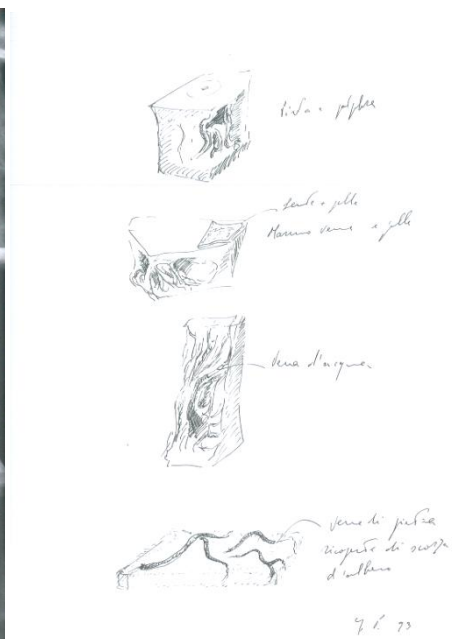
³⁵² *Albero di 7 metri*, legno, due elementi 350x30x30 cm 1987.

³⁵³ *Anatomia*, marmo bianco di Carrara, 290x150x150 cm 2003-2007.

³⁵⁴ *Anatomia 5*, marmo bianco di Carrara, 210x110x50 cm 1994.



(fig.142) G. Penone, *Anatomia 6*, 1994-2000³⁵⁵



(fig.143) G. Penone, *Senza titolo*, 1993³⁵⁶



(fig.144) G. Penone, *Radici all'ombra del bronzo*, 2001³⁵⁷



(fig.145) G. Penone, *Tra sconza e scorza*, 2003-2007³⁵⁸

³⁵⁵ *Anatomia 6*, marmo bianco di Carrara e acqua, tre elementi dimensioni totali 52x160x160 cm 1994-2000.

³⁵⁶ *Senza titolo*, inchiostro di china su carta, 48x33 cm 1993.

³⁵⁷ *Radici all'ombra del bronzo*, acquerello su carta, 64,5x47,5 cm 2001.

³⁵⁸ *Tra sconza e scorza*, bronzo e taglio, 1030x430x280 cm, installazione permanente 2003-2007.



(fig.146) G. Penone, *Disegno d'acqua*, 2003-2007³⁵⁹



(fig.147) G. Penone, *Pelle di marmo*, 2003-2007



(fig.148) G. Penone, *Anatomia*, 2003-2007

³⁵⁹ *Disegno d'acqua*, granito nero e acqua 2003-2007.



(fig.149) G. Penone, *Chiaroscuro*, 2003-2007



(fig.150) G. Penone, *Cervello di pietre*, 2003-2007



(fig.151) G. Penone, *Biforcazione*, 2003-2007



(fig.152) G. Penone, *Direzione verso la luce*, 2003-2007

(fig.153) G. Penone, *Direzione verso il centro della terra*,
2003-2007



(fig.154) G. Penone, *Idee di pietra*, 2003-2007³⁶⁰

³⁶⁰ *Idee di pietra*, bronzo e pietra di fiume di granito grigio, 830x250x220o400 cm, installazione 2003-2007.

“MoMArt Giovani”

un progetto per promuovere l’arte contemporanea a Padova

3.1 Il progetto

Il progetto MoMArt Giovani³⁶¹, proposto dalle associazioni culturali Mosaico e MoMArt³⁶² che operano nell’ambito delle arti visive del territorio padovano, è stato realizzato grazie al contributo della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo nell’ambito del bando CULTURALMENTE³⁶³.

Obiettivo del progetto svolto durante l’anno 2014 è stato quello di sostenere e valorizzare le attività creative nel campo della produzione artistica e culturale, finalizzate alla crescita dei giovani artisti, attraverso la promozione di progetti e azioni pratiche di sostenibilità e tutela dell’ambiente e del patrimonio artistico, riqualificazione degli spazi storici come il bastione Alicorno, promozione e valorizzazione del territorio al fine di dare un contributo alla cultura “motore di sviluppo”.

Il MoMArt Giovani ha contribuito a promuovere l’arte giovanile “under 35” creando opportunità professionali per giovani curatori e artisti nei luoghi dedicati all’arte e al suo mercato, avvalendosi del patrocinio dell’Assessorato al Commercio del Comune di Padova e della collaborazione con il G.A.I. (Giovani Artisti Italiani) di Progetto Giovani³⁶⁴ attraverso il quale sono stati selezionati alcuni degli artisti partecipanti.

Il MoMArt è un’associazione indipendente di artisti, pensata per promuovere gli artisti stessi, nata con la finalità di avere un contatto diretto con il pubblico grazie ai mercatini artistici in Piazza Capitaniato ogni prima domenica del mese e una sede espositiva permanente, la galleria in Riviera Mussato, dove vengono realizzate mostre collettive o personali degli artisti iscritti, assieme ai laboratori artistici.

Attraverso l’impegno dei responsabili dell’associazione MoMArt, Alessandra Andreose, Cristina Zucchi, Alessandro Stella e Valter Milanato, e delle curatrici del progetto MoMArt Giovani, Sara Cifarelli, Maria Palladino e Elisa Schiesari, è stato possibile creare un progetto a stretto contatto con il pubblico per mezzo di eventi inseriti a volte in spazi decontestualizzati, facendo emergere “l’arte di strada”.

Nell’arco dell’anno 2014 sono state realizzate sei collettive per coppie di artisti presso la

³⁶¹ Video di presentazione di tutto il progetto, <http://momartpadova.blogspot.it/p/progetto-momart-giovani.html>.

³⁶² Sito ufficiale MoMArt, <http://momartpadova.blogspot.it/>.

³⁶³ Fondazione Cariparo, <http://www.fondazionecariparo.net/>.

³⁶⁴ <http://www.progettogiovani.pd.it/>.

galleria MoMArt dove le curatrici hanno allestito, scritto recensioni, organizzato l'inaugurazione e garantito la fruizione al pubblico nei giorni di apertura, oltre ad aver realizzato un catalogo a computer, la promozione online attraverso l'utilizzo di un sito internet³⁶⁵ e la pagina facebook dove sono state regolarmente caricati video, foto, link di eventi e informazioni sul programma del progetto.

Oltre alle mostre in galleria, si è svolta la collettiva di tutti gli artisti selezionati presso il bastione Alicorno, all'interno di un ciclo di mostre appartenenti alla quinta edizione di *Passaggi artistici*³⁶⁶ per la mostra *Tra Oriente e Occidente* organizzata dal Comune di Padova dall'11 al 25 ottobre 2014 nel tentativo di intrecciare rapporti e tradizioni sociali multiethniche attraverso la realizzazione di eventi culturali all'interno delle storiche porte padovane, antiche sedi di passaggio, di scambio e di protezione.

Le mostre³⁶⁷ hanno ospitato le opere dei giovani artisti nell'ambito di pittura, scultura, fotografia, disegno, incisione, installazioni e video arte, presentando così una visione globale dell'arte contemporanea che il nostro territorio può offrire.

Le collettive si sono svolte secondo il seguente calendario:

- 15 - 23 marzo: Lara Monica Costa³⁶⁸ e Pawel Rosinski³⁶⁹
- 3 - 11 maggio: Paolo Marchesini³⁷⁰ e Alexander Verlan
- 24 aprile - 1 maggio: Marta Viola³⁷¹ e Andrea Troian³⁷²
- 12 - 20 luglio: Laura Allegro³⁷³ e Mirko Morello³⁷⁴
- 27 settembre - 5 ottobre: Luca Lunardi³⁷⁵ e Selene Citron³⁷⁶
- 18 - 26 ottobre: Elisa Poggese e Manuel Silvestrin³⁷⁷

³⁶⁵ Sito ufficiale MoMArt Giovani www.momartgiovani.it.

³⁶⁶ Evento *Passaggi artistici* <http://padovacultura.padovanet.it/it/attivita-culturali/passaggi-artistici-2014#sthash.B7Crsxmn.dpuf>.

³⁶⁷ 12 artisti seguiti da tre curatrici under 35 secondo il seguente ordine:

Sara Cifarelli ha promosso gli artisti Alexander Verlan (pittura), Mirko Morello (scultura), Lara Monica Costa (incisione) e Marta Viola (fotografia); Maria Palladino ha promosso gli artisti Pawel Rosinski (pittura), Andrea Troian (fotografia), Luca Lunardi (video artista) e Selene Citron (pittura e installazioni); Elisa Schiesari ha promosso gli artisti Paolo Marchesini (pittura), Elisa Poggese (illustrazione), Manuel Silvestrin (scultura) e Laura Allegro (pittura).

³⁶⁸ www.laramonicacosta.com.

³⁶⁹ <http://www.pawelrosinski.eu/>.

³⁷⁰ <http://www.marchesiniart.com/>.

³⁷¹ www.martaviola.com.

³⁷² www.andreatroian.com.

³⁷³ <http://lauraallegro92.wix.com/laura>.

³⁷⁴ <http://mirkomorello.blogspot.com/>.

³⁷⁵ Link dei video di Luca Lunardi: "Toccato!" <http://www.arthub.it/index.php?action=video&video=1912>, "C'è un topo che mi perseguita" <https://www.youtube.com/watch?v=X6klJb2itvU>, "Un sorriso stampato in faccia" <https://www.youtube.com/watch?v=Hw8MaLZGtc0>.

³⁷⁶ <http://selenecitron.blogspot.it/>.

³⁷⁷ <http://www.manuel-silvestrin.it/>.

Oltre alle sei collettive, il progetto ha incluso l'evento del 5 luglio 2014 *La notte dell'arte* presso il Liston, strada che collega piazza Garibaldi allo storico Palazzo del Bo, che ha previsto l'allestimento di un mercatino artistico all'aperto e spettacoli di danza e musica, assieme a un videoproiezione realizzata dal video artista Luca Lunardi delle opere degli artisti sulla facciata di Palazzo Moroni. E' stata un'occasione di visibilità per gli artisti in coincidenza con la *Notte Bianca* di Padova.

I mercatini en plein air sono stati riproposti, come consuetudine del MoMArt, ogni prima domenica del mese garantendo uno spazio gratuito a ogni singolo artista del progetto, eventi che hanno consentito la vendita delle opere e l'occasione di conoscere e confrontarsi con personalità del settore come galleristi, critici o semplici appassionati d'arte.

In conclusione del progetto gli artisti e i curatori hanno potuto partecipare ad ArtePadova, una delle più importanti fiere dell'arte italiana che si è tenuta nel periodo di Novembre con la possibilità di allestire lo stand dell'associazione e partecipare a una conferenza assieme ai docenti di storia dell'arte contemporanea dell'Università di Padova, i prof. Guido Bartorelli e prof. Giovanni Bianchi. Il titolo della conferenza "Artisti e curatori come giovani professionisti: possibilità e sviluppi" è stata occasione di dibattito e confronto sulle opportunità professionali legate all'attualità per i giovani, e momento di visibilità per le curatrici che hanno presentato il progetto e parlato delle esperienze lavorative.

Il progetto mi ha permesso di conoscere esperti del settore dell'arte e nuovi artisti creando importanti opportunità di collaborazione attraverso la stesura di recensioni, preparazione di cataloghi e siti online, realizzazione di mostre e presentazioni pubbliche.

Il MoMArt è stata la spinta verso il settore curatoriale, ruolo che ancora oggi svolgo attivamente.



ingresso della galleria d'arte MoMArt



retro della galleria MoMArt (palazzo a sinistra)



1° mostra MoMArt Giovani, 15 - 23 marzo 2014
 Artisti: Lara Monica Costa e Powel Rosinski
 Curatori: Sara Cifarelli e Maria Palladino



2° mostra MoMArt Giovani, 3 - 11 maggio 2014
 Artisti: Paolo Marchesini e Alexander Verlan
 Curatori: Sara Cifarelli e Maria Palladino



3° mostra MoMArt Giovani, 24 maggio - 1 giugno 2014
Artisti: Marta Viola e Andrea Troian
Curatori: Sara Cifarelli e Maria Palladino



4° mostra MoMArt Giovani, 12 - 20 luglio 2014
Artisti: Laura Allegro e Mirko Morello
Curatori: Sara Cifarelli e Elisa Schiesari



5° mostra MoMArt Giovani, 27 settembre – 5 ottobre 2014
Artisti: Luca Lunardi e Selene Citron
Curatore: Maria Palladino



6° mostra MoMart Giovani, 25 ottobre - 2 novembre 2014

Artisti: Elisa Poggesi e Manuel Silvestrin

Curatore: Elisa Schiesari





**Mostra collettiva MoMArt Giovani al bastione Alicorno “Tra Oriente e Occidente”,
11 - 25 ottobre 2014**
Curatori: Maria Palladino, Sara Cifarelli, Elisa Schiesari e direttivo MoMArt



“La notte dell’arte” lungo il Liston, 5 luglio 2014
Mercatino en plein air con esibizioni musicali dei “The Wild”,
“Jaya Shanti ensemble” e uno spettacolo di flamenco



Stand ArtePadova MoMArt Giovani, 14 - 17 novembre
Curatrici: Sara Cifarelli, Maria Palladino e Elisa Schiesari



Le curatrici del progetto MoMArt Giovani

Conferenza "Artisti e curatori come giovani professionisti: possibilità e sviluppi " del 16 novembre

3.2 Mirko Morello: i due volti della scultura

Mirko Morello nato a Monselice nel 1983, consegue il diploma in decorazione plastica presso la scuola superiore statale “Pietro Selvatico” nel 2002 e nel 2007 in scultura all’Accademia di Belle Arti di Venezia.

Il tema centrale della ricerca artistica è il volto, attraverso il quale Morello prova a esternare le sue emozioni e, partendo dallo studio della forma, approda a una serie di metamorfosi: modifica i lineamenti del volto mettendo in evidenza l’uomo intrappolato nella materia, semplificandoli o allungandoli, testimoniando la sua difficoltà a comprendere i rapporti umani.

Nelle opere dello scultore sono sempre presenti i due volti, che definirei le "due anime", dualità che evidenzerebbe lo scontro interiore ed esteriore, tra essere e apparire, caratteristica umana che si nasconde dietro a ognuno di noi sotto forma di maschera.

Morello utilizza come materiale legni di recupero lasciando, come nel caso delle sculture esposte al bastione Alicorno, una faccia più grezza con venature naturali visibili e quella opposta scolpita, riportando così due superfici collegate da volti stilizzati riconoscibili nei loro tratti essenziali.

L’artista, in corso d’opera, brucia il legno spegnendolo successivamente e così ottenere sfumature scure, per poi andare ad apportare ulteriori intagli creando un effetto texture; troveremo quindi in alcune opere in legno punti più scuri e altri più chiari scavati in superficie.

Lo stesso risultato lo si ottiene sul marmo utilizzando l’effetto graffiato della gradina che crea dei giochi grezzi, tipo forchetta, conferendo alle parti lisce della scultura una maggiore luminosità.

In veste di curatore del progetto, ho steso per lo scultore una recensione promozionale in vista della mostra in galleria MoMArt e per il catalogo, pubblicata successivamente nel suo sito ufficiale.

Le due anime dell'uomo, le due anime della scultura

«L'interesse di Mirko Morello per la scultura nasce da bambino dal suo primissimo contatto con il legno, materiale che ha potuto apprezzare in tutti i suoi aspetti, tattili, olfattivi, visivi, osservando l'operato nel nonno, falegname di mestiere nel suo laboratorio artigianale, dove tutt'ora Mirko continua a scolpire su materiali plastici come il legno e il marmo.

Al centro della sua ricerca sta l'uomo, ma soprattutto la “doppia maschera” che egli sfoggia per falsità, ipocrisia o come meccanismo di difesa, aspetto che rivela l'incapacità di “scoprire” sé stessi nella difficoltà a fidarsi del prossimo per paura di soffrire.

In ogni scultura è possibile intravedere il doppio volto, ma questo cambia, lungo la sua carriera artistica, risolvendosi in lineamenti sempre più essenziali in quanto la fisionomia precisa e naturalistica nelle prime sculture scompare lasciando spazio a volti grezzi e stilizzati, riconoscibili dalla rappresentazione degli occhi, naso e bocca, elementi indispensabili ma allo stesso tempo gli unici che per Mirko valga la pena di rappresentare.

L'opera *Vuoti di memoria* rispecchia tutti gli elementi della sua arte; due facce opposte che nei lineamenti ricordano le sculture africane, immobili, fredde come il marmo di cui sono fatte, ma anche umili e eleganti nella loro perfetta stabilità, unite da uno stesso pensiero che spazia cercando il contatto con il vuoto attraverso i “buchi”: un modo per scolpire l'aria e mettere in comunicazione i due lati opposti della superficie.

