



# TERRA ANIMATA

**Visioni tra arte e natura  
in Italia (1964-2023)**

**30.03  
27.08.23**

MATTATOIO

**Terra animata. Visioni tra arte e natura in Italia (1964-2023)**  
a cura di /curated by Paola Bonani e /and Francesca Rachele Oppedisano

---

**30 marzo / March – 27 agosto / August 2023**  
**Mattatoio di Roma – Padiglione / Pavilion 9a**

---

In copertina / On the cover Luca Maria Patella, *Terra animata*, 1967 (dettaglio), tela fotografica /  
photographic canvas, Collezione privata, Foligno  
Foto Studio Viaindustriae

# INTRODUZIONE

È proprio nell'anima del mondo che l'anima umana ha avuto sempre la sua dimora

James Hillman

La mostra raccoglie alcuni tra gli esempi più significativi di artisti contemporanei che hanno lavorato sulle relazioni esistenti tra arte, creatività, estetica e i territori naturali che l'uomo abita.

La selezione, incentrata su artisti italiani, copre un arco cronologico che va dagli anni Sessanta ai giorni nostri, un periodo caratterizzato da grandi cambiamenti nella percezione del rapporto tra natura ed essere umano, cambiamenti a cui le arti visive hanno contribuito aprendo nuovi scenari e fondando nuove consapevolezze.

Negli anni Sessanta molti artisti hanno compiuto un radicale superamento dei confini tradizionali dell'opera d'arte, includendo all'interno di essa elementi prelevati direttamente dalla realtà e incentrandosi, in alcuni casi, tutta la loro ricerca sul rapporto con la materia, con la natura e con i suoi processi di trasformazione. Negli anni Settanta l'agricoltura e il paesaggio sono divenuti oggetto di pratiche artistiche specifiche, con l'intento di indagare e di verificare dimensioni più umane di produzione e spazi di sintonia con l'ambiente. In Italia il decennio si chiuderà, com'è noto, con l'edizione della Biennale di Venezia dedicata al tema *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*.

A partire dagli anni Novanta e fino ai giorni nostri queste pratiche sono riprese con crescente interesse. Oggi il concetto di *natura* è stato emancipato dall'idea di *naturale*, aggettivo che sottintende uno sguardo antropizzato della terra, così come i termini di *territorio*, *paesaggio*, *ambiente* sono stati ampiamente ripensati. Gli artisti lavorano ormai nella consapevolezza di trovarsi all'interno di un ecosistema eterogeneo, in cui cooperano pratiche artistiche, conoscenze scientifiche, studi antropologici e sociali, biopolitiche territoriali, restituendoci visioni e prospettive uniche su ciò che vediamo, percepiamo, sperimentiamo, misuriamo, abitiamo, contempliamo, con cui giochiamo, su ciò che, in una parola, animiamo.

Alcuni degli artisti qui raccolti hanno fondato la loro pratica, in parallelo alla nascita del pensiero ecologista, sull'osservazione della natura, intesa come campo di ricerca e ritrovamento di una identità originaria (Pino Pascali), luogo da misurare come fondamento della conoscenza (Luca Maria Patella), spazio da riattivare e da contemplare attraverso una ridefinizione estetica (Gianfranco Baruchello) o con cui identificarsi (Giuseppe Penone). In altri casi, terra e paesaggio divengono luoghi di un immaginario puramente estetico e ludico, in grado di dischiudere visioni intense e paesaggi ideali (Mario Merz e Piero Gilardi), proiezioni oniriche e fiabesche (Giosetta Fioroni), poetiche e familiari (Giacinto Cerone).

Queste linee di ricerca sono riprese, con filiazioni più o meno dirette, dagli artisti delle ultime generazioni che, come Bruna Esposito, Massimo Bartolini, Marzia Migliora, Leone Contini, Michele Guido, Emanuela Ascoli, Nico Angiuli, Renato Leotta e Pamela Diamante, hanno fatto della propria arte un impegno di risveglio e di sensibilizzazione della nostra coscienza, avviando una sorta di cooperazione immersiva, simbiotica, estetica, oltre che etica, con la natura e i suoi elementi. Le loro pratiche rappresentano con straordinaria efficacia temi complessi, urgenti e controversi, quali biodiversità e antispecismo, sostenibilità, migrazione e ruralità. Queste ricerche richiamano in gioco un'ecosofia, legata alla pratica di un'ecologia del profondo, che implica la demolizione del pensiero antropocentrico, quasi a voler riconoscere che la terra abbia, per l'appunto, un'anima, cioè un interno estroflesso di cui tutti noi facciamo parte.

Due citazioni visive aprono la mostra. Un *Cretto nero* di Alberto Burri e un *Concetto spaziale*. *Cratere* di Lucio Fontana. Due opere esemplari, provenienti da un futuro anteriore, che indicano i due poli su cui si fonda l'impianto dell'intero progetto, quello dello spazio terreno e dello spazio cosmico, della percezione del reale e della sublimazione dell'immaginario.

## INTRODUCTION

It is precisely in the soul of the world that the  
human soul has always had its dwelling place

James Hillman

This exhibition brings together some of the most significant contemporary artists who have worked, and are working, on the relationship between art, creativity, aesthetics and the natural territory inhabited by humankind.

The selection, focusing on Italian artists, spans a timeframe stretching from the 1960s to the present day, a period characterised by sweeping changes in our perception of humankind's relationship with nature – changes to which the visual arts have contributed by opening up new scenarios and forging a new awareness.

Many artists in the 1960s took a radical step beyond the work of art's traditional boundaries by building elements into it that were taken directly from reality and, in certain cases, focusing their entire research on our relationship with matter, with nature and with its transformation processes. In the 1960s, farming and the

landscape became the object of specific artistic practices with the intention of exploring and verifying the possibility of a more human dimension in production and the husbanding of spaces in harmony with the natural environment. Here in Italy, the decade ended with an edition of the Venice Biennale entitled *From Nature to Art, from Art to Nature*.

These practices were revived with growing interest in the 1990s and that interest has continued unabated up to our own day. Today the concept of *nature* has shaken off the idea of *natural*, an adjective that implies an anthropised view of the earth, and by the same token, the terms *territory*, *landscape* and *environment* have undergone a thorough rethink. Artists now work in the knowledge that they stand within a heterogeneous ecosystem in which artistic practice, scientific knowledge, anthropological and social studies and territorial biopolicies coexist and cooperate, offering us unique visions and perspectives of what we see, perceive, feