

IL BOSCO

UN EQUILIBRIO SPEZZATO

20 NOVEMBRE - 20 DICEMBRE 2019

PALAZZO TRENTINI

TRENTO



Gruppo Artisti Trentini La Cerchia

SEDE ESPOSITIVA
Palazzo Trentini, Trento
Via Giannantonio Mancini, 27

ORGANIZZAZIONE
Gruppo Artisti Trentini La Cerchia

CURA DELLA MOSTRA E DEL CATALOGO
Elisabetta Doniselli
Adriano Fracalossi

ALLESTIMENTO
Bruno Degasperi

PROGETTO GRAFICO E FOTOGRAFIA
Mirko Piffer graphic art

STAMPA
Cromopress - Trento

OPERA DI COPERTINA
Il grande albero di Silvio Magnini

INDICE

IL BOSCO, UN EQUILIBRIO SPEZZATO Introduzione del Presidente del Consiglio Provinciale	7
INTRODUZIONE A cura di Adriano Fracalossi, presidente de La Cerchia	9
IL BOSCO. TRACCE DI UN ATTRAVERSAMENTO A cura di Adriano Fracalossi	10
IL BOSCO, PARADIGMA DEL MONDO A cura di Elisabetta Doniselli	19
LETTURA DELLE OPERE A cura di Elisabetta Doniselli	33
ARTISTI E OPERE	41
BIOGRAFIE ARTISTI A cura di Elisabetta Doniselli	77

IL BOSCO UN EQUILIBRIO SPEZZATO

La tragedia di Vaia, la tempesta che lo scorso anno si è portata via due vite umane ed un patrimonio secolare di boschi, non poteva che lasciare un segno indelebile nelle coscienze dei Trentini e degli artisti che in Trentino vivono.

Per questa ragione, di comune accordo con gli amici de La Cerchia, l'associazione di artisti nata nel 1986 per promuovere l'arte trentina, abbiamo pensato ad una mostra che potesse contemporaneamente ricordare quel terribile giorno dello scorso ottobre 2018 e generare nel pubblico un messaggio di speranza e fiducia.

Gli artisti de La Cerchia hanno prodotto una serie di opere dedicate all'evento le quali, unitamente ad altre precedentemente realizzate, costituiscono una proposizione artistica unica e, siamo convinti, molto interessante.

Un grazie di cuore a tutti gli artisti de La Cerchia che hanno profuso un grandissimo sforzo per arrivare puntuali a questo appuntamento.

Walter Kaswalder
Presidente del Consiglio Provinciale

INTRODUZIONE

Il Gruppo Artisti Trentini La Cerchia accoglie con piacere la possibilità di esporre in un luogo prestigioso come Palazzo Trentini, uno spazio espositivo pubblico attivo ormai da molti anni e divenuto uno dei luoghi centrali del dibattito artistico e culturale della città. Di questa opportunità desideriamo ringraziare prima di tutto il Presidente del Consiglio Provinciale Walter Kaswalder, e poi tutti coloro che ci hanno sostenuto e aiutato nella realizzazione di questo progetto.

La rassegna intende muoversi principalmente in due direzioni.

La prima considera il bosco come ambiente naturale, dove natura e cultura si incontrano in una pluralità di modi, tra campo della necessità e universo del simbolico. Il sottotitolo *"un equilibrio spezzato"* indica l'altra direzione, che fa riferimento all'attualità: la tempesta Vaia, simbolo della forza di una natura potente, indifferente all'uomo. Ma anche una risposta ad un rapporto con la natura troppo spesso antropocentrico, di semplice sfruttamento delle risorse, in cui la mediazione culturale sembra essere ormai debole e poco incisiva. Infine la mostra vuole essere un contributo a una riflessione sulle possibili modalità di un confronto tra l'arte e la natura, e quanto questo possa essere ancora attuale.

Adriano Fracalossi
Presidente La Cerchia

IL BOSCO

TRACCE DI UN ATTRAVERSAMENTO

Il bosco, pur nella sua inequivocabile consistenza materiale, evoca in noi molteplici immagini e narrazioni che, se in parte possono coincidere e sovrapporsi, in altri casi si presentano contrastanti o talora opposte tra loro. Per questo suo carattere cangiante ci appare come una costellazione distribuita nel tempo, dai contorni mutevoli ma di forte capacità espressiva. È un luogo che può presentarsi al nostro sguardo in modo dissimile in base a dove fissiamo la nostra attenzione. Dall'esterno, si definisce come una presenza compatta che determina e delimita lo spazio davanti a noi. Ma quando ci inoltriamo in esso, tra l'intrico dei rami, la visione diviene più ravvicinata e i possibili punti di vista si moltiplicano così che al nostro sguardo si offre una varietà di scorci. La foresta ci si rivela così come uno spazio che, nel continuo riproporsi delle possibili forme degli alberi, appare caratterizzato da un succedersi di sovrapposizioni e intrecci. Un insieme composito di configurazioni e combinazioni diverse che nel loro variare apparentemente casuale e disordinato sembra tuttavia trovare una ragione e un'armonia. Il bosco è materia, ma una materia viva e organica, che se da un lato attua un movimento verso la luce e il cielo, dall'altra, passando per un sottobosco fatto di arbusti, foglie secche, di rami spezzati e muschio, si protende con le radici verso il sottosuolo. Il tutto nell'ambito di un ciclo vitale continuo che comprende deperimento e rinascita. Il bosco non è fatto solo di sguardi, ma anche di odori, di suoni e di contatti tattili, è un luogo dove i sensi interagiscono e si sovrappongono.

IL BOSCO COME SOGLIA

Se in origine la selva è un territorio totalmente incolto e selvaggio, una parte di esso è comunque contiguo alle attività produttive e agli insediamenti abitativi. Così fin dall'antichità, questa parte più accessibile, è usata dai contadini per portare al pascolo le bestie, per procurarsi foraggio, legno, carbone oltre che per la caccia.

Tutto questo, unito alla forte evidenza visiva che il bosco possiede, porta con sé una attenzione, un bisogno di conoscenza che, pur essendovi connesso, va oltre gli aspetti più pratici e immediati. È il bisogno di dare senso e forma all'esperienza che porta verso la definizione di categorie simboliche.

In questo modo anche il bosco, nella sua differenza, nella sua consistenza di spazio selvaggio, trova posto nell'ordine delle cose e diviene luogo di mediazione tra il mondo degli uomini e il soprannaturale.

La selva diviene anche luogo del sacro, abitato da divinità e altri esseri mitologici. È un processo di acquisizione che passa attraverso il culto degli alberi, ritenuti dotati di un'anima e associati al culto di divinità, fino alla costituzione di veri e propri "boschi sacri", soggetti a regole e custoditi da figure sacerdotali.

Nell'Eneide (composta da Virgilio tra il 29 a.C. e il 19 a.C.) troviamo l'episodio in cui Enea vuole entrare nell'aldilà per incontrare il padre morto. Per averne accesso e poterne poi uscire, su indicazione della Sibilla Cumana, deve cercare un "ramo d'oro", per portarlo in dono a Proserpina. Lo trova in una "antica selva, profondo rifugio di fiere", grazie a una coppia di colombe che si posano sull'albero dove, dorato, risplende un vischio.

In un celebre libro, intitolato appunto "Il ramo d'oro" (1890), l'antropologo J. Fraser (1854 - 1941) coglie una analogia tra il *ramus aureus* di Enea e quanto avveniva in un bosco sacro a Diana, nei pressi del lago di Nemi.

Un bosco dove cresceva un albero da cui non era lecito strappare nessun ramo, solo uno schiavo fuggitivo poteva farlo e, se ci fosse riuscito, avrebbe potuto sfidare in un duello mortale la figura sacerdotale del re del bosco (il "rex nemorensis"), per poi succedergli nella carica.

È un rituale di successione la cui origine è anteriore alla fondazione di Roma, e che viene mantenuto almeno fino al II sec. d. C.

È la sopravvivenza di un rito violento che viene legittimato attraverso la mitologia.

Ma presenta anche analogie con rituali di morte e rinascita legati al tempo ciclico della natura e di conseguenza all'agricoltura che, pur con diversi adattamenti, persisteranno a lungo nella cultura contadina.

È quindi un'espressione di un continuo confronto tra natura selvaggia e regole degli uomini.

Il bosco di Nemi viene descritto da Strabone (60 a.C. - 24 d.C.) come collocato sulle rive di un profondo lago, all'interno delle scoscese pareti di un vulcano. Come bosco isolato e selvaggio sacro ad una divinità come Diana, vicina a figure inferi come Trivia e Ecate, ci appare un luogo di accesso al mondo sotterraneo.

LA SELVA OSCURA E IL "LOCUS AMOENUS"

All'inizio della Divina Commedia, Dante si ritrova in una "selva oscura / ché la diritta via era smarrita": qui la selva è luogo dello smar-

rimento, e di conseguenza della ricerca, sia letterale che allegorica, di una via d'uscita che conduca a una salvezza, in questo caso anche morale.

Ma nello stesso testo troviamo anche una rappresentazione di carattere decisamente opposto del bosco: nel canto XXVIII Dante giunge alle porte del Paradiso e, come al principio del suo viaggio, si trova una "divina foresta spessa e viva" che si colloca ancora su un limite: è la foresta del Paradiso Terrestre, posta tra il Purgatorio e il Paradiso, nella quale, dopo il peccato originale, l'uomo non può più sostare, dunque non un luogo di arrivo, ma ancora una volta di passaggio.

È una foresta che appare incantevole, fitta di vegetazione, dal profumo gradevole, allietata da un "aura dolce" che muove le fronde e attraversata da un corso d'acqua limpida. È una rappresentazione che riprende gli elementi del "locus amoenus", un topos letterario che risale a Teocrito (315 a.C. - 260 a.C. circa) e alla poesia pastorale greca e latina, e che ci testimonia di come la foresta possa essere percepita in modo ambivalente.

A seconda del contesto può apparire come uno spazio inquietante e selvaggio, così come un luogo gradevole e accogliente.

Amoenus è il luogo "senza mura", all'opposto dell'*hortus conclusus*, adatto all'ozio più che al lavoro, per sua natura predisposto ad accogliere chiunque voglia sostarvi. Qui l'ombra degli alberi è garanzia di riposo e protezione, e ospita viandanti, poeti, ma anche incontri amorosi. Ma può anche nascondere, sotto la sua bellezza rassicurante, un pericolo: qui si realizzano incontri inaspettati e talora violenti, inganni o trasformazioni irreversibili.

Nell'Orlando furioso la foresta ha un ruolo centrale, è lo spazio di un vano movimento di ricerca, qui del tutto profano e laico.

Metafora di una realtà sottoposta alla fortuna e al caso, è il luogo dove tutti sono mossi da una mancanza, dove desiderano e cercano qualcosa che appare irraggiungibile: un campo infinito e infinitamente vario di possibilità tra cui scegliere, dove non si raggiunge mai l'oggetto desiderato e dove spesso ci si ritrova al punto di partenza.

Anche qui incontriamo la selva tenebrosa e il *locus amoenus*: nel primo canto troviamo Angelica che fugge a cavallo in un bosco, e sarà proprio in un *locus amoenus* ("Trovossi al fine in un boschetto adorno, che lievemente la fresca aura muove. Duo chiari rivi, mormorando intorno sempre l'erbe vi fan tenere e nuove") che subirà l'assalto di Sacripante.

In modo analogo anche Orlando arriva in un *locus amoenus* in mezzo al bosco per riposarsi, finché vede la corteccia degli alberi incisa con le iniziali degli amanti e scopre che era il luogo degli amori di Angelica e Medoro.

A questo punto assistiamo ad un capovolgimento: quello che appariva come un luogo ideale diventa teatro della pazzia di Orlando, che, in preda alla gelosia e al furore, lo devasta proprio in quanto simbolo dell'inganno.

Qui Ariosto paragona esplicitamente la pazzia ad una "gran selva", intesa come uno spazio labirintico in cui l'intrecciarsi dei sentieri fa perdere la direzione: "Vari gli effetti son, ma la pazzia / è tutt'una però, che li fa uscire. / Gli è come una gran selva, ove la via / conviene a forza, a chi vi va, fallire: / chi su, chi giù, chi qua, chi là travia".

IN ARCADIA

A partire dalla seconda metà del XV sec. nelle arti figurative, si delinea un nuovo tipo di paesaggio che fa riferimento all'Arcadia, una inospitale regione del Peloponneso che, rivista con gli occhi del mito, diviene luogo e immagine di una perduta armonia tra uomo e natura. È la storia di una illusione, di una sorta di "presepe laico" animato da divinità agresti, come Pan, Apollo, Diana, e da pastori che, nei momenti di ozio, si dedicano alla poesia e al canto. Un paesaggio di cui il bosco, accanto a rocce, grotte e aperture sul cielo, è una delle componenti ricorrenti.

Le fonti sono varie e vanno dalle *Bucoliche di Virgilio* (tradotte a Firenze nel 1482 con dedica al Magnifico), a Teocrito (stampato a Venezia da Aldo Manunzio nel 1496), alle *Metamorfosi di Ovidio* (43 a.C. - 18 d.C.) fino all'*Hypnerotomachia Poliphili* ("Pugna d'amore in sogno"), un testo anonimo, pubblicato nel 1499, che narra di un viaggio iniziatico tra sogno e realtà che prende avvio, ancora una volta, in una selva oscura; un romanzo illustrato da ben 170



Hypnerotomachia Poliphili, Polifilo smarrito nella selva
Xilografia, Venezia, 1499

xilografie che costituiranno un importante repertorio iconografico, in cui anche la rappresentazione della selva fa la sua parte.

È un intreccio di riferimenti che, in un variare di prospettive e digressioni, continuerà fino alla fine del XVIII sec. e oltre. Una visione che a partire dalla Firenze di Lorenzo il Magnifico si espande nelle altre corti italiane: a Ferrara, Mantova, Venezia, fino a Napoli, dove J. Sanzaro dà vita a quel componimento misto di prose e poesie che è l'*Arcadia* (1504), che avrà grande diffusione e fortuna.

Sono anche gli anni che vedono a Venezia all'opera un pittore come Giovanni Bellini (1433 - 1516) con cui nasce un certo tipo di paesaggio moderno, dove alle rocce aspre del Mantegna subentra una natura più rigogliosa e morbida, più serena e luminosa. È una visione che risente di influenze nordiche giunte a Venezia tramite Antonello da Messina, ma anche attraverso i quadri fiamminghi acquistati dai collezionisti locali.

Allievo di G. Bellini è il Giorgione (1478 circa - 1510), nel quale questa nuova percezione della natura si intreccia con i riferimenti all'Arcadia e dove il paesaggio diviene raffinata allegoria profana. Ma in Giorgione, come in Tiziano, la poesia pastorale è ambientata in uno spazio dove l'antico si mescola col contemporaneo: i pastori si muovono su uno sfondo agreste di casolari in legno e paesi arroccati che rimandano alla campagna veneta. Così come nel *Concerto campestre* di Tiziano, le ninfe si incontrano, in un convegno musicale, con il giovane aristocratico veneziano e un rustico pastore.

L'*Arcadia* è rappresentazione di una vita felice che procede immutabile, che può essere turba-

ta, oltre che dalla morte, dalla passione d'amore e dalla malinconia di chi questo mondo incantato lo guarda dall'esterno. In questo senso è anche un luogo in cui proiettare le tensioni e speranze del presente, sospeso tra una impossibile utopia di un ritorno ad un mondo felice e la constatazione di quanto questa condizione sia ormai lontana e perduta.

In queste rappresentazioni la selva compare, in quanto caratterizzata dall'ombra e celata agli sguardi, come luogo denso di passioni e desideri. Da un punto di vista formale gli alberi fungono da quinte teatrali, che aiutano a definire uno spazio attraverso la profondità ma anche attraverso una dinamica di contrasti tra luce e ombra. Sono immagini in cui le figure spesso compaiono in primo piano e che possono essere anche assorbite dal paesaggio.

Sono possibili anche altre soluzioni come in *"Apollo dormiente e le muse"*, dipinto nel 1540 da Lorenzo Lotto (1480 - 1556/1557), dove lo spazio ci appare praticamente diviso in due: al centro un albero, posto in primo piano, delimita il bosco, creando a destra una sorta di nic-



Apollo dormiente e le muse, L. Lotto
olio su tela, 1540 circa

chia composta da alberi spessi in cui compare un Apollo dormiente; per terra ci sono le vesti e i simboli delle arti che le Muse hanno abbandonato in tutta fretta, prima di andare a danzare libere in una radura luminosa a sinistra. È un paesaggio che da sfondo tende a diventare protagonista. Nello stesso tempo, a una visione tutta mentale della natura comincia a subentrare, con gli schizzi dal vero, una nuova attenzione al dato reale. Ma all'inizio questi bozzetti sono solo un esercizio propedeutico nella formazione del giovane artista. Una pratica che serve a raccogliere spunti e dettagli da utilizzare successivamente nell'opera definitiva, che viene realizzata in studio.

"DALLA NATURA, SENZA NULLA FARE DI FANTASIA"

Claude Lorrain (1600 - 1682) arriva a Roma nel 1616, e dopo un breve ritorno in Francia, vi si stabilisce definitivamente dal 1626. Secondo la testimonianza dell'amico pittore J. Sandrart (1606 - 1688), andava a dipingere a Tivoli, *"dalla natura, senza nulla fare di fantasia"*, *"sdraiato nei campi fino a sera per rappresentare esattamente il cielo rosso del mattino, l'alba, il tramonto... poi preparava immediatamente i colori adatti"*.

La sua è una pittura di una raffinata e misurata semplicità in cui l'*Arcadia* convive con una ricerca di un qualcosa di impalpabile, una luce tutta particolare, presa dal vero, *"una luce che sembra ideale e più bella che in natura"* dirà Chateaubriand (1768 - 1848).

Sono dipinti in cui, secondo K. Clark (1903 - 1983), si realizza una *"perfetta armonia tra uomo e natura... di una pensosità mozartiana, quasi sapesse che quella perfezione che non può*

durare oltre il momento in cui prende possesso della nostra mente".

I bozzetti per Claude Lorrain sono solo una tappa intermedia, un modo di lavorare che apre la strada, un po' alla volta, a una pratica sistematica che porta verso la nascita di un nuovo linguaggio. Dipingere dal vero vuol dire *"scoprire le mille varianti, il modo di scomporsi e ricomporsi della natura"* e dunque dipingere un paesaggio dove il pittore mette in gioco sé stesso in un continuo dialogo con la realtà percepita, spingendosi al di là di quello che aveva previsto.

Una impostazione che viene raccolta dai pittori d'oltralpe, che vengono in Italia a cercare *"un altrove che ancora coincide con luoghi reali"*, e che si servono di tecniche veloci come l'acquarello, ma anche della pittura ad olio, praticata dal vero, su fogli di piccolo formato di appena venti centimetri.

È la capacità di cogliere la contingenza, dipingendo immagini che vogliono cogliere il dato reale, ma che allo stesso tempo possono farsi epifaniche intuizioni di un qualcosa d'altro, momenti di invenzione formale.

È il caso di Thomas Jones che nel 1782, con i suoi *flying sketches*, studi dal vero eseguiti "al volo" mentre era in cammino con un gruppo di amici alla volta di Napoli. Nei suoi dipinti la apparente casualità del punto di vista si combina con uno sguardo analitico dando luogo a delle soluzioni decisamente moderne, quelle che O. Cavina definisce delle *"variazioni sulla quiete e sull'assenza"*.

Goethe, in epigrafe al suo *"Viaggio in Italia"*, avvenuto tra il 1787 e il 1788, porrà significativamente il motto *"Et in Arcadia ego"*.

Nel testo racconta, tra l'altro, che i *"pittori*

francesi si stupivano nel vedere i due fratelli Hackert girare per la campagna con due cartelle, e disegnare a penna contorni definitivi". Così come evoca Claude Lorrain a proposito della luminosità che lo accoglie al suo arrivo a Palermo nel 1787: *"la purezza dei contorni, la gamma delle sfumature, l'armonia che univa cielo mare e terra... solo adesso capisco i quadri di Claude Lorrain"*.

La divaricazione tra bozzetti dal vero per uso privato e quadro composto e lavorato in studio permane fino a metà Ottocento. Così come continua una contrapposizione tra pittura a gusto pastorale - mitologico (o di storia) e paesaggio *en plein air*.

Sono problematiche che traspaiono dalla situazione che troviamo a Roma alla fine del Settecento: *"Per un breve momento dovette apparire possibile inventare dal vero un paesaggio di significato altamente morale che potesse finalmente tener testa da comprimario al quadro storico"*, ma *"l'impresa si mostrava disperata dal momento che la natura dipinta riusciva solo ad esercitare una forte suggestione sull'animo dello spettatore, ma comunicava un messaggio inarticolato, aperto a molte direzioni, incontrollabile nei suoi effetti"* (G. Romano, *"Studi sul Paesaggio"*, 1978). Ne risulta che, in quel contesto, una chiave di lettura che parte direttamente dal dato visivo non è sufficiente e occorre dunque inserirlo in una narrazione di tipo poetico o storico.

Ne abbiamo un ulteriore esempio con un artista come Pierre Henry de Valenciennes (1750 - 1819) che tra il 1769 e il 1785 passò parecchi anni in Italia dedicandosi alla pittura dal vero, e che scrive un fortunato trattato sul dipingere con una parte importante dedicata alla pittu-

ra del paesaggio (1799). Valenciennes scrive *"quale differenza tra un paesaggio sul corso della Mosa e il paesaggio dei pastori d'Arcadia"* dove la preferenza va decisamente al secondo, seguendo peraltro il gusto estetico prevalente dell'epoca. Ma dice anche che *"il modo più sicuro e diretto di dipingere è disegnare dalla natura... in tal modo si acquisiscono disegno e colore al tempo stesso"*.

Questa contraddizione perdura anche in John Constable (1776 - 1837) che si divide tra una veloce produzione di dipinti dal vero e le composizioni ufficiali elaborate in studio.

Lo stesso accade in Camille Corot (1796 - 1875) che, nella foresta di Barbizon e durante i suoi viaggi in Italia (a partire dal 1825), realizza una serie di bozzetti dal vero con una notevole libertà di tocco e una precisa attenzione alla tonalità della luce. Ma allo stesso tempo dipinge opere dove i boschi sono ancora popolati da ninfe danzanti e fauni.

Ancora a metà Ottocento l'aggettivo "realista" viene usato come un insulto verso la pittura di Courbet. Sarà una contrapposizione, quella tra pittura *d'apres nature* e da studio, che verrà meno, pur tra molte polemiche, solo con gli impressionisti. Dove la sensazione visiva, garanzia di autenticità, è il dato su cui lavorare e dove la luce è associata a un perenne movimento capace di rendere illusoria la consistenza degli oggetti.

D'altra parte, un dipinto come *"Colazione sull'erba"* di Eduard Manet (1832 - 1883) è un evidente omaggio a quel tipo di iconografia di cui il *Concerto Campestre* di Tiziano è uno dei massimi esempi. Vi troviamo un bosco con tre figure semisdraiate sull'erba, occupate in una merenda all'aperto: due rappresentano dei

borghesi in abiti moderni, la terza è una figura femminile nuda, al modo di una ninfa, mentre un'altra donna sullo sfondo si bagna in uno specchio d'acqua. È un omaggio che ci dice molto sulla vitalità e persistenza di una certa iconografia e sulla sua capacità espressiva in contesti diversi. In qualche modo eredi delle ninfe dei boschi sono pure le bagnanti che Paul Cézanne (1839 - 1906) dipinge a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento. Figure che sembrano spuntare dalla terra, tra la vegetazione, l'acqua e le nuvole. Corpi che con la loro fisicità definiscono potentemente lo spazio facendo tutt'uno con gli altri elementi del paesaggio, in particolare con gli alberi che scandiscono, spesso per diagonali, la composizione.

IL NOVECENTO E GALATEO IN BOSCO

Nel Novecento la natura, e con essa il bosco, perde centralità nella ricerca artistica dell'avanguardia, senza peraltro rinunciare a riemergere con forza in autori come Gustav Klimt (1862 - 1918) o come nelle foreste surrealiste di Max Ernst (1891 - 1976) realizzate, con la tecnica del *frottage*, negli anni Venti.

La foresta la ritroviamo in un artista contemporanea come in J. Beuys (1921 - 1986), con una installazione che presenta a Kassel nel 1982, in occasione di "Documenta" e che consiste in un triangolo formato da un accumulo di settemila pietre di basalto, ognuna delle quali "adottabile" da un potenziale acquirente. Con il ricavo della vendita di ciascuna pietra, nel corso degli anni, viene piantata una quercia. Così il mucchio di pietre si riduce fino a scomparire, e settemila nuove querce, con alla base una di quelle pietre di basalto, compaiono negli spazi

circostanti la città di Kassel.

Altro artista contemporaneo che lavora sugli alberi e il bosco è Giuseppe Penone (1947).

Di lui ricordiamo almeno l'installazione *Ripetere il bosco* (1969 - 1997) che è la ricostruzione di una piccola foresta formata da vari tronchi scavati in altrettanti blocchi di legno: una natura artificiale ma allo stesso tempo naturale, in un gioco di rimandi fra vero e falso.

Una lettura in chiave moderna dell'*Arcadia*, e con essa del bosco, la troviamo in un poeta come Andrea Zanzotto (1921 - 2011), in particolare una raccolta come *IX Ecloghe* (1962), un omaggio alla poesia pastorale di Virgilio, e poi, anche se in maniera più indiretta, con *Galateo in bosco* (1978).

È un'*Arcadia* che in Zanzotto trova una sua ragione d'essere come risposta al trauma indelebile della guerra, come percorso di ritorno simbolico ad una memoria storica psichica e culturale, dove la poesia ha il compito di ricostruire e rivitalizzare detriti e frammenti di un mondo che sembra sgretolarsi.

L'idea è quella, un po' paradossale, di una autenticità nella convenzione: ne risultano soluzioni stilistiche che si muovono tra sperimentalismo e uso di forme colte tradizionali, come il sonetto.

È un linguaggio che vive sul margine tra afasia e un flusso di parole e immagini, dove un certo manierismo ha la funzione di contenere un ripetuto movimento verso l'eccesso.

Il titolo della raccolta *Galateo in bosco* fa riferimento al trattato di Giovanni della Casa (1503 - 1556), pubblicato postumo nel 1558, intitolato *Galateo ovvero de' costumi*. È un galateo che Zanzotto intende come riferimento "alle esilissime regole che mantengono simbiosi

e convivenze, e i reticoli del simbolico, della lingua ai gesti e forse alla stessa percezione". Dove le "buone maniere" possono diventare espressione della retorica del potere e della volontà di dominio dell'uomo sulla natura.

Ambientati nel Montello, irrimediabilmente segnato dalla Grande Guerra, sono versi che raccontano di un bosco divenuto allegoria del mondo contemporaneo. Di un luogo che "come una enorme pattumiera", si fa deposito stratificato di detriti di carattere organico e inorganico. Dove, alla vegetazione, si mescolano memorie storiche e letterarie, ma anche osterie, resti dei picnic dei villeggianti, ossari della Grande Guerra, insegne e segnali stradali. Spazio di una invenzione lessicale che si muove su diversi registri e mescola citazioni e forme tradizionali (come quella del sonetto) con espressioni popolari e di gergo. Il tutto combinato con grafismi, ideogrammi, simboli matematici e disegni, e con una certa dose di ironia tragicomica.

Un bosco eterogeneo, che tende a farsi proiezione di un corpo, metamorfosi dell'umano nel minerale e nel vegetale, in una simbiosi col paesaggio.

Della selva del Montello oggi "non restano che lacerti di zone selvose, ville per weekendisti, appoderamenti agricoli", ma aggiunge sempre Zanzotto, "c'è sempre qualcosa della gran selva, della sua bellezza e vigoria, che aleggia come un rimorso, un ricordo, in un terreno vago. Tutto è ancora possibile su questo terreno ipersedimentato. La questione è aperta, come quella di tutti i boschi, vegetali e umani."

Adriano Fracalossi
Presidente La Cerchia

BIBLIOGRAFIA

- K.Clark, *Il paesaggio nell'arte*, 1962 (ed. orig. 1949).
E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, 1948.
Stefano Dal Bianco, *Suggestioni arcadiche nel Novecento*, Volume LXXXIV, 2016.
A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione tra Sei e Settecento*, 1981.
A. Ottani Cavina, *Un paese incantato, Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, 2001.
G. Romano, *Studi sul paesaggio*, 1978.
Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, 2011.

IL BOSCO

PARADIGMA DEL MONDO

*C'era un momento, di solito verso la fine di agosto,
in cui l'estate investiva gli alberi con un forza abbacinante
e le fronde erano rigogliose, ma poi di colpo, da un giorno all'altro,
diventavano stranamente immobili, come se attendessero qualcosa
e ne fossero consapevoli.
Gli alberi sapevano.*

James Salter, *Tutto quel che è la vita*, 2014.

*È vero, per l'albero c'è speranza:
se viene tagliato, ancora si rinnova
e i suoi germogli non cessano di crescere;
se sotto terra invecchia la sua radice
e al suolo muore il suo tronco,
al sentire l'acqua rifiorisce
e mette rami come giovane pianta.
L'uomo, invece, se muore, giace inerte;
quando il mortale spira, dov'è mai?*

Giobbe, 14, 7-10

IL TEMA

È superfluo precisare il motivo che ha condotto gli artisti de La Cerchia a rivolgere la propria ricerca sul bosco, dopo la tempesta di vento dell'ottobre 2018: un sentire comune a molti, insieme al ruolo dell'arte, che è sempre più quello di porre problemi, interrogativi, che obblighino a fermarsi, a pensare.

Il bosco è un organismo complesso, un mondo di sensi e di senso, di tradizioni secolari, di leggende e di miti, di presente e di antiche storie. Un mondo articolato che richiede tempo per essere visitato e conosciuto, nonostante sia da secoli presente nella quotidianità di poeti, agricoltori, letterati, musicisti, artisti.

Per la maggior parte delle persone, invece, il bosco oggi è una semplice meta, l'ambiente per una ricerca, anche interiore - le emozioni dell'infanzia - lo spazio per una sosta, anche se non ci si preoccupa di avere una relazione, un rapporto con le piante, in genere le percepiamo più come *begli oggetti* nonostante siano esseri viventi. L'attuale civiltà, l'*antropocene*, sta progettando viaggi attorno alla Terra e verso la Luna, aperti al grande pubblico; però raramente abbiamo pensato di indagare il mondo vegetale, di riflettere su *corpi vegetali* (L. Russo), che sia il parco cittadino o il bosco della località turistica frequentata, dimenticando che l'essere umano si colloca accanto agli esseri vegetali e animali, in un'utopica coabitazione armonica. Ora non basta più il nostro sguardo

incantato, gli ultimi fatti traumatici - quali gli incendi devastanti in Amazzonia ed in Siberia - e una possibile replica di Vaia in un breve tempo, ci chiedono di più.