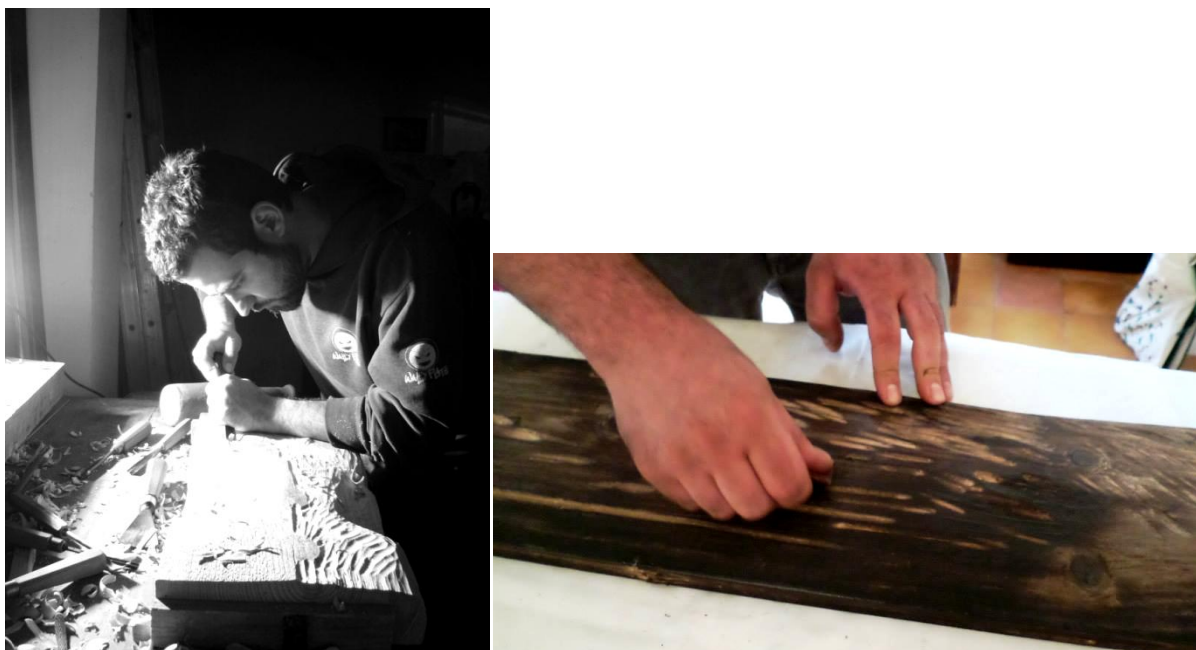
Vicino per certi aspetti alle sculture di Henry Moore e alle tele di Lucio Fontana, Mirko ricerca nella durezza dei materiali plastici l'effetto pittorico creando, attraverso la gradina, un effetto graffiato tipo “forchetta”, che ricopre parte della superficie dando quell'aspetto grezzo simile all' “epidermide” delle pietre e alle bellezze della natura.

In questa dimensione ascensionale i volti si allungano, si contraggono, si alternano creando inter-spazi dove è possibile scorgere il vuoto oltre la materia, forse un modo per andare oltre l'aspetto superficiale dell'uomo e indagarne tutte le caratteristiche introspettive, liberandolo infine dalle barriere del corpo.

Puro spazialismo»³⁷⁸.

³⁷⁸ Definizione di Sara Cifarelli citata in <http://mirkomorello.blogspot.it/>.

Recensione pubblicata in giugno 2014 per il catalogo monografico “MoMart Giovani. Mirko Morello” e nel sito online dello scultore.



(fig.155) Mirko Morello nel suo laboratorio di scultura



(fig.156) M. Morello, *Incomprensione*, 2007³⁷⁹

(fig.157) M. Morello, *Dubbio*, 2007³⁸⁰

³⁷⁹ *Incomprensione*, legno di pino, 80x15x11 cm 2007.

³⁸⁰ *Dubbio*, legno di tiglio, 80x40x12 cm 2007.



(fig.158) M. Morello, *Silenzio interiore*, 2007³⁸¹ (fig.159) M. Morello, *Due saggi*, 2007³⁸²



(fig.160) M. Morello, *Sei anime*, 2007³⁸³ (fig.161) M. Morello, *Vuoti di memoria*, 2007³⁸⁴

³⁸¹ *Silenzio interiore*, legno di cedro e combustione, 85x30x15 cm 2007.

³⁸² *Due saggi*, pietra di Nanto, 115x35x12 cm 2007.

³⁸³ *Sei anime*, marmo bianco di Carrara, 80x20x12 cm 2007.

³⁸⁴ *Vuoti di memoria*, marmo bianco di Carrara, 90x51x6 cm 2007.



(fig.162) M. Morello, *Accendi l'albero*, 2007³⁸⁵



(fig.163) M. Morello, *Senza titolo*, 2008³⁸⁶

³⁸⁵ *Accendi l'albero*, legno di pino e combustione, 100x15x22 cm 2007.

³⁸⁶ *Senza titolo*, legno e larice e combustione, 180x26x6 cm 2008.

3.3 Andrea Troian: scatti di *Alberi*

Andrea Troian, fotografo nato a Feltre nel 1981, inizia la sua attività artistica nel 2006 collaborando con l'associazione "Maison d'Art" fino al 2010.

Tra i primi lavori le due personali *Polacracking* e *Alberi* rispettivamente nel 2007 e 2009, e successivamente *Dettagli urbani* nel 2011, scatti fotografici dedicati alla città di Treviso.

In merito alla serie degli *Alberi*, lavoro che si collega al tema della tesi, il fotografo la descrive in tal senso: «Sedici scatti polaroid manipolati costituiscono l'ambiente estetico in un breve racconto che cattura la mente del visitatore attraverso l'immagine degli alberi. Chiunque può perdere la vera percezione della realtà. Succede, e di solito si è consapevoli. Stiamo costruendo muri invisibili che ci proteggono dal mondo, ma alla fine è come cercare di alimentare una pianta nel buio totale : semplicemente muore»³⁸⁷.

Interessato a scorci di vita quotidiana, immortalava dettagli realistici utilizzando la Polaroid modello SX-70 attraverso un processo di manipolazione fotografica manuale e digitale.

La serie fotografica *Alberi* riguarda sedici scatti fotografici arborei del territorio padovano come l'orto botanico cittadino o luoghi familiari legati all'artista.

Il processo di manipolazione si divide in due parti, complementari e sempre diversi a seconda del risultato che il fotografo vuole ottenere.

