

Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Scuola di Pittura



TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO DI I° LIVELLO

IMPRESSIONI DI UN PAESAGGIO

Omaggio artistico alla Valle Verzasca, tra memoria e identità

Candidata
Jessica Joyce Mignola
14673t

Relatrice
Maria Marilena de Stefano

Anno Accademico 2023 - 2024



Impressioni di un paesaggio
Omaggio artistico alla Valle Verzasca, tra memoria e identità

Indice

PREMESSA	8
INTRODUZIONE	10
RADICI STORICHE	
1.1 Contesto storico: paesaggio emozionale, fra Romanticismo e Realismo.	12
1.2 Paesaggismo nella Svizzera italiana, da Cherubino Patà a Giovanni Segantini.	16
1.3 Il Paesaggio romantico di Caspar Wolf, John Constable e Antonio Fontanesi.	20
NATURA, PIANTE E IDENTITÀ NEL CONTESTO ARTISTICO CONTEMPORANEO	
2.1 Artisti del contemporaneo legati al territorio.	26
2.2 La memoria delle piante.	30
2.3 L'estetica del pasto.	36
OMAGGIO ALLA VALLE VERZASCA	
3.1 Paesaggio identitario e senso di appartenenza ad un luogo.	38
3.2 Visioni condivise in pittura. <i>Confluenze, Al Cortasc e Rituale di Preparazione.</i>	44
3.3 Dialogo tra piante e calcografia. <i>Sottobosco, Er Ortiga, Manto.</i>	50
3.4 Il mio progetto performativo: <i>Cura d'ortica e Spazzacà.</i>	58
3.5 Tradizione e sacralità: "sempre la solita süpa".	66
CONCLUSIONI	76
Ringraziamenti	78
Bibliografia	80
Sitografia	82

Tramite questo mio lavoro di tesi vorrei parlarvi dell'importanza che ha per me l'origine, intesa come punto d'inizio. Questa è indubbiamente legata ad un luogo ed una famiglia, che nel mio caso risiede in Valle Verzasca, una stretta valle del Canton Ticino, in Svizzera. La motivazione che mi ha spinto a voler approfondire questo tema è stata la visione di un dipinto custodito nella casa di un'amica di famiglia a Croce Verzasca, appartenente a Cherubino Patà¹, un noto pittore verzaschese ottocentesco che in giovane età migrò in Francia e lavorò tanti anni come discepolo di Gustave Courbet. Questo dipinto, *Torrent de montagne* ha come soggetto principale un paesaggio alpino, dove un fiume scorre lungo un pendio, probabilmente ripreso da un angolo poco conosciuto della stessa valle (Fig. 6). Vedere questo grande paesaggio mi ha molto colpito, portandomi a riflettere sulla connessione intrinseca tra l'artista e la sua terra natia. La capacità di cogliere un singolo dettaglio in grado di trasmettere l'immersione totale in un luogo mi ha profondamente ispirato. È sorprendente pensare come, attraverso elementi minimi, si possa restituire l'essenza di un paesaggio: che si tratti di una scena sulle rive del fiume o di un'ortica che spunta lungo un sentiero. La possibilità di rendere unica e sentimentale la visione di un luogo che racchiude memorie e ricordi di intere generazioni, presenti e passate. Desidero intraprendere un lavoro etnografico che sveli alcune delle caratteristiche peculiari di questa valle, per poi narrarlo attraverso una varietà di forme visive: traducendolo in una serie di opere incisive calcografiche², pittoriche e performative. Cercherò di descrivere visivamente la valle tramite le piante che qui crescono, i segni delle persone che la abitano, le montagne che ne compongono i bordi, fino al fiume che la attraversa.

Il titolo di questa tesi, *Impressioni di un paesaggio. Omaggio artistico alla Valle Verzasca, tra memoria e identità*, racchiude l'essenza del mio percorso artistico e intellettuale. La parola "impressioni" è centrale: essa evoca le sensazioni profonde che il paesaggio ha lasciato in me e quelle che io stessa ho cercato di imprimere attraverso le mie opere. Ogni creazione è un dialogo intimo con la natura, un tentativo di restituire il legame profondo tra me e il luogo che mi ha visto crescere, rendendo visibile un'identità che è insieme geografica e personale. Il concetto di paesaggio non si limita alla dimensione visiva; al contrario, si espande in una narrazione culturale e antropologica. Il territorio diventa veicolo di memoria e identità e l'arte uno strumento per esplorare e omaggiare queste radici. La Valle Verzasca si trasforma in una cornice poetica in cui passato e presente si fondono, creando un terreno fertile per una riflessione estetica e storica. Nella scelta della parola "impressioni" risuona anche un richiamo all'Impressionismo, non tanto nel tentativo di catturare un istante momentaneo, ma piuttosto nella volontà di esprimere l'emozione di uno sguardo interiore nei confronti di un luogo, un riflesso del mondo esterno che si rende tangibile, si impressiona. Inoltre, rimanda esplicitamente alla pratica incisiva³, il mezzo espressivo che sento più mio e con cui mi sono legata di più in questi anni accademici. Qui, l'impressione non si limita ad un'interpretazione simbolica, ma si concretizza nel segno materiale che la matrice⁴ lascia sulla superficie della carta. Questo processo è una metafora del mio legame con il paesaggio: il segno inciso diventa una traccia permanente, testimone del mio incontro con la Valle Verzasca e della sua trasposizione nell'opera d'arte.

1 Pittore svizzero (Sonogno 1827 - 1899 Gordola)

2 Tecnica di incisione a incavo su matrice di metallo (dal greco "scrittura su rame")

3 Incisione: arte di produrre segni su una matrice di materiale tradizionalmente duro.

4 Il materiale scelto, dopo aver ricevuto i segni che permettono di trasferire l'immagine su un altro supporto (mediante inchiostrazione e impressione) diventa matrice.

Questa ricerca andrà ad esplorare il legame tra uomo e natura, tracciando un dialogo tra passato e presente con un'attenzione particolare al Romanticismo e al Realismo. Il territorio svizzero emerge come punto d'incontro tra diverse influenze artistiche, offrendo un terreno fertile per lo sviluppo di un linguaggio visivo che abbraccia il paesaggio come protagonista. Artisti come Cherubino Patà, Gustave Courbet, Giovanni Segantini, Caspar Wolf, John Constable e Antonio Fontanesi hanno contribuito a definire un'estetica in cui la natura non è solo sfondo, ma anche simbolo e luogo di riflessione esistenziale. In questa tesi, verrà definito un percorso che collega questi artisti del passato al contesto contemporaneo, dove il legame con la natura continua a essere un tema centrale. Artisti come il duo Ackroyd & Harvey e la giovane Paola Ulargui Escalona Almudena Romero offrono una prospettiva nuova sul rapporto tra uomo, piante e territorio, utilizzando la natura non solo come soggetto, ma come mezzo per esplorare la memoria e l'identità di un luogo. La loro pratica si collega alla mia ricerca artistica, che indaga la natura come testimone di storie passate e simbolo di radicamento. La tesi sarà articolata in tre parti: nel primo capitolo, introdurrò il contesto storico e artistico dal quale prenderò spunto per avviare questa riflessione, ossia quello che è stata l'arte del paesaggio a partire dall'Ottocento, dedicandomi a due movimenti in particolare, il Romanticismo e il Realismo. Mi concentrerò sull'analisi della produzione di alcuni artisti romantici e realisti che hanno avuto in comune l'amore per un luogo e lo hanno raccontato tramite le loro opere. Questo tramite l'analisi di loro produzioni pittoriche essenzialmente, ma anche incisive, nell'ambito della calcografia. Questi movimenti hanno sempre esercitato una grande attrazione su di me, sia per la loro profonda carica emotiva che per la meticolosa attenzione ai dettagli, che richiama alla mente le opere dei maestri fiamminghi. Nel secondo capitolo, mi concentrerò sul lavoro di artisti contemporanei alla quale estetica e tematiche mi sento più affine. Si tratterà di produzioni artistiche che indagano il rapporto fra individuo e natura, così come le sue radici e tradizioni. Questa analisi comprenderà forme d'arte legate all'installazione¹, alla performance² e alla body art³. Infine, nel terzo capitolo, andrò a descrivere quello che è il mio progetto artistico personale, incentrato sul racconto di una mia origine e delle peculiarità di un paesaggio, che diventa identità estetica di un luogo⁴. Le opere che andrò a descrivervi spaziano dalla pittura, alla performance e all'incisione, con la quale ho sentito fin da subito un forte legame. La forza nell'incidere e di riuscire a restituire un'immagine speculare da una lastra di metallo è il motivo principale della mia ricerca di tesi.

1 Linguaggio artistico che si sviluppa a partire dagli anni Sessanta e consiste nella creazione di ambienti o composizioni tridimensionali, spesso site-specific, che coinvolgono lo spettatore in un'esperienza immersiva.

2 Linguaggio artistico che si forma a partire dagli anni Sessanta e riguarda degli eventi artistici, delle azioni in cui il corpo è protagonista.

3 Linguaggio artistico nato negli anni Sessanta in cui il corpo dell'artista è il principale mezzo espressivo, spesso usato per esplorare temi legati all'identità, al limite fisico e alla percezione.

4 Filosofia del paesaggio, D'Angelo Paolo, 2010



Radici Storiche

Fig. 1 - **Albrecht Dürer**, *San Girolamo in penitenza*, 1496, incisione su carta, Museo Albert Londra.



Fig. 2 - **Albrecht Altdorfer**, *Paesaggio con due pini*, 1521-22, acquaforte su carta.

1.1 Contesto storico: paesaggio emozionale, fra Romanticismo e Realismo

Per introdurre questo argomento vorrei partire dal concetto di pittura di un ambiente naturale nell'ambito della storia dell'arte, anche conosciuta come pittura di paesaggio, o paesaggismo. Sebbene la rappresentazione del paesaggio sia presente sin dall'antichità, è solo a partire dal XVII secolo che si configura come genere artistico autonomo nell'arte occidentale, distaccandosi dalla funzione di semplice sfondo decorativo. Inizialmente considerato un genere accademico minore, con il tempo il paesaggismo acquisisce sempre più importanza, stimolando innumerevoli artisti che ne esplorano le potenzialità attraverso tecniche e approcci innovativi. Pur avendo radici già nel Medioevo, dove l'elemento naturale iniziava ad assumere un valore simbolico e decorativo, è nell'Ottocento che il genere raggiunge il suo apice espressivo di esplorazione emotiva e sentimentale, soprattutto nell'ambito pittorico, grazie all'attenzione paesaggistica del Romanticismo¹ e del Realismo². Questi due movimenti mettono in luce i legami emotivi e fisici tra l'uomo e la natura, rendendo il paesaggio un mezzo di esplorazione emotiva. La mia analisi si concentrerà in particolare su questo periodo, delineando i confini temporali e stilistici per esaminare in profondità le sfumature emotive e concettuali presenti nelle opere di artisti come Gustave Courbet, John Constable e Antonio Fontanesi, accumulati da una fascinazione verso la rappresentazione di un paesaggio specifico a loro caro. Questo senza trascurare l'influenza dei maestri fiamminghi del Nord quattrocenteschi nell'evoluzione del genere, i quali, noti per la loro sensibilità e cura meticolosa al dettaglio, hanno esercitato un forte impatto sulla visione del paesaggismo. La loro sensibilità verso le peculiarità del paesaggio si riflette non solo nella pittura, ma anche nelle tecniche incisive come la xilografia e la calcografia. La pittura di paesaggio ha una storia parallela all'incisione³ di paesaggio. Quest'ultima, nelle sue prime forme, ebbe una nascita simile a quella dello stesso genere paesaggistico, utilizzata per marchi, sigilli e tessuti attraverso la tecnica xilografica con intento decorativo. La xilografia⁴ fu inventata nel IX secolo in Cina, ma venne adottata in Occidente come metodo di stampa su carta solo a partire dal Quattrocento, trovando largo impiego nelle stampe popolari e devozionali e nell'illustrazione di libri, spesso completati da vignette colorate a mano. Se i primi xilografi sono rimasti spesso nell'anonimato, al volgere del nuovo secolo un grande artista, grazie alle sue sperimentazioni e ai suoi perfezionamenti, segna la storia della tecnica: Albrecht Dürer (1471-1528). (Fig. 1). Le sperimentazioni xilografiche aprirono la strada a tecniche sempre più complesse come il bulino⁵, una forma di incisione calcografica. L'incisione a bulino trovò massimo impiego tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento soprattutto come opera di "traduzione", ossia quel genere di stampa che riproduce in incisione opere pittoriche come mezzo per diffondere la conoscenza dei capolavori dell'arte. Col tempo, il bulino venne progressivamente sostituito dall'acquaforte⁶, una tecni-

1 Movimento culturale ed artistico che si sviluppò in Germania e poi in tutta Europa fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX.

2 Corrente artistica sviluppatasi intorno alla metà del XIX secolo in Francia.

3 Tecnica usata per la produzione di immagini su carta o altri supporti partendo da una matrice incisa in cavo (in cui il segno inciso corrisponde al disegno finale) o in rilievo (solitamente su matrice di legno su cui vengono scavate le parti che dovranno restare bianche in fase di stampa).

4 Tecnica di incisione a rilievo su matrice in legno (dal greco *ksylon* "legno").

5 Tecnica di incisione in cavo diretta che prende il nome dallo strumento utilizzato per incidere la matrice: il bulino, una sottile e affilata asta d'acciaio infissa in un manico di legno.

6 Tecnica calcografica indiretta, in cui l'incisione della matrice si ottiene mediante morsura, ossia immersione in acido.



Fig. 3 - **Joachim Patnir**, *Caronte attraversa la laguna Stigia*, 1520-24 ca., olio su tela, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 4 - **Herri met de Bles**, *Paesaggio con l'offerta di Isacco*, 1535, olio su tela.



Fig. 5 - **John Everett Millais**, *Ophelia*, 1851-52 ca., olio su tela, Tate, Londra.

ca che si affermò soprattutto nel Barocco per la sua capacità di rendere con maggiore immediatezza effetti tonali e chiaroscurali. Questo passaggio tecnico rispose all'esigenza di una maggiore libertà espressiva nella rappresentazione dei soggetti, consentendo un'interazione più dinamica tra la figura e l'ambiente naturale. In particolare, l'acquaforte fu utilizzata per soggetti più complessi e atmosferici, dove la resa del paesaggio assumeva una centralità autonoma. Albrecht Altdorfer, incisore tedesco attivo tra il 1480 e il 1538, è uno dei primi artisti ad utilizzare il paesaggio all'acquaforte come soggetto autonomo, segnando così un cambiamento significativo nella gerarchia tra figura e ambientazione (Fig 2).

Come dicevo, l'arte fiamminga ha avuto un impatto significativo sul paesaggismo occidentale ma non solo, soprattutto nel XVI secolo, grazie alla diffusione dei paesaggi del mondo creati da artisti come Joachim Patinir¹ e Herri met de Bles². (Fig 3 e 4). Questi paesaggi, caratterizzati da viste panoramiche complesse, a volo d'uccello e in uno spazio tridimensionale accentuato, hanno influenzato anche le miniature moghul³ prodotte a Lahore sotto Akbar, in Pakistan. Le miniature di artisti come Behzad⁴ mostrano chiaramente l'adozione di elementi del paesaggio del mondo fiammingo, come rocce imponenti e vasti orizzonti, sebbene adattati a contesti culturali diversi. La presenza di paesaggi fiamminghi nelle collezioni europee e l'alta domanda per tali opere suggeriscono come le vedute paesaggistiche fiamminghe panoramiche siano giunte in tutto il mondo. Fra i vari gruppi occidentali ispirati al movimento ci fu quello Preraffaellita, e questo ce lo dimostra John Everett Millais, uno dei fondatori. Lo possiamo riconoscere nella sua opera "Ophelia", il cui soggetto è tratto dall'Amleto di Shakespeare, dove Ophelia si trova immersa in un ruscello, attorniata da un paesaggio naturalistico e lussureggiante. L'influenza fiamminga la riconosciamo nella meticolosa attenzione ai dettagli botanici, che vanno oltre alla semplice rappresentazione scenografica. Millais adotta una tecnica simile, curando minuziosamente ogni dettaglio del paesaggio lungo il fiume, dai fiori galleggianti ai fili d'erba, creando una composizione che non è solo un'ambientazione per il dramma umano, ma diventa una presenza viva e vibrante. La precisione botanica delle piante che circondano Ophelia, dipinte direttamente dal vero durante le sue sessioni all'aperto, richiama la stessa scrupolosa osservazione della natura tipica dei maestri fiamminghi. Inoltre, Millais condivide con gli artisti fiamminghi una sensibilità per il simbolismo, dove ogni elemento naturale assume un significato emotivo o allegorico, rafforzando il messaggio sottile della scena. Ad esempio, le margherite rappresentano l'innocenza, mentre le rose simboleggiano l'amore e la bellezza fugace. Alla stessa maniera, potrebbero venire in mente gli sfondi paesaggistici dipinti da Piero della Francesca⁵, che con una nitidezza e precisione tale dipinse ogni pianta, ogni fiore, nei minimi dettagli, rendendo la natura non solo sfondo, ma elemento chiave per l'espressione emotiva e narrativa delle opere. La pratica di integrare il paesaggio nelle opere artistiche dei secoli successivi, sia attraverso la pittura che le tecniche incisive, diventa sempre più centrale, con un'attenzione crescente ai valori tonali e chiaroscurali, fino a rovesciare la tradizionale subordinazione dell'ambiente naturale rispetto alla figura umana.

1 Pittore ed incisore fiammingo (Dinat o Bouvignes, 1485 – Anversa, 1524) specializzato in paesaggi e soggetti storici. Fu uno dei primi specialisti nella rappresentazioni di vedute naturali. (es:

2 Pittore fiammingo (Dinant o Bouvignes 1500 - 1550) specializzato in paesaggi panoramici animati e scene religiose, mitologiche e popolari. (es: Paesaggio panoramico con il sermone di San Giovanni Battista)

3 Stile pittorico del sud asiatico, in particolare indiano, limitato alle miniature come illustrazioni di libri o come singole opere da conservare in album chiamati muraqqa.

4 Pittore persiano di miniature (Herat, 1450 – 1535).

5 Pittore del Rinascimento italiano (Sansepolcro, 1412 - Sansepolcro, 1492) noto per l'uso rigoroso della prospettiva, la luce chiara e la compostezza formale.

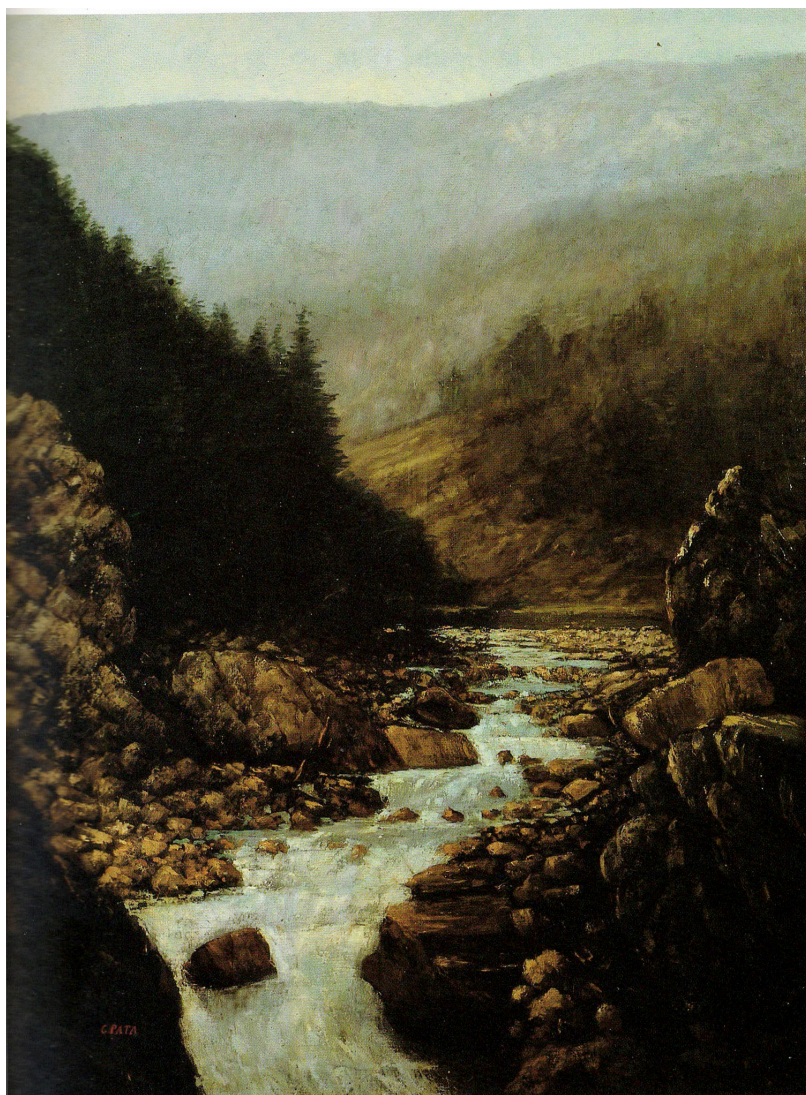


Fig. 6 - **Cherubino Patà**, *Torrent de montagne*, 1882-1885, olio su tela, collezione privata.



Fig. 7 - **Gustave Courbet**, *Foresta d'autunno*, 1873, acquaforte.

1.2 Paesaggismo nella Svizzera italiana, da Cherubino Patà a Giovanni Segantini

Nel corso di questo capitolo mi concentrerò sull'arte paesaggistica della fine dell'Ottocento nella Svizzera italiana, evidenziando le influenze che si sono affermate nella regione. Tra la metà del XIX secolo e la prima metà del XX, il territorio del Cantone Ticino venne progressivamente scoperto e descritto da naturalisti, geografi, fotografi, pittori e storici dell'arte. Questo processo di apertura e rinnovamento artistico trova testimonianza anche nelle collezioni del Museo d'Arte della Svizzera Italiana (MASI), che offre una panoramica dello sviluppo dinamico dell'arte ticinese dal XIX al XX secolo. Attraverso le opere esposte, è possibile osservare come il territorio del Ticino sia stato influenzato dalle correnti artistiche provenienti sia dal Sud che dal Nord Europa, tracciando un arco che va dalla pittura tardo-romantica al realismo, passando attraverso l'Impressionismo, il Simbolismo, i vari Espressionismi, fino ai Realismi degli anni Venti e alle prime manifestazioni del Surrealismo. In questo specifico contesto culturale, caratterizzato da una comunità artistica formata da pittori locali e da artisti che hanno scelto il Ticino come patria d'adozione, si colloca la figura di Cherubino Patà. Nell'ottobre del 2022 ho avuto l'opportunità di osservare da vicino la grande tela *Torrent de montagne* (1882-1885), un'opera che mi ha particolarmente colpita, esposta nell'abitazione della famiglia Molinari a Gerra Verzasca Croce (Fig. 6). I proprietari, collezionisti d'arte e cari amici di mia nonna, Rosetta Mignola, conservano questo capolavoro che testimonia l'amore di Patà per il paesaggio. Di fronte a quest'imponente dipinto, raffigurante un torrente che scorre tra i boschi di una valle, ho immediatamente rivissuto i luoghi che visitavo da bambina durante le estati, in cerca di riparo dal sole sulle fresche rive del fiume. La composizione di quest'olio su tela è dominata dal movimento sinuoso del corso d'acqua e dalla diagonale scura formata dagli abeti sulla riva.

Cherubino Patà, nato a Sonogno nel 1827, l'ultimo paese della Valle Verzasca, è stato uno dei più noti artisti verzaschesi. La sua fama è legata, tra l'altro, alla profonda amicizia con Gustave Courbet¹, di cui fu amico e allievo dopo il loro incontro a Parigi intorno al 1868. Patà espose ai Salons Parisiens e fu uno dei primi artisti ticinesi a rapportarsi ampiamente con l'arte europea, distaccandosi così dall'approccio più conservatore dei suoi predecessori. Il suo rapporto con Gustave Courbet lo avvicinò sicuramente molto al realismo francese, movimento artistico rivoluzionario a cui Courbet si dedicò per maggior parte della sua carriera diventandone l'interprete più importante. Questo movimento trovò contesto in cui nascere nella Francia del 1850, consolidandosi in seguito ai moti rivoluzionari e alle forti tensioni politiche che portarono ad un interesse a trattare temi quotidiani e di denuncia sociale. Il realismo intendeva raccontare la verità del proprio tempo, offrendo una rappresentazione fedele e oggettiva, volutamente non nobile, della quotidianità. Sicuramente Patà si ispirò alla tecnica di Courbet, che, traendo i suoi soggetti dalla realtà quotidiana raccontava la contemporaneità con grande consapevolezza. Quella di Courbet fu una pittura attiva, che si impegnava a raccontare la vita quotidiana in modo oggettivo ma anche a denunciare le ingiustizie della vita cittadina più semplice. Nella sua tarda attività si dedicò anche alla pittura di paesaggio, quasi ad anticipare le esperienze impressioniste che si sarebbero condotte di lì a pochi anni, negli anni Settanta dell'Ottocento. Una delle acqueforti più significative di Courbet, datata 1873 e dedicata interamente al paesaggio, è "Foresta d'autunno" (Fig. 7). In quest'opera, i tratti decisi e vibranti delineano un sentiero che attraversa un bosco, mentre sullo sfondo si scorge un lago. Probabilmente, quest'incisione servì all'artista come studio preparatorio per i suoi dipinti, essendo Courbet principalmente pittore.

1 Pittore francese (Ornans, 1819 – La Tour-de-Peilz, 1877)

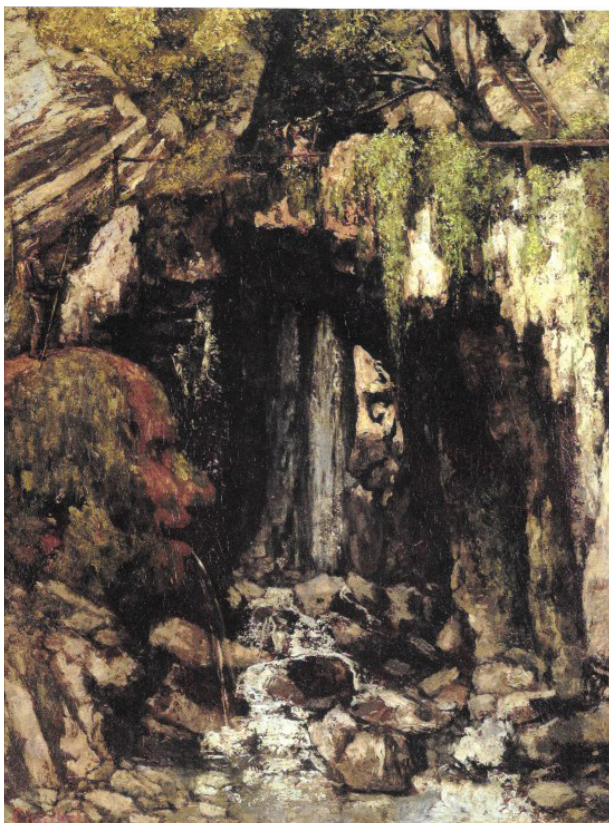


Fig. 8 - **Gustave Courbet**, *La caverna dei giganti di Salllon in Svizzera*, 1873, olio su tela

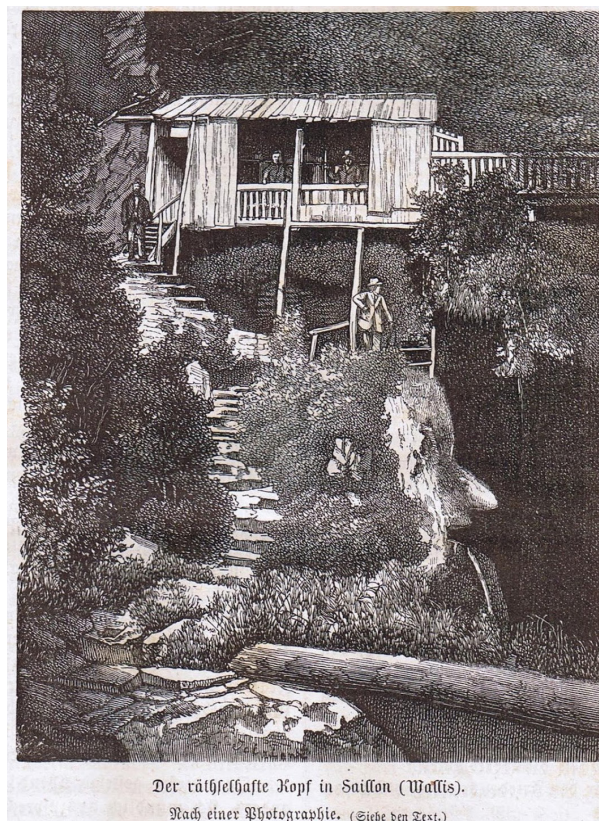


Fig. 9 - Incisione sulle pagine del giornale *Der Bund*, 1869.



Fig. 10 - **Giovanni Segantini**, *Pascoli di primavera*, 1886, olio su tela, Pinacoteca di Brera di Milano.

Un esempio interessante del suo lavoro pittorico legato al paesaggio svizzero è *La caverna dei giganti di Saillon in Svizzera*, realizzato sempre nel 1873. Questo quadro ha una storia particolare, essendo stato riscoperto in occasione della grande retrospettiva su Courbet a Parigi nel 1977, dove un insegnante di Saillon, in Vallese, riconobbe un paesaggio familiare, un ricordo d'infanzia di un luogo ormai diventato inaccessibile per via di alcune piene del torrente, che ne hanno fatto perdere il sentiero. *La Caverne des Géants* è il titolo con cui il quadro venne appeso a Losanna, nel maggio 1874, in una esposizione organizzata dalla Société Suisse des Beaux-Arts (Fig. 8). *La testa enigmatica di Saillon* è invece la didascalia di un'incisione apparsa nel 1869 sulle pagine di «Der Bund» dove come nel quadro, a differenza di come è oggi il luogo, l'acqua usciva dalla bocca della grande testa di pietra (Fig. 9). Anche questa incisione probabilmente è attribuibile a Gustave Courbet.

Un altro artista considerato grande innovatore della pittura alpina è Giovanni Segantini¹, esponente di rilievo del simbolismo² e del divisionismo italiano³ di fine Ottocento. Segantini è noto per aver sviluppato uno stile unico, fondendo il realismo con elementi simbolisti, concentrandosi sull'uso della luce naturale e della tecnica divisionista. Dopo un'infanzia difficile decise di fuggire dalla città, trovando ispirazione nella vita rurale e nei paesaggi montani delle Alpi svizzere, dove trascorse gran parte della sua vita. Attraverso la tecnica divisionista, egli cerca di rendere la luminosità intensa e vibrante delle vette alpine, soprattutto durante i momenti di passaggio tipicamente romantici, «specialmente nelle ore della sera, dopo il tramonto, quando l'animo si disponeva a soavi malinconie...»⁴. I paesaggi montani, con le loro atmosfere pure e incontaminate, rappresentano per Segantini non solo luoghi fisici, ma anche spazi simbolici dove esplorare temi universali legati alla vita, alla morte e alla spiritualità. Come molti artisti del suo tempo, anche Segantini trovò ispirazione nella vita quotidiana di contadini e pastori, immortalando questi paesaggi tra Italia e Svizzera. Diventano per lui l'ambientazione ideale per dipinti allegorici e simbolici, risvegliando in chi li osserva sensazioni profonde legate alla memoria e al mistero della vita. Un esempio emblematico di questa fusione tra simbolismo allegorico e paesaggio visionario è *L'amore alla fonte della vita* del 1896, conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, dove la tecnica divisionista e la grandiosità del paesaggio alpino si uniscono a una profonda riflessione sulla condizione umana. In *Pascoli di primavera* (Fig. 10), *Ritorno dal bosco* e *Mezzogiorno sulle Alpi*, la luce e il colore vengono stesi in lunghi filamenti. Per Segantini, la montagna diventa un luogo di meditazione e armonia tra uomo e natura, capace di suscitare emozioni profonde e di evocare mistero e contemplazione, in una rappresentazione del paesaggio che, nell'ultima fase della sua vita, si carica di significati simbolisti e riflette il suo innato amore per la natura pulsante e immaginifica.

“Anche la terra partorisce i fiori, gli alberi, le erbe e i licheni. E così, pensando all'intimo sentimento delle cose, dipingo, e il mio pennello scorre lieto accarezzando i fili d'erba, i fiori, i prati, i colli, i monti, le rocce, il cielo, gli uomini e gli animali, concedendo ad ogni parte la parte migliore di me stesso: l'amore, godendone immensamente. Il piacere della vita sta nel sapere amare, nel fondo d'ogni opera buona c'è l'amore. L'amore è fonte di bellezza”⁵

1 Pittore italiano e svizzero (Trento 1858 - 1899 Engadina)

2 Corrente artistica e letteraria sorta in Francia e diffusasi in Europa a fine Ottocento. Nasce in opposizione al realismo e al naturalismo, con la volontà di creare un mondo della suggestione fantastica dei sogni per mezzo di allusioni simboliche.

3 Tecnica pittorica consistente nell'accostamento di colori puri, stesi sulla tela in pennellate regolari, allo scopo di ottenere la massima luminosità delle tinte, la cui sintesi cromatica si attua nella retina dell'osservatore. Sperimentato in Francia verso la fine dell'Ottocento, trova ammiratori fra cui Gaetano Previati e Giovanni Segantini.

4 Lettera di Segantini a Domenico Tumiati, Maloja, 29 maggio 1898.

5 Lettera di Segantini indirizzata al conte di Soissons, 1898.



Fig. 11 - **Caspar Wolf**, *La cascata superiore di Staubach nella valle di Lauterbrunnen*, 1873, olio su tela.



Fig. 12 - **John Constable**, *Carro da Fieno*, 1821, olio su tela.



Fig. 13 - **John Constable**, *La Cattedrale di Salisbury dai terreni del vescovo*, 1831, olio su tela, Victoria & Albert Museum, Londra.



Fig. 14 - **David Lucas**, *La Cattedrale di Salisbury dai terreni del vescovo*, 1855, mezzotinto su carta, Tate, Londra.

1.3 Il Paesaggio romantico di Wolf, Constable e Fontanesi

Un artista fondamentale che contribuì a definire il genere del paesaggio romantico svizzero fu Caspar Wolf, nato nel 1735 nel Canton Argovia, artista del territorio che ha rivoluzionato il genere con le sue rappresentazioni vivide delle Alpi. Considerato fra i primi paesaggisti alpini, le sue opere furono caratterizzate da una straordinaria attenzione ai dettagli e da una profonda comprensione della luce e del colore. Il dipinto *La cascata superiore di Staubbach nella valle di Lauterbrunnen*, realizzato intorno al 1775, immortalava la forza e l'eleganza della leggendaria cascata dell'Oberland bernese, simbolo del vigore e dello splendore delle Alpi. Attraverso i suoi dipinti, Caspar Wolf ha documentato la bellezza selvaggia e incontaminata delle montagne svizzere, influenzando intere generazioni di amministratori della natura.

Così come Wolf dedicò la sua vita artistica alla rappresentazione della maestosità delle Alpi svizzere, radicandosi profondamente nel paesaggio delle sue montagne, anche in Inghilterra troviamo un artista che, sebbene lontano dalle cime alpine, nutriva un legame altrettanto profondo con il suo territorio d'origine. John Constable¹ era infatti molto legato al Suffolk e all'area di campagna chiamata Dedham Vale, dove trascorse l'infanzia, oggi conosciuta come Constable Country. Questo radicamento nella campagna inglese si riflette intensamente nei suoi paesaggi, non solo come rappresentazione fisica e puntale del territorio, ma come evocazione di sentimenti e memorie personali legate ad un paesaggio della sua giovinezza.² Le sue opere, come *Il carro da fieno* del 1821, trasmettono un'intimità e una sensibilità verso la natura, che Constable stesso definiva "la mia parte di cielo sulla terra".³ Attraverso la pennellata vivace e la grande attenzione ai dettagli atmosferici, emerge un legame profondo e malinconico con la campagna, quasi a voler immortalare un luogo e un tempo idealizzati che rischiavano di essere perduti. Verrà molto osservato per questa sua spontaneità nel raffigurare il paesaggio dagli impressionisti, a seguire. La pittura di Constable si distingue da quella di Caspar Wolf per la tranquillità dei suoi paesaggi pittoreschi, a confronto con le visioni selvagge e sublimi del pittore romantico svizzero. Come indicato in studi su Constable, quali quelli di Graham Reynolds ("Constable: The Natural Painter", 2002) e Charles Stuckey ("Constable and the Art of Nature", 1996), il suo approccio all'arte era intrinsecamente connesso all'esperienza vissuta e al suo desiderio di catturare la bellezza e l'anima della terra che lo aveva visto crescere, per questo i suoi dipinti vengono chiamati paesaggi dell'anima. Constable si è concentrato sulla pittura dei luoghi strettamente associati alla sua vita e alle circostanze familiari, luoghi emblematici per la storia dei suoi affetti, come scrisse il suo amico e principale biografo C. R. Leslie.⁴

Prima dell'invenzione della fotografia, gli artisti commissionavano incisioni per diffondere le loro opere, le cosiddette opere di traduzione prima citate. John Constable incaricò l'incisore David Lucas⁵ di creare stampe della sua opera maggiore, la Cattedrale di Salisbury nel 1831 (Fig 13), per la quale il pittore fece diversi studi durante tutta la sua carriera. Il dipinto gli venne commissionato dal vescovo Fisher e rappresentava perfettamente l'essenza della campagna inglese e del suo amore verso la natura. Immerse in questo paesaggio alberato alcune mucche bevevano da un piccolo

1 John Constable (Suffolk 1776 - 1837 Londra), considerato uno dei maggiori esponenti del paesaggismo inglese romantico.

2 R. Rees, John Constable and the Art of Geography, in "Geographical Review", vol. 66, n. 1, 1976, p. 61.

3 John E. Thornes, "John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science" (1999)

4 *Memoirs of the Life of John Constable*, pubblicata nel 1843

5 David Lucas (Brigstock 1802 - 1881 Londra), incisore a mezzatinta che collaborò molto con Constable e William Turner, fra i massimi paesaggisti del Romanticismo inglese.

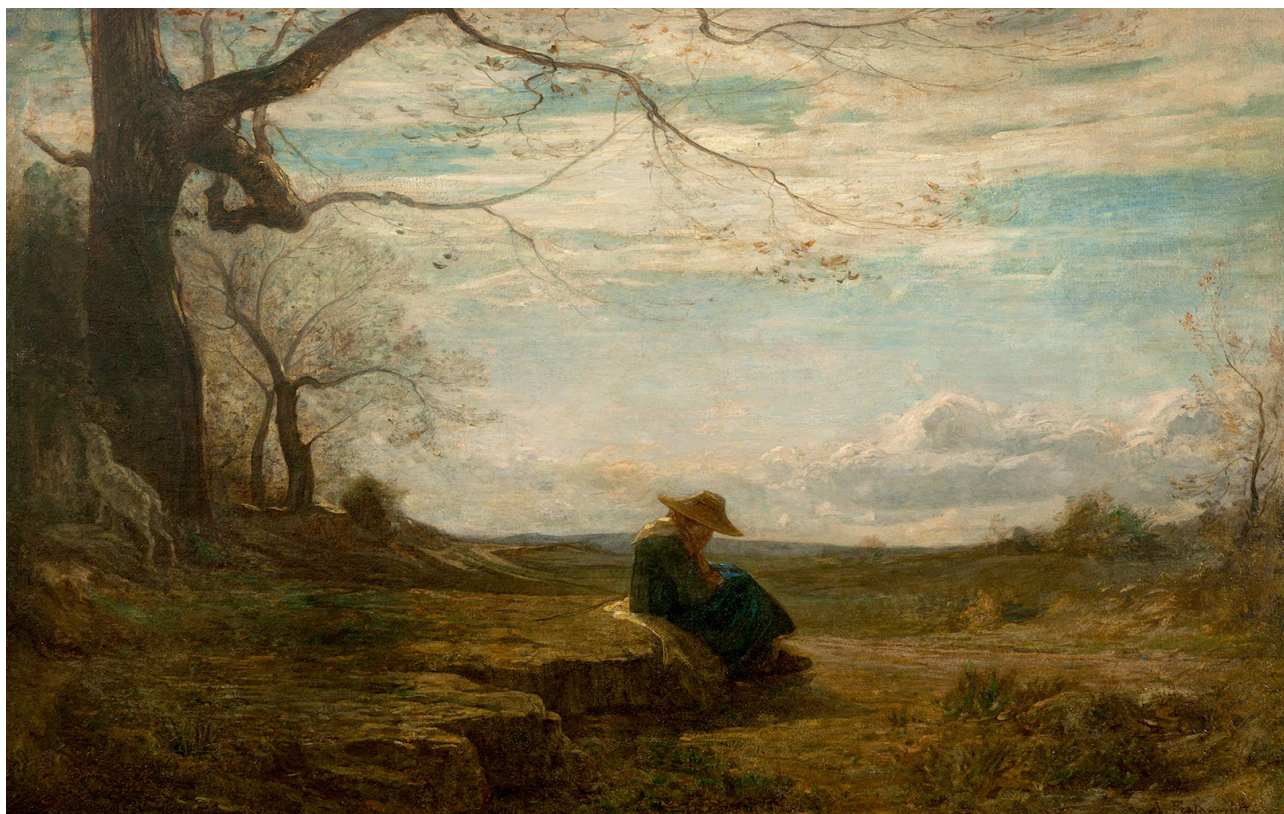


Fig. 15 - **Antonio Fontanesi**, *Novembre*, 1864, olio su tela, GAM, Torino.

stagno, mentre nel cielo le nuvole mostravano l'effetto transitorio della giornata e della luce, sullo sfondo riconosciamo la cattedrale gotica stagliarsi verso il cielo. David Lucas, già collaboratore di Constable, usò la tecnica della mezzatinta¹ per rendere le sfumature dei dipinti. La stampa, la più grande realizzata da Lucas, richiese sei mesi di lavoro (Fig. 14). Constable desiderava che fosse perfetta e continuò a far apportare modifiche fino alla sua morte nel 1837, quando Lucas ricevette l'istruzione finale di procedere a suo piacimento per realizzare il definitivo. Constable per tutta la sua vita si dedica alla rappresentazione dell'ambiente naturale affettivo che lo circonda, tentando sempre di catturare l'essenza della natura, che Constable definì "la sorgente da dove tutto deve nascere".

Constable, con la sua pittura en plein air rivoluzionaria, inaugurò un approccio che avrebbe ispirato artisti non solo in Inghilterra ma in tutta Europa, tra cui Antonio Fontanesi². Sebbene i due non si siano mai incontrati, Fontanesi trasse grande ispirazione dalla pittura paesaggistica inglese, in particolare dall'attenzione verso l'emozione e il legame intimo con la natura. I paesaggi di Antonio Fontanesi riflettono una natura intimamente romantica, rendendolo uno dei protagonisti della pittura e dell'incisione italiana dell'Ottocento. Nato in Emilia, Fontanesi visse un'esistenza nomade, trasferendosi in vari luoghi nel corso della sua vita, dalla Francia, all'Inghilterra e infine al Giappone. Nel 1848 si trasferì in Svizzera come rifugiato politico, dove entrò in contatto con artisti locali e iniziò a frequentare gli atelier ginevrini. Questo periodo influenzò profondamente il suo amore per il paesaggio, contribuendo a sviluppare uno stile personale che univa natura ed emozione, in cui la natura è rappresentata non solo come soggetto estetico, ma come espressione emotiva e spirituale, andando a dipingere paesaggi arcani e quotidiani senza usare l'intermediario della storia. Fontanesi divenne professore di paesaggio all'Accademia di Belle Arti di Torino nel 1869, ad oggi viene considerato un precursore delle ricerche sul paesaggio ma si crede anche della figura informale. I suoi paesaggi sono caratterizzati da un'atmosfera malinconica e suggestiva, con cieli nuvolosi, paesaggi nebbiosi e tonalità spesso smorzate, che riflettono una visione interiore e intima della natura, evidenziata dai titoli che l'artista sceglie di dare ai suoi dipinti. Un esempio lampante è *Novembre* del 1864 che incarna perfettamente questa tensione tra realismo e poeticità, evidenziando il suo legame con il paesaggio come spazio di meditazione e introspezione (Fig. 15). Il dipinto raffigura un paesaggio rurale immerso in una malinconia profonda, dove il dato naturale viene trasfigurato per comunicare una pensierosa tristezza. Nonostante Fontanesi si trovasse a Ginevra durante la sua realizzazione, la scena non riporta riferimenti precisi, rendendo la campagna un luogo universale, simbolo dei diversi paesaggi che l'artista aveva attraversato nella sua vita, dalle pianure emiliane alle campagne inglesi, fino alle Alpi svizzere. In *Novembre*, una contadina, avvolta nei suoi abiti di lana, siede assorta al limitare di un bosco spoglio, mentre un agnello le bruca vicino. Le tonalità terrose e i cieli velati di nuvole comunicano un senso di quiete malinconica, dove la figura umana si fonde con il paesaggio, diventando parte integrante di una natura contemplativa e meditativa, senza mostrare quel desiderio di denuncia sociale tipicamente realista. Fontanesi riesce a tradurre l'essenza del mese di novembre in uno stato d'animo, anticipando la sensibilità simbolista³ che emergerà pienamente solo alla fine del secolo.

I suoi dipinti possono essere osservati come un viaggio nella memoria del paesaggio, poiché le sue immagini ci invitano a riflettere su quei luoghi perduti e radicalmente trasformati dalla modernità odierna, rendendo evidente l'eco di un patrimonio naturalistico in gran parte dimenticato, come sottolineato da Ugo Perone⁴ nel catalogo Fontanesi, a cura di Rosanna Maggio Serra⁵.

1 Metodo di incisione per stampa in chiaro e scuro.

2 Pittore e incisore italiano (Reggio Emilia, 1818-1882, Torino)

3 Movimento letterario e artistico sviluppatosi in Francia e in Europa verso la fine dell'Ottocento, che utilizza un linguaggio allusivo, evocativo e misterioso per alludere a determinati messaggi.

4 Assessore alla cultura della città di Torino.

5 "Antonio Fontanesi: 1818-1882", Torino, Umberto Allemandi, 1997, a cura di Rosanna Maggio Serra.



Fig. 16 - **Antonio Fontanesi**, *Il becchime*, 1864, acquaforte su carta, collezione privata.



Fig. 17 - **Antonio Fontanesi**, *A Saint-Gingolph (Lac de Genève)*, 1853, litografia su carta, Libreria Antiquaria Prandi, Reggio Emilia.

Ha uno spiccato interesse nel catturare i giochi di luce e ombra, rendendo l'effimero attraverso pennellate morbide e fluide, un approccio che lo avvicina alla scuola francese di Barbizon¹. Antonio Fontanesi, oltre ad essere un importante pittore, si dedicò anche all'incisione, una pratica che gli permise di esplorare ulteriormente il rapporto tra luce e ombra, elementi fondamentali nelle sue rappresentazioni paesaggistiche. Attraverso l'acquaforte, una delle tecniche che utilizzò maggiormente, Fontanesi riusciva a creare paesaggi che mantenevano la stessa carica emozionale delle sue opere pittoriche. Un esempio di questo è *Il becchime* del 1864, in cui l'artista rappresenta una scena di vita quotidiana rurale nella quale una contadina distribuisce il cibo alle sue galline (Fig 16). Riconosciamo subito una grande attenzione ai giochi di luce ed ombra, che conferiscono un senso di dinamismo e vitalità alla scena. Le incisioni, come le pitture, non si limitano a riprodurre fedelmente il paesaggio ma cercano di coglierne l'essenza, conferendo alle scene un senso di quiete e malinconia. Fontanesi impiegava linee sottili e delicate per costruire la composizione, spesso con un utilizzo abile delle sfumature per rendere l'atmosfera rarefatta e sognante. D'altra parte, l'incisione *A Saint-Gingolph (Lac de Genève)* del 1853 mette in risalto la sensibilità romantica di Fontanesi (Fig 17). Qui, la luminosità e la trasparenza dei toni richiamano la bellezza del paesaggio lacustre, mentre la tecnica litografica² conferisce una qualità eterea all'opera. La scena invita lo spettatore a riflettere sulla magnificenza della natura e sul suo potere evocativo, creando un dialogo profondo tra arte ed emozione.

“Sembra che le piante siano state seminate a profusione sulla terra, come stelle nel cielo, per invitare l'uomo, con l'attrattiva del piacere e della curiosità, allo studio della natura; ma gli astri sono collocati lontano da noi, chiedono conoscenze preliminari, strumenti, macchine per raggiungerli e avvicinarli alla nostra portata. Invece le piante naturalmente si trovano: nascono sotto i nostri piedi e, direi quasi, nelle nostre mani.”

Jean-Jacques Rousseau, *Le passeggiate del sognatore solitario*, 1778³

1 Gruppo di artisti francesi che operò un profondo rinnovamento della pittura di paesaggio, distaccandola dagli schemi accademici, riconducendola allo studio diretto del vero. Si riunivano a Barbizon fra il 1830 e il 1870.

2 Tecnica d'incisione in cui la matrice è di pietra, eseguita in piano.

3 Dal testo "Antonio Fontanesi: 1818-1882", Torino, Umberto Allemandi, 1997, a cura di Rosanna Maggio Serra.

Natura, Piante e Identità nel Contesto Artistico Contemporaneo

2.1 Artisti del contemporaneo legati al territorio

In questo capitolo andrò ad esaminare il contesto artistico contemporaneo legato alla natura, alle radici e alle tradizioni. Molti artisti oggi rivolgono la loro attenzione a questi temi, esplorando il legame profondo tra l'uomo e il suo ambiente naturale. Questo ritorno alla terra, alle origini e alle pratiche tradizionali si manifesta in diversi modi, riflettendo una crescente sensibilità verso il paesaggio, la memoria e il valore simbolico della natura stessa. Il mio interesse si concentrerà in particolare su quegli artisti che hanno scelto le piante come mezzo espressivo, sfruttando il loro potenziale non solo come soggetti, ma come strumenti creativi per fare delle *impressioni* dirette. Questa pratica, che prevede l'uso di piante per creare delle impronte, non solo rappresenta una connessione fisica con la natura, ma reinventa anche il concetto di stampa, trasformando la pianta stessa in un mezzo artistico. Attraverso l'uso di tecniche che variano dalla stampa tradizionale alla fotografia, gli artisti contemporanei sperimentano nuovi modi di trasferire immagini, tracciando i contorni e le forme del mondo vegetale direttamente su carta o altri supporti. Da sempre, le piante mi affascinano per la loro capacità di essere testimoni silenziosi e continui del tempo che scorre. Ogni anno, con il loro ciclo di crescita e rigenerazione, radicano nel territorio e raccontano la sua storia attraverso la loro stessa trasformazione. Le piante incarnano una memoria vivente ed è per questo motivo che le considero una perfetta metafora del legame tra natura e identità. Anche i miei elaborati saranno profondamente legati alla loro essenza, in un tentativo di catturare o fermare l'idea di crescita, trasformazione e continuità che le caratterizza. Questo capitolo intende analizzare come queste pratiche innovative e sperimentali riescano a combinare il concetto di radicamento fisico e simbolico, offrendo una riflessione visiva sul rapporto tra natura, memoria e identità. Approfondirò le opere di alcuni di questi artisti, ponendo l'accento sulle modalità di impressione utilizzate e sul loro significato nel contesto dell'arte contemporanea. Heather Ackroyd e Dan Harvey¹ sono un duo artistico britannico conosciuto per le loro opere effimere che esplorano il rapporto tra natura, paesaggio e tempo, utilizzando materiali viventi come erba e piante. Il loro lavoro riflette profondamente sul legame tra uomo e ambiente, sulla ciclicità naturale e sulla transitorietà del paesaggio, integrando scienza, ecologia e arte. Un aspetto distintivo delle loro opere è l'uso dell'erba coltivata per creare immagini dettagliate, facendo "crescere" i loro soggetti attraverso un processo di fotosintesi controllata, dove la luce solare permette di sviluppare le loro fotografie. Questo utilizzo di materiali viventi non solo esalta la vulnerabilità e la bellezza effimera della natura, ma richiama anche l'idea di un paesaggio in costante cambiamento, evidenziando la caducità sia dell'ambiente sia delle opere d'arte stesse. Il lavoro di Ackroyd & Harvey spesso esplora il concetto di luogo come portatore di memoria e identità. Le loro opere d'arte possono essere viste come ritratti del paesaggio, che catturano non solo la sua forma fisica, ma anche il passare del tempo e i cambiamenti ambientali. Le loro installazioni sono infatti sensibili alle variazioni di luce e spazio, il che significa che non sono mai statiche, ma sempre in trasformazione, riflettendo il carattere mutevole del luogo come memoria vivente. Questo processo di stampa su un elemento organico richiama un legame primordiale tra uomo e natura. Al tempo stesso, però, questo legame è conflittuale, poiché ci confronta direttamente con le conseguenze del nostro impatto distruttivo sul pianeta. Il lavoro dei due artisti mette in luce come il nostro rapporto con la natura sia passato da simbiotico a disfunzionale, diventando quasi parassitario.

1 Artisti visivi britannici in collaborazione dal 1990 come Ackroyd & Harvey (1959/1959 Inghilterra).



Fig. 1 - **Heather Ackroyd e Dan Harvey**, *Madre e figlio*, dalla serie "Apparizioni di clorofilla: Senescence", 1998, immagini fotosintetiche.



Fig. 2 - **Heather Ackroyd e Dan Harvey**, *Faccia a faccia*, 2012, immagine fotosintetica, Tenuta di Chamarande, Francia.



Fig. 3 - **Heather Ackroyd e Dan Harvey**, *Beuys' Acorns*, 2007 - 2027, opera pubblica, Woodhatch Place 2024.

Le opere di Ackroyd e Harvey mettono in primo piano l'idea che il paesaggio è influenzato dal tempo, attraverso l'uso di materiali che cambiano nel corso del tempo, come l'erba che cresce, si secca e muore, i due artisti sottolineano il carattere temporale di ogni cosa. Il loro lavoro non si limita ai paesaggi rurali, ma spesso interagisce con spazi urbani e architettonici, facendo riferimento al concetto di "urban nature". Le loro installazioni possono trasformare ambienti urbani e architettonici, creando un contrasto tra natura e costruzione umana. In questo senso, il luogo diventa un campo di dialogo tra natura e cultura, tra paesaggio e città, in cui il confine tra naturale e artificiale viene sfumato. Un esempio emblematico del loro lavoro è la serie "Apparizioni di clorofilla: Senescence", chiamata "Madre e figlio" del 1998 (Fig 1). Questo termine descrive il processo di morte delle foglie e la perdita di clorofilla nelle piante, un concetto chiave nella loro pratica artistica. La clorofilla è centrale nella fotosintesi, processo che permette alle piante di trasformare la luce in energia vitale. In questo senso, Ackroyd e Harvey creano una metafora poetica e complessa, dove la luce, il pigmento verde e la vita stessa si intrecciano in una dinamica di creazione e decadimento, facendo emergere una riflessione sul ciclo naturale di vita e morte. Le opere realizzate con clorofilla sfruttano la reazione dell'erba alla luce, che determina la quantità di verde prodotto. In assenza di luce, l'erba rimane gialla, ma una volta esposta alla luce, il colore verde emerge e, con il tempo, l'immagine si sbiadisce man mano che la clorofilla si degrada, facendole assumere una qualità simile ad un vecchio arazzo. Un'altra opera significativa è "Face to Face" del 2012, in cui l'immagine umana emerge dall'erba come un riflesso vivente, sottolineando il legame profondo tra l'essere umano e la natura (Fig 2). Questa connessione diventa metaforica, invitando lo spettatore a riconoscersi nel volto della natura stessa, in un dialogo che esplora la simbiosi tra vita, identità e ambiente. I progetti di Ackroyd e Harvey affrontano anche questioni ecologiche e politiche, esplorando come l'attività umana stia influenzando negativamente l'ambiente naturale. Il loro lavoro si interroga sulla responsabilità umana verso il luogo e il paesaggio, portando a riflettere su come il paesaggio stesso possa diventare un archivio vivente che testimonia il passare del tempo e i cambiamenti climatici. Nel 2021, per commemorare il centenario di Joseph Beuys e per la dichiarazione di emergenza climatica della Tate Modern, cento alberi di ghiande di Beuys furono esposti presso la Tate come parte del progetto Beuys' Acorns, esplorando ulteriormente il legame tra arte e rigenerazione ambientale (Fig 3). Il concetto di memoria intrinseca del paesaggio emerge chiaramente nel lavoro di Ackroyd e Harvey, in cui piante come l'erba e il muschio si trasformano in un archivio vivente, testimoni silenziosi del passare del tempo e delle trasformazioni ambientali. Questo aspetto ha ispirato profondamente il mio percorso artistico, portandomi a vedere le piante non solo come elementi naturali, ma come custodi della storia di un luogo, capaci di raccontare il legame tra comunità e paesaggio. La Valle Verzasca, con la sua vegetazione autoctona, diventa per me un simbolo vivente di questa connessione: le piante, radicate nel territorio, rappresentano non solo la natura, ma anche l'identità culturale della comunità che la abita. Il fatto che esse possano conservare tracce invisibili del passato e delle esperienze umane trasforma il paesaggio in un archivio naturale, che intendo tradurre visivamente nelle mie opere, rendendo omaggio a questo "senso del luogo"¹ e alla memoria che le piante incarnano.

1 Concetto che si riferisce all'insieme di significati, emozioni e relazioni che le persone sviluppano nei confronti di un determinato luogo, risultato di un'interazione continua. Teorizzato da vari studiosi fra cui Christian Norberg-Schulz, "Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture" (1980) e Yi-Fu Tuan "Space and Place: The Perspective of Experience" (1977).



Fig. 4 - **Paola Ulargui Escalona**, *Studies on my Grandma's garden*, 2022, fotografia naturale su foglie, TOBE Gallery, Budapest.



Fig. 5 - **Paola Ulargui Escalona**, *Studies on my Grandma's garden*, 2022, fotografia naturale su foglie, TOBE Gallery, Budapest.

Le piante, silenziose testimoni del passaggio del tempo, hanno radici che affondano nella storia della Terra molto prima che l'essere umano ne calpestasse il suolo. Come guardiane del pianeta, esse portano in sé la memoria di ere passate, di cicli climatici e cambiamenti geologici, conservando tracce di eventi e trasformazioni che hanno modellato il mondo in cui viviamo. Questa memoria, che si manifesta attraverso la loro capacità di adattarsi e reagire alle sfide ambientali, le rende partecipi di una narrazione evolutiva che ci include tutti, un filo invisibile che lega la loro esistenza alla nostra. Se consideriamo il concetto di memoria delle piante, possiamo pensare a esse come a cronache viventi, capaci di conservare informazioni non solo per il proprio beneficio, ma anche come testimoni di epoche passate. Come dimostrato da Stefano Mancuso¹ e altri studiosi, le piante registrano le esperienze e reagiscono agli stimoli in modi che suggeriscono una sofisticata forma di apprendimento. La Mimosa pudica, che smette di richiudere le foglie quando capisce che un gesto ripetuto non rappresenta una minaccia, non fa altro che dimostrarci che anche il mondo vegetale è in grado di "ricordare" e rispondere in maniera evoluta al contesto. Questa capacità di memorizzare eventi, come la siccità o il freddo prolungato, va ben oltre la semplice reazione agli stimoli. Le piante, senza una coscienza come quella umana, elaborano le informazioni e le utilizzano per modellare il proprio comportamento. L'esempio della fioritura primaverile, guidata dalla memoria del freddo invernale, mostra quanto siano connesse al ritmo della Terra, capaci di adattarsi e sopravvivere grazie a processi complessi che, pur non essendo visibili all'occhio umano, rivelano una profondità che sfida la nostra comprensione. In questo senso, le piante non sono solo oggetti passivi del nostro sfruttamento. Sono compagne di viaggio lungo l'arco dell'evoluzione, presenti sin dall'alba dei tempi e fondamentali per la nostra stessa esistenza. Prima ancora che l'essere umano apprendesse a coltivarle, le piante già modellavano il paesaggio, creando le condizioni affinché la vita animale, e poi quella umana, potessero emergere. Questo legame antico e profondo tra piante e uomini, basato su un'iniziale convivenza e poi su una complessa interazione, fa sì che esse possano essere viste come testimoni della storia, capaci di raccogliere e custodire le tracce del nostro passaggio. Le loro radici si spingono nel profondo del suolo, attingendo alla memoria del pianeta, mentre i loro rami si estendono verso il cielo, in ascolto di ciò che li circonda. In ogni foglia che si piega, in ogni fioritura che si ripete, c'è una storia che viene tramandata, un ricordo che viene conservato. Le piante ci parlano del passato e, con la loro straordinaria capacità di adattamento, ci suggeriscono un modo per guardare al futuro, ricordandoci che, come loro, anche noi siamo parte di un ciclo più grande, interconnessi con la natura che ci circonda.² Questo profondo legame tra piante, memoria e storia trova una delicata espressione nell'opera dell'artista Paola Ulargui Escalona³, in particolare nel suo lavoro *Studies on my Grandma's garden* (2022), dove il giardino della nonna diventa il centro di una riflessione intima e artistica sulla memoria e l'eredità familiare (Fig 4 - 5 - 6). Nelle sue opere, le piante non sono solo

1 Neurobiologo vegetale italiano (Catanzaro 1965), professore presso l'Università degli Studi di Firenze. Responsabile del Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale (LINV) La neurobiologia vegetale è la dibattuta disciplina scientifica che dal 2005 studia come le piante superiori siano capaci di ricevere segnali dall'ambiente circostante, rielaborare le informazioni ottenute e calcolare le soluzioni adatte alla loro sopravvivenza.

2 Stefano Mancuso e Alessandra Viola "Verde brillante: Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale", 2013, Giunti Editore.

3 Designer e artista spagnola (Madrid) impegnata nella ricerca di materiali tessili sostenibili intrecciando natura, moda e arte.



Fig. 6 - **Paola Ulargui Escalona**, *Studies on my Grandma's garden*, 2022, fotografia naturale su foglie, TOBE Gallery, Budapest.

simboli viventi, ma diventano vere e proprie superfici su cui si imprimevano immagini e gesti, simili a pagine di un libro che raccontano una storia silenziosa, tramandata attraverso il tempo. *Studies on my Grandma's garden* è il risultato di anni di ricerca sulla fotografia naturale che si sviluppa attraverso processi intrinseci alle piante stesse, come lo sbiancamento fotografico e la fotosintesi. Come Ackroyd & Harvey, anche Almudena sfrutta i processi naturali per creare immagini su superfici viventi, enfatizzando il legame profondo tra arte e natura. Utilizzando trenta diverse piante e fiori presenti nel giardino della nonna, Almudena ha creato delle stampe fotografiche uniche, dove la luce solare sbianca i pigmenti di clorofilla delle foglie, creando un'immagine monocromatica in scala di verdi. Questo processo non richiede alcuna chimica aggiuntiva, un dettaglio che non solo riflette una scelta artistica sostenibile, ma si collega profondamente alle sue riflessioni sulla fotografia come mezzo di espressione personale, piuttosto che semplice strumento di documentazione. L'uso delle foglie come superfici fotografiche riflette anche una meditazione sull'effimero e sulla fragilità. Le immagini impresse sui vegetali fossilizzati in bio-resina, che rappresentano spesso i gesti delle mani dell'artista durante il processo creativo, parlano di un'eredità invisibile, quella del lavoro femminile che per generazioni ha nutrito non solo i giardini ma anche le famiglie. Questa componente di fragilità e scomparsa esprime l'influenza intangibile della nonna su Almudena Romero, esplorando così il tema della trasmissione dell'identità e della memoria non solo attraverso la famiglia, ma anche attraverso le piante, testimoni silenziosi del passare del tempo. Il lavoro di Almudena Romero, tuttavia, si distingue per la sua forte componente personale e intimista. Il suo giardino familiare diventa un microcosmo di riflessione sull'eredità e sull'atto stesso di "coltivare" il ricordo e l'identità, un tema strettamente legato alle questioni contemporanee di sostenibilità e crisi ambientale. Attraverso il suo lavoro sottolinea come la fotografia, che tradizionalmente cattura istanti e li fissa nel tempo, possa essere invece un mezzo per esplorare il fluire della vita e la delicatezza delle storie che si tramandano tra generazioni.

Le sue stampe delle mani legate alla gestualità, al tatto e alla memoria familiare, si inseriscono in un dialogo più ampio sull'interazione tra arte, natura e percezione sensoriale. Questo tema trova un corrispettivo interessante nelle opere del collettivo Studio Azzurro¹, che crea videoambientazioni interattive capaci di coinvolgere i visitatori a livello multisensoriale, stimolando una riflessione non solo sulla memoria individuale, ma anche su quella collettiva e territoriale. Un esempio emblematico di questo approccio è l'installazione *Montagna in movimento* (Fig 7). Realizzata all'interno di una fortificazione di metà Ottocento in alta Valle Stura nel 2007, nella provincia di Cuneo, questa installazione sfida gli stereotipi tradizionali che dipingono la montagna come un mondo immobile e chiuso. Il forte di Vinadio diventa così il cuore pulsante di un racconto museale che reinterpreta il paesaggio alpino come luogo dinamico, rigettando l'immagine statica delle Alpi e mettendone in evidenza il ruolo di crocevia storico e culturale, oltre che di territorio in evoluzione verso un futuro sostenibile. L'opera sperimenta linguaggi e tecniche di comunicazione d'avanguardia, in cui volti, voci, gesti e paesaggi si intrecciano, dando vita a un ricco archivio di memorie, un repertorio culturale di chi vive la montagna. Sfilano immagini che ripercorrono tracce del passato e proiettano speranze per il futuro, in un ipertesto ricco di suggestioni, risvegliando una consapevolezza critica verso il paesaggio e il suo futuro. Questo percorso espositivo, si sviluppa attraverso cinque aree tematiche che esplorano le Alpi come nodo di scambio culturale e come luogo di innovazione sostenibile. Allo stesso modo, nell'opera *Sguardi sul territorio*, Studio Azzurro esplora la relazione tra uomo e natura, in un'installazione artistica multimediale sulle pratiche agricole come cura del territorio (Fig 8). Qui, la scala diventa una metafora visiva del lavoro agricolo, un ponte tra la terra e il cielo, tra dimensioni

1 Gruppo di artisti fondato nel 1982 da Fabio Cirifino (fotografia), Paolo Rosa (arte visiva e cinema) e Leonardo Sangiorgi (grafica) a Milano. Si esprime con i linguaggi delle nuove tecnologie, attraverso la realizzazione di videoambienti, ambienti sensibili, percorsi museali, performance teatrali e film.



Fig. 7 - **Studio Azzurro**, *Montagna in movimento*, 2007, percorso multimediale, Vinadio (CN), Forte Albertino.



Fig. 8 - **Studio Azzurro**, *Sguardi sul territorio*, 2022, installazione video, Mercato di Samt'Ambrogio, Firenze.

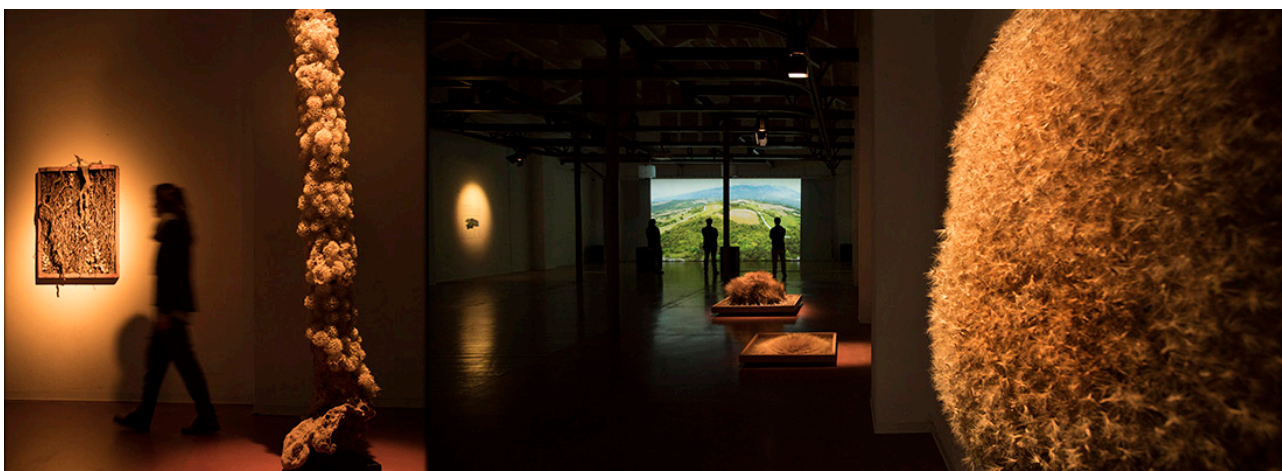


Fig. 9 - **Studio Azzurro**, *Esplorazioni tra arte e natura*, 2018, elementi naturali, suono e immagini in movimento, Spazio Matta, Pescara

diverse della realtà e della vita. La scala come connessione fisica e simbolica riflette lo stesso legame tra memoria personale e natura che Romero esplora attraverso il giardino della nonna: entrambi i lavori usano il territorio come strumento di narrazione, di scambio e di cura, suggerendo che ogni gesto, sia agricolo che artistico, contribuisce a custodire e tramandare memorie viventi. Infine, nell'installazione *Esplorazioni tra arte e natura*, Studio Azzurro pone al centro la fragilità e la bellezza degli elementi naturali più delicati, come semi, spighe e terra, che evocano il concetto di memoria vegetale (Fig 9). Questa poetica della materia, in cui il visitatore può toccare rocce e argille per attivare un racconto video, crea una connessione tangibile tra l'osservatore e il territorio. *Esplorazioni tra arte e natura* trasforma la natura stessa in un archivio di storie, intrecciando arte, storia e biodiversità in un percorso che stimola una consapevolezza sensoriale e intellettuale del paesaggio. Questo coinvolgimento sensoriale e simbiotico, che risveglia memorie e percezioni attraverso il contatto diretto con la natura, è un aspetto che mi ha particolarmente colpito nel lavoro di Studio Azzurro, cos'ho cercato di integrare una riflessione simile nelle mie opere, dove il paesaggio e la memoria si incontrano attraverso l'interazione sensoriale, un tema che esplorerò più in dettaglio nel prossimo capitolo.



Fig. 11 - **Sophie Calle**, *The Chromatic Diet*, 1997, fotografie e performance.



Fig. 12 - **Laura Letinsky**, *Senza titolo*, 1997-2004, dalla serie "Hardly More Than Ever", installazione e fotografia.

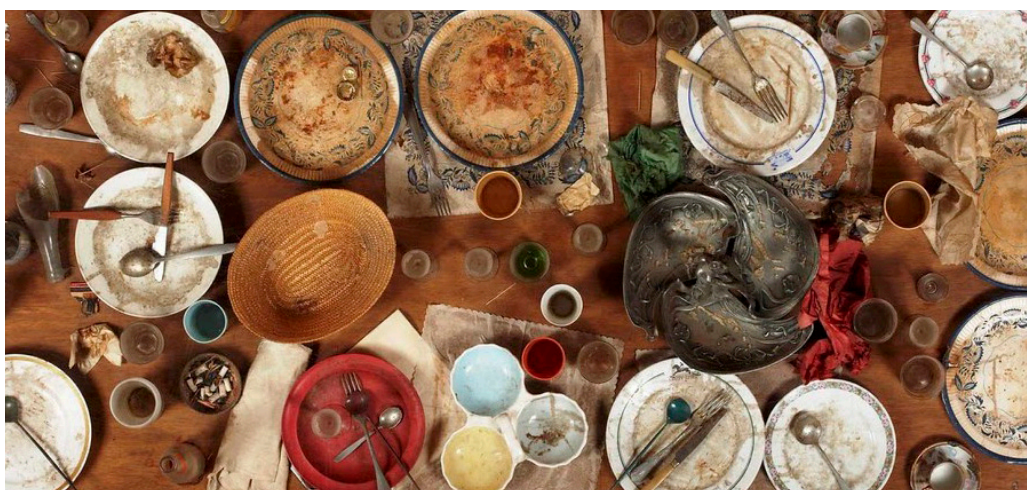


Fig. 10 - **Daniel Spoerri**, *Quadri Trappola*, 2018, elementi naturali, suono e immagini in movimento, Spazio Matta, Pescara

2.3 L'estetica del pasto

L'estetica del pasto nell'arte contemporanea ha visto un'evoluzione interessante grazie a figure come Daniel Spoerri, Sophie Calle e Laura Letinsky, artisti che hanno esplorato il rapporto tra il cibo e l'esperienza umana attraverso diverse prospettive. La Eat Art, fondata da Daniel Spoerri¹ nel 1967, rappresenta un riflesso profondo della relazione tra cibo, arte e vita. I suoi celebri *tableaux-pièges*, veri e propri "quadri trappola", immortalano la traccia tangibile di un pasto consumato, catturando utensili, piatti e residui di cibo in un'opera che celebra il banchetto come atto esistenziale (Fig 10). Questi lavori offrono una riflessione su come il cibo, apparentemente effimero, possa diventare una testimonianza duratura delle relazioni sociali e della cultura che si svolgono attorno alla tavola e alla sacralità del pasto. Il cibo, come mediatore tra vita e morte, assume in Spoerri un valore estetico che trascende la semplice esperienza sensoriale per divenire un simbolo dell'esistenza stessa.

Sophie Calle², nel suo progetto *The Chromatic Diet* del 1997, porta avanti una riflessione diversa, concentrandosi su come il cibo possa essere interpretato e percepito a livello olfattivo ed emozionale (Fig 11). Calle crea un diario alimentare che esplora il valore simbolico e personale degli aromi, collegando il cibo alla memoria individuale e collettiva. Attraverso il profumo e la narrazione, il pasto diventa un mezzo per esplorare il sé e le sue esperienze, tessendo un filo tra l'atto del mangiare e la propria identità interiore. Il suo lavoro mostra come l'esperienza del pasto non sia solo legata al gusto, ma coinvolga tutti i sensi, trasformandosi in una vera e propria opera d'arte multisensoriale che coinvolge la sfera emozionale e autobiografica. Lei si sottopone a questa dieta per sei giorni consecutivi. Un altro contributo significativo a questa riflessione viene da Laura Letinsky³, che, nella sua serie fotografica *Hardly More Than Ever* (1997-2004), offre un'interpretazione malinconica del cibo e del suo consumo (Fig 12). Letinsky si concentra su ciò che rimane dopo il pasto: tavole abbandonate, piatti sporchi, resti di cibo lasciati al caso. In queste scene, c'è una rappresentazione potente del "dopo", del momento in cui l'atto conviviale è terminato, e ciò che resta è un paesaggio di frammenti e silenzi. I suoi scatti evocano un senso di vuoto e transitorietà, dove il cibo, una volta centro dell'attenzione e dell'interazione, diventa simbolo del tempo che passa, della perdita e del decadimento. Attraverso la lente della fotografia, Letinsky ci invita a riflettere sull'impermanenza delle esperienze umane, trasformando gli avanzi di un banchetto in una meditazione sul consumo e sull'assenza. L'attenzione ai dettagli più prosaici del "dopo" rivela una bellezza intrinseca nella disgregazione, rendendo le sue nature morte contemporanee un potente simbolo della fragilità dell'esistenza. In questo contesto, il cibo non è più solo un oggetto da rappresentare, ma diventa un mezzo per esplorare l'intimità e il significato profondo del momento conviviale. Queste riflessioni hanno profondamente ispirato il mio lavoro, soprattutto per il modo in cui riescono a catturare l'essenza evocativa del pasto come momento di connessione umana, quel rito che inizia con il momento meditativo della preparazione e culmina nel riunirsi attorno alla tavola per condividere un pasto. Mi affascina il modo in cui il cibo diventa un veicolo per esplorare le dinamiche sociali, affettive e temporali: cucinare è un atto creativo ed emozionale, una forma di cura e attenzione verso l'altro, dove la tavola diventa un luogo di relazione e il cibo un simbolo di memoria, tradizione e appartenenza.