Non ci rendiamo conto che le piante sono gli organismi viventi più antichi del pianeta¹. I recenti studi del neurobiologo S. Mancuso riferiscono dell'intelligenza delle piante, che hanno memoria di quanto accade su/intorno ad esse, avvertono e vedono il loro ambiente, e sanno modificare il loro metabolismo, rispondendo agli stimoli che arrivano, appunto, dall'ambiente circostante. Le conifere che non sono state travolte da Vaia, avranno registrato quell'inaudita forza del vento, della tempesta, causa dello schianto di tante piante loro sorelle? Negli studi di Mancuso si parla, appunto, di dialoghi tra specie arboree uguali, quindi... Anche il premio Pulitzer 2019 Richard Powers, con il romanzo *Il sussurro del mondo*, ribadisce tale complessità dell'esistenza arborea, mettendo in contrapposizione la genialità del sistema di vita degli alberi - la loro esistenza in continua connessione, lo scambio tra specie uguali, il comportamento flessibile, etc. - tale da consentire ad essi una durata di quattro milioni di anni, mentre la specie umana è molto più giovane, restia ad ammettere una continuità con le altre specie ed ancora aggrappata all'antropocentrismo.

Stando sempre ai nostri giorni, la mostra *Nous les Arbres* in corso (agosto 2019) nelle sale della

Fondation Cartier di Parigi, oltre ad analoghe riflessioni gode dei contributi di artisti, botanici, scienziati e filosofi, ampliando settori di indagine e dimostrando l'assoluta trasversalità d'interesse.

Ma è il momento di chiedersi: che legami ha avuto ed ha l'uomo col bosco? Ed in natura, l'ambiente boschivo che ruolo riveste?

IL BOSCO DEI TEMPI ANTICHI

Da millenni il bosco è attraversato e vissuto dall'uomo.

L'ambiente boschivo può risultare accogliente, dipende dalla nostra predisposizione a metterci in ascolto. Ci parla la voce della terra, le diverse forme della vita non solo vegetale, un tempo anche nei travestimenti mitologici - *Apollo* e *Daphne* ad esempio - o attraverso le fiabe, come hanno a lungo insegnato i fratelli Grimm a generazioni di bimbi europei. Quello che ci avvolge emotivamente così come a livello intellettuale, è la dimensione metaforica del bosco, ossia la complessità della sua vita, qualcosa da attraversare per raccogliere esperienze, per fare incontri vari (il lupo cattivo o uno gnomo?!), per diventare adulti affrontando la paura. E già Dante l'aveva narrato con eleganza e sapienza uniche, nell'*incipit* della Divina Commedia, il poema, appunto, allegorico - educativo alla base dell'educazione di molte generazioni.

Ma già nei tempi più remoti il bosco ha offerto all'uomo infiniti *doni* ricevendo raramente cura e risarcimenti, rapporto rimasto inalterato fino ad oggi.

Fin dalla preistoria l'uomo ne ha saputo fare un uso vario, innanzitutto quale rifugio, luogo della caccia e della raccolta, e del materiale

per le armi, per le barche. L'arco e le frecce, ad esempio, armi molto antiche che solo negli ultimi cinquant'anni hanno subito trasformazioni rispetto alla loro matrice preistorica.

Il calcolo geometrico - per attuare la spinta della freccia - esisteva già 10.000 anni fa negli archi semplici. Di conseguenza occorreva grande dedizione nell'*iter* preparatorio, duri allenamenti e rigore nell'apprendimento tutt'altro che improvvisati. L'arco quale macchina venatoria e non solo, più efficace dell'ascia per la precisione del tiro e la velocità: quello di Ötzi (morto 3.200 anni fa) era in legno di tasso, straordinariamente tenace e molto elastico, lungo 182 cm (molto per un uomo alto circa 160 cm!) e frecce di lunghezza media di 85 cm.

Già nel neolitico l'uomo *impara* dal bosco, perché frequentandolo assiduamente, si rende consapevole della reperibilità del legname, della sua lavorabilità e duttilità applicativa, virtù senza uguali. Il legno viene usato nel corso dei secoli per tutti i componenti costruttivi, sia portanti che complementari, partendo dall'edificazione di uno scheletro ligneo che permetteva



Arco di Ötzi
legno di tasso, 182 cm.

¹ La prima foresta fossile conosciuta risale a 385 milioni di anni fa, e il mondo vegetale costituisce l'82,5% della biomassa. Ad esempio l'Amazzonia comprende una area di 7,8 milioni di km², nel cuore del Sud America. Le foreste amazzoniche coprono circa 5,3 milioni di km², che rappresentano il 40% della superficie globale delle foreste tropicali. A fronte di questi dati va ricordato che gli esseri umani, invece, sono molto più giovani; hanno solo 300.000 anni e rappresentano soltanto lo 0,01% di questa materia organica.

di snellire sensibilmente le operazioni costruttive di una dimora-rifugio - anche dell'arca di Noè? - da completare poi con tamponamenti leggeri o pesanti. Degno esempio le palafitte dei laghi prealpini, di Fivè e di Ledro, per restare a due passi. Qualificato testimone in tal senso anche Omero o autori coevi, per il quale Odisseo torna alla mente per la sua dimestichezza col legno: non solo per il *grande cavallo* indimenticabile, ma anche per il talamo nuziale scolpito dal ceppo, ben radicato in terra, di un ulivo secolare, attorno al quale aveva poi edificato la stanza ed il palazzo. Meravigliose testimonianze pittoriche vengono riportate su legno, fin dall'Antico Egitto, poi dai Greci e dai Romani: Plinio il Vecchio ad esempio, nel I secolo d.C., lamentava la decadenza della pittura per la preferenza data all'affresco, di più veloce realizzazione, invece della pittura su tavola, secondo lui l'unica produzione di merito. Rari gli esempi pervenuti (le tavole/ritratto funerario del Fayyum), parecchie le testimonianze nelle fonti storiche.

La sacralità del bosco e di singoli alberi² è una costante antropologica che ricorre in tutte le culture antiche e presso civiltà animistiche anche attuali: tra l'uomo e l'ambiente boschivo - lo spazio del sacro - si instaura un rapporto spirituale, secondo il quale molti boschi venivano ritenuti sacri, addirittura una sorta di *architetture all'aperto*, ambienti aperti, maestosi e solenni. Dopo Omero, la Grecia arcaica sago-

ma e intaglia nei tronchi, immagini maschili essenziali, i primi ex voto, gli *xoana*, esprimendo in tal modo il forte legame col mondo naturale: la raffigurazione umana come rapporto con le divinità silvestre, attraverso materiali naturali, ovvero l'impronta antropomorfa nella natura. Forse ha ragione F.-R. Chateaubriand (1768 - 1848) quando scrive "*Le foreste sono state i primi templi delle Divinità e gli uomini hanno desunto da esse la prima idea di architettura*"³ (1802, *Genio del Cristianesimo*). In un certo senso anche l'albero adorato dai Sassoni - poi costretti da Carlo Magno al battesimo nel 780 - simbolo della manifestazione divina, *asse, colonna portante del mondo*, quindi perno costitutivo dell'intera società sassone. L'influenza della civiltà e quella della natura hanno sempre interagito, come dimostra la scomparsa di foreste ridotte o cancellate dalle esigenze della pastorizia, per molti secoli.

Tornando all'alto medioevo, le fondazioni benedettine (S. Benedetto da Norcia, 480 - 543) tendono a riorganizzare il territorio ed il patrimonio fondiario, dopo le devastazioni ed il disordine economico prodotti dalle invasioni barbariche: i benedettini quali veri protagonisti nell'*edificazione del paesaggio* (P. Rumiz). Dall'Atlantico fino alle sponde del Danubio, ci sono esempi significativi di foreste legate ad abbazie, curate ed al tempo stesso ricche di risorse naturali. Il bosco è inscindibile dalla vita monastica, è il luogo fisico e psicologico per

trovare quel silenzio e quella solitudine, "*La preghiera è stare in silenzio in bosco*" (M. Rigoni Stern), indispensabile per l'incontro con Dio, che i monaci-eremiti orientali trovavano nel deserto.

Tornando al ruolo del bosco nei secoli, va considerato anche come spazio *incolto*, selvatico, accanto alle terre occupate dallo sfruttamento agricolo, fondamentali per il fabbisogno alimentare. Nelle società agrarie del passato il bosco rappresentava un vero "*magazzino collettivo*" (C. Tosco), in quanto veniva utilizzato per tutti gli usi sopraelencati. Gli spazi incolti costituiscono l'altro volto del paesaggio, quello meno documentato e quindi nascosto, comunque il dualismo più presente in Europa. L'incolto non ha un solo aspetto, varia dalle foreste - cedue o sempreverdi - alle cime alpine, dalle aree paludose agli altopiani rocciosi disabitati. Comunque un'area estesa del tutto selvaggia, nella quale l'uomo non si addentrava, alimentando quel senso di mistero, di segreto, poi ripreso dal Romanticismo. Nell'alto medioevo questo era tutt'uno col paesaggio quotidiano: in seguito si assiste ad una graduale antropizzazione del bosco, non più arretrata. Attualmente la selva cupa e misteriosa, impenetrabile e senza sentieri al suo interno, in Europa è quasi scomparsa.

IL MEDIOEVO È IL MONDO DEL LEGNO [..], IL LEGNO È IL MATERIALE UNIVERSALE (R. BECHMANN)

Nel 1012 Romualdo (951 - 1027) edifica cinque celle e una chiesa *in loco qui Campus Malduli dicitur*, all'interno dell'estesa selva del vescovo aretino Teobaldo, costituita appunto da *silvae et iuga intonsa*. La foresta ha il duplice ruolo

sia di assicurare all'Eremo l'isolamento dalla civiltà necessario a una vita contemplativa, al tempo stesso di ricavare materie per soddisfare le esigenze vitali. La peculiarità della gestione del patrimonio forestale dei monaci di Camaldoli potrebbe essere quindi sintetizzata, usando un linguaggio moderno, in "*gestione forestale sostenibile*" - prassi ugualmente ritrovabile presso tutte le comunità monastiche - nella sua triplice dimensione: economica (ottenere legname da costruzione tra cui quello prezioso di abete, legna da ardere, miele, castagne, funghi, carne e latte dagli allevamenti, in certi casi anche erbe medicinali), sociale (con i proventi delle attività forestali si potevano sostenere le opere di assistenza ai malati e ai poveri, tra cui un tempo anche la dote per le ragazze delle famiglie meno abbienti) ed ecologica (ovvero come uso conservativo del patrimonio naturale, che si rifaceva al principio biblico dell'uomo «*custode e coltivatore*» e di «*amministratore responsabile*» dei beni del Creato). La stessa dimensione proposta dalla Conferenza su *Ambiente e sviluppo* di Rio de Janeiro del 1992, divenuta poi la linea di gestione delle foreste europee. Sostanzialmente la gestione dei monaci si è basata per secoli su una relazione armonica tra uomo e natura, non su un antropocentrismo assoluto (P. Rumiz). Ma a fronte di questo continuo prelievo, l'uomo non restituisce alcun risarcimento al bosco? Anzi, anche nell'edificazione dei vari ambienti della vita monastica, oltre all'abbazia vera e propria, i monaci sono ricorsi al legname, per esempio nella *centina*, impalcatura indispensabile per realizzare l'arco - struttura portante e passante - e nella *capriata*, per reggere le due falde del tetto. Nel corso del Medioevo il bosco ha,

² J. Frazer ne *Il ramo d'oro* (1915) parla della sacralità del vischio, ritenuto *ramo d'oro* dalle genti del Nord Europa, ma anche in Virgilio.

³ Idea simile alla *Cattedrale vegetale* (2001) di G. Mauri di Arte Sella.

quindi, fornito incessantemente legname per la carpenteria.

Addirittura l'abate Suger (1081 - 1151) protagonista della monumentalizzazione dell'abbazia di St. Denis (Parigi), lamenta la difficoltà nel reperimento di alti fusti per le travi del tetto della basilica. L'edilizia, infatti, richiedeva sezioni e lunghezze notevoli nei tronchi: nelle case, nell'architettura difensiva, anche nei ponti, nella carpenteria navale, nei mulini. Normalmente non ci si pensa, ma il fabbisogno di legname prima della rivoluzione industriale, ha influito pesantemente sull'estensione delle foreste, e quindi sul paesaggio europeo. Era talmente diffuso l'uso del legno che di conseguenza dal XII sec. in Europa si va a registrare una penuria nel reperimento del legname di grandi alberi, causato dalla sparizione o dall'eccessivo sfruttamento delle foreste. Soprattutto il Medio Oriente e la costa araba mediterranea avevano bisogno di legname per l'edilizia, che proveniva dalle Alpi. Si praticava spesso la fluitazione del legname lungo i fiumi: quanti fiumi oggi non vengono considerati navigabili, un tempo sì? L'Adige, ad esempio, trasportava merci e fors'anche persone.

Anche il movimento francescano ha avuto, al pari di quello benedettino, un nesso molto stretto con il bosco, forse di minore impatto, più rispettoso, più ecologico si direbbe oggi. Illustri scienziati e pensatori di cose ambientali (John Passmore, Lynn White, Bill Devall, George Sessions, Antonio Cederna, etc.) hanno infatti riconosciuto a Francesco di Assisi un rapporto particolare, sistemico con l'ambiente naturale: uomo come componente dell'ecosistema Terra.

ICONOGRAFIE E TECNICHE

Un'iconografia singolare vede da secoli la *pianta* protagonista quale metafora della storia di una dinastia: si parla infatti di *albero genealogico* quale grafico che collega nomi e parentele (Castel Coira, in Val Venosta).

Tornando a storie più umili, un secolo di svolta è l'XI, quando il ritorno alla vita nelle città ed il conseguente aumento demografico comportano un'aggressione sistematica alle terre incolte, e la grande spinta al dissodamento con intensità e modalità diverse nei vari territori dell'Occidente.

Il fabbisogno alimentare quotidiano per la quasi totalità della popolazione è dato dall'agricoltura - come già accennato - fonte inalterata fino ai primi decenni del XX sec.

La civiltà comunale si espande nel contado e le terre silvestri arretrano sempre più: l'*Allegoria del Buon Governo* (Siena, pal. Pubblico, 1338 - 39) di Ambrogio Lorenzetti (1290 - 1348) mostra uno sguardo eloquente sull'estensione dei terreni coltivati all'esterno delle mura cittadine.

Non c'è da stupirsi se già alla fine del Trecento le autorità pubbliche avvertissero la necessità di salvaguardare il grande patrimonio dei boschi, per il ruolo del manto vegetale nel difendere l'assetto idrogeologico del territorio. Venezia è un caso del tutto particolare, in tal senso, in quanto governa con oculatezza il suo vasto entroterra, fornitore indispensabile per la sua carpenteria navale e per il suo particolarissimo sistema di fondamenta.

Gli alberi sono presenti, anzi indispensabili, per la devozione medievale ed anche rinascimentale: forniscono i supporti lignei, le *tavole*, per le immagini sacre, pittoriche e scultoree.



Allegoria del Buon Governo (1338-39), A. Lorenzetti

Mutuata dalla tradizione bizantina delle *icone*, la devozione medievale europea è ricorsa a pale d'altare di grandi dimensioni (es: la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, 1308 - 11, parte centrale 212x424 cm, la *Madonna d'Ognissanti* di Giotto e bottega, 1310 ca., 325x204 cm, entrambi tempera ed oro su tavola, probabilmente legno di pioppo), per dare visibilità al sacro. Quelle figure attiravano magneticamente lo sguardo e la preghiera dei fedeli, erano fulcro del racconto biblico. Non da meno sono i *Flügelaltar* - frutto soprattutto della sensibilità e devozione gotiche d'oltralpe - ovvero gli altare a *sportelli*, un'opera d'arte totale, una *macchina* di scultura, pittura, architettura e carpenteria. È simile il polittico in uso nell'Italia settentrionale già alla fine del '300. Ma le ante lignee dei *Flügelaltar* rimanevano chiuse durante la settimana, esibendo ugualmente immagini

eloquenti sull'esterno. La domenica venivano spalancate agli occhi avidi dei fedeli, veri *scrigni* di devozione. Quindi si utilizza la scultura lignea, anch'essa di antichissima derivazione⁵, nei secoli dal Medioevo al Barocco, sempre policroma per annullare la venatura del legno e raggiungere alti esiti mimetici. Anche un artista fuori dal comune come Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564), appena diciottenne, affronta il legno di tiglio nel *Crocifisso* (1493 ca., 139x135 cm) di S. Spirito (Firenze). Spostando l'attenzione all'immagine del bosco nella pittura, sorprende la sua assenza ad esempio nel corso del Quattrocento - Cinquecento. Un'eccezione di grande preziosità è costituita dal ciclo affrescato dei *Mesi* in Torre Aquila (Trento, Castello del Buonconsiglio), inizi del XV sec. L'ambientazione paesaggistica è il *fil rouge* in cui si muove la quotidianità dei cava-

⁴ Scrigno è il termine che definisce, appunto, la parte centrale del *Flügelaltar*, ovvero la cassa che custodisce le statue (o i bassorilievi) di Santi, chiusa da portelle/ante mobili.