- Elaborazione manuale: si procede, dopo lo scatto, alla separazione delle due pellicole che costituiscono la "pellicola Polaroid" e che distingueremo in anteriore e posteriore per diversificare quella trasparente da quella opaca retrostante. Entrambe sono ricoperte da agenti chimici sui quali si impressiona l'immagine e che verrà "alterata", una volta inumidita la pellicola con l'acqua, dalle dita del fotografo che andrà a creare delle alterazioni nei punti di interesse. Tale processo avviene dopo aver separato le due pellicole, attendendo un periodo di tempo variabile (da un paio di ore a una settimana), in quanto non è consigliabile separarle subito dopo lo scatto perché gli agenti chimici che costituiscono il supporto sono ancora in uno stato liquido.

Una volta che la pellicola impressionata si è sufficientemente indurita, i due strati si separano e da questi si va a togliere, attraverso lo sfregamento delle dita, il colore e/o i chimici di sviluppo.

- Elaborazione digitale: ottenuto l'effetto desiderato, la pellicola scelta (anteriore, posteriore o entrambe sovrapposte) viene scannerizzata e successivamente, attraverso un software, i livelli

³⁸⁷ Definizione di Andrea Troian citata in www.andreatroian.com.

cromatici e di luminosità vengono alterati; si tratta comunque di leggere alterazioni in quanto i colori restano relativamente simili a quelli della pellicola.

La scelta di selezionare Andrea Troian tra il nucleo dei giovani artisti è dettata dall'insolito modo di modificare le pellicole, scatti in effetti tanto simili quanto lontani dalla realtà, dove prevale più il "gesto artistico" allo scatto iniziale. Come afferma il fotografo relativamente al lavoro in esame: «Non può esserci l'elaborazione fotografica senza la manipolazione fisica della pellicola: le due fasi, manuale e digitale, sono complementari e indispensabili per ottenere l'effetto che ho in mente»³⁸⁸.

Tra le tipologie di alberi rappresentati troviamo platani (figg.166,169,172,177), giuggiole (fig.176), palme (fig.178), pini (fig.179) e ipoteticamente altre specie arboree come aceri e salici.

Negli scatti *N. 4* e *N. 13* è evidente sullo sfondo l'effetto crackle che è stato possibile ottenere riscaldando velocemente la pellicola bagnata; lo shock termico ha causato delle crepe in superficie grazie alla rapida solidificazione degli agenti chimici. Tale procedimento può causare delle bolle d'aria che, aperte volutamente, creano ulteriori piccole increspature sulla pellicola, visibili nell'opera *N. 4* sulla parte sinistra vicino ai rami.

La scelta di incentrare l'attenzione sulla parte alta dove i rami e le chiome fanno da sfondo non è casuale. Andrea Troian è interessato al movimento contorto dei rami e al profilo anatomico dell'albero. Attraverso un graduale processo di semplificazione crea immagini dai profili fortemente astratti grazie a questo suo lavoro di manipolazione. La figura umana compare solo in una foto della serie a dimostrazione che l'artista non è interessato né al paesaggio né ad altre "contaminazioni".

L'albero resta il protagonista indiscusso.

³⁸⁸ Definizione di Andrea Troian citata in www.andreatroian.com.

«Immagina un giardino, un grande immenso giardino, dove crescono alberi da frutto, il sole splende sempre in un cielo sereno, dove il tempo sembra non finire mai, dove tutto sempre essere assolutamente perfetto. Questa era la mia casa. Avevo tutto, ogni cosa sembrava essere stata fatta solo per me e avevo la strana sensazione di essere “sopra le cose”.

Forse anche per questo rimasi un po’ sorpreso quando un giorno, passeggiando, vidi un albero morto... non l’avevo mai visto prima. Ricordo che lo guardai con curiosità, rimasi un po’ a pensare, ma poi passai avanti e continuai nel mio cammino.

Quando me ne ero ormai dimenticato... eccone ancora un altro!

E’ strano, davvero strano pensai, ma ancora una volta passai avanti.

Neppure lo spazio di girare il mio sguardo e mi accorsi che in lontananza c’era qualcosa, qualcosa di strano... alberi... sì, sempre alberi... ma molti erano secchi, altri erano stati tagliati. Più camminavo, più mi imbattevo in alberi senza vita.

Perché tutto questo? Perché proprio adesso? Forse qualcosa... qualcuno... sì, c’era sicuramente qualcuno che stava uccidendo i miei alberi, che stava rovinando il mio mondo.

Fu allora che decisi di iniziare a cercare.

Cosa cercassi non lo so, forse volevo solo scappare e cercare un luogo dove ci fossero altri alberi: in tutta questa vastità sicuramente un posto dove stare l’avrei trovato.

Neppure il tempo di finire il pensiero, alzai lo sguardo e davanti a me apparve un muro. Ne fui sorpreso, non immaginavo esistesse un qualcosa che mi potesse separare da un qualcos’altro. Era davvero curioso, sembrava avere una parte più vecchia e una più nuova, come se fosse un “qualcosa” in continua costruzione.

Decisi allora di camminargli accanto, per scoprire da dove era partito.

Non so dire quando, ma dopo tanto, tanto tempo, un inizio lo trovai.

In quel punto il muro era ormai molto vecchio e c’era una pietra... una specie di “prima pietra” su cui erano scritte delle cose. Sembravano quasi dei numeri... molto probabilmente una data, che però non riuscivo a leggere. Non perché fosse scritta male o consumata dal tempo, ma perché scritta in caratteri che non conoscevo. Sotto a questa, il mio nome.

Sembrava assurdo, davvero assurdo, ma pareva che questo muro l’avessi voluto proprio io.

Rimasi a pensare, ma senza capire.

Mi voltai per un attimo indietro e vidi che gli alberi, i miei alberi, erano ormai quasi tutti morti. Non sapevo cosa ci fosse “al di là”, ma sentivo il desiderio di oltrepassare il muro»³⁸⁹.

³⁸⁹ Definizione di Andrea Troian citata in www.andreatroian.com.

Alberi che abbracciano il cielo

«A volte è necessario rompere gli schemi per arrivare a soluzioni originali.

Gli scatti vegetali di Andrea Troian recuperano scorci della città di Padova e luoghi legati alla vita del fotografo. Impresi su una pellicola Polaroid, gli alberi diverranno immagini astratte grazie a un doppio processo di manipolazione manuale e digitale.