1 Artista rumeno naturalizzato svizzero (Galati, 1930), fondatore della eat art.

2 Artista fotografa francese (Parigi, 1953).

3 Artista fotografa canadese (Winnipeg, 1962).

Omaggio alla Valle Verzasca

3.1 Paesaggio identitario e senso di appartenenza ad un luogo

La mia ricerca artistica si sviluppa a partire da un legame profondo con la Valle Verzasca, un luogo che ha lasciato in me impressioni durature e che ho scelto di omaggiare attraverso le mie opere. Il progetto si articola in una serie di capitoli, ognuno dei quali esplora un aspetto fondamentale che fa di un luogo "il proprio luogo". La mia riflessione prende avvio da un'analisi antropologica¹ del rapporto tra l'uomo e il territorio, un legame che risale a tempi antichi e che si fonda su bisogni primari: il senso di protezione, l'offerta di risorse e il desiderio di comunità e convivialità. L'estetica ambientale del Novecento ha riaperto il dialogo sulla bellezza naturale, sottolineando il legame intrinseco tra l'uomo e l'ambiente. Dopo decenni di una spinta antinaturalista da parte di molti intellettuali, il paesaggio naturale è tornato a essere contemplato come espressione di una sensibilità umana che vede l'uomo non più come artefice della natura, ma come parte integrante di essa.² In questo senso, il concetto di località è inteso non solo come una realtà geografica ma come un prodotto culturale, che si costruisce e assume significato attraverso l'interazione delle persone con l'ambiente, ed emerge come elemento chiave per comprendere il fenomeno dell'abitare³. La località si costruisce attraverso la memoria, il tempo e lo spazio, e il legame che gli individui sviluppano con un luogo si manifesta come una fusione tra passato e presente. La memoria collettiva gioca un ruolo fondamentale in questo processo, poiché le identità culturali e personali si radicano nel territorio attraverso pratiche quotidiane, storie e tradizioni condivise.⁴ Il corpo è fondamentale nel rapporto con il territorio abitato, generando memorie che si radicano nel passato e si sviluppano per il futuro nella costruzione continua di identità ed appartenenza. In questa visione, l'abitare diventa un processo attivo e dinamico, una produzione culturale della località che non si esaurisce nella sola occupazione di uno spazio fisico, ma che trasforma il luogo in un ambiente carico di significato, riflettendo valori, tradizioni e identità culturali nel tempo, influenzato dalle esperienze individuali e collettive. È proprio questa interazione tra l'uomo e il territorio che desidero rappresentare nelle mie opere, in cui cerco di dare forma visiva a ciò che rende la Valle Verzasca un luogo unico, capace di essere allo stesso tempo rifugio e specchio dell'identità culturale di chi la abita. Un aspetto centrale della mia ricerca è il concetto di *Genius Loci*, lo "spirito del luogo".⁵ Questo spirito si manifesta attraverso un'armonia tra l'uomo e il territorio, un legame reciproco in cui l'uomo cura il paesaggio e, allo stesso tempo, ne viene curato. Secondo il filosofo tedesco Joachim Ritter⁶, l'attenzione moderna per la natura in quanto paesaggio ha radici lontane, risalenti alla celebre scalata di Francesco Petrarca al Monte Ventoso nel 1335.⁷ Petrarca paragonava la scalata ad un pellegrinaggio spirituale, un viaggio dalle cose materiali a quelle spirituali, in cui la contemplazione della natura era vista come una riflessione interiore, un cammino verso la "Vita Beata", un movimento dell'anima.

1 La disciplina che studia l'essere umano, considerato sia come soggetto o individuo, sia come membro di comunità.

2 Voce *Estetica ambientale*, Enciclopedia Treccani. Paolo D'Angelo, una svolta nell'estetica.

3 La fenomenologia dell'abitare di Martin Heidegger è un concetto centrale nella sua filosofia, in particolare nel suo pensiero sull'essere e sul rapporto tra l'uomo e il mondo. Heidegger esplora l'idea di abitare in relazione alla sua nozione di "Essere" (*Sein*), sostenendo che l'abitare non è solo una questione di dimora fisica, ma un modo fondamentale di essere al mondo. Questo concetto appare in maniera preminente nel saggio "Costruire, abitare, pensare" (*Bauen Wohnen Denken*, 1951), dove Heidegger discute il significato dell'abitare in connessione con l'architettura, la costruzione e il legame con la terra.

4 Erika Lazzarino, "Antropologia alla prova dell'abitare. La località come strumento di analisi culturale".

5 Termine latino la cui origine si rintraccia nell'antica religione romana, dove si credeva che ogni luogo avesse uno spirito o una divinità che ne custodiva l'essenza.

6 Filosofo tedesco Joachim Ritter (1903-1974),

7 L'Ascesa al monte Ventoso è una lettera in latino raccolta nelle *Familiares* IV, 1 che Petrarca indirizza all'amico Dionigi di Borgo San Sepolcro, teologo e frate agostiniano.

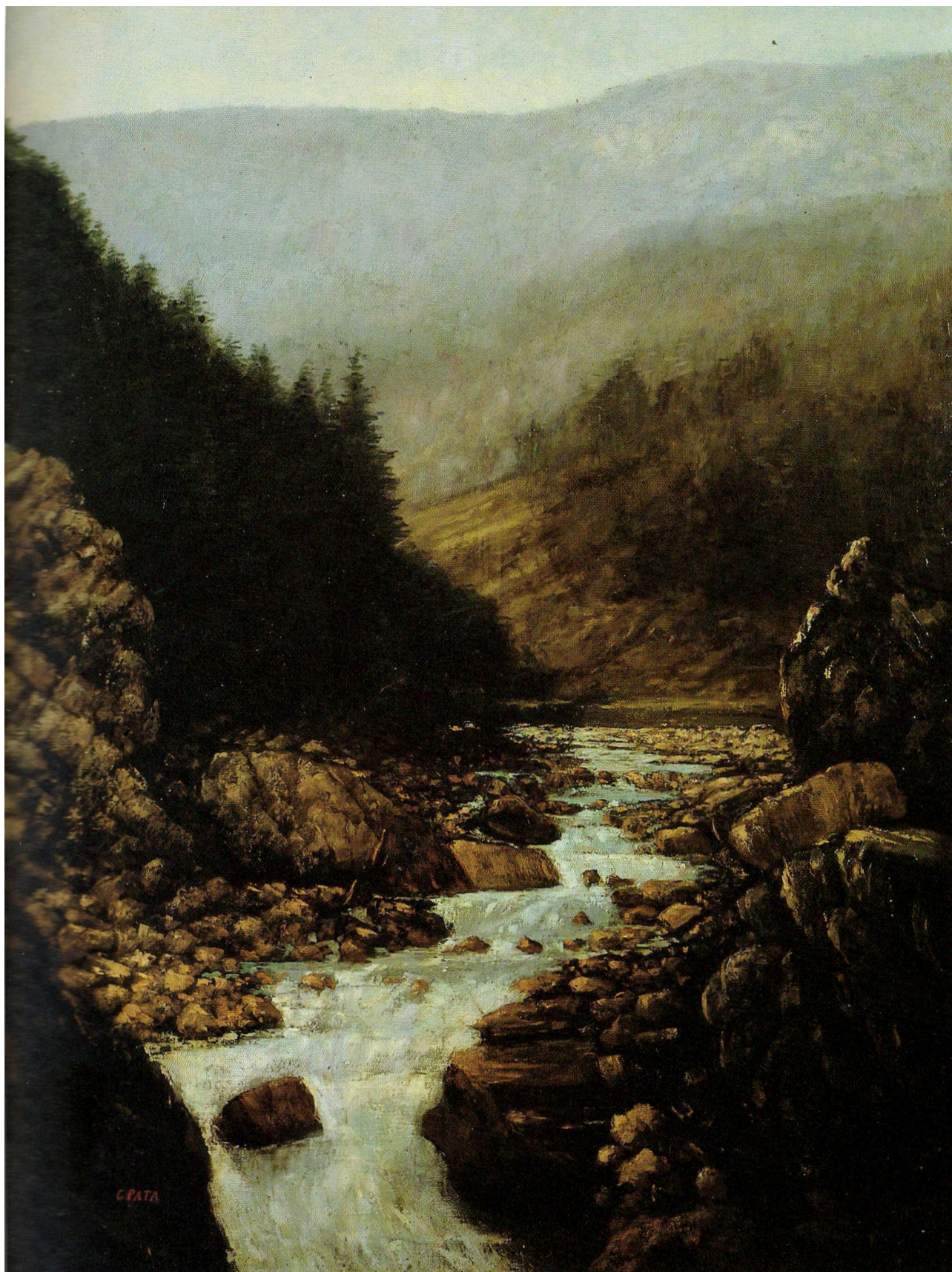
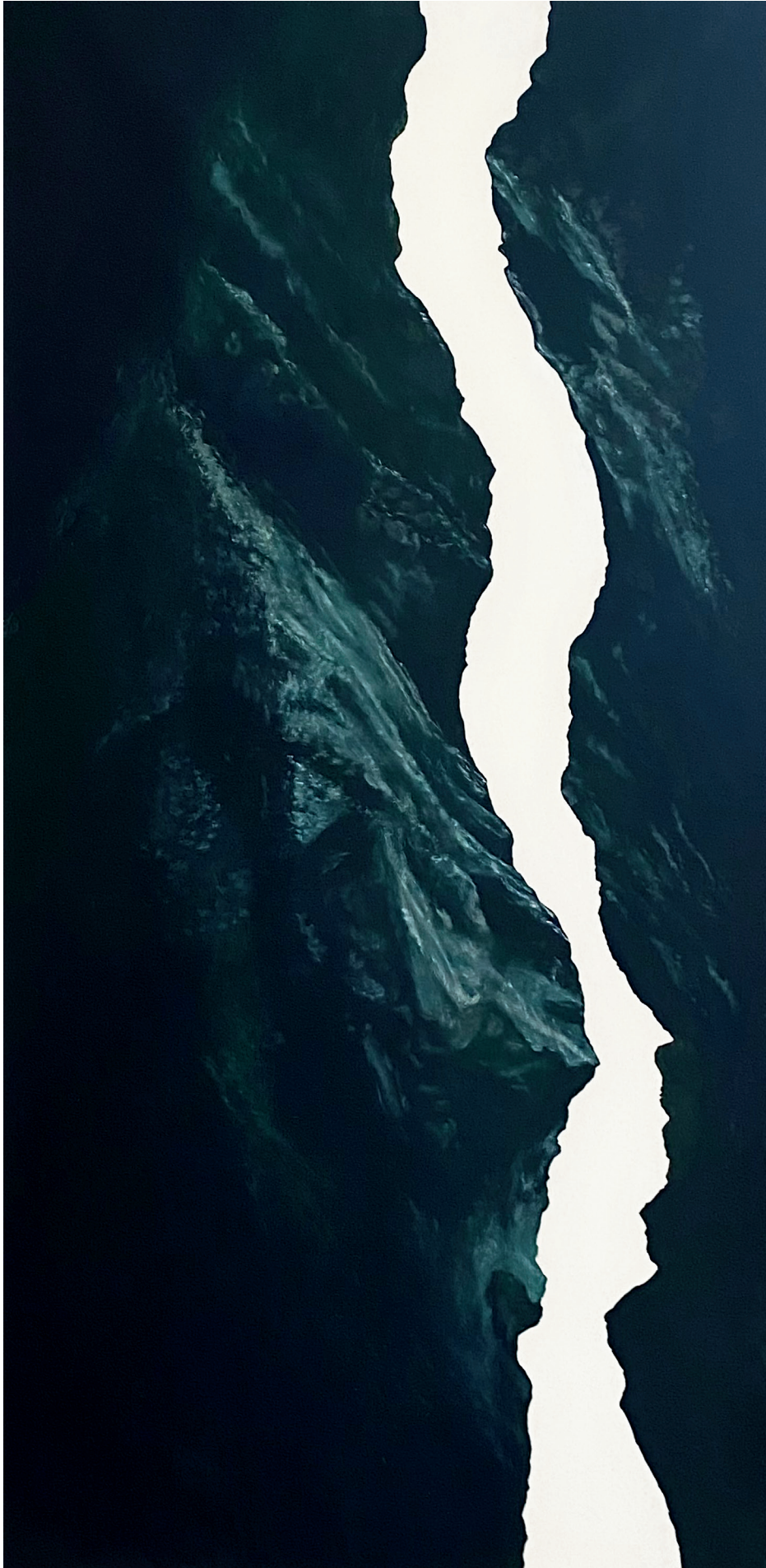


Fig. 6 - **Cherubino Patà**, *Torrent de montagne*, 1882-1885, olio su tela, esposta nell'abitazione della famiglia Molinari a Gerra Verzasca Croce.

A questo si affianca il concetto di “senso del luogo”¹, che riguarda la consapevolezza e la percezione personale di un ambiente. A differenza del *Genius Loci*, il “senso del luogo” non è una qualità intrinseca dello spazio, ma una capacità individuale di percepire e interpretare un luogo attraverso i sensi e la memoria. È la fusione tra esperienza sensoriale e immaginazione che permette agli individui di creare un legame soggettivo con lo spazio. Vista, udito, tatto e olfatto si mescolano con ricordi ed emozioni, rendendo il “senso del luogo” una costruzione personale che varia da individuo a individuo. Questa percezione soggettiva arricchisce il concetto di località, permettendo a ciascuno di costruire un rapporto unico con il proprio ambiente. Questo concetto diventa centrale nelle discipline come l'antropologia, l'architettura e l'arte, poiché invita a riflettere su come gli individui vivano e diano senso agli spazi che abitano o attraversano. Non è una facoltà necessaria per la sopravvivenza, ma è cruciale per costruire un rapporto emotivo e significativo con l'ambiente circostante. Fin dall'infanzia, il bisogno di creare spazi protetti, come fortini o tane, riflette un desiderio innato di sicurezza e orientamento nello spazio, alla ricerca di spazi intimi e sicuri, sia a livello fisico che emozionale. La scelta di un luogo da abitare è sempre stata strettamente legata alla capacità del territorio di offrire ciò che è necessario per la sopravvivenza. Fin dall'antichità, l'uomo ha stabilito i propri insediamenti in base alla disponibilità di acqua, terre fertili e risorse per l'agricoltura e l'allevamento. La Valle Verzasca, con il suo paesaggio montano incontaminato, si presta perfettamente a questa riflessione: qui il paesaggio diventa non solo una risorsa fisica ma anche una realtà culturale, in cui la natura, modificata dall'uomo attraverso l'agricoltura, l'architettura e altre attività, si trasforma in un paesaggio culturale. L'abitare in Valle Verzasca è legato a un'intensa relazione con la natura, che non è solo sfruttata per il sostentamento, ma è vissuta con rispetto e reverenza, come parte integrante di un'eredità sacra. Questo rispetto e sacralità si riflette anche nelle tradizioni locali, che vedono la comunità radunarsi attorno al focolare domestico e alla tavola imbandita, simboli di convivialità e appartenenza. In questi momenti, il cibo assume un significato che va oltre il semplice nutrimento: diventa il fulcro di un rituale di condivisione e di legame spirituale con la terra, frutto del lavoro e della generosità della natura stessa. In questo senso, Hervé Brunon², storico del paesaggio, sostiene che “prendersi cura di sé e degli altri” attraverso il rapporto con il paesaggio significa ristabilire un equilibrio etico e ontologico tra uomo e natura. Questo ciclo di cura e rispetto si rinnova ogni volta che la tavola viene apparecchiata, evocando l'importanza della tradizione e della condivisione. La tavola, in questo senso, diventa una metafora della sacralità del momento conviviale, un atto che non è solo alimentare, ma spirituale e culturale. Il rito conviviale del pasto, con l'atto del cucinare e del preparare il cibo, è intrinsecamente legato alla storia dell'umanità, che ha visto la transizione da una vita nomade a una sedentaria. Con la nascita dell'agricoltura e dell'allevamento, l'uomo ha trasformato il paesaggio adattandolo ai suoi bisogni e dando vita a nuove dinamiche culturali e sociali. Le prime comunità si insediarono vicino a fiumi e torrenti, fonti vitali per la coltivazione e l'allevamento, costruendo i primi villaggi. L'artigianato, nato dalla necessità di conservare il cibo e proteggersi dal freddo, portò alla creazione di vasi di argilla, ceste di vimini e tessuti di lana. Questo rapporto con la natura è sempre stato ambivalente: da un lato, l'uomo attinge risorse indispensabili per il nutrimento e la costruzione di utensili e ripari; dall'altro, la sua azione può alterare irreversibilmente l'equilibrio ecologico. Ci interroghiamo sul significato del nostro passaggio sulla terra, attribuendo al mondo e alla natura vari significati: alcuni luoghi diventano sacri, altri profani; alcuni paesaggi vengono percepiti come autentici, altri come artefatti. Il paesaggio, come scrisse Ritter, è “natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento”.³

1 Concetto teorizzato da Yi-Fu-Tang, geografo sino-americano (n. Tientsin 1930) noto per i suoi studi sul ruolo dell'esperienza nella conoscenza e sul legame tra spazio e luogo. Yi-Fu-Tang, "Space and Place: The Perspective of Experience", 1977.
2 Storico del paesaggio e responsabile di ricerca al Centre National de la Recherche Scientifique (Cnrs) di Parigi,
3 Joachim Ritter, "Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna", Guerini e associati, 1994.

Non tutti gli elementi naturali, come fiumi o montagne, diventano immediatamente paesaggio: ciò avviene solo quando l'uomo li percepisce senza scopi pratici, ma con un'intenzione estetica e spirituale. Nel mio progetto artistico, i temi dell'appartenenza e della memoria si riflettono nell'uso di materiali domestici come il tessuto e il cibo, simboli della cura e della sacralità del nutrimento. Il tavolo, luogo d'incontro e di condivisione, diventa il centro simbolico di una riflessione sul legame con la terra. La mia connessione con la Valle Verzasca è profonda e radicata: tra queste montagne e corsi d'acqua, la mia famiglia ha vissuto per generazioni, tramandando gesti, storie e tradizioni che ancora oggi nutrono la mia pratica artistica. L'amore per questo territorio e per i suoi ritmi semplici si manifesta nelle mie opere come testimonianza viva di un legame che resiste al tempo e si rinnova ogni volta che ritorno a casa. La valle non è solo fonte d'ispirazione: è il soggetto stesso della mia ricerca. Le sue montagne, i suoi fiumi e i suoi villaggi diventano parte integrante di un'esplorazione visiva e simbolica del paesaggio. Attraverso il mio lavoro, cerco di restituire questa bellezza come esperienza sensibile, capace di evocare lo spirito del luogo e di interrogare il rapporto tra uomo, natura e cultura. Gesti quotidiani come la raccolta delle castagne o la preparazione del minestrone con i frutti dell'orto rappresentano per me un'eredità preziosa. Sono tracce di una memoria collettiva che si intreccia con la mia identità. Con le mie opere intendo onorare questo legame, rendendo visibile la connessione profonda tra il paesaggio e chi lo abita, e celebrando le tradizioni che, come radici, continuano a nutrire il presente.



3.2 Visioni condivise in pittura

Confluenze, 2023, olio su tela, 140x80 cm

Questo dipinto rappresenta la vista dalla finestra della mia camera nella casa dove sono cresciuta in Svizzera, fuori dalla quale la linea delle montagne si staglia di fronte a Vogorno, in direzione di Corippo. Le montagne del Pizzo d'Orgniana e di Corbelli, che caratterizzano questo paesaggio, sono un segno indelebile nella mia memoria, risultato di una vita di osservazione, sia passiva che attiva, che mi ricorda casa. In questo lavoro ho voluto riprendere il concetto di protezione, un sentimento che ho sempre percepito nel mio piccolo paese di 200 abitanti, situato in questa piccola valle della Svizzera italiana, circondato dalle alte cime delle montagne. Queste, per me, hanno sempre rappresentato un nido sicuro, che mi proteggeva come fossero pareti di un rifugio naturale. Nella realizzazione del dipinto ho scelto di specchiare questa linea montuosa e di orientarla in verticale, suggerendo una dualità visiva: le forme richiamano al contempo il confine naturale che divide montagne e cielo, e il fiume che scorre tra di esse, simbolo vitale della valle stessa. Quando ero bambina, osservavo i profili di queste montagne immaginando mondi interi nascosti dietro di esse, universi sconosciuti e diversi. Mi domando spesso come queste montagne venissero percepite in passato, specialmente dalle famiglie di contadini che percorrevano questi sentieri con fatica e amore, spostandosi verso i pascoli estivi nei mesi della transumanza. Per creare queste forme montuose, ho inizialmente usato la spatola, che mi permetteva di esplorare la libertà del gesto e richiamava la matericità delle montagne. Tuttavia, durante il processo, il mio interesse si è progressivamente spostato sulla resa delle luci e delle ombre, più che sulla texture. Ho lavorato per ricreare un particolare verde che mi ricorda la Verzasca e il suo fiume dalle acque verdi, da cui alcuni ritengono derivi il nome della valle, mescolandolo con sfumature di bianco per evocare la luce che si riflette sulle cime. La pittura si è quindi trasformata in una rappresentazione più delicata e meno materica, dove il gioco di luci e colori diventa protagonista. L'opera vuole evocare un senso di ascesa e monumentalità, una sacralità che si percepisce nell'incontro tra terra e cielo. Le montagne, sin dai tempi antichi, sono state viste come luoghi di connessione tra umano e divino, come dimostrano le tradizioni religiose e spirituali che le hanno considerate dimore degli dei. Franco Cardini¹, nel suo libro "Le dimore di Dio", riflette su come la montagna sia stata interpretata come simbolo di un sacro distante e irraggiungibile, un luogo elevato da cui l'uomo può solo intravedere il trascendente, in un immaginario che vede le montagne come presenze eterne, imponenti e misteriose. Caterina Resta², nel suo studio "La radura del pensiero: Heidegger e la montagna", rafforza questa idea, sottolineando come la montagna rappresenti un'esperienza di rivelazione, un luogo in cui il paesaggio non è solo contemplato esteticamente, ma diventa un'apertura verso il senso profondo della natura e dell'essere. Anche oggi, nonostante l'alpinismo e la modernità abbiano ridotto la distanza fisica, la montagna continua a rappresentare una metafora dell'ascesa spirituale. La salita verso la vetta non è solo un percorso fisico, ma un itinerario simbolico verso la purificazione e l'autocomprensione, una spoliatura interiore che conduce all'incontro con il sacro. Nel mio lavoro, questo dialogo tra sacralità e natura si riflette nelle montagne, che diventano non solo elementi paesaggistici, ma custodi di memorie e simboli di una trascendenza che si manifesta attraverso la loro imponenza e permanenza nel tempo.

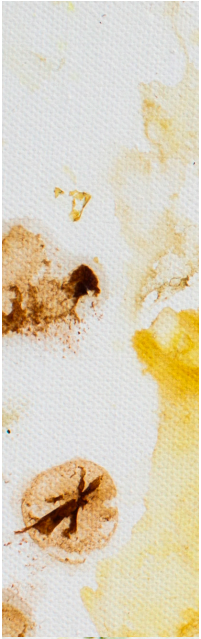
1 Franco Cardini è professore ordinario di Storia medievale presso l'Università di Firenze, giornalista e Professore Emerito dell'Istituto Italiano di Scienze Umane alla Scuola Normale Superiore di Pisa. "Le dimore di Dio. Dove abita l'eterno", Il Mulino, 2021.

2 Caterina Resta, "La radura del pensiero: Heidegger e la montagna", in "Oltre le vette. Metafore, uomini, luoghi della montagna", Il Poligrafo, Padova, 2000, p. 78.



Al Cortàsc, 2023, olio su tela, 80x100cm

Il dipinto *Al Cortàsc* trae ispirazione da un luogo profondamente legato alla storia della mia famiglia: un ponte che attraversa il fiume El ríe dal Cortàsc, situato sotto la casa dei miei nonni. Questa scena si rivela attraversandolo e volgendo lo sguardo verso l'alta valle. Da qui si può osservare l'imponenza delle montagne che sovrastano la scena e il fluire sereno del fiume che scorre tra di esse, scendendo a valle. Dall'altro lato del ponte, si trova un antico nucleo di case, abbandonato a seguito di una frana, ma un tempo parte di esso era abitato dai genitori di mia nonna. Nonostante il silenzio che oggi avvolge quel luogo, torniamo spesso a passeggiare lì, accompagnati dai dolci ricordi che mia nonna ci racconta. Questo dipinto vuole catturare l'evanescenza del paesaggio, come si ricorda un'immagine passata: con contorni sfumati, dove alcuni dettagli emergono nitidi mentre altri si dissolvono. I bordi delle montagne appaiono appena accennati, mentre lo sguardo si sofferma sulla pietra che fuoriesce dal fiume, o sull'ombra che colpisce la cima delle montagne. Volevo rappresentare il contrasto tra ciò che resta immutabile nel tempo, come i sassi definiti e statici, e ciò che cambia costantemente, come gli alberi, le cui sagome si trasformano col passare delle stagioni e degli anni. Mi affascina l'idea che un luogo possa essere unico e immediatamente riconoscibile nella sua identità. È proprio questa caratteristica che ha ispirato il mio lavoro. Ricordo con emozione il momento in cui, durante la realizzazione del dipinto, la mia madrina riconobbe con uno sguardo il luogo preciso e le montagne a cui mi ero ispirata, commuovendosi. Questo è l'effetto che cerco: creare un legame tra memoria personale e collettiva, un ponte tra passato e presente. Il ponte stesso, simbolo di connessione fisica tra due sponde, assume qui anche un significato emotivo, collegando i ricordi familiari al nucleo di case abbandonate, disegni di una vita passata. Il fiume, che scorre come un confine naturale, rappresenta sia una delimitazione territoriale che una barriera simbolica. Mia nonna mi raccontava che le mucche, vedendo il fiume, capivano fino a dove potevano spingersi, rispettandolo come un limite insuperabile. Nella realizzazione di questo dipinto mi sono ispirata alla tradizione dell'arte realista, intesa non solo come stile storico, ma come approccio attento e affettuoso alla realtà, capace di restituire con precisione la bellezza silenziosa dei dettagli. Questo sguardo, erede di una lunga storia pittorica, oggi si rinnova attraverso nuove sensibilità, diventando uno strumento per cogliere l'essenza di un luogo nella sua dimensione più intima. Ho cercato di soffermarmi su quegli elementi minimi che rendono un paesaggio unico e irripetibile: in particolare, una pietra che affiora dall'acqua ha catturato la mia attenzione, evocando inconsciamente l'opera di Cherubino Patà, le cui visioni paesaggistiche continuano a influenzare profondamente il mio immaginario. Per la realizzazione del quadro ho scelto la morbidezza della pittura a olio, utilizzando tonalità di verde tendenti al grigio, per evocare un'atmosfera sospesa, quasi fuori dal tempo. Ho voluto fondere l'immagine presente del paesaggio con le sue stratificazioni passate, portando in superficie non solo la sua forma, ma anche la memoria e le storie che esso custodisce, di tutti quegli occhi che, almeno una volta, l'hanno osservato.



Rituale di Preparazione, impressioni di verdure e olio su tela, 2024, 40x40cm

Rituale di Preparazione è un'opera composta da tre piccoli dipinti quadrati, realizzati durante il processo creativo che mi ha condotto alla successiva produzione calcografica dedicata alle zuppe. In questi quadri ho voluto fissare il gesto quotidiano della preparazione dei pasti, inteso non solo come atto funzionale, ma come rito carico di memoria, tradizione e affetto. Gesti che si ripetono nel tempo, tramandati da una generazione all'altra, e che continuano a costruire una memoria collettiva condivisa. Mi sono soffermata in particolare su un piatto semplice ma profondamente identitario: il minestrone ticinese. Una ricetta che attraversa il tempo e le generazioni, capace di parlare a chiunque abbia vissuto o condiviso un legame con questa terra. È un piatto povero e universale, fatto con ciò che si ha a disposizione, ma ricco di significati: incarna la genuinità, la cura e la gratitudine per i frutti della terra.

Minestrone ticinese

(per 4 persone)

q.b burro

1 spicchio d'aglio

1 cipolla tagliata finemente

vino bianco per sfumare

100 gr di patate

50 gr di fagioli borlotti ammorbiditi

100 gr di verza riccia a striscioline

50 gr di carote a dadini

1 foglia di salvia tagliata finemente

2 foglie d'alloro

100 gr di porri

50 gr di sedano a coste, a pezzi

1.5 L di brodo di verdura

sale e pepe

A piacere, aggiungere a 15-20 minuti da fine cottura, riso o patate.

Per rendere visibile il processo stesso del cucinare, ho sperimentato imprimendo direttamente sulla tela gli ingredienti del minestrone, scarti, bucce, verdure crude e cotte, prima che fossero trasformati in zuppa. Questo gesto ha generato una sorta di impronta materica e cromatica: le verdure, a contatto con la tela vergine, hanno rilasciato pigmenti naturali, reagendo chimicamente con la superficie. Si è creato così un effetto spontaneo, simile a un processo di ossidazione, che ha dato vita a toni vivi, terrosi, radicati nella materia stessa del cibo. A questi segni organici ho sovrapposto interventi in pittura a olio, per creare un dialogo tra sperimentazione e tradizione. Il risultato è un intreccio tra gesto quotidiano e linguaggio artistico, dove la tela diventa contenitore di memoria e testimonianza del legame profondo tra paesaggio, nutrimento e cultura. Il minestrone, in questa visione, non è soltanto un piatto: è una memoria viva, un simbolo della cura e del tempo condiviso. Attraverso la pittura ho voluto trasformare la preparazione del cibo in un atto artistico, celebrando la ritualità domestica come spazio di affetto, appartenenza e racconto.

3.3 Dialogo tra piante e calcografia. Sottobosco, *Er Ortiga*, *Manto*

Nel corso del mio percorso artistico, ho avuto il piacere di scoprire e approfondire la tecnica calcografica a carattere lineare della ceramolle, o vernice molle, che ha arricchito notevolmente il mio linguaggio artistico. Questa tecnica incisoria, sviluppata in Francia nel XIX secolo da Félix Vallotton¹, si caratterizza per l'uso di una vernice morbida applicata su una matrice², che consente di ottenere impressioni di alta qualità con una varietà di sfumature sottili e toni di grande intensità. È una tecnica delicata, che richiede grande attenzione e cura, ma che permette di imprimere segni che perdurano nel tempo. Il fascino della ceramolle per me risiede nella sua capacità di restituire dettagli con una precisione che poche altre tecniche incisorie possono offrire. Queste tecniche a effetto lineare permettono infinite variazioni di tratto, e di conseguenza offrono una possibilità di precisione e dettaglio elevati. Il segno morbido che la tecnica tradizionale permette rende l'effetto di un disegno a carboncino o di un disegno a matita. Una particolarità di questa tecnica indiretta è quella di riuscire a catturare qualsiasi impronta, con l'adeguata delicatezza, tramite ad esempio il procedimento Procède à la cravatte³. Infatti, per poter sfruttare il potenziale della tecnica, bisognerà utilizzare un sottile strato di ceramolle, una vernice più delicata e cedevole di quella utilizzata per le altre tecniche calcografiche, su cui, in questo caso, imprimere texture e superfici che verranno restituite con precisione. Trovo che ci sia una forte componente poetica nel disegnare tramite una velina nel processo tradizionale, imprimendo segni che rimarranno indelebili sulla lastra. Mi ha sempre affascinato l'idea di rendere permanente un segno così delicato. Questo la rende particolarmente adatta alla mia ricerca artistica, che si concentra sui paesaggi e, in particolare, sul legame intimo tra la natura e il segno. La fragilità del processo mi ha colpito profondamente: è un atto che ricorda la delicatezza necessaria per prendersi cura di una pianta, la quale, se ben coltivata, riesce a lasciare un'impronta tangibile e duratura nel suo ambiente. Durante il processo incisivo, il momento della morsura⁴, quando la matrice viene immersa in acidi leggeri per far emergere il disegno, diventa cruciale per definire la profondità del segno e quindi i giochi di luci ed ombre che si vogliono inserire, evocando la ricchezza e la complessità dei paesaggi naturali. Il parallelo tra la tecnica e la natura è evidente: proprio come le piante si trasformano nel corso del tempo, crescendo e ricrescendo ciclicamente, così anche il segno inciso evolve sotto l'azione degli acidi, fino a raggiungere la pienezza desiderata. Le opere *Sottobosco*, *Er Ortiga* e *Manto* incarnano questa relazione tra la ceramolle e il mondo vegetale, rappresentando un vero e proprio dialogo tra la delicatezza della tecnica e la forza vitale delle piante. L'esigenza di rappresentare questi lavori nasce dal desiderio di racchiudere in immagini gli elementi distintivi della valle. Al contempo, ho sentito il bisogno di uscire dalla mia area di familiarità, sperimentando un tipo di disegno calcografico che richiama all'iperrealismo e cercando di dare personalità a un'immagine tratta da una mia fotografia. In questo processo, volevo mantenere quanti più dettagli possibili, in modo che l'opera potesse definire chiaramente il luogo d'origine e restituire, attraverso gli occhi di chi quel luogo lo chiama casa, la sua posizione geografica.

1 Pittore ed incisore francese (1865-1925). Esplorò e innovò l'uso della ceramolle, creando opere che esemplificano l'efficacia della tecnica nel rendere dettagli fini e effetti atmosferici.

2 Il materiale scelto, dopo aver ricevuto i segni che permettono di trasferire l'immagine su un altro supporto (mediante inchiostrazione e impressione) diventa matrice.

3 Procedimento attraverso il quale si impressione la texture specifica di un materiale direttamente sulla ceramolle, senza disegno tradizionale. Questa impronta sulla superficie verrà poi sottoposta a morsura.

4 Morsura: azione corrosiva dell'acido



Er ortiga, 2024, stampa calcografica alla ceramolle, 2024, lastra di zinco lucida, 24x30cm

Ho sentito l'esigenza di catturare, attraverso la tecnica della ceramolle, la sensazione di un percorso che offre costantemente nuovi incontri e doni della natura. Queste incisioni parlano del paesaggio come un'offerta, di ciò che la terra ha da donare a chi la percorre e ne osserva i dettagli con attenzione. L'ispirazione per queste opere è venuta da un sentiero montano che si dirama proprio da dietro casa mia, un percorso che porta in montagna e collega villaggi e alpeggi. Fin da bambina, quel cammino è stato per me fonte di ispirazione. Era un luogo di scoperta, di incontri inaspettati con la fauna locale: cerbiatti timidi, scoiattoli indaffarati a raccogliere noci, oppure, nei giorni di pioggia, salamandre maculate, che mi affascinavano per i loro colori. Ogni angolo del bosco offriva una sorpresa diversa, una testimonianza della vitalità nascosta in questo ambiente naturale. *Er ortiga* nasce dal desiderio di rappresentare un elemento apparentemente semplice e spontaneo della natura, che assume però un ruolo centrale nell'esperienza del paesaggio e nella mia memoria personale. Il soggetto dell'opera è un ciuffo di ortiche che, ogni anno, rispunta accanto alla porta di un rustico¹ abbandonato lungo questo sentiero. Un tempo probabilmente utilizzata come stalla durante la transumanza, oggi quella casa è riabitata dalla natura. L'ortica, nella sua umiltà e resilienza, ne è diventata la sua silenziosa guardiana. Attraverso la tecnica della ceramolle, sono riuscita a cogliere la delicatezza delle sue foglie dentellate e la texture unica dei suoi steli, cercando di restituire con precisione il carattere resistente ma vulnerabile di questa pianta. La cera delicata mi ha permesso di catturare la sottile trama delle nervature, così come la leggerezza della sua presenza, che si innalza fiera davanti al rudere, come una sentinella. L'ortica, spesso considerata fastidiosa per le sue proprietà urticanti, ha in realtà un valore simbolico molto profondo. È un emblema di cura e protezione: pur essendo pungente, l'ortica possiede numerose proprietà benefiche e medicinali, un dono generoso della natura che, a chi sa coglierlo, offre nutrimento e guarigione. Questo concetto di offerta è centrale nell'opera, dove la pianta si presenta non solo come guardiano del luogo, ma anche come simbolo di resistenza e di generosità della terra, che continua a donare nonostante l'abbandono. La scelta dell'ortica come soggetto non è casuale: rappresenta l'intersezione tra fragilità e forza, tra ciò che viene trascurato e ciò che è essenziale. Crescendo senza cure, l'ortica è un esempio di come la natura possa prosperare spontaneamente, e questa sua resilienza riflette anche la capacità del paesaggio di rigenerarsi ciclicamente, proprio come la pianta che ogni anno si ripresenta puntuale nello stesso luogo. In *Er ortiga*, ho voluto rendere visibile questa relazione intima tra luogo e natura, rappresentando la pianta come una sorta di custode del passato e del presente, una figura discreta ma importante nel paesaggio della mia infanzia e del mio cammino. Il segno inciso, preciso e delicato, mira a esaltare la bellezza di un elemento quotidiano che spesso passa inosservato, ma che è intriso di significato e storia. A lato si possono osservare due stampe ottenute dalla stessa lastra su carta Rosaspina: una realizzata con inchiostro calcografico nero tradizionale e l'altra con una mescolanza di blu oltremarino e lacca viridine. Questa doppia versione enfatizza le diverse sfumature emotive del soggetto, evocando, rispettivamente, la memoria austera del passato e la vitalità rigogliosa della natura che persiste.

1 I cosiddetti rustici ticinesi (stalle, cascine, maggenghi, monti e alpeggi di collina, di montagna media e di alta montagna) costituiscono, a migliaia, un patrimonio di storia, di architettura povera e popolare, di secoli di duro lavoro contadino.



Sottobosco, 2024, stampa calcografica alla ceramolle, lastra di zinco lucida, 24x30cm

Proseguendo lungo il sentiero ci si immerge ancora più profondamente nel cuore della valle. Il bosco, con la sua atmosfera protettiva, si chiude attorno al viaggiatore come un rifugio, offrendo una sensazione di intimità e tranquillità. È in questo tratto del cammino che si svelano le meraviglie nascoste del sottobosco, dove la natura si esprime con una straordinaria varietà di forme e colori. Sottobosco vuole catturare questa esperienza sensoriale: muschi e licheni tappezzano le superfici rocciose, creando una trama vivente che ricopre le pareti sassose e i piccoli angoli nascosti del sentiero. Ho scelto di rappresentare questa micro-biodiversità utilizzando la tecnica della ceramolle, con una punta molto fine, per rendere giustizia ai dettagli minuziosi della vegetazione che popola queste zone ombrose e umide. I muschi, che crescono silenziosamente nel tempo, proteggono le pietre e ne mitigano la durezza, quasi come un manto che abbraccia il paesaggio, mentre i licheni disegnano segni astratti, evocando la continua espansione della vita in miniatura. Nel loro silenzio e immobilità, questi elementi rappresentano la forza vitale del sottobosco, un ecosistema che, pur essendo spesso invisibile, è essenziale per l'equilibrio della valle. Lì, tra i muschi che si aggrappano tenacemente alle superfici e le felci che si innalzano tra le fessure delle pietre, si crea un dialogo tra fragilità e resistenza. Questi organismi, apparentemente piccoli e delicati, racchiudono in sé una forza che sfida il tempo e le condizioni avverse, diventando un simbolo di resilienza. Sottobosco racconta quindi questo tratto di cammino nel cuore della natura, dove ogni passo rivela nuove meraviglie nascoste sotto i nostri piedi. L'opera si inserisce in un continuum con *Er ortiga*, approfondendo il tema del legame con il territorio e la natura come guida, non solo lungo il sentiero fisico, ma anche nel percorso di scoperta personale. Così come l'ortica accoglie il viaggiatore all'inizio del cammino, il sottobosco accompagna lungo il tragitto, offrendo una visione rigenerante, capace di rivelare la ricchezza nascosta e antica del mondo naturale, incarnando perfettamente il delicato equilibrio della natura. Le felci e i licheni, con le loro forme minute e intricate, si sviluppano come piccole foreste in miniatura, evocando un mondo nascosto che si rigenera e si espande in continuazione. Attraverso la ceramolle, ho cercato di catturare la raffinatezza di questi dettagli e di restituire la sensazione di calma e protezione che il sottobosco ispira in chi lo attraversa. In questo senso, Sottobosco non è solo una rappresentazione della vegetazione minuta, ma un tributo alla forza silenziosa della natura, che continua a crescere, evolvere e rigenerarsi, anche nei luoghi più nascosti e inaspettati della valle. A lato si può osservare una stampa realizzata con inchiostro calcografico nero tradizionale su carta Rosaspina.



Manto, 2024, stampa calcografica alla ceramolle, lastra di zinco lucida 24x30cm

Lungo la via, la vegetazione si fa più fitta e le fronde degli alberi formano un tetto naturale sopra di noi, una sorta di manto che accompagna e protegge il nostro cammino. È proprio qui che nasce *Manto*, l'ultima opera di questo ciclo dedicato alla passeggiata. *Manto* esplora l'idea di protezione e di connessione profonda con la natura, focalizzandosi su quella copertura verde che si estende sopra di noi mentre camminiamo nel bosco. Guardando verso l'alto, ciò che colpisce è l'infinita distesa di foglie che si intrecciano e si sovrappongono, creando un pattern vibrante di luci ed ombre. Questo intreccio lascia filtrare la luce del sole, che riesce a raggiungere anche le piante più piccole del sottobosco, in un equilibrio armonico che compone questo ecosistema vivente. L'opera nasce da una serie di fotografie spontanee che ho scattato mentre percorrevo il sentiero, superata l'ortica. Nonostante sia un sentiero particolarmente stretto, spesso mi ritrovo a camminare con lo sguardo rivolto verso l'alto, affascinata dalla regolarità di quella distesa di foglie che, nonostante la loro quantità, lasciano spazio ai raggi del sole. Questo manto vegetale funge da scudo, proteggendoci dai raggi diretti del sole, creando un ambiente rinfrescante e sicuro. In *Manto*, ho voluto rappresentare questa sensazione di protezione e di abbraccio che la natura ci offre. Le fronde degli alberi formano una sorta di tetto naturale, un manto che avvolge e accoglie chi si addentra nel bosco. L'opera riflette sull'equilibrio delicato tra luce e ombra, dove le foglie non sono solo una barriera, ma anche un mezzo attraverso cui la luce può filtrare, creando un gioco di ombre morbide e diffuse. Questo "tessuto" vivente rappresenta una presenza rassicurante, un simbolo di connessione profonda con la natura, che ci circonda e ci nutre, offrendoci protezione e ispirazione, ed è quello che nei secoli i popoli cercavano. Il manto di foglie diventa quindi un simbolo di armonia e interconnessione: le piante comunicano tra loro, creando un organismo unico e interdipendente che ci accoglie e ci invita a partecipare a questo dialogo silenzioso. La tecnica utilizzata per creare quest'opera è l'acquatinta, una tecnica calcografica a carattere pittorico che permette di ottenere tonalità sfumate e dettagli atmosferici. Grazie al numero e alla tempistica delle morsure sull'acido, sono riuscita a ottenere effetti nebulosi, che ricordano i giochi di luce che si creano quando i raggi del sole filtrano attraverso le foglie. Queste sfumature, con i loro contorni sfocati, evocano anche i disegni fluidi che si formano nell'acqua del fiume, dove i riflessi del paesaggio circostante sembrano danzare sulla superficie. Questo concetto di protezione e di reciproco scambio tra uomo e natura si ritrova anche nei lavori precedenti, *Er ortiga* e *Sottobosco*, dove la natura offre i suoi doni, sia come cibo che come riparo, in cambio della nostra cura e rispetto. In *Manto*, il tema della protezione si evolve in una riflessione più ampia sul rapporto tra uomo e natura: così come le fronde degli alberi ci proteggono durante il nostro cammino, anche noi siamo chiamati a proteggere e rispettare la natura che ci circonda. Questo tetto di foglie non è solo un rifugio temporaneo, ma un richiamo alla responsabilità di mantenere e custodire questo equilibrio prezioso, che ci offre frutti, ombra e bellezza. A lato si possono osservare due stampe ottenute dalla stessa lastra su carta Rosaspina: la prima è realizzata con inchiostro calcografico nero tradizionale; la seconda, invece, con una doppia battuta, prima in giallo ocre e poi in una mescolanza di blu oltremarino e lacca viridine.



3.4 Il mio progetto performativo

Cura d'ortica, 2023, video performance, 5'00", Canecc alla Croce

Nel mio percorso artistico, ho avuto modo di avvicinarmi alla forza dell'arte performativa, utilizzando il mio corpo come mezzo per esplorare il legame tra uomo e paesaggio, e offrendo me stessa per un'esperienza emozionale e fisica. Questa esplorazione si è concretizzata in una serie di progetti che mettono in relazione la cura del paesaggio con la cura che esso ci restituisce, in un ciclo di interdipendenza e trasformazione. Uno dei simboli che meglio rappresenta questo ciclo è il mortaio, strumento antico e universale utilizzato per schiacciare, comprimere e trasformare gli elementi naturali. Il mortaio è un tributo all'agricoltura, all'eredità culturale e alla nostra connessione con la natura, poiché ci ricorda il ruolo che questa ha nella produzione di cibo e nel sostentamento delle nostre vite. È un mezzo attraverso il quale l'uomo trasforma ciò che la terra ci offre, rendendolo utilizzabile e vitale. Da questa riflessione sul mortaio è nata l'idea di *Cura d'ortica*, un progetto performativo¹ realizzato a maggio 2023 a Gerra Verzasca, Croce, luogo che conserva un'importanza profonda per la mia famiglia. Il progetto si svolge in un antico rudere sotto casa dei miei nonni, che un tempo era una stalla dove le mucche riposavano la notte. La storia di questa stalla è tragicamente segnata da una tempesta che, durante una notte violenta, ne ha provocato il crollo, causando la perdita di alcune vite animali. Questo luogo, ora abbandonato e in rovina, è diventato il fulcro del mio intervento artistico, dove ho voluto immaginare un processo di cura nei confronti della casa e della memoria che essa custodisce. La cura si è manifestata attraverso l'uso dell'ortica in quanto pianta ricca di proprietà benefiche, ampiamente utilizzata in agricoltura biologica come fertilizzante naturale e repellente per parassiti. Il macerato di ortica, ottenuto dopo un processo di decomposizione, è infatti un potente nutriente per il terreno, in grado di prevenire malattie fungine e favorire la crescita sana delle piante. Tuttavia, l'ortica è anche nota per il suo meccanismo di difesa: le sue foglie, se maneggiate con superficialità, rilasciano un acido che provoca bruciore sulla pelle, ma questo stesso effetto urticante può essere evitato se la pianta viene toccata con cura e nel modo corretto, dal basso verso l'alto. Nel mio progetto, ho raccolto le ortiche che crescevano rigogliose attorno al rudere abbandonato, utilizzando il mortaio per trasformarle in una pomata curativa. Con questo unguento simbolico, ho cosperso l'ingresso dell'antica stalla, come gesto rituale di salvezza e rigenerazione. Le ortiche, fitte e alte, avevano finora creato una barriera naturale che separava il rudere dalla stradina del bosco. Raccogliendole per la preparazione della pomata, ho inavvertitamente aperto un piccolo sentiero che collega di nuovo i due spazi. Questo gesto ha reso il rudere nuovamente raggiungibile, rompendo l'isolamento in cui era immerso da tempo. Questo atto performativo intendeva restituire vita a un luogo dimenticato, riportando alla luce la sua memoria attraverso un processo di guarigione. Così come il macerato di ortica fertilizza e protegge le piante, il mio intervento si è proposto di rigenerare la connessione con la storia del luogo e con la natura che lo avvolge. Il mortaio, in questo contesto, diventa un simbolo di trasformazione, di cura e di dialogo con la terra, richiamando un antico sapere agricolo che risuona ancora oggi. *Cura d'ortica* non è solo una riflessione sull'importanza della cura verso il paesaggio, ma anche sul modo in cui la natura stessa ci cura e ci rigenera, invitandoci a rispettare e proteggere il suo equilibrio delicato.

¹ Le fotografie e i video prodotti per il progetto sono stati scattati da Chiara Banfi e Giulia Panscera, amiche ed artiste.







Spazzacà, 2024, serie fotografica in bianco e nero e a colori, Croce Verzasca

/spaz·za·cà/

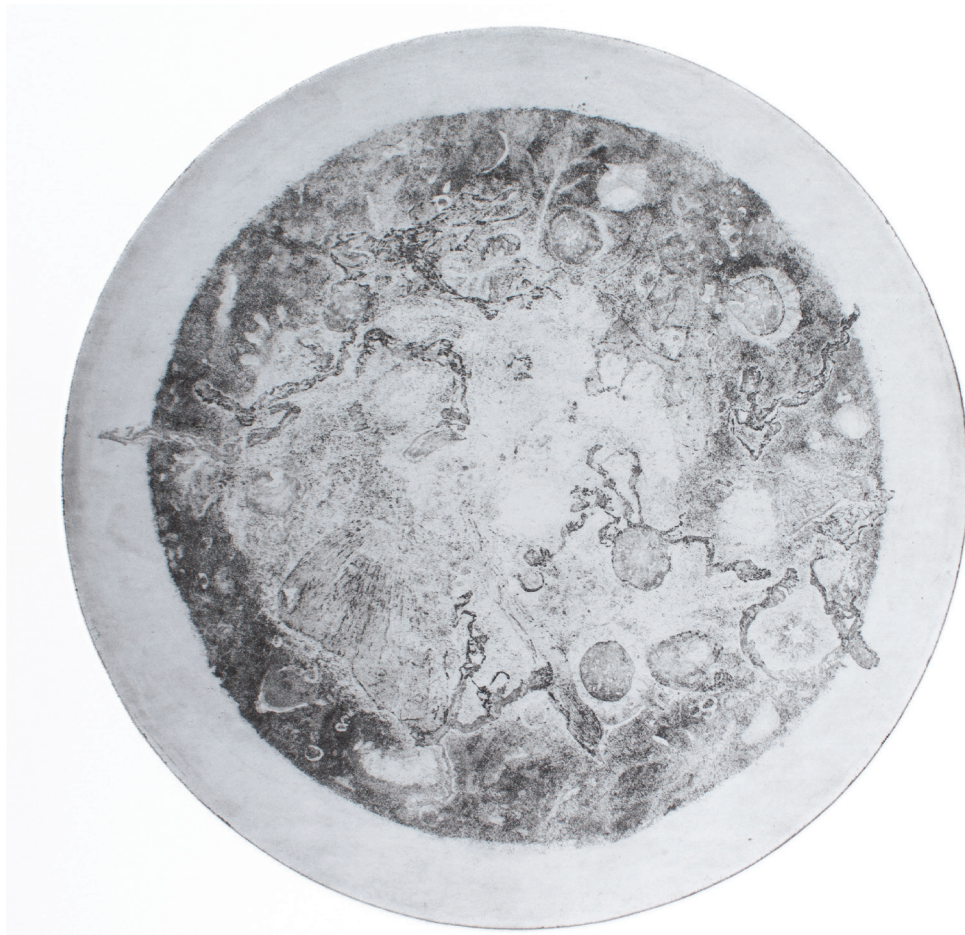
nm. solaio, spazzacasa; luogo di raccolta di cose ormai ritenute dai più inutili e superflue, delle quali ci si vuole sbarazzare.

Una soffitta che diventa rifugio, riparo, nido, ma anche luogo di abbandono e memoria. Mi trovo nella casa della mia bisnonna, la mamma della Nonna Rosetta, una casa costruita nel 1877 a Gerra Verzasca Croce, nel cuore del Ticino in Svizzera. Questo progetto si articola in due serie fotografiche: una a colori e una in bianco e nero¹. Tramite questo lavoro voglio andare ad indagare il rapporto fra il corpo umano, in particolare quello femminile, e gli attrezzi tradizionali legati alla vita rurale della Valle Verzasca fino a fonderli in una cosa unica: il corpo è strumento. Spesso dimentichiamo che fino a poche generazioni fa, la vita in Ticino era strettamente legata all'agricoltura e al duro lavoro manuale. La valle non era un luogo turistico come lo conosciamo oggi, ma un ambiente di fatica, sacrificio e dedizione. In passato il corpo non solo era un veicolo di vita, ma diveniva strumento necessario allo svolgimento dei mestieri quotidiani. I figli stessi erano considerati una risorsa preziosa di forza lavoro, un aiuto necessario per la sopravvivenza della famiglia. Al contempo la stessa figura femminile era forgiata dal lavoro: la maternità, sebbene fosse fondamentale per avere aiuto manuale, non poteva essere un pretesto per smettere di produrre. Questo comportava il fenomeno frequente degli aborti spontanei, oppure dei parti nei campi o sulle strade per andare in alpeggio. Quando riuscivano, le partorienti si accucciavano in un angolo della cucina o vicino al fuoco al momento del parto. Nel contesto della vita quotidiana, emergeva anche l'importanza della religione, evidenziata dalla presenza diffusa di crocifissi e santini all'interno delle abitazioni. Questi simboli religiosi rappresentavano una fonte di conforto e di speranza per le famiglie, testimonianza della loro fede e gratitudine per le grazie ricevute. Ho preso ispirazione per i colori del vestito dalla figura di Sant'Anna, protettrice delle partorienti, spesso raffigurata seduta sulle proprie gambe con le braccia in raccolta. Nell'iconografia del Due e Trecento, è frequentemente rappresentata con una veste blu, come nell'opera "Sant'Anna Metterza" di Masaccio e Masolino (1425), un'immagine che ha ispirato la scelta dei colori nel mio lavoro. Questa serie fotografica è suddivisa in foto in bianco e nero e foto a colori, che possono venire esposte singolarmente o suddivise nelle seguenti serie: *Metamorfosi*, *Maternità*, *Tocco*, *Passaggio*, *Trittico*. Nella serie fotografica in bianco e nero, metto in risalto la stabilità e la durata degli oggetti, in contrasto con il movimento del corpo umano e la fugacità della vita. Il movimento sembra quasi un'illusione di tocchi indefiniti e molteplici, e il bianco e nero accentua la forza emotiva di ogni fotografia, richiamando le immagini del passato e aggiungendo un senso di continuità e tradizione. Nella serie fotografica a colori, esploro la relazione tra il corpo vivente e gli oggetti inanimati, indagando il significato profondo di questa interazione. L'uso di un filtro compositivo e cromatico dona un tocco di spiritualità alle immagini, mentre mi concentro sulla rappresentazione del corpo femminile, non solo in relazione agli strumenti di lavoro, ma anche in fusione con essi, sottolineando come questi oggetti diventano una parte integrante del corpo stesso e della sua funzione.

1 Le fotografie sono state scattate con la preziosa collaborazione di Chiara Banfi, amica ed artista.







3.5 Tradizione e sacralità

Sempre la solita süpa, 2024, serie di stampe alla ceramolle su carta e stoffa, lastra di zinco, 19cm d.

Il progetto *Sempre la solita süpa* nasce dall'idea di creare delle zuppe stampate su tovaglie, unendo la tradizione del pasto all'arte dell'incisione calcografica. Ho utilizzato una matrice tonda, intagliata da me, della dimensione di un piatto fondo, per rappresentare simbolicamente la minestra, un alimento che evoca l'alimentazione semplice e tradizionale, il ritrovo familiare e la sacralità del sedersi insieme a tavola. Questo lavoro indaga proprio la tradizione del pasto e la riunione delle famiglie intorno al tavolo, in una ritualità conviviale che richiama inevitabilmente all'Ultima Cena. C'è qualcosa di profondamente sacro nel gesto del condividere i frutti della terra intorno ad un tavolo, non solo alimenti ma anche pensieri, opinioni e ricordi, una tradizione antica e universale, che attraversa culture e secoli. La zuppa diventa simbolo della famiglia, del ritrovarsi insieme, e della semplicità dei pasti quotidiani. In alta montagna, dove le risorse erano limitate, uno dei piatti più diffusi era proprio il minestrone, fatto con gli ingredienti disponibili: verdure dell'orto, patate, pasta o riso, spesso arricchito solo con quanto si trovava in dispensa. Questo piatto comune a molte regioni, chiamato minestrone ticinese nel mio territorio, è parte integrante della memoria gastronomica della mia famiglia e di tante altre famiglie ticinesi. Ricordo con affetto il riso e latte, uno dei miei piatti preferiti da bambina, preparato con latte fresco appena munto e quel poco che si aveva in casa, a volte pasta, altre volte patate. Parte di questo progetto nasce anche da un'eredità familiare. Mia nonna mi ha donato delle stoffe antiche in lino, ricamate a mano, tra cui una tovaglia, utilizzata nelle occasioni speciali e tramandata di generazione in generazione, appartenente ad un'ava di una cara amica d'infanzia di mia nonna. Ho utilizzato queste stoffe, pregne di memoria e storia, come superfici per le mie stampe calcografiche sospese nel tempo, che raccontano l'impressione di un pasto. Ho ideato quindi delle "minestre fossili", che sono andata ad imprimere con la tecnica della ceramolle su questa stoffa. Si tratta di una tecnica molto delicata che su una trama come quella del lino può avere difficoltà a mostrarsi, rispetto invece ad una xilografia che si presta meglio. Il titolo *Sempre la solita süpa* riprende un detto popolare ticinese che descrive una situazione ripetitiva e monotona, proprio come il bisogno, in passato, di nutrirsi spesso con gli stessi piatti per lunghi periodi, in assenza di alternative. Oggi abbiamo infinite scelte a tavola, ma un tempo tutto dipendeva da ciò che si trovava o si coltivava. Tuttavia, quel momento del pasto non era solo una questione di sostentamento, ma un'occasione per riunirsi, riscaldarsi e condividere la fatica della giornata. Una ripetizione apparentemente statica, che in realtà apre una riflessione sulla mutevolezza di quei luoghi e sulla permanenza dei sentimenti e delle memorie legate ad essi. L'idea di aggiungere un aspetto multisensoriale, ispirandomi anche alle ricerche di gruppi come Studio Azzurro, mi ha spinto a voler includere una parte olfattiva nel progetto. Un giorno, accompagnata da mia nonna, siamo tornate in quel piccolo borgo al di là del fiume, oltrepassato il ponte, dove molti anni prima si era verificata la terribile frana. Passeggiando, abbiamo raccolto foglie di erbe selvatiche come ortica, tarassaco e piantaggine, che ho poi fatto macerare bollendole a lungo. Con il risultato di questo processo ho tinto alcune delle antiche stoffe in lino, intrecciando il colore e l'odore delle piante con il tessuto. Così sono nate le ultime stampe di questa serie, che unisce stampe cartacee tradizionali a stampe tessili su lino, riflettendo la sacralità e la ritualità di un gesto antico e universale, come quello di riunirsi intorno a una tavola e condividere sempre la solita zuppa, ripetitiva e semplice, ma ricca di storia e significato. A lato, due stampe in nero calcografico su carta Rosaspina accompagnano l'opera. Le immagini nelle pagine successive restituiscono il contesto del momento installativo del progetto: le stoffe appese a Gerra Verzasca Croce, mentre la tovaglia è stata fotografata ai Larici.