⁵ Già nell'arte egizia si trovano raffigurazioni antropomorfe a tutto tondo, di raffinato naturalismo, fin dalla V dinastia (2500 - 2350 a.C.).

lieri e dei contadini: nel bosco è posta la caccia all'orsa, ad esempio, occupazione signorile utile ad esprimere il dominio del contado, anche se la vegetazione è sempre raffigurata senza il controllo dei rapporti proporzionali. Analoga la solenne cavalcata dei Medici sulle pareti della cappella dei Magi (1459 - 60, pal. Medici, Firenze) di Benozzo Gozzoli (1420 - 97), su di un fondale paesaggistico di gusto ancora tardogotico, ricco di dettagli cortesi come castelli, scene di caccia e piante fantastiche, ispirato probabilmente ad arazzi fiamminghi. Il bosco, e soprattutto le varie piante, sembrano appartenere ad un ordinato giardino all'italiana, piuttosto che ad uno spazio incolto e selvatico, dove è abbondante la selvaggina, proprio come in Torre Aquila.

Nonostante la cultura e l'attenzione umanistica abbiano portato l'uomo ad indagare lo spazio, a misurarlo con razionalità, la ricerca non coinvolge automaticamente la vegetazione selvatica: è ancora un mondo permeato dal senso religioso, dominante nella scelta iconografica. Bisogna attendere un fuoriclasse come Leonardo da Vinci (1452 - 1519), per vedere raffigurati paesaggi sconfinati, con rocce e fenomeni atmosferici in atto - raramente selve - anche nello sfondo di temi sacri (cartone di S. Anna, S. Giovanni Battista, Gioconda).

Sorprende, invece, di Erhard Altdorfer (1480 ca. - 1561), fratello minore del più famoso Albrecht, il disegno a penna e china su carta *Paesaggio con grande albero*: rivela un nuovo sguardo sulla natura, divenuta protagonista, una *presa diretta* che cancella il significato simbolico, a lungo praticato. È già un appunto di viaggio o ancora uno scorcio preparatorio da inserire nello sfondo di un soggetto sacro?

Questo secondo ruolo si trova più avanti, combinato di frequente con l'episodio biblico della *Fuga in Egitto*: sia Annibale Carracci (1560 - 1609) che Domenico Fetti (1589 - 1623) esprimono un'attenzione diversa per la natura, di grande intensità patetica, quasi a raccontare le difficoltà del viaggio. Nei primi decenni del Seicento, il tedesco Adam Elsheimer (1578 - 1610) in un'ambientazione notturna di un fitto bosco, colloca un'altra *Fuga in Egitto* sotto un cielo sereno costellato dalla Via Lattea e rischiarato dalla luna. Anche Jan Brueghel il



Paesaggio con grande albero (1518 - 20)
E. Altdorfer

vecchio (1568 - 1625), uno dei maggiori inventori della pittura fiamminga di paesaggio, si cimenta nella medesima iconografia, mettendo però l'accento su un maestoso albero, dominante in assoluto l'episodio biblico. Tra i molti disegni di Rembrandt (1606 - 1669) si trova anche *Cottage all'ingresso del bosco*, l'unico foglio ad avere un paesaggio boscoso come soggetto esclusivo della composizione. Si avverte quindi, sia a sud che a nord delle Alpi, il primato della natura paesaggistica, che rimarrà in seguito prerogativa della tradizione nordica.

CON LA CIVILTÀ INDUSTRIALE

Se il consumo di legname rimane molto alto nell'età preindustriale - all'uso per fini domestici (riscaldamento, mobilio, attrezzi agricoli, recinzioni, palificazioni, etc.) si accompagnava un largo impiego nell'edilizia, nell'artigianato, nella cantieristica navale e nelle attività manifatturiere (ad esempio i telai) - con la prima rivoluzione industriale si assiste ad un vero attacco al manto vegetale in Europa. L'accelerazione dei cambiamenti economico - sociali dopo la metà del '700, produce la perdita di contatto dell'uomo con la natura, dopo secoli di strettissimo rapporto, di civiltà agro-pastorale. Ormai col carbone diventa incalzante la richiesta di combustibile da parte delle fabbriche: è senza precedenti lo sconvolgimento degli equilibri ecologici che, senza sosta, continuerà a modificare il paesaggio tra Otto e Novecento. È questo mutamento di percezione che induce i pittori europei ad interessarsi sempre di più di paesaggio?

Le testimonianze nel settore sono eloquenti in tal senso: sembra proprio che il paesaggismo dalla fine del XVIII sec., dall'Inghilterra alla

Germania, e più tardi dalla Francia all'Italia, sia diventato il genere pittorico più richiesto dal pubblico. Il bosco, ora, viene considerato quale *cassa di risonanza del sentimento individuale*; di fronte ad esso l'uomo si ferma ammirato e commosso, come ne *La sera* (1820 - 21) di C.D. Friedrich (1774 - 1840). Forti le correlazioni psicologiche che pesano, in tal senso, sulla misura umana che si considera attratta da un cosmo smisurato e potentemente superiore, lo stesso cantato da G. Leopardi (1798 - 1837) e studiato da W. Goethe (1749 - 1832).

La foresta non si presenta più quale assemblaggio artificioso di schizzi, organizzati secondo una visione ideale, come si era registrato nell'opera del francese Claude Lorrain (1600 - 1682). La concezione degli artisti romantici, probabilmente, risente di quella che era sia il pensiero filosofico del tempo che l'opinione corrente delle foreste: territori selvaggi, poco o niente frequentati dall'uomo, teatro dell'energia pura degli elementi ed espressione del divino. Non restava, però, uno spazio estraneo alle funzioni economiche: le comunità che vivevano ai margini del bosco, continuavano ad utilizzarlo per attività diversificate come il taglio della legna, la raccolta di frutti spontanei, la caccia, il pascolo brado, etc. Seguirà con la *Scuola di Barbizon* (anni Trenta dell'800) un vero movimento di paesaggisti, consapevoli della solitudine dell'uomo di fronte alla natura, colta con una nuova spontaneità.

Proprio nella transizione tra i due secoli XIX - XX, all'interno della sensibilità simbolista l'albero compare spesso quale coprotagonista, sintesi di metafore potenti: dai cipressi dell'*Isole dei morti* (1880 - 86) di A. Böcklin, al pino cembro de *Le cattive Madri* (1894) e de *L'angelo*

alle fonti della vita (1896) entrambi di G. Segantini, dai faggi di G. Klimt, *Faggeto I* (1902) agli alberi solitari di U. Moggioli (1919), *Cipresso gemello* (1912). Il tipo di bosco raffigurato da G. Klimt (1862 - 1918), consiste in distese di betulle o di faggi - più diffuse a nord-est delle Alpi - parte sostanziale (ben 50 dipinti!) dell'opera dell'artista, anche se meno considerata rispetto ai ritratti. Le vedute ravvicinate di tronchi creano una trama di verticali su orizzonti alti, in quanto il sottobosco si nota solamente per la connotazione dorata, creata dal miscuglio di foglie. Ed insieme, mancando precisi punti di riferimento spazio-temporale, scatta quell'evocazione di silenzio e di sospensione così amati, rinforzati dall'equilibrio del formato quadrato.

Dall'Ottocento fino alla metà del Novecento la selvicoltura, infatti, mutua dall'agricoltura - vera spina dorsale dell'economia della Penisola, come racconta *L'albero degli zoccoli* di E. Olmi (1978) - metodi per incrementare la



Faggeto I (1902)
G. Klimt

quantità e la qualità della produzione del legname: il bosco è considerato una *fabbrica per la produzione del legname*.

Quindi dopo il taglio, saranno reimpiantate piantine da vivaio, in file ordinate, secondo una precisa geometria, ma la monocoltura che in tal modo si viene a creare è lontanissima dalla complessità di un bosco vero e proprio. Ora il bosco è riserva economica.

È quello che si trova talvolta ancora nel paesaggio nel Veneto come in Piemonte, come in Rep. Ceca ed in Baviera. L'assenza di un sottobosco con varie specie di piante piccole e meno piccole causa un'involuzione nel suolo, che non potrà produrre quell'*humus* fonte base dell'ecosistema per le future generazioni vegetali.

INTERVENTI VARI

Un esempio di oculato controllo della vegetazione si verifica sulle montagne venete, i cui pastori hanno da secoli controllato e limitato la diffusione del pino mugo che, altrimenti, avrebbe invaso i pascoli delle loro greggi; i carbonai, negli anni Cinquanta, ne facevano carbonella che poi scendeva a sacchi verso la pianura, andando ad alimentare anche le fornaci delle ceramiche di Nove e di Bassano. Attualmente, invece, il *mugo* ha preso il sopravvento anche su terreni difficili come i ghiaioni delle vette, calcaree o dolomitiche. Il suo portamento strisciante consente ampie possibilità di sopravvivenza, anche al passaggio di valanghe, di venti sferzanti o nelle estati assolate, probabilmente anche in questi ultimi tempi (estate 2019) in cui la forza inaudita dei fenomeni naturali ci sorprende troppo spesso.

Attualmente il processo in tutti i Paesi eu-

ropei ad agricoltura industrializzata si è appunto invertito, facendo registrare una lenta e spontanea ripresa delle aree boschive: alla base ci sono motivazioni socio-economiche, quali lo spopolamento della montagna (e di conseguenza il venir meno dello sfalcio periodico dei prati), l'utilizzo di nuovi materiali e tecniche edilizie, l'abbandono delle pratiche di selvicoltura ed in generale la crisi dell'agricoltura tradizionale. Inoltre va aggiunto che, da un lato, l'industria ha reperito sempre di più altri combustibili, non più legnosi, come gli idrocarburi; dall'altro certe politiche di rimboschimento sono state portate avanti senza reali preoccupazioni ecologiche, per esempio col piantare specie arboree estranee alla flora locale.

TRA XX E XXI SEC.

Chissà quanti tra coloro che si addentrano nella lettura di questo testo, da bambini, hanno messo insieme l'erbario, ovvero la raccolta di erbe, fiori, rametti, ordinata tra le pagine di grandi quaderni, accompagnata da dettagli disegnati e dai nomi corrispondenti, botanici e non. Un metodo non proprio scientifico ma che ricorda da vicino l'approccio sistematico dei primi botanici: il disegno dei vegetali dal vero, il primo passo per conoscerli nelle loro caratteristiche, avviando in tal modo la pratica del disegno botanico naturalistico. Osservare per narrare, spiegare la natura, oggi avviene, invece, in chiave multisensoriale. La diffusione dei mass media si è sostituita al piacere tattile e olfattivo delle cose.

Un approccio ancora quasi romantico, comunque indicativo del *sentire* di questo nostro tempo, anima i lavori di Paolo Vallorz (1931

- 2017) in una scelta iconografica ben ponderata. Dopo aver vissuto da vicino la temperatura culturale della Parigi del secondo dopoguerra, immerso nell'informale concettuale, sente il richiamo del figurativo. Ed approda ad un tipo di paesaggio che ha sempre portato con sé, intimamente sentito, quello mai dimenticato dei boschi e delle valli della sua prima infanzia, la Val di Sole. Tale svolta può anche essere letta come un bisogno di realtà fisica e sognata al tempo stesso, un allontanamento dalle sperimentazioni dettate dalle avanguardie, non sempre gratificanti. Vallorz tratta le piante, le maestose conifere della sua valle, come vecchie conoscenze incontrate dopo anni. Per questo non sente l'impulso di una pennellata analitica e dettagliata, punta quasi ad una visione, ad un'interpretazione emozionata, intensamente lirica, trasognata. Sono *ritratti vegetali*, i cui veri lineamenti nel corso degli anni non sono deperiti, si sono modificati nel ricordo. Uomo e bosco tornano ad intrecciare le loro esistenze, consapevolezza e ritorno comune a molti abitanti delle aree prealpine/alpine.

Con l'inizio del terzo millennio i boschi italiani hanno raggiunto l'espansione massima rispetto agli ultimi due secoli: si calcola che dal 1920 ad oggi, l'estensione della copertura boschiva sia quasi raddoppiata. Perduto la ricchezza del paesaggio policolturale tradizionale, ora si osserva una sorta di semplificazione del paesaggio agroforestale. Però i nuovi boschi, frutto delle nuove pratiche, sono di scarso pregio naturalistico, parecchi sono i boschi *d'abbandono*. Un esempio interessante ma al tempo stesso preoccupante, è rappresentato dalla *robinia* (o *gaggia*, *Robinia pseudoacacia*), una pianta originaria dell'America del Nord -

est, portata in Europa all'inizio del XVII sec. Il tipo di pianta facilmente adattabile alle varie condizioni ambientali si è ben presto però rivelato invadente, al punto da presentarsi quale essenza dominante dopo l'abbandono delle antiche pratiche in contesti boschivi del tutto estranei.

È quindi interesse diffuso riuscire a distinguere i boschi di neoformazione dalle aree forestali originarie, conservatesi nel corso dei secoli quali isole nel paesaggio odierno. Queste ultime sono luoghi incontaminati, dove l'uomo non è mai stato una presenza stabile ed in più le coordinate dell'ecosistema non hanno subito ancora alterazioni. Queste aree in Europa sono ormai ridotte al 5% dell'intera superficie forestale!

I *boschi antichi*, quelli che hanno mantenuto condizioni vegetali simili a quelle originarie anteriori al XVIII sec., in Europa sono oggetto di precise tutele e analisi botaniche. In Italia sul litorale laziale è sopravvissuta in parte la grande Selva Laurentina - nelle vicinanze della tenuta presidenziale di Castelporziano - un tempo riserva di caccia dei Savoia. È solo un assaggio di come doveva essere uno dei maggiori complessi forestali di pianura, con piante secolari di raro pregio. L'ultima foresta sacrificata dalle imprese di disboscamento è stato il bosco di Policoro in Basilicata, esteso un tempo per oltre 5.400 ettari in buona parte proprietà dei baroni Berlinghieri, purtroppo

distrutto alla fine degli anni Cinquanta. Era già nominato nelle Tavole della colonia greca di Eraclea (VI sec. a.C.), per i severi limiti di taglio. L'unica area pervenuta è oggi protetta come oasi del WWF. Allora cosa è rimasto oggi dei miti legati e ambientati nelle selve? C'è ancora qualcuno che avverta il senso del sacro, del mistero, addentrandosi nell'oscurità di un bosco? Forse G. Mahler (1860 - 1911) agli esordi del Novecento ha trovato ancora nei boschi di fronte a Dobbiaco⁶ echi della sua spiritualità, nel corso delle vacanze estive degli ultimi tre anni di vita, componendo tra l'altro il celebre Canto della terra "Das Lied von der Erde" (1908 - 09). Sta ad ognuno di noi alimentare quel mistero, quel senso primigenio, col rispetto dell'ambiente naturale, che dovrebbe essere annoverato quale primo comandamento comportamentale.

Forse il *Bosco Verticale* quale progetto di riforestazione metropolitana può apparire una forzatura. Anche nella città di Trento - sulla falsariga di quanto realizzato a Milano dallo studio Boeri⁷ - si è assistito ad un intervento di questo tipo: è un modo per introdurre all'interno della città piante, una vasta gamma di arbusti e fiori, su facciate esposte al sole. Si parla di sistema vegetale rivolto alla creazione di uno speciale *microclima*, che non produrrà solo umidità e ossigeno, assorbendo particelle di anidride carbonica e polveri sottili, etc.; porterebbe anche alla *rigenerazione dell'ambiente*



Hundertwasserhaus (1986)
Friedensreich Hundertwasser

e alla *biodiversità urbana* senza occupare suolo pubblico e realizzando al tempo stesso anche *habitat biologici*, con uccelli e insetti, quali estensioni dei principali parchi urbani. Utopie? In tal senso non si può non rammentare l'anticipazione in tal senso dell'artista Friedensreich Hundertwasser⁸, con la *Hundertwasserhaus* (1986) a Vienna, dalla cui facciata in diversi punti spunta un'esuberante vegetazione, ben più di 200 alberi e arbusti su balconi e terrazze al punto di trasformare l'edificio in un'inaspettata oasi di verde.

Anche da parte degli addetti alla coltura del bosco sta cambiando attualmente l'approccio e cambierà ulteriormente dopo *Vaia*. Per esempio si fa più attenzione alle esigenze della fauna selvatica, mantenendo le radure all'interno delle selve, decisive fonti alimentari per gli erbivori; e si lasciano in piedi piante mor-

te, dimora prediletta degli insetti lignicoli e si rispettano le piante prescelte dai picchi per la nidificazione (D. Zovi). Assecondare, quindi, l'opera della natura, proteggendone la fertilità, lo stato di salute, cercando di imitarne i processi, e non arrivare più ad opporsi alle leggi con cui il bosco si autogoverna.

Solo così il bosco riuscirà a sopravviverci, continuando la sua esistenza, incurante dei nostri tempi e della nostra presenza distratta.

Elisabetta Doniselli

BIBLIOGRAFIA

- Roland Bechmann, *Le radici delle cattedrali*, 1989.
Paola Favero, Sandro Carniel, *C'era una volta il bosco*, 2019.
Tiziano Fratus, *L'Italia è un bosco*, 2014.
James Frazer, *Il ramo d'oro*, (prima edizione 1915)
Mauro Lando e Alessandro Gadotti, *Alberi maestri, nella città e nel territorio di Trento*, Muse 2017.
Paolo Rumiz, *Il filo infinito*, 2019.
Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt, Catalogo della mostra, Ferrara-Roma, 2007.
Carlo Tosco, *Il paesaggio storico*, 2009.
Daniele Zovi, *Alberi sapienti antiche foreste*, 2018.

⁶ Presso il Maso Trenker, a Carbonin Vecchia, Dobbiaco.
⁷ Ai confini del nuovo quartiere Isola, tra il 2009-14.

⁸ Pseudonimo di Friedrich Stowasser (1928 - 2000), artista austriaco poliedrico e convinto ecologista che seppe anticipare alcuni concetti della bioarchitettura, pubblicati nel suo manifesto del 24.01.1990

LA CERCHIA

LETTURA DELLE OPERE

Comune alla maggior parte degli artisti, il presentare due fasi, la natura dapprima integra e accogliente, e poi quella devastata, offesa.

Si legge in tal modo la volontà di esprimere quell'insopprimibile ammirazione e contemplazione che diventa commozione, nei confronti del paesaggio: in un primo stadio domina il senso attrattivo, per cui l'uomo avverte la dimensione spazio-temporale del bosco, quel senso panico, simbolo e mito.

Le piante sono gli organismi naturali dall'esistenza più estesa. Spesso non si riesce a valutarne l'età. Appunto per tale considerazione, subentra lo sgomento e l'incredulità di fronte alla perdita: parecchie interpretazioni, infatti, narrano la rovina del tesoro vegetale, come una sorta di lutto avvertito dalla sensibilità più intima di ogni individuo.

Il lettore avrà modo di trovare consonanze e affinità, un sentire all'unisono, o comunque uno spunto di riflessione: l'arte è anche questo.

Elisabetta Doniselli

LUISA BIFULCO

Si muove parallelamente nei due lavori, puntando sempre sul fenomeno, non solo ottico, dell'effetto luministico lontano.

Il mio bosco - olio, catrame, sabbia, polvere di ferro, pastello a olio su tela, 100x100, 2019.

La dialettica luce-buio appartiene ad un repertorio artistico e letterario diffuso, in cui tale allegoria è in uso specialmente nel riferirsi al percorso esistenziale, al cammino della vita o di un suo segmento. La valenza spirituale, quindi, è sottesa, di ampio respiro.

La galleria vegetale di Bifulco con l'intreccio matericamente insistito, usa il colore addensato del bitume per rendere concreto e presente l'imbocco cupo, la selva oscura.

In tal modo intimorisce, ma al tempo stesso già attira il chiarore lontano - uno stretto valico di luce bianca ovvero l'attesa risoluzione simbolica - insieme alla fragranza piacevole del fogliame.

Sentiero - olio, catrame, polvere di ferro, vernice su tela, 100x100, 2019.

Se il primo piano è attraversato dalla materia antica delle radici scure e nodose, dal loro andamento trasversale ed in parte sotterraneo, la metà superiore della tela palpita nel vivace contrasto delle fronde, grazie alla luce che s'insinua decisa a segnare il contorno di rami e tronchi.

Dinamica potenza attrattiva, quella del bosco di Bifulco: là in fondo, la promessa lontana di una radura di quiete.

CARLA CALDONAZZI

Un'intensa trilogia (due in catalogo: *Tronco di castagno* e *Larice ferito*, 35x50 ciascuno), in cui torna l'eroe arboreo fiero e solitario.

Il pennello scolpisce con evidenza chiaroscurale, senza compiacimenti descrittivi - solo quelli indispensabili - dedicandosi al corpo della pianta con la tempera su caseato, una tecnica dall'esito materico.

Tre personaggi dal temperamento drammatico, così sono i tronchi di Caldonazzi, ovvero ciò che è sopravvissuto della vicenda vegetale. I rami o la chioma sono assenti, a significare ciò che hanno subito questi alberi, reso ben evidente nel far campeggiare il tronco - quale macchia assoluta - privo di contesto, isolato, gigante decapitato. Nella corteccia, pennellate per lo più diagonali, parlano dello sforzo, della torsione nella crescita, della formazione degli anelli, anno dopo anno.

La massa lignea compatta può presentarsi tesa ad arco ed interrotta nel suo sviluppo ramificato oppure separata, nei due segmenti diagonali quali braccia verso il cielo, a testimoniare l'accaduto. Il fusto sembra scolpito da una vigorosa alternanza chiaroscurale, ancora percorsa da un ultimo sussulto, contro lo sfondo appena rilevabile, attraversato da rare velature.

Sembra proprio che Vaia l'abbia modificato, ridotto e scarnificato con tagli netti, lasciando solo intuire la maestosità originaria.

PAOLO DALPONTE

L'oro del bosco - matita e foglia d'oro su carta, 70x100, 2019.

Ricorrere alla foglia d'oro significa rivolgersi ad un ingrediente della pittura d'un tempo, ai fondi d'oro del medioevo.

Vuol dire attribuire sacralità, in un'epoca che riconosce pochi santi, e vive una grande confusione di valori. Sì, occorre additare quasi perentoriamente le preziosità da proteggere, quella irripetibilità che stiamo imparando - di certo abbastanza tardi - a preservare, quella naturale.

La sezione di un albero rivela l'età, la piovosità delle stagioni, la fatica della crescita di ogni anello: è la scrittura di una storia, è il tracciato della linfa che corre ad irrorare ogni parte della pianta, il suo sangue.

È la vita dell'albero stesso, del bosco quindi.

Allora è forse fuori luogo, la foglia d'oro?

È il richiamo alla responsabilità, è anche l'avviso di pubblica utilità, di dare una priorità agli atteggiamenti e quindi agli interventi. La grafite solca il foglio con nodi di radici, tentacoli lanciati verso la luce, in un sovvertimento innaturale a fronte di un'invocazione inascoltata.

Il riposo del gelso - matita su carta, 70x100, 2019.

Se si pensa al riposare, di solito la poltrona o il divano vengono subito collegati.

Nell'ottica surrealista di Dalponte, formare il collegamento con un albero - invece che con una forma umana - significa creare un'immagine indipendente dalle leggi della logica ed al tempo stesso libera dalle sue limitazioni.

Riposare in tal senso può alludere al ruolo di questo tipo botanico, un tempo molto diffuso per la sua resistenza alla variabilità climatica, quindi per i frutti e, soprattutto, perché con le sue foglie costituiva un alimento indispensabile per l'allevamento dei bachi da seta.

Quante le campagne a varie latitudini della Penisola, che si vedevano attraversate da strade e canali bordati di gelsi, poi col tempo ridotti od eliminati in quanto ostacolavano il passaggio di moderni automezzi agricoli.

Il gelso, quindi, evoca la bachicoltura, in ambito contadino sostentamento per molte famiglie fino alla metà del XX sec.

La chirurgica definizione offerta da Dalponte si sofferma sui particolari del vegetale, ben caratterizzato, così come non tralascia nulla della poltrona, dando credibilità quasi tattile alla raffigurazione.

BRUNO DEGASPERI

Le due opere (entrambe tecnica mista, 100x100, 2019) vivono un'intrinseca contrapposizione, pur nella continuità di linguaggio.

Disastro ambientale -

L'interpretazione è affidata al colore, robusto ed espressionistico, ma in egual misura anche al segno che anima l'intera superficie, ossatura della raffigurazione ed al tempo stesso racconto simbolico.

L'impasto materico della cromia verde-turchese possiede un'insistita ed esuberante vitalità, che si misura nello slancio dinamico ed affilato del gruppo di conifere.

Netta, quindi, la contrapposizione con il ritmo quasi ossessivo della grafica monocroma dello sfondo giocato sui grigi - tendenzialmente orizzontale - toni che possono richiamare soltanto eventi drammatici, ecatombi a catena.

Allora lo slancio delle chiome in primo piano sulla destra, può chiaramente palesare un risorgere, un dopo che la natura comunque saprà produrre, a modo suo.

Il secondo dipinto, *Verso la rinascita*, accelera la componente dinamica, mediante settori decisamente contrapposti, che si urtano - ed urlano! - tra loro, col prevalere di masse materiche fisiche e pulsanti che attenuano il dato figurativo: tronchi orizzontali, innaturalmente sdraiati, finiti, un mucchio mortalmente scuro, qualche resto delle chiome ormai spente.

Anche la conifera che segue il bordo inferiore, ribadisce in una sorta di piano ravvicinato - si contano i rami - la tragedia arborea ormai diffusa.

Questa percezione del disastro è anche espressa dai ripetuti scomparti rettangolari, simili a scuri sarcofagi, a cornici che celebrano la fine.

Ma l'unico rettangolo verticale racchiude uno scoppio di luce colorata, attraverso il fogliame del bosco: la metafora di un'eterna primavera?

DOMENICO FERRARI

29 ottobre 2018 - pastelli su carta, dittico 70x200, 2019.

Nel dittico di Ferrari si coglie con chiarezza l'urgenza di una trattazione paesaggistica dilatata: lo sguardo non trova quasi confini, nel vagare nell'aperto panorama.

La presenza umana incarna lo sgomento senza parole di chi - ancora fanciulla - non crede possibile tale disastro.

Rappresenta insieme l'innocenza fanciullesca e l'umanità intera, comunque spaesate ed impotenti di fronte al disegno indecifrabile di una natura matrigna.

Da adulta avrà memoria di tale tragedia? Chissà.

La raffigurazione si spiega in una sequenza di fasce cromatiche, percorse da un segno paziente, ritmato, sempre individuabile: dalla muta grandiosità delle vette all'orizzonte - indifferenti al disastro - al prato giallo in primo piano che, insieme al bosco lontano, sembra contenere la striscia di grigio mortale, l'intreccio di scheletri, rami e tronchi schiantati, l'unica porzione significativamente priva di colore.

ADRIANO FRACALOSI

Radici del bosco - tempera 35x50, 2019.

Con la densità volumetrica di un bassorilievo romanico, la natura si presenta con un'evidente fisicità. Tessere di colore il più delle volte piatto, definiscono presenze arboree rarefatte ed anfratti rocciosi, quasi l'ambientazione di un mondo primitivo.

È appunto quel dato concreto e vitale, che l'attuale civiltà non ha più voluto considerare, insieme alle necessità complessive del cosmo naturale, boschivo.

Quella di Fracalossi è una presenza perentoria, non idealizzata o addomesticata da vari punti di vista: c'è, respira, si nutre, e vive indipendentemente dall'uomo, arrivando a manifestazioni conseguenti ai suoi tempi e modi.

Quindi, suo malgrado.

Anche nell'*Albero caduto* (tempera, 35x50, 2019) ritorna la medesima estetica, essenziale nel porre al centro la fatica di un albero penosamente prostrato dagli eventi atmosferici, la sofferenza della chioma innaturalmente troppo vicina al terreno.

Qualcuno percorrerà ancora quel viottolo verso il bosco?

ANNALISA LENZI

L'evidenza del messaggio è inequivocabile perché Lenzi non indugia a orientarsi su materiali diversi, pur di colpire in modo diretto.

Vaia - pannello ricamato e fili di lana, 20x60, 2019.

L'ordine della natura viene raccontato da un semplice ricamo geometrico, che elenca alberi e animali. I fili dei medesimi colori costituiscono anche il secondo momento, quello del caos e della distruzione, una matassa indistinta.

La natura ci insegna in questa dualità, la sua reale forza: l'immagine ordinata e piacevole di cui l'uomo fruisce, quella disordinata e abbattuta che lascia attoniti.

Rebirth after Vaia - fotografia 35x40, 2019.

Come i giornalisti si sono affidati alla metafora del gioco dello Shangai, così Lenzi abbina agli stecchi del gioco un germoglio verde di speranza.

GIANNI MASCOTTI

Tienimi su - legno di tiglio 106x30x20, 2019.

Significativa vicinanza tra la figura maschile ed il tronco, come esprime l'esortazione reciproca del titolo. Chi sostiene chi?

Contare sulla natura, immedesimarsi con la vita dell'organismo vegetale - come nella seconda opera *Linfa* - cercare di cogliere il senso primordiale dell'ordine naturale per rispettarlo, potrebbero essere le risposte da parte dell'Uomo all'offerta che la Natura ha sempre fornito, fin dalla notte dei tempi, con tutte le sue risorse.

Mascotti però, presentando la figura umana di spalle rispetto l'albero, coglie la distanza - fors'anche l'indifferenza - da tale reciprocità, e denuncia quell'atteggiamento superficiale dell'attuale civiltà, capace solo di tardivi allarmi e di reazioni estreme.

SILVIO MAGNINI

Un'articolata ricerca da parte di Magnini, irretito dalla storia e dal ruolo del tema proposto: sono riflessioni di ampio respiro, affrontate con tecniche diverse.

Il grande albero - acquerello, 40x55, 2019.

La tecnica riesce a descrivere ed insieme ad evocare: il vecchio tronco graficamente presentato e dolente della diagonale, sta scoprendo ormai le radici, mentre lo sfondo azzurrato indica la profondità vitale e lontana della foresta.

Il bosco ferito 1 - acquerello, 100x70, 2019.

Riprende la posizione diagonale de *Il grande albero*, dal fusto colpito, nell'agonia della pianta: quasi tutte le radici sono in vista, descritte dal segno vigoroso e marcato.

Efficace la composizione nel contrastare l'ordine quasi composto dello sfondo, il ritmo immobile dei fusti verticali, vitali.

EVA LAURA MORAGA

El arbor - acquatinta, 44.5 x 39.5

Sempre impegnata sulla figura umana, in questa incisione Moraga l'abbina all'immagine dell'albero, cromaticamente vitale e slanciato nella linea.

Natura umana e natura vegetale sembrano snodarsi quasi in parallelo, entrambi ugualmente permeati da uno scatto d'energia e da continua rigenerazione.

Per la figura femminile tale tensione si traduce in una costante crescita all'interno della storia, alla ricerca di un rapporto paritario con l'uomo, che lasci alle spalle i limiti del suo ruolo nel passato. Moraga traduce questa condizione sia nell'utilizzo di colori contrapposti, che nelle figure compresse e tese sulla destra.

Riferirsi all'albero può significare anche la periodica rigenerazione, l'intrinseca capacità femminile di ripartire.

PIERLUIGI NEGRIOLLI

Nei due lavori concepisce due momenti opposti, intensamente lirici.

Plenilunio - acrilici su tela, 100x80, 2018.

Attraverso vapori colorati la luna rischiarata ed insieme alimenta l'atmosfera immobile e sospesa. Il suo disco sembra scandire con echi semicircolari lo spazio, traduzione in chiave sinestetica del ritmo incantato degli astri.

L'intonazione lirica di questo notturno è affine anche alla dimensione del sogno, intuito nell'assenza di riferimenti spaziali.

Le linee avvolgenti ci risucchiano all'interno, nella fredda gamma dal turchese al viola, appena interrotta da bagliori segreti.

Al centro, perno solitario dell'intera immagine, un albero dalla ramificazione spoglia, respira la notte.

Nell'urlo del vento, acrilici su tela, 100x80, 2019.

La chiave sinestetica torna nuovamente laddove le linee sovrapposte dei fusti e dei rami, le punte spezzate ed aguzze al centro del bianco del foglio, gridano lo strazio del bosco strappato e agonizzante, l'ululato lacerante del vento che porta via, che fracassa col secco suono dei legni divelti. Eloquentemente la gamma cromatica fredda quasi innaturale, di una natura morente.

ROBERTO PIAZZA

Riconoscibile per la sua attrazione nei confronti del cosmo, dei miti e delle leggende, una sorta di rifugio per l'uomo contemporaneo sempre alla ricerca di nuovi sentieri per l'anima.

Mito e leggenda - tecnica mista su carta intalciata, 100x80, 2019. L'intonazione fortemente narrativa connota l'interpretazione di Piazza che mette in scena uno scorcio boschivo, costruito da sovrapposizioni tecniche. Si stacca dalla gamma di verdi quale protagonista, l'immagine della volpe che, come in altri lavori di Piazza, viene ad incarnare lo spirito della natura. Le foglie della bordura inferiore agganciano il nostro sguardo portandoci all'interno dell'ambiente selvatico.

Anguana - tecnica mista, 100x80, 2019.

Piazza ha recuperato dall'olimpico alpino, la figura dell'anguana, leggendaria fanciulla protettrice delle acque, vicina alle ninfe. Si tratta di una divinità della natura sfuggente, affascinante e ammaliatrice, con capelli lunghissimi, elemento insistito nella raffigurazione attraverso segni incisi, flessuosi e mobili. Dallo spigolo superiore destro, l'essere misterioso scivola verso di noi, vigila sulla natura e sui suoi ritmi, richiamando in tal senso il ruolo della dea-madre preistorica. Ne protegge l'integrità e la continuità con l'ausilio dell'acqua, cromaticamente richiamata nella gamma fredda della composizione, nel suo fluire argenteo. Non si scorge interamente né il corpo né il bel viso che devono essere solo immaginati dalla curiosità umana.

ROBERTO SEGATI

Abbina nel proprio lavoro l'attrazione per l'ambiente naturale - livello semantico sempre intenso - ad un potenziale espressivo dei materiali, attraverso i quali presenta un assetto rinnovato dell'idea dell'immagine.

Foglie - tecnica mista, 100x100, 2019.

Fogliame disperso, del tutto decontestualizzato, sembra un superstite dopo la bufera, affiorante attraverso trasparenze, ma anche tra segni ed immagini di varia forma.

Tale stratificazione-filtro ottunde in parte ed insieme costituisce la traccia umana, spesso offensiva e incurante, nei confronti della natura.

È come osservare attraverso un vetro tutt'altro che limpido: il paesaggio rarefatto si colloca dopo il filtro della storia, ovvero ciò che l'uomo mette in opera nella corso della sua continua azione distratta. Ed inoltre la finitura con la resina, conferisce un ulteriore distacco.

Costalta 018 - tecnica mista, 100x100, 2019.

Qui l'immagine rarefatta propone sagome di alberi isolati, quasi sofferenti nella loro decontestualizzazione.

Il tutto appare volutamente lontano e velato, irrevocabilmente compiuto.

STEFANIA SIMEONI

Alberi - tecnica mista su carta, 100x70, 2019.

Il colore come nota sonora: i due fusti rinsecchiti e sbiancati dal tempo parlano del ciclo vitale naturalmente consumato, oppure sono stati aggrediti da tempeste di vento, da improvvisi eventi? Alle loro spalle l'albero fronzuto sembra mostrare un percorso di normale sviluppo, alterno nei rami così nel fogliame.

Foresta - tecnica mista su carta, 30x13, 2019.

Al contrario, rispetto il lavoro precedente, qui il bosco si presenta annichilito nel bianco/nero, quasi un segno di lutto, nonostante la pennellata corra veloce ed impulsiva, soprattutto nel primo piano.

Le macchie rosse costituiscono uno squillo cromatico, che vive autonomo ed arbitrario all'interno dell'opera, la nota caratterizzante l'autrice.

ILARIO TOMASI

Albero - tempera su carta, 40x25

Protagonista indiscusso, si erge tra fusti più modesti e meno significativi.

È la sua forma stilizzata che lo rende attraente, per quell'arabesco di pochi rami - affrontato anche con tecnica incisoria - che solcano l'azzurro di una notte incipiente.

È il superstite di una foresta?

Poche le foglie, forse stanno a raccontare la stagione autunnale, la parabola discendente della sua vita. Oppure la tecnica che anima la figurazione con trasparenze e contorni nitidi, si accinge ad evocare una leggenda? In cui la linea dei rami ondeggianti, ospiterà una ricca colonia di uccelli colorati.

Ilario Tomasi ci vuole prendere per mano per raccontarci la fiaba di un albero buono, riparo e custode di altri infiniti racconti: chi non ha mai immaginato il bosco sotto questa luce?

GIORGIO TOMASI

Due opere estremamente diverse e pulsanti di suggestioni, segnali di quale coinvolgimento ha mosso l'autore nell'interpretare il tema.

Ritmi vegetali - acrilico su tela, 70x70, 2019.

Tre strisce verticali spongono una rassegna di ambientazioni boschive, trattate con singolare stilizzazione, ai limiti del figurativo. Lateralmente la gamma cromatica grigio-verde affronta con cadenze, incisività e luminosità diverse fusti e rami. Al centro la tavolozza si riaccende nei contrasti, anche se racchiusa in campiture piatte, per presentare un albero di sapore batik.

Speranza - acrilico su tela 70x70, 2019.

Decisamente ravvicinata la visione di due fusti, da risultare sfuocata.

Come quando non si decifra il soggetto troppo vicino, analogamente l'immersione nel bosco qui è totale, panica, e rende indecifrabile la rugosità della corteccia, risolta nella vaghezza delle pennellate *flou* disciolte le une nelle altre, rari i segni graffiati.

L'esito più si avvicina all'astrazione, più lascia sospeso ed emozionato l'osservatore.

In basso, al contrario, il monogramma inciso nel legno, riporta il senso tattile a dinamiche umane consuete, mentre il sottile spiraglio di cielo insinuato tra le masse scure, avverte di un oltre ancora luminoso.

ELISA ZENI

Schianto - olio su tela, 80x80

Nella trattazione del bosco Zeni ama giocare sul fattore emotivo della luce.

Gradazioni ora di verde, ora di misterioso blu (*Ora blu*) suggeriscono - piuttosto che descrivere - fitti ed impenetrabili ambienti boschivi. In alto una calcolata dissolvenza avvolge chiome e fusti: è l'umidità del mattino che a breve si attenuerà e lascerà ammirare interamente ogni profilo lontano?

O, al contrario, è un'atmosfera pesante e misteriosa che avanza ad inghiottire ogni forma vegetale? La contrapposizione è ben eloquente: il presagio è lì, in primo piano, delicatamente inciso, o tracciato con più decisione, in minuscole forme triangolari, dal vertice in basso, a significare un precipitare inesorabile, geometricamente infallibile, mentre l'evanescenza si allontana. Uno sguardo vigile va oltre tale accattivante effetto di luci e sa avvertire il contrasto.

ARTISTI E OPERE

LUISA BIFULCO

*Il mio bosco
Sentiero*

CARLA CALDONAZZI

*Tronco di castagno
Larice ferito*

PAOLO DALPONTE

*L'oro del bosco
Il riposo del gelso*

BRUNO DEGASPERI

*Disastro ambientale
Verso la rinascita*

DOMENICO FERRARI

29 ottobre 2018

ADRIANO FRACALOSSÌ

*Radici del bosco
Albero caduto*

ANNALISA LENZI

*Vaia
Rebirth after Vaia*

SILVIO MAGNINI

*Il grande albero
Il bosco ferito 1*

GIANNI MASCOTTI

*Tienimi su
Linfa*

EVA LAURA MORAGA

El arbor

PIERLUIGI NEGRIOLLI

*Plenilunio
Nell'urlo del vento*

ROBERTO PIAZZA

*Anguana
Mito e leggenda*

ROBERTO SEGATI

*Foglie
Costalta 018*

STEFANIA SIMEONI

*Alberi
Foresta*

GIORGIO TOMASI

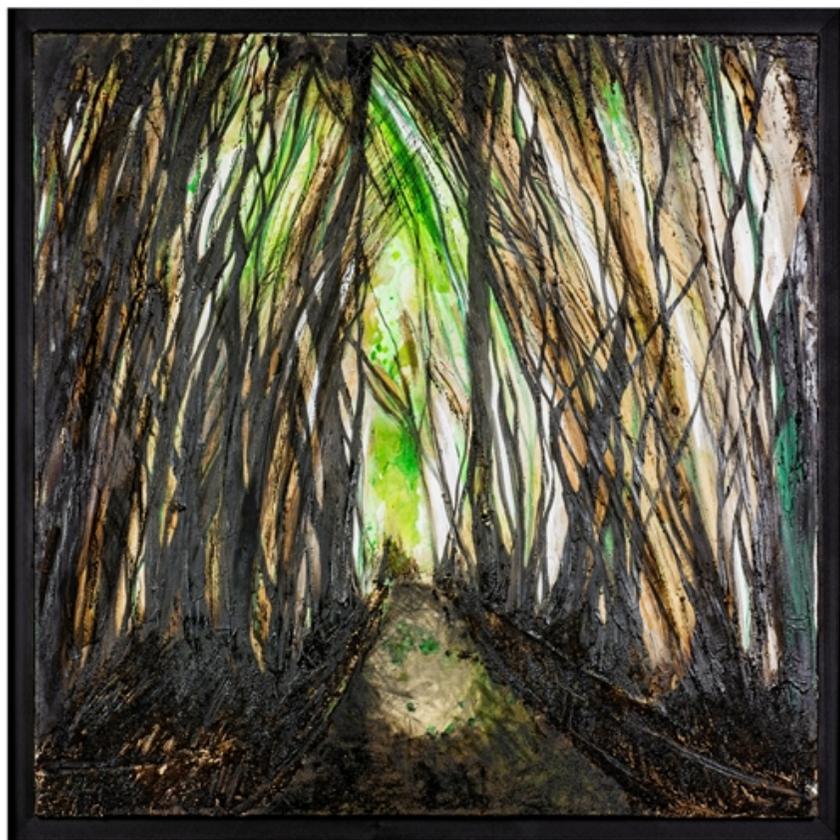
*Ritmi vegetali
Speranza*

ILARIO TOMASI

*Albero
Intreccio 1*

ELISA ZENI

*Schianto
Ora blu*



LUISA BIFULCO
Il mio bosco, 2019
Olio, catrame, sabbia, polvere di ferro, pastello a olio su tela, 100x100



LUISA BIFULCO
Sentiero, 2019
Olio, catrame, polvere di ferro, vernice su tela, 108x108



CARLA CALDONAZZI
Tronco di castagno, 2019
Tempera su caseato, 35x50



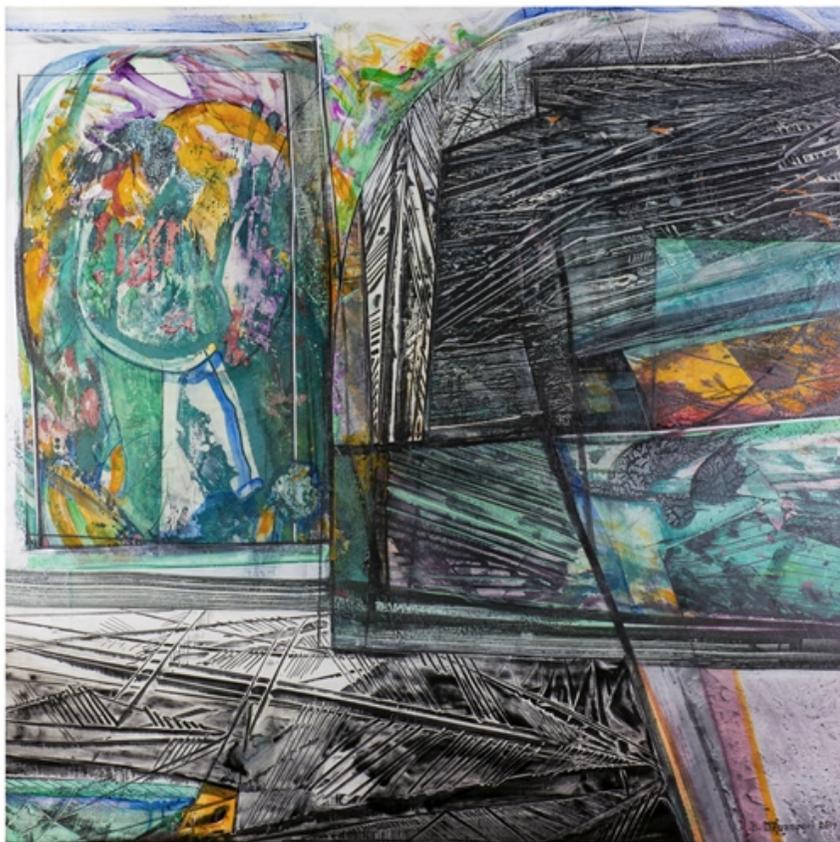
CARLA CALDONAZZI
Larice ferito, 2019
Tempera su caseato, 35x50