L'atto fisico diviene atto vitale, esperienza di uno sviluppo artistico sperimentato attraverso le bellezze naturali.

Il "rispetto" verso la pellicola giace, innescando un meccanismo di ricerca che supera le barriere tecnologiche. Mani che toccano la pellicola plasmano l'immagine, mutandola in qualcos'altro. L'albero resta riconoscibile ma scompare il mondo intorno ad esso lasciando cavità dai colori innaturali. I rami creano giochi insoliti e a volte, non riconoscibili, si trasformano in qualcosa di diverso, forse serpenti, forse braccia umane o sagome intraducibili. Così le sensazioni interiori prendono forma in graffi, macchie, ombre, luci innaturali fissandosi sulla superficie.

L'occhio indaga. Si ferma. Prosegue verso ramificazioni inaspettate fino a scorgere il vuoto.

Fotografie simili a dipinti, lontane da visioni analogiche e digitali.

Alberi spogli che abbracciano il cielo»³⁹⁰.



(fig.164) Andrea Troian



(fig.165) Pellicole fotografiche

³⁹⁰ Definizione di Sara Cifarelli citata in www.andreatroian.com.
Recensione scritta per il fotografo e presente nel sito ufficiale.



(fig.166) A. Troian, *N. 1*, 2007



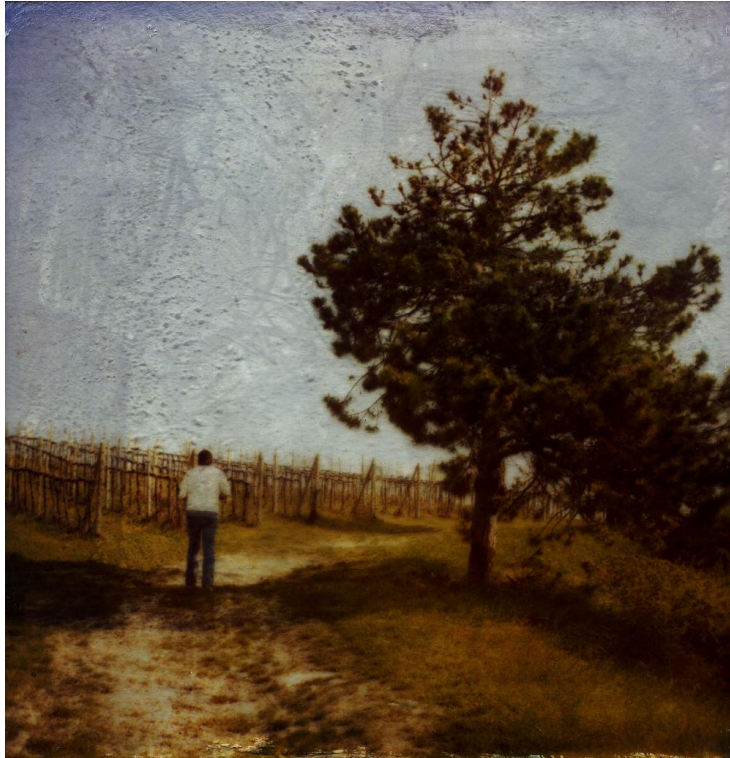
(fig.167) A. Troian, *N. 2*, 2007



(fig.168) A. Troian, N. 3, 2007



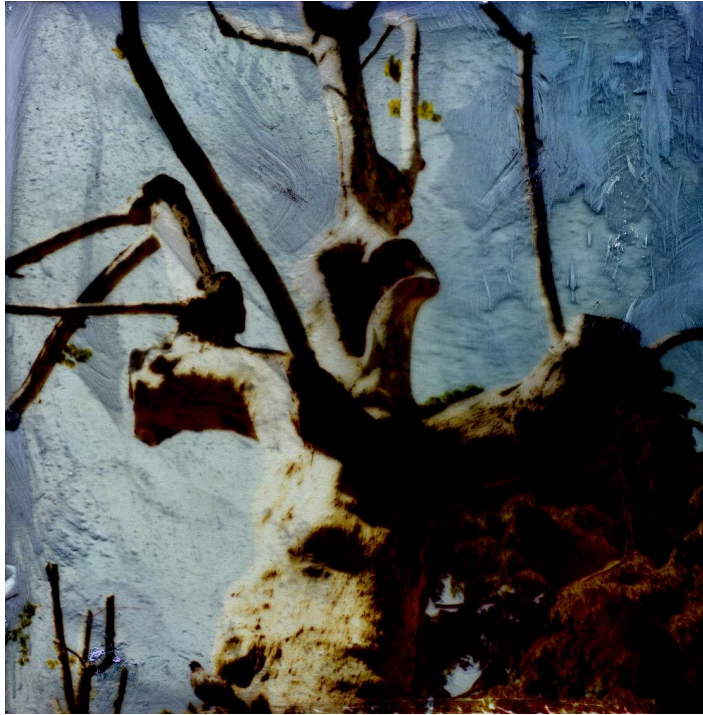
(fig.169) A. Troian, N. 4, 2007



(fig.170) A. Troian, *N. 5*, 2007



(fig.171) A. Troian, *N. 6*, 2007