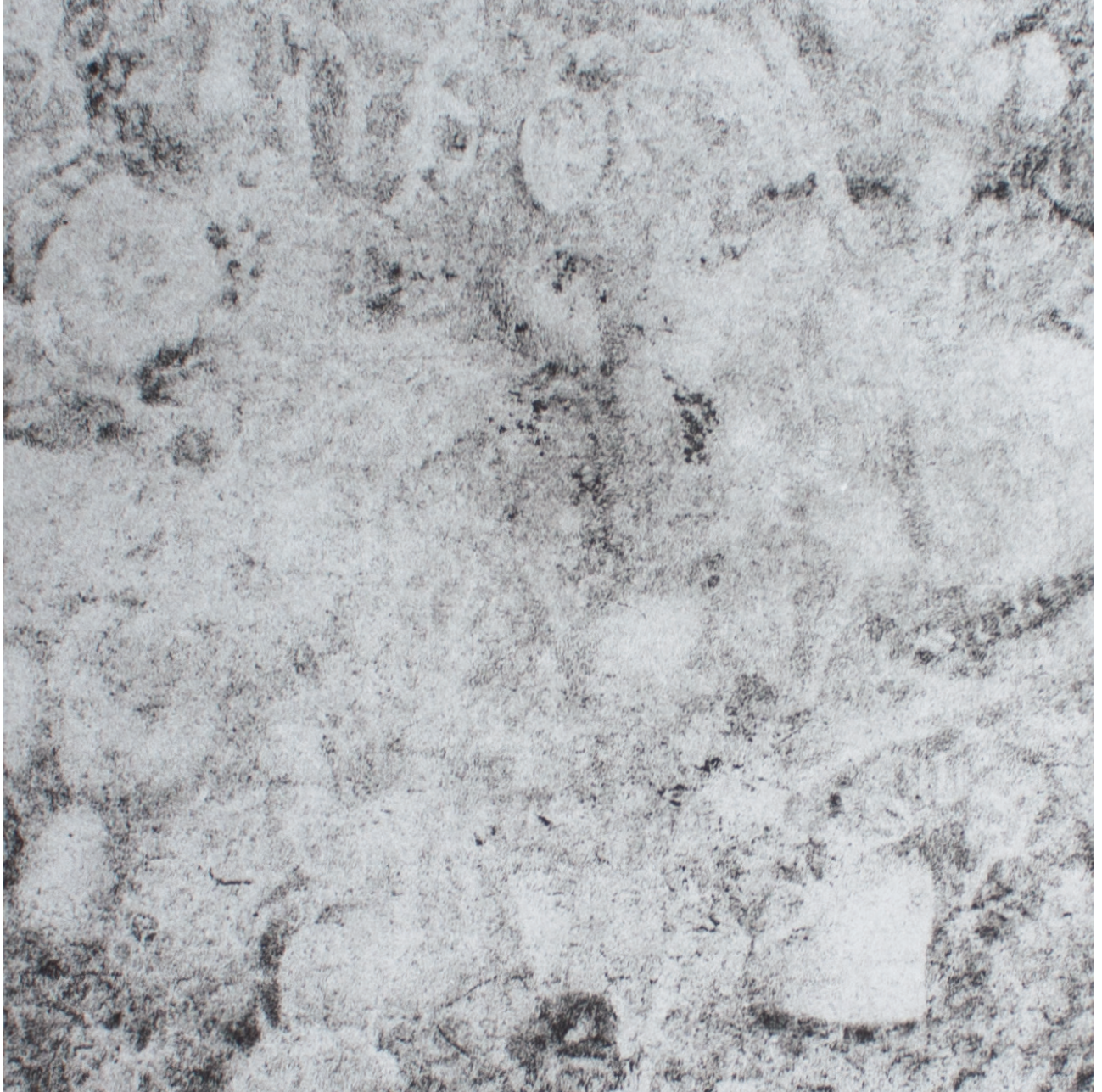














Sentieri di transumanza, 2023/2024, composizione di sei stampe calcografiche, 115x150cm

L'ultimo progetto *Sentieri di Transumanza* è composto da sei stampe ed è stato esposto al Premio Nazionale delle Arti 2024, sezione Arti Grafiche tenutasi a Catania, alla Fondazione Brodbeck nell'ottobre del 2024. Questo lavoro rappresenta una sintesi del percorso artistico intrapreso finora, racchiudendo in sé diversi progetti precedenti. L'obiettivo centrale è raccontare, attraverso immagini e parole, il mondo dell'alpe nella Svizzera italiana, con un focus particolare sulla Valle Verzasca, intrecciando spunti di riflessione legati al mio passato e alle storie dei miei antenati. Mi soffermo sull'impellente bisogno umano di raccontare la propria realtà e, nel mio caso, di racchiuderla in immagini. È una necessità arcaica, una spinta a misurare il proprio tempo e a ritagliarne un frammento, rendendolo eterno. Questo desiderio diventa ancora più forte in un'epoca come la nostra, in cui il cambiamento è costantemente in agguato. Eppure, esistono luoghi che sembrano rimanere stabili, definiti e definitivi, come i rustici abbandonati che, pur bloccati nel tempo, portano con sé storie di vita passata. Questo ciclo naturale diventa un simbolo, un segno lungo il sentiero della transumanza, un eterno custode che osserva, vive e rivive il passaggio del tempo. Le immagini che ho creato, pur nascendo da un contesto specifico, assumono un carattere universale, capace di evocare in chi le osserva ricordi comuni e sensazioni condivise di un passato ormai lontano. *Sentieri di Transumanza* nasce proprio da questo desiderio: racchiudere in un'unica opera quei frammenti di vita e di memoria legati alla pratica della transumanza. Le sei stampe raccontano ciò che poteva essere osservato e vissuto durante questi percorsi: le foglie degli alberi che proteggono dal sole lungo il cammino, le ortiche che si incontrano ai margini della via e, infine, la minestra calda che scalda il corpo e lo spirito dopo una lunga giornata di fatica, prima piena, poi svuotata. Ogni elemento diventa una metafora del viaggio, della resistenza e della ciclicità della vita, in un'opera che vuole essere allo stesso tempo riflessione personale e omaggio alla memoria collettiva.

Conclusione

In questa ricerca ho esplorato il legame profondo e ancestrale che unisce l'uomo alla natura, cercando di tracciare un filo conduttore che collega il passato al presente attraverso l'arte del paesaggio. Il Romanticismo e il Realismo, due movimenti che hanno definito la rappresentazione della natura nell'Ottocento, ci hanno insegnato a guardare oltre la superficie, trasformando il paesaggio da semplice sfondo a riflesso dell'anima e delle nostre riflessioni esistenziali e identitarie. Artisti come Cherubino Patà, Gustave Courbet, Giovanni Segantini, Caspar Wolf, John Constable e Antonio Fontanesi hanno saputo catturare l'essenza di un luogo, rendendolo eterno e vibrante, un simbolo che trascende il dato visivo per diventare memoria e sentimento. Questa tesi ha voluto non solo omaggiare tali maestri, ma anche mostrare come il loro insegnamento continui a vivere nel lavoro e nell'eredità di artisti contemporanei come Ackroyd & Harvey e Paola Ulargui Escalona Almudena Romero. Questi artisti, con sguardi nuovi e tecniche innovative, continuano a utilizzare la natura come mezzo per investigare la memoria, l'identità e la connessione dell'uomo con il territorio, rivelando la potenza simbolica e vitale della terra. Nel mio percorso ho voluto raccontare anche la mia storia. Il paesaggio della Valle Verzasca, con i suoi silenzi e i suoi angoli segreti, è diventato il veicolo per esprimere quel legame profondo che porto dentro. Attraverso l'incisione, la pittura e la performance, ho impresso la mia appartenenza a questa terra, dando forma a una narrazione visiva che unisce memoria personale e collettiva. In questo atto creativo, ho sentito l'eco delle generazioni passate, intrecciarsi con il presente, creando un racconto che, pur radicato nel territorio svizzero, può essere condiviso da chiunque abbia un legame profondo con la propria terra. Questa tesi rappresenta un atto di testimonianza, gratitudine e celebrazione. Un ringraziamento alla terra che mi ha cresciuto, che ha nutrito la mia immaginazione e le mie emozioni. Mi avvio verso il futuro con la certezza che le mie radici rimarranno sempre qui, in questo luogo che continua a essere fonte inesauribile di ispirazione, memoria e identità, e che porto con me, impresso nelle mie opere, come segno indelebile di ciò che sono stata e di ciò che diventerò.



Ringraziamenti

Giunta alla conclusione di questo percorso, desidero esprimere la mia profonda gratitudine a tutti coloro che mi hanno accompagnato in questi anni accademici e nella realizzazione di questa tesi. Un ringraziamento particolare va alla mia relatrice Marilena De Stefano, per la sua guida preziosa, la sua passione e la pazienza dimostrata nel seguirmi in questo progetto. La sua disponibilità e competenza sono state fondamentali non solo nella realizzazione di questa tesi, ma anche nel trasmettermi un autentico amore per le Tecniche dell'Incisione. Un grazie sentito al professor Luigi Moio, il cui supporto e la cui introduzione all'arte performativa hanno rappresentato una svolta fondamentale nel mio percorso artistico. Ringrazio anche la professoressa Laura Valle per la sua preziosa guida pittorica, che mi ha aiutato a perfezionare la tecnica e a scoprire nuove prospettive artistiche. Ringrazio la mia famiglia e i miei amici che mi hanno sempre sostenuta ed incoraggiata, restando per me una fonte inesauribile di ispirazione. Le nostre conversazioni, i confronti e le risate sono stati un importante equilibrio in questi anni e senza di voi, questo cammino sarebbe stato molto più arduo. Un pensiero speciale va ai miei nonni Rosetta e Innocente Mignola, che con le loro storie del passato e i gesti affettuosi, come le stoffe donate da mia nonna, mi hanno fatto sentire profondamente connessa alle mie radici. Ringrazio Stefano Molinari per aver condiviso con me il catalogo e l'opera di Cherubino Patà, cosa che ha molto arricchito il mio percorso. Grazie di cuore a Chiara Banfi e Giulia Panscera per la loro collaborazione, amicizia e talento. Ringrazio Denis, Zoe e mia mamma Simona per la loro presenza costante e il loro supporto incondizionato, soprattutto nei momenti più impegnativi di questo percorso. Infine, un pensiero speciale va a tutte le persone che, in modi diversi, hanno contribuito alla mia crescita personale e professionale durante questo percorso. A loro va la mia più sincera riconoscenza.

Fonti bibliografiche

Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 2008.

Bontognali Renato, Erroi Lorenzo, Montagna Lara, *Volte dell'alpe*, fotografie di Ely Riva, Salvioni Edizioni, 2018

Cardini Franco, *Le dimore di Dio. Dove abita l'eterno*, Il Mulino, 2021.

Cesarone Virgilio, *Per una fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come oikosophia*, Virgilio, 2008.

Cirifino Fabio, Rosa Paolo, Roveda Stefano, Sangiorgi Leonardo, *Studio Azzurro: Ambienti sensibili. Esperienza tra interattività e narrazione*. Electa, Milano 1999.

De Nardi Alessia, *Paesaggio, identità e senso di appartenenza al luogo: un'indagine tra gli adolescenti italiani e stranieri*, 2012.

De Stefano Marilena, *Guida pratica alle tecniche di incisione. Procedimenti della calcografia tradizionale, moderna-sperimentale e atossica*, 2016.

Derrida Jacques, Sini Carlo, *Pensare l'arte. Verità, figura, visione*. Studio Azzurro, Federico Motta Editore, Milano 1998.

Di Marino Bruno, *Studio Azzurro: Tracce, sguardi e altri pensieri*. Feltrinelli, Milano 2007.

Donati Bruno e Gaggioni Augusto, *Alpigiani, pascoli e mandrie*. Armando Dadò Editore, Locarno, 1983.

Grossi Plinio, *Il Ticino del '40*, Pregassona, Fontana Edizioni, 1993.

Ingold Tim, *La percezione dell'ambiente: saggi sul sostentamento, l'abitazione e l'abilità*. Taylor & Francis, 2021.

Kac Eduardo, *Segni di vita, Bio Art e Oltre. Capitolo Chlorophyll Apparition*, Heather Ackroyd and Dan Harvey, MIT Press, Londra. 2007, pp. 199 - 210.

Mancuso Stefano, *Verde brillante, sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, con Alessandra Viola, Giunti editore, 2013.

Mattei Maria Grazia, *Interattività Studio Azzurro opere tra partecipazione e osservazione*. Fondazione Umbria Spettacolo, Perugia 1998.

Monducci Elio, Giovanni Fontanesi, Alessandro Prampolini, Alfonso Beccaluva *paesaggisti reggiani dell'ottocento: Reggio Emilia*, Sale del Ridotto del Teatro Municipale, 1984. Catalogo della mostra, testi critici e schede di Alessandra Borgogelli.

Nicola Perullo, *Cibo, estetica, arte. Convergenze tra filosofia, semiotica e storia*, articolo pubblicato su Academia.edu, Edizioni ETS, Pisa, 2014.

Ophälders Markus, *Imitazione della natura e ironia romantica*, in *Quaderni di Estetica e Critica* n 4-5, Bulzoni Editore, Roma 2000, pp. 163-180.

Ortwin Sauer Carl, *La Morfologia del Paesaggio*, università della California, pubblicazioni in Geografia, Berkeley 22, 1925, pp. 19-53.

Paul Rothenhäusler, Edmond van Hoorick, *Valli sconosciute della svizzera*, Edizioni Silva, Zurigo, 1985.

Rees R, *John Constable e l'arte della Geografia*, in *Rassegna Geografica*, Taylor & Francis, 1976, p. 61.

Resta Caterina, *La radura del pensiero: Heidegger e la montagna*, in *Oltre le vette. Metafore, uomini, luoghi della montagna*, Il Poligrafo, Padova, 2000, p. 78.

Reynolds Graham, *Constable. Il pittore naturale*. McGraw-Hill, New York, 1965.

Ritter Joachim, *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e associati, 1994.

Riva Ely, *Gli occhi delle montagne, 200 laghetti alpini del Ticino e 25 del Moesano*, SalvioniEdizioni, 2000.

Scamara Elio, *Gergo d'intesa, Vocabolario del dialetto di Lavertezzo e Valle Verzasca*. Tipografia Cavalli, Tenero, 2005.

Schwitter Thomas, *Piante utili in Ticino e nell'Italia alpina e prealpina*. SalvioniEdizioni, Bellinzona, 2019.

S. Casey Edward, *Ritornare al posto: verso una rinnovata comprensione del luogo-mondo* (seconda edizione). Bloomington, Indiana University Press, 2009.

Testori Giovanni, Fernier Jean-Jaques, Ceschi Raffaello, Chessex Pierre, *Cherubino Patà (1827-1899). L'ombra di Gustave Courbet*, 1988, catalogo a cura di Paola Bellanda, Galleria Matasci Tenero, 1988.

Thornes John E, *I cieli di John Constable: una fusione di arte e scienza*. A&C Black, 1999.

Valsecchi Marco, *L'Europa dei paesaggisti*, Milano, Riunione adriatica di sicurtà, 1969.

Yi-Fu-Tang, *Spazio e Luogo: la prospettiva dell'esperienza*, E. Arnold, 1977.

Fonti sitografiche

Del Bondio Andrea, *Segantini e il paesaggio delle Alpi*, articolo PDF, 2024, ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

<https://journals.openedition.org/aam/1284>: AM, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large, n. 40-42, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2017-2018.

Santanera Giovanna, 2018, *Antropologia Museale*. https://www.academia.edu/37590128/Percorsi_in_etnografia_dellarte

Lusini Valentina, *Antropologia culturale e arte contemporanea. Territori, documenti e metodi condivisi*. <https://fareantropologia.cfs.unipi.it/media/pdf/lusini-2009-antropologia-culturale-arte-contemporanea.pdf>

Borrello Anna, *Memoria e identità: alle origini dei luoghi dell'anima e delle emozioni*. <https://www.insegnareonline.com/rivista/cultura-ricerca-didattica/memoria-identita-origini-luoghi-anima-emozioni>

<https://lavenaria.it/it/mostre/constable>

Il paesaggio nell'arte. L'arte del vedere e la costruzione dello spazio. <http://www.italianostrapa.it/files/Barone-Il-paesaggio-nell-arte.pdf>

<https://www.repertoriobagnacavallo.it/le-tecniche/vernice-molle/>

Il Cantone Ticino dai Landamani alla Riforma 1815-1830. A cura di: Mario Agliati, Fernando Bonetti, Guido Marazzi, Giuseppe Martinola, Giuseppe Mondada, Vincenzo Snider, Adriano Soldini, 1979. https://m4.ti.ch/fileadmin/DECS/DS/Rivista_scuola_ticinese/ST_n.78/ST_78_completo.pdf
https://repository.supsi.ch/5751/1/AST155_03_Scapozza_LowRes.pdf

<https://soloarte.atelierdesarts.com/artisti/old/f/fontanesi.html>

Busch Werner, *Northern romantic landscape painting. An introduction to its problems*. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7728/1/Busch_Northern_Romantic_landscape_painting_2017.pdf

Boccaletto Francesca, *Uomo e paesaggio, una riflessione urgente*, 2014. <https://ilbolive.unipd.it/it/content/uomo-e-paesaggio-una-riflessione-urgente>

Vitone Luca, *Foglie al vento*. https://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/2658/1/Vitone_foglie_al_vento.pdf