PAOLO DALPONTE
L'oro del bosco, 2019
Matita e foglia d'oro su carta, 70x100



PAOLO DALPONTE
Il riposo del gelso, 2019
Matita su carta, 100x70



BRUNO DEGASPERI
Disastro ambientale, 2019
Tecnica mista, 100x100



BRUNO DEGASPERI
Verso la rinascita, 2019
Tecnica mista, 100x100



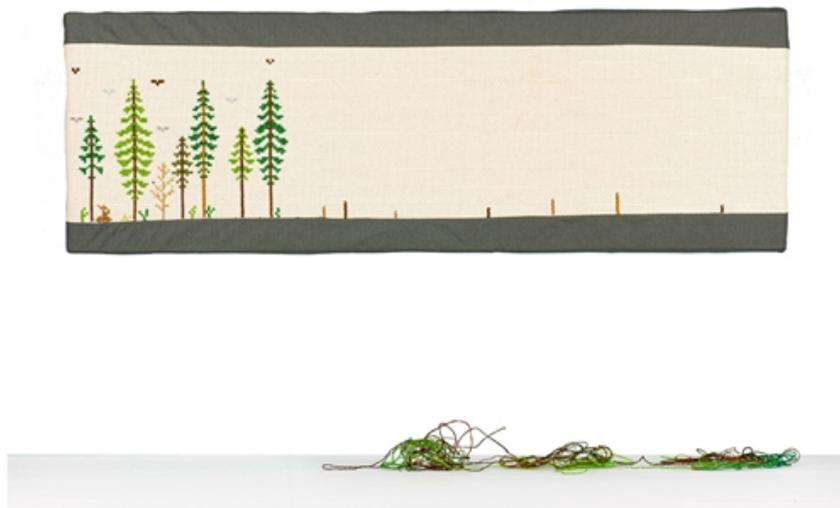
DOMENICO FERRARI
29 ottobre 2018, dittico, 2019
Pastelli su carta, 70x200



ADRIANO FRACALOSSÌ
Radici del bosco, 2019
Tempera su carta, 35x50



ADRIANO FRACALOSSÌ
Albero caduto, 2019
Tempera su carta, 35x50



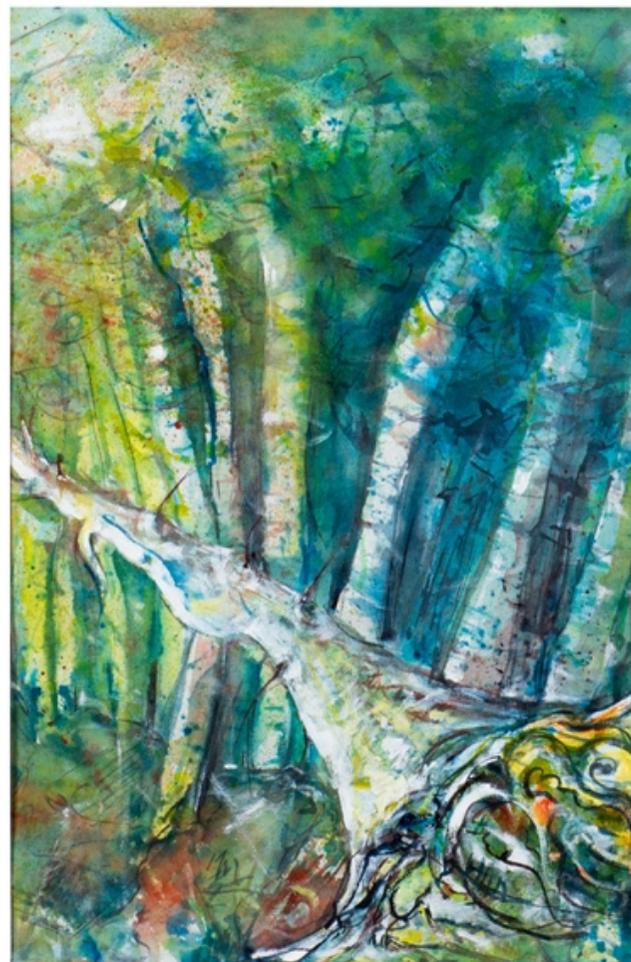
ANNALISA LENZI
Vaia, 2019
Pannello ricamato e fili di lana, 20x60



ANNALISA LENZI
Rebirth after Vaia, 2019
Fotografia, 35x40



SILVIO MAGNINI
Il grande albero, 2019
Acquerello, 40x55



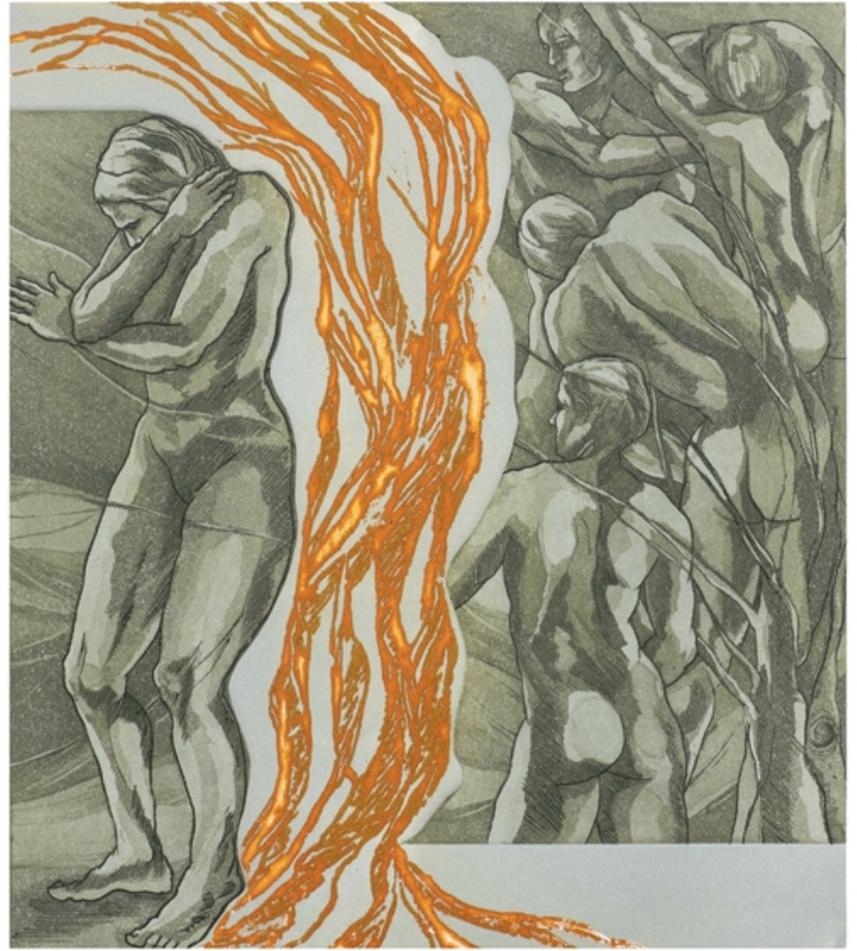
SILVIO MAGNINI
Il bosco ferito 1, 2019
Acquerello, 100x70



GIANNI MASCOTTI
Tienimi su, 2019
Legno di tiglio, 106x30x20



GIANNI MASCOTTI
Linfà, 2019
Legno di olmo, 90x22x22



EVA LAURA MORAGA
El arbor, 2019
Acquatinta, 44.5x39.5



PIERLUIGI NEGRIOLLI
Plenilunio, 2018
Acrilici su tela, 100x80



PIERLUIGI NEGRIOLLI
Nell'urlo del vento, 2019
Acrilici su tela, 100x80



ROBERTO PIAZZA
Anguana, 2019
Tecnica mista, 100x80



ROBERTO PIAZZA
Mito e leggenda, 2019
Tecnica mista su carta intelaiata, 100x80



ROBERTO SEGATI
Foglie, 2019
Tecnica mista, 100x100



ROBERTO SEGATI
Costalta 018, 2019
Tecnica mista, 100x100



STEFANIA SIMEONI
Alberi, 2019
Tecnica mista su carta, 100x70



STEFANIA SIMEONI
Foresta, 2019
Tecnica mista su carta, 30x13



GIORGIO TOMASI
Ritmi vegetali, 2019
Acrilico su tela, 70x70



GIORGIO TOMASI
Speranza, 2019
Acrilico su tela, 70x70



ILARIO TOMASI
Albero, 2019
Tempera su carta, 40x25



ILARIO TOMASI
Intreccio 1, 2019
Acquaforte, 29x23



ELISA ZENI
Schianto, 2019
Olio su tela, 80x80



ELISA ZENI
Ora blu, 2016
Olio su tela, 30x20

LA CERCHIA

BIOGRAFIE

LUISA BIFULCO
luisabifulco@hotmail.it

Luisa Bifulco nasce a Pompei l'11 luglio del 1979.

A 18 anni si diploma in Arte Applicata e, nel 2002, consegue il Diploma di Decorazione presso l'Accademia delle Belle Arti di Napoli.

Alla S.S.I.S. di Rovereto si specializza per l'insegnamento dell'educazione artistica e della storia dell'arte nel 2004 e, dal 2006, è in carica, in qualità di docente di Arte e Immagine, presso l'Istituto Comprensivo di Ala (TN).

Dal 1995 partecipa a diverse mostre nazionali ed internazionali di pittura e grafica, tra cui "Terza Mostra Nazionale ed Internazionale di Arti Visive Contemporanee" (Avellino, maggio 1997), "Primo Concorso Internazionale di Arte Contemporanea, Il Guerriero Capestrano" (Chieti, dicembre 2000), "Gran Prix Modern Art - I Grandi Interpreti della Pittura e della Scultura Contemporanea" (Orvieto, settembre 2001), "Tecniche dell'Incisione" (Accademia delle Belle Arti, Napoli, luglio 2001), "Sesta Triennale Mondiale di Stampa in piccolo formato" (Chalalières Auvregne, novembre 2003), "Sensazioni" (Arsenali della Repubblica di Amalfi, luglio 2005, Mostra personale di pittura, fotografia e incisione), "Art from world Humanrightsart" (Rovereto, settembre 2011).

Nell'autunno del 2011 viene presentata alla Biennale di Venezia, estesa a diverse città italiane in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, Milano e Torino.

Luisa Bifulco vive ad Ala, dove risiede con la sua famiglia dal 2006.

CARLA CALDONAZZI

carla.tn@virgilio.it

Negli anni '70 inizia la sperimentazione pittorica presso il Gruppo Studio Arti Visuali di Trento con la direzione artistica di Mariano Fracalossi.

La sua prima mostra personale è del 1984 presso la Galleria Fogolino di Trento.

Successivamente personali a Caldonazzo, Riva del Garda, Trento, Mestre, Venezia, Innsbruck, Hermosillo (Mexico).

Fa parte del Gruppo Artisti Trentini La Cerchia, di cui è stata presidente, e dell'Unione Cattolica Artisti Italiani.

Molte le sue partecipazioni a collettive in Italia e all'estero (Messico, Brasile, Cile, Argentina, Paraguay, Stati Uniti, Canada, Germania, Austria, Spagna, Belgio).

PAOLO DALPONTE

dodaart@tin.it - www.paolodalponte.it

Paolo Dalponte è nato a Poia di Lomaso il 15 aprile 1958.

Ha frequentato l'Istituto Statale d'Arte Applicata "A. Vittoria" di Trento, dove si è diplomato con il massimo dei voti. Dalla metà degli anni Settanta si interessa di pittura ad olio ed una decina di anni dopo anche di grafica.

Dal 1989 è membro dello studio d'Arte Andromeda di Trento e si occupa con successo di grafica umoristica, ottenendo numerosi riconoscimenti e premi in Italia ed all'estero (Belgrado, Antalya-Turchia, Kaliningrad-Russia, Marostica, Bordighera, Presov - Rep. Slovacca, Iran, Pechino, Odessa - Ucraina, Surgut - Siberia). Nel 1992 realizza per le Edizioni Arca di Trento il gioco "Trentatrentini". Nel 1998 realizza il libro "Disegni di segni" con il quale vince la Palma d'Oro a Bordighera. Dal 1998 collabora a Smemoranda sino al 2008. Nel 2005 realizza il calendario per l'Istituto Trentino delle Assicurazioni ITAS. Nel 2006 e nel 2014 cura l'immagine del Congresso Provinciale SAT. Ha collaborato con Edizioni Rendena, Akena, Edizioni Curcu e Genovese, Edizioni Erickson, Plusco, Parco Naturale Adamello Brenta. Tiene corsi di disegno a matita e pittura ad olio in numerosi laboratori serali. Ha tenuto numerose esposizioni personali: Trento, Bologna, Innsbruck, Lussemburgo, Novy Jicin, Prostějov, Opava (Rep.Ceca), Novellara, Istanbul, Tehran, Soncino, Caldaro, Milano, Bribaudon, Lanton (Francia).

BRUNO DEGASPERI

Nato a Civezzano (TN) nel 1944, compie gli studi all'Istituto d'Arte di Trento e al Magistero d'Arte di Venezia. Già insegnante di discipline pittoriche presso l'Istituto d'Arte di Trento.

Attivo anche nella pittura murale tipo affresco, in opere pubbliche: affreschi presso la chiesa di S.Martino a Trento, abside nella chiesa di Monte Terlago; tela nella chiesa di Vigolo Baselga, parete atrio dell'asilo di Lavis. Molte le sue partecipazioni a collettive in Italia e all'estero: Messico, Brasile, Argentina, Paraguay, Cile, Stati Uniti, Canada, Germania, Spagna e Belgio.

Bruno Degasperi penetra nell'essere più profondo della natura, delle cose, degli uomini; nei suoi dipinti appare un altro volto delle cose. Pietra, elementi naturali, corpi, sono materia e soggetti delle sue opere.

Il tratto del suo disegno traccia con forza linee e segni, delimita le forme in blocchi e poi - che si tratti di un sasso, o di un albero, o di una figura umana - le scava e le graffia, aumentando la percezione dello spessore e della profondità.

Degasperi incide le sue figure con un fitto reticolo di linee che corrodono come fa l'acido gettato sul metallo: l'effetto, a somiglianza del lavoro dello scultore, è una grana densa e opaca, una scabrosità di raschiamenti e graffi. Le forme e le configurazioni così lavorate assomigliano a volumetrie, masse, rilievi, e conferiscono ai suoi dipinti quello speciale aspetto scultoreo, di "tridimensionalità" della materia pittorica stessa. Il grafitismo di Bruno Degasperi è messo al servizio del "principio di metamorfosi"; la materia animata trapassa nel vegetale e nell'umano, un passaggio di segni, in continue variazioni che fanno scaturire o esaltano analogie formali: così la parete di pietra ingloba forme vegetali o un albero sembra diventare un corpo.

Paolo Zammatteo

DOMENICO FERRARI

È nato a Trento nel 1949. Ha studiato pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera con Cantatore e Purificato. Nel 1972 si è diplomato. Alterna l'attività di pittore con quella di incisore. Dal 1969 ha partecipato a più di duecento collettive ed ha al suo attivo trenta personali nazionali e internazionali. Ha ottenuto nel corso degli anni diversi premi e riconoscimenti. Si ricordano in modo particolare le seguenti esposizioni: Collettiva Allievi di Brera presso Rotonda Besana (Milano, 1974); Rassegna "Situazione" Palazzo Pretorio (Trento, 1974); X Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma (1975); Rassegna Internazionale "Kunstaustellung der Arbeitsgemeinschaft der Alpenländer": München, Bregenz, Innsbruck, Bolzano, Milano (1978); Mostra Nazionale Expo (Bari, 1981); Rassegna "L'artista tra il pubblico e il privato" Opera Bevilacqua la Masa (Venezia, 1981); 1987 Rassegna "Oltre ogni nomenclatura" (Jesolo, 1987); Rassegna "1948 - 1988" Villa Albrizzi (Treviso, 1987) Rassegna "L'uomo, l'albero e il fiume" Castel Ivano (Ivano Fracena, 1990); Rassegna "Kuenstler aus dem Trentino" Landesmuseum Ferdinandeum (Innsbruck, 1994); Rassegna Gruppo Artisti Trentini La Cerchia "L'encuentro de dos mundos" Alamos, Caborca, Hermosillo, San Luis, Rio Colorado, Cananea, Magdalena, Obregon, 1996; Rassegna "Artisti Trentini di fine '900" Banca Popolare del Trentino (Trento, 1996); Rassegna 1950-1975 Palazzo Trentini (Trento, 2003); Rassegna "Situazioni Trentino Arte 2003" Mart (Rovereto, 2003); Rassegna "La collezione di opere d'arte della Regione Autonoma Trentino Alto Adige", Palazzo della Regione (Trento, 2005); Rassegna "Tra pittura e poesia - omaggio a Villon" Sala Thun di Torre Mirana (Trento, 2010); Domenico Ferrari - mezzo secolo d'arte", Spazio Klien (Borgo Valsugana, 2012); "L'inferno di Dante", sala Garibaldi di Palazzo Madama (Roma, 2015) e palazzo Trentini (Trento, 2016).