(fig.172) A. Troian, N. 7, 2007



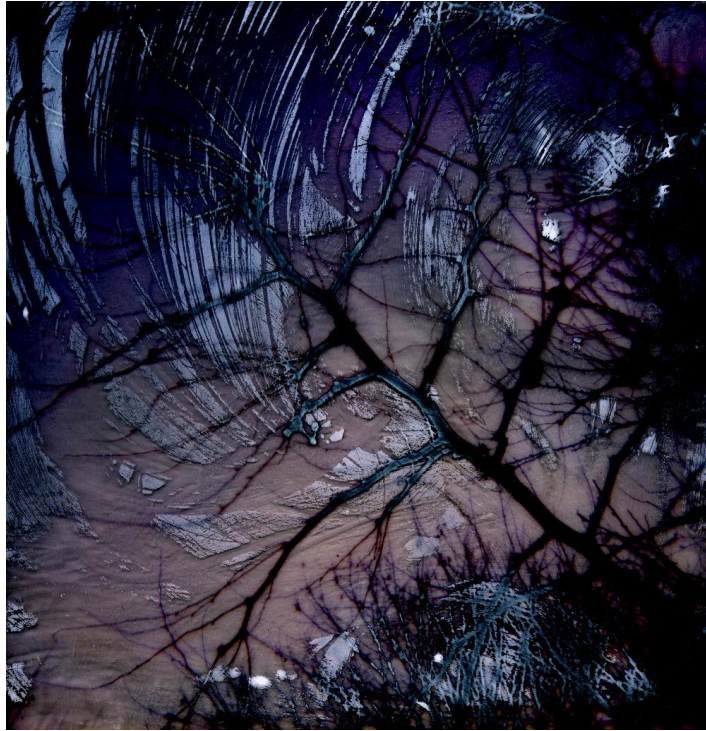
(fig.173) A. Troian, N. 8, 2007



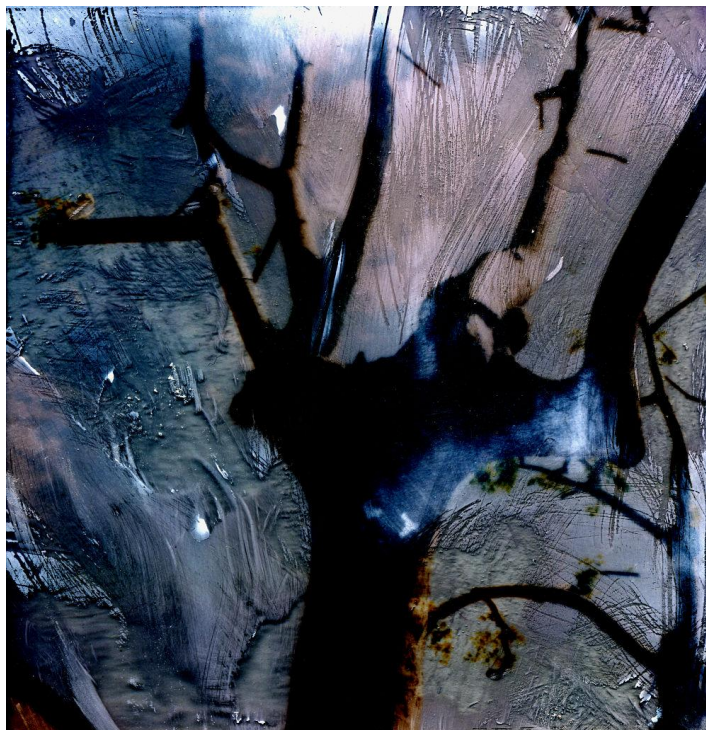
(fig.174) A. Troian, *N. 9*, 2007



(fig.175) A. Troian, *N. 10*, 2007



(fig.176) A. Troian, *N. 11*, 2007



(fig.177) A. Troian, *N. 12*, 2007



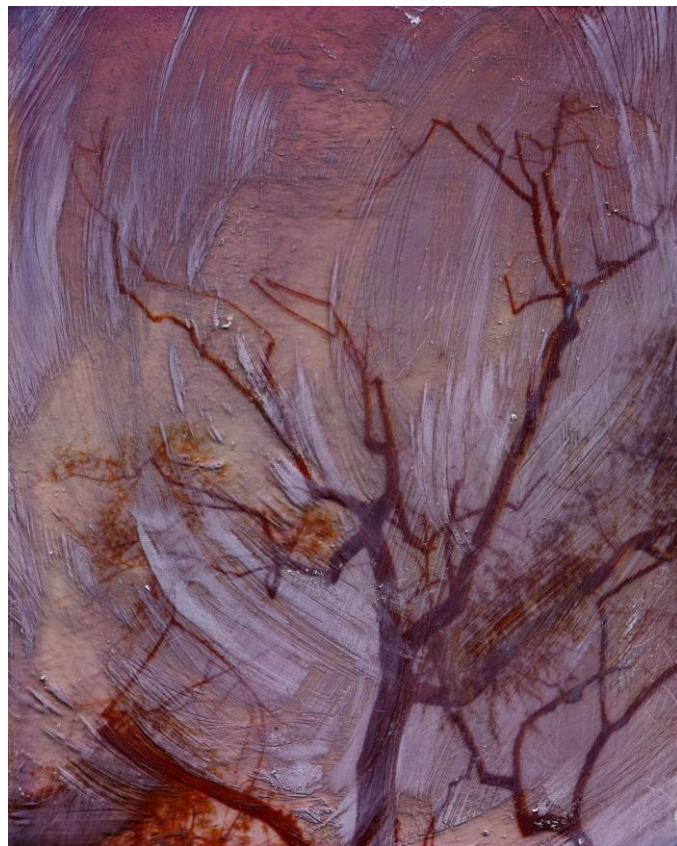
(fig.178) A. Troian, *N. 13*, 2007



(fig.179) A. Troian, *N. 14*, 2007



(fig.180) A. Troian, *N. 15*, 2007



(fig.181) A. Troian, *N. 16*, 2007

Riflessione personale

Un viaggio di studio alla scoperta del rapporto uomo-natura partendo dalle antiche leggende nella storia del mondo per spaziare tra i grandi protagonisti dell'arte contemporanea, ancora oggi molto studiati e apprezzati. Un'analisi di confronto storico, antropologico ed artistico guidata dal desiderio di indagare più a fondo le bellezze naturali e a mio modo comprendere maggiormente quanto sia fondamentale il rispetto e la tutela dell'ambiente.

«Quella forma dell'albero è una forma che mi ha fatto riflettere molto perché è un essere vivente che fossilizza all'interno della sua struttura le sue esigenze vitali. Quindi ogni piccolo germoglio, ogni piccola foglia è necessaria per la sua sopravvivenza ed è memorizzata all'interno della sua scultura. Questo è un esempio di scultura straordinario se ci si pensa. Sarebbe l'ideale come scultore riuscire a fare una scultura che ha la necessità della vita»³⁹¹.