Diversi suoi lavori sono stati pubblicati su quotidiani, riviste e libri.

ADRIANO FRACALOSSI

galleriafogolino@gmail.com

Pittore e incisore, è titolare della Galleria d'arte M. Fogolino in Trento e fa parte del Gruppo Artisti Trentini La Cerchia, di cui è presidente.

Ha frequentato a Venezia presso la Scuola Internazionale di Grafica, i corsi estivi di tecniche incisive e sperimentali; a Salisburgo i corsi di calcografia della Sommerakademie.

Espone dal 1979 ed ha in attivo diverse mostre personali e la partecipazione a rassegne collettive in Italia e all'estero. Tra le altre ricordiamo Premio Segantini ad Arco (1981, premiato), Expoarte di Bari (1983), "Whodunit" a Tenno (Riva del Garda) nel 1986, VIII Rassegna della Stampa d'Arte ad Urbino (1988), Arte Fiera Bologna (1990), "Intergraf", rassegna internazionale di grafica ad Udine (1993), "Inciso tra memoria e presente" a Villalagarina (Palazzo Libera 2000), "Arte Trentina del '900" a Trento (Palazzo Trentini 2003), "Soluzioni immaginarie" (Trento, 2006), "Al caro Giorgio Gaber" a Napoli, Roma e Milano (2006), "Fragmente" ad Herrsching (Germania, 2008), "Otto dinastie d'artisti" a Borgo Valsugana (2008), "Memoria Contadina" (Trento, 2008); "Trentino ed oltre" (Trento, 2009), "Omaggio a Remo Wolf - Nel segno di Villon" (Trento, 2010), "Un tempo nell'arte" (Trento, 2011), "Immagini al presente" (Cles, 2012), "Storie d'acqua" (Trento, 2012), "Fogolino Contemporaneo" (Trento, 2017).

Con La Cerchia ha esposto all'estero in Messico (El enquentro de dos mundos", 1992, "Canto Pintado", 2009), Spagna (S. Sebastian, 1995), Cile ("18 Artisti Trentini", 1994 e "Nel segno di Villon", 2011), Brasile, Argentina ("Il Flauto Magico", 1998), Paraguay ("El Arbol", 2000), Belgio, Canada ("Lunario", 2004), Germania ("Storie di montagna", Berlino 2003; "Venti D'Arte", Kempten, 2006).

ANNALISA LENZI

info@annalisalenzi.com - www.annalisalenzi.com

Annalisa Lenzi si avvicina al mondo dell'arte come autodidatta; frequenta in seguito diversi corsi di approfondimento sull'uso delle tecniche pittoriche, acquisendo competenze e perfezionando uno stile che fin dagli esordi è stato fortemente riconoscibile.

Oggi l'artista Annalisa Lenzi si occupa principalmente di pittura su diversi supporti, installazioni, fotografia e video arte, affascinata e influenzata da surrealismo, metafisica e pop-art.

La sua ricerca artistica si indirizza verso tematiche contemporanee, raccontando gli aspetti positivi e negativi del nostro tempo con un linguaggio carico di significato.

Lenzi è stata coinvolta in importanti eventi in Italia e all'estero, senza contare i numerosi progetti culturali, collettivi e personali all'attivo in Trentino.

Le sue opere d'arte sono presenti in diverse collezioni private e pubbliche, tra le quali la collezione d'arte della Regione Autonoma Trentino Alto Adige e del Comune di Pergine Valsugana.

Nel giugno 2016 è impegnata in una residenza artistica al Muse, museo delle scienze di Trento, per la realizzazione di un'installazione esterna in team.

SILVIO MAGNINI

Nasce a Vermiglio il 26/05/1946.

L'interesse e la passione per la pittura, come si suol dire, è un talento innato che è maturato negli anni e ne è diventato elemento espressivo utilizzato sia come hobby personale alimentato attraverso la partecipazione attiva in diversi gruppi formativi di grafica, incisione, tempera, acquarello, olio, mosaico e tecnica su vetro sia nella vita professionale, ad esempio per stimolare la creatività delle persone anziane nell'attività ricreativa in casa di riposo, prima come Animatore Culturale alla Casa di Riposo (R.S.A) di Trento e quindi come Direttore alla Casa di Riposo (R.S.A) di Lavis.

Dal 1998 fa parte del Gruppo Studio Arti Visuali 2001 di Trento di cui ne è stato vicepresidente fino al 2007, gruppo guidato dai maestri prof. Mariano Fracalossi prima, ed ora dal prof. Bruno Degasperì.

In questo ambito ha potuto partecipare a diverse mostre espositive personali e collettive prevalentemente in ambito locale.

EVA LAURA G. MORAGA

evag_moraga@yahoo.com

Nata a Monterrey (Messico), Eva Laura ha coltivato la sua esperienza artistica soprattutto a Città del Messico e a Hermosillo (Sonora).

Ha esposto in diverse gallerie del Messico, Stati Uniti e Europa.

Sue opere sono presenti in importanti collezioni pubbliche e private.

Dalla fine del 1985 abita ad Hermosillo (Sonora), dove lavora e ha il suo studio.

Ha studiato dal 1970 al 1976 pittura e incisione col maestro Mariano Paredes e, dal 1976 al 1979, con il maestro José Lazcarro Toquero.

Dal 1979 al 1982 frequenta la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda a Città del Messico.

È inclusa nella *Enciclopedia de México, Artistas Plásticos de México*, in *Nueva Iconografía Sor Juana Ines de la Cruz* (México D.F, 1996) e in *Ex Libris delle Montagne, Incisori di vette*, Torino, Italia (2016).

Ha vinto il primo premio al Concorso Encuentro de Dos Mundos e ha avuto una Menzione d'Onore al VII Premio Estatal de Artes Plásticas, Hermosillo (Sonora).

È stata membro della Commissione di Pianificazione del Fondo Statale per la Cultura e le Arti dal 1993 al 1995. Dal 2001 è Socia Onoraria del Gruppo Artisti Trentini La Cerchia.

GIANNI MASCOTTI

info@giannimascotti.it - www.giannimascotti.it

Nato a Cles nel 1971, è musicista e scultore.

Da oltre 20 anni si occupa infatti, in maniera parallela, delle due arti.

Formatosi presso il conservatorio di musica di Trento come musicista è attivo in ambito jazzistico con concerti in Italia, Francia, Germania e Spagna. Dalla fine degli anni '80 si dedica anche alla scultura.

Dopo gli studi, si è perfezionato con: Anti Dacudan, Jean Paul Falcioni e Ernesto Demetz.

Nel 2010 ha partecipato ad un progetto italo/giapponese di studio e valorizzazione della lavorazione del legno, collaborando col professor Karou Nabshoya della Hiroshima University (Giappone) e con Jacub Sandak (Ivalsa /CNR - Italia). Ha partecipato a concorsi e simposi nazionali e esteri.

È membro del Gruppo Artisti Trentini La Cerchia dal 2012.

"La scultura mi aiuta a concretizzare nella forma il pensiero musicale. Nelle mie opere cerco la relazione tra i due linguaggi, reinterpretando le regole dell'armonia musicale nelle forme che ricerco nel legno. Una sinergia che riesce a stabilire un dialogo forte tra spazio e musica. Il legno è il materiale che più mi stimola, che più mi aiuta a trovare e trasmettere questo dialogo tra i due modi di fare arte, nel tentativo di rendere, appunto, tangibile l'impalpabile."

PIERLUIGI NEGRIOLLI

pnegrolli@gmail.com

Nato a Levico Terme, dove ha esordito con la sua prima personale nel 1972.

Autore di fumetti d'Arte a carattere storico oltre che illustratore, ha realizzato anche alcune scenografie per rappresentazioni teatrali del gruppo Neruda.

Alla fine degli anni Ottanta amplia la sua attività con la pittura.

Tra le diverse esposizioni, partecipa dal 1994 a tutte le edizioni della biennale "Artisti perginesi".

Dal 1999 fa parte del Gruppo Artisti Trentini La Cerchia e partecipa a mostre personali e collettive in Italia e all'estero (Germania, Messico, Paraguay, Canada).

Nel 2001 è presente alla Rassegna Internazionale "Le Alpi nel fumetto" inserita nel Filmfestival Internazionale della montagna "Città di Trento". Nel 2002 e nel 2003 è presente a Bruxelles e a Berlino alla rassegna "Storie di Montagna"; a Trento presso Palazzo Trentini ad "Arte trentina del '900".

Ha collaborato di recente come illustratore alla realizzazione di libri per ragazzi a carattere storico per l'Editrice Panorama.

Nel 2005 primo premio al Concorso nazionale "Il colore trentino" a Isera (Rovereto).

Nel 2007 opere inedite presso la sala Baldessari di Rovereto. Nel 2009 ha fondato, assieme ad un gruppo di Artisti della Vallagarina, la Compagnia d'Arte "L'Aereoplanino ad Elastico" con Sede in Rovereto.

Nel settembre 2011 ha presentato la sua recente opera a fumetti "Storia della chiesa di Luserna".

ROBERTO PIAZZA

robertopiazza@libero.it

Roberto Piazza nasce a Camisano (VI) nel 1950. Dal 1972 vive e lavora a Pranzo di Tenno.

Inizia ad esporre nel 1970 come pittore ed incisore.

È presente per tre edizioni consecutive all'Artexpo di Brescia. Espone a Firenze alla galleria "Il Candelaio". Espone in Palazzo Ducale a Mantova. Partecipa, con altri 19 Maestri incisori, all'edizione del volume d'incisioni "Hanno inciso" per il trentennale della rivista fiorentina "Eco d'Arte moderna".

Ha allestito oltre 30 mostre personali presso istituzioni culturali, gallerie pubbliche e private, alcune anche all'estero. Ha collaborato per diversi anni con il "Gran Carnevale di Arco". Ha realizzato le gigantesche installazioni in cartapesta per edizioni della "Notte di Fiaba" di Riva del Garda. Ha realizzato importanti cartelle per enti pubblici. Ha dipinto alcuni affreschi e murali per le celebrazioni della nascita della Cooperazione Trentina. Si dedica anche alla scultura lignea e partecipa a numerosi simposium con significativi riconoscimenti. Dal 2008 al 2011 ha ricoperto la carica di Presidente dell'Associazione "Amici dell'Arte" di Riva del Garda, una storica associazione di artisti nata nel 1946.

Nel 2013, 2014 e 2015 partecipa alle edizioni di Bosco Arte Stenico, (Tn).

Nel 2013 entra nella F.I.D.A. e partecipa alle attività dell'associazione.

Nel 2014 espone a Padova su invito della Maison D'Art.

Nel 2015 entra a far parte della storica associazione La Cerchia di Trento.

ROBERTO SEGATI

segati.roberto@gmail.com

Risiede a Martignano (Trento), via Formigheta, 46

Ha in attivo la partecipazione: rassegna/concorso di pittura "La protezione della flora spontanea", gruppo micologico Bresadola, Trento (premiato) - pittura all'aperto di via Transforio "Premio Segatini" Arco, 1981 (segnalato) - 1° Collettiva di artisti trentini, "Galleria Due Effe", Trento - "Trentino Arte 1980", Trento - rassegna di artisti trentini nelle Gallerie del centro storico, Trento - Gruppo di Studio Arti Visuali "Otto pittori trentini", Cles (Trento) - "Presenze e ricerche", Galleria "Due Effe", Trento - "via Suffragio - artisti tra la gente", Trento - mostra "Tricordo" con L.Holzer e S. Decarli, Pergine, 2016 - Galleria Fogolino, "Fogolino Contemporaneo" con S. Decarli, A. Fracalossi, I. Molin e R. Zanon, Trento, 2017 - "Trasparenze". Mostra personale, Galleria Fogolino, Trento, 2019.

STEFANIA SIMEONI

stefaniasimeoni84@gmail.com

Stefania Simeoni nasce nel 1984 a Trento dove vive e lavora.

Nel 2002 si diploma presso l'Istituto d'Arte Alessandro Vittoria di Trento e nel 2008 consegue la laurea magistrale in Gestione e Conservazione dei beni culturali presso la facoltà di Lettere e Filosofia di Trento. Espone i suoi lavori a pastello, acrilico ed inchiostro alla Galleria Civica di Bolzano, al Muse, a Palazzo Trentini e allo Studio d'Arte Andromeda di Trento.

GIORGIO TOMASI

gitomasi@yahoo.it

Inizia a disegnare e dipingere negli anni Settanta, frequentando i corsi del Gruppo Studio Arti Visuali di Trento.

Al suo attivo varie personali in Italia e numerose partecipazioni a collettive con il Gruppo Artisti Trentini La Cerchia, sia sul territorio nazionale che all'estero (Germania, Belgio, Spagna, Canada, Messico, Brasile, Argentina, Paraguay, Cile).

ILARIO TOMASI

Nato a Trento nel 1940, è pittore e incisore.

Si interessa di orificeria fin da giovane: nel 1960 consegue il diploma di orefice presso l'Istituto d'Arte di Valenza (Alessandria).

Nel 1970, dopo aver partecipato ai corsi di disegno e pittura presso l'Università Popolare di Trento, è tra i fondatori del Gruppo Studio Arti Visuali di Trento, con cui collabora fino al 2000. Dal 1989, con il Gruppo Artisti Trentini La Cerchia, organizza e partecipa ad eventi artistici, soprattutto in America: Stati Uniti, Canada, Messico, Brasile, Argentina, Paraguay e Cile. In Germania, Spagna, Belgio e vari Paesi. Nel 2006 partecipa alla collettiva "La Cerchia e la città" a Kempten e a Trento.

Nel 2007 ha partecipato alla collettiva "Altrove" a Trento e Magdalena (Messico), "Memoria contadina" a Trento, "Il Borgo tra realtà e fantasia" a Borgo. Nel 2008 "Istantes en el tiempo" a Trento, "Paesaggio della memoria" mostra-omaggio a C. Seppi a Trento. Nel 2009 "Canto pintado" mostra a Magdalena (Messico), "Trentino e oltre" a Trento. Nel 2010 "Mostra-omaggio a Remo Wolf" a Trento e Caldonazzo, ultima collettiva "Tra pittura e poesia omaggio a Villon" a Trento.

ELISA ZENI

info@elisazeni.com - www.elisazeni.com

Nasce a Spormaggiore (Tn), dove vive e lavora, nel 1980.

Nel 1999 si diploma all'Istituto d'Arte "A. Vittoria" di Trento, nei corsi sperimentali di Pittura e Visual Art e di Istruzione di Arte Applicata.

Ha compiuto un'intensa attività nel mondo del restauro: affreschi, sculture lignee, dipinti su tela e su tavola. In questo ambito ha frequentato il Corso di Restauro Opere d'Arte presso UIA - Università Internazionale dell'Arte, alla Giudecca (Venezia).

Diversi i suoi interventi in questo ambito.

Nel 2005 si laurea in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università di Trento.

Dal 2006 inizia a dedicarsi alla pittura ad olio su tela, approfondendo la tecnica dell'acquerello e del trompe-l'oeil a Milano.

Nel 2009 entra a far parte del Gruppo Artisti Trentini La Cerchia, e con questa partecipa a diverse mostre collettive in Italia e all'estero.

Nel 2010 inizia la collaborazione con il Museo Castello del Buonconsiglio (Tn), come educatrice museale presso Castel Thun (Val di Non).

Finito di stampare novembre 2019
Cromopress - Trento