Questa frase di Penone ha suscitato in me una riflessione.

Penone ha guidato dal principio l'idea personale di ricerca, focalizzando l'attenzione sull'albero come entità naturale quanto entità artistica. Nella sua totalità visiva, immagino le sue radici come la parte che caratterizza la genesi della creazione e le antiche storie dei popoli del mondo; il tronco come punto di incontro con l'uomo, simile a lui per la sua forma ascensionale; infine i rami che attraverso le numerose diramazioni creano possibili strade guidate dall'ispirazione artistica, dalla scultura alla pittura e a tutte le declinazioni dell'arte contemporanea.

Ognuna di esse è una strada che l'uomo segue costruendo se stesso, arricchendo se stesso.

Perché la vita non è altro che una serie di attimi fatti di opportunità e di scelte.

Come piccoli germogli sbocciamo esattamente come gli alberi e ogni foglia forse rappresenta ogni ricordo dell'esistenza e ogni frutto una conquista.

Questo è un esempio di scultura straordinario se ci si pensa.

³⁹¹ Definizione di Giuseppe Penone citata in Video-intervista RAI *Giuseppe Penone: gli alberi, sculture perfette* in <http://www.arte.rai.it/articoli/giuseppe-penone-gli-alberi-sculture-perfette/25390/default.aspx>. Firenze, Forte di Belvedere-Giardino di Boboli, mostra *Prospettiva vegetale*.

Bibliografia

BROSSE Jacques, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Milano, Bur Rizzoli, 1998.

BENTIVOGLIO Mirella, *Un albero di pagine*, Mirano, Eidos, 1992.

BUSINE Laurent (a cura di), *Giuseppe Penone*, Milano, Electa, 2012.

CATTABIANI Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano, 1996.

CHINI Matteo, *Klimt. Vita d'artista*, Firenze, Giunti, 2007.

COOK Roger, *L'albero della vita. Le radici del cosmo*, Red, Cuneo, 1987.

COVRE Jolanda Nigro, *Mondrian. Composizione ovale con alberi*, Torino, Lindau, 1990.

CREPALDI Gabriele, *Grande atlante dell'Impressionismo*, Milano, Mondadori, 2006.

CURTI Denis (a cura di), *Franco Fontana. Full color*, Marsilio Editori, 2014.

DI STEFANO Eva, *Gustav Klimt: l'oro della seduzione*, Firenze, Giunti, 2006.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Su Penone*, Milano, Electa, 2008.

DOBAI Johnnes, *L'opera completa di Gustav Klimt*, Milano, Rizzoli, 1978.

FRAZER James G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, 2014.

GIANELLI Ida (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Penone*, Torino, Umberto Allemandi & C., n.d.

HAGENEDER F. *Lo spirito degli alberi. Una chiave per la vostra espansione*, Edizioni Crisalide, 2001.

HOLTZMAN Harry (a cura di), *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975.

LEZZI Maria Teresa, *L'albero della vita*, Milano, Itaca, 2007.

LURAGHI Eugenio, *Cipressi di Van Gogh*, Milano, Garotto, 1944.

MARCHIONI Nadia, *Van Gogh e il postimpressionismo*, Milano, Firenze, Il sole 24 ore, E-ducation.it, 2007.

MORISANI Ottavio, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

NATALINI Arabella e RISALITI Sergio (a cura di), *Giuseppe Penone. Prospettiva vegetale*, Firenze, Forma, 2014.

ROSSI Roberto (a cura di), *Franco Fontana. Grandi autori. Fotografia contemporanea*, Torino, FIAF, 2011.

VAN DER WOLK Johannes, PICKVANCE Ronald e PEY E. B. F. (a cura di), *Disegni. Vincent van Gogh*, Milano, Mondadori, 1990.

VAN UITERT Evert e VAN HEUGERT Sjraar, *Dipinti. Vincent van Gogh*, Milano, Mondadori, 1990.

WALTHER Ingo F., *Van Gogh*, Kohl, Taschen, 2013.

Sitografia

Intervista a Franco Fontana:

www.nikonschool.it/sguardi/93/franco-fontana.php

Siti con video e interviste a Giuseppe Penone:

<http://www.arte.rai.it/articoli/giuseppe-penone-gli-alberi-sculture-perfette/25390/default.aspx>

<https://www.youtube.com/watch?v=935IT5KcNbg>

<http://www.artribune.com/2013/01/penone-la-scultura-la-natura-e-lartista/>

<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>

Sito del MA*GA:

<http://www.museomaga.it>

Sito del Comune di Padova:

padovacultura.padovanet.it/it

Sito Enciclopedia Treccani:

<http://www.treccani.it>

Sito MoMArt Giovani:

www.momartgiovani.it

Sito Fondazione Cariparo:

<http://www.fondazionecariparo.net/>

Sito Progetto Giovani:

<http://www.progettogiovani.pd.it/>

Sito di Lara Monica Costa:

www.laramonicacosta.com

Sito di Pawel Rosinski:

<http://www.pawelrosinski.eu/>

Video online di Luca Lunardi:

“Toccato!”: <http://www.arthub.it/index.php?action=video&video=1912>

“C’è un topo che mi perseguita”: <https://www.youtube.com/watch?v=X6klJb2itvU>

“Un sorriso stampato in faccia”: <https://www.youtube.com/watch?v=Hw8MaLZGtc0>

Sito di Paolo Marchesini:

<http://www.marchesiniart.com/>

Sito di Marta Viola:

www.martaviola.com

Sito di Laura Allegro:

<http://lauraallegro92.wix.com/laura>

Sito di Mirko Morello:

<http://mirkomorello.blogspot.com/>

Sito di Manuel Silvestrin:

<http://www.manuel-silvestrin.it/>

Sito di Andrea Troian:

www.andreatroian.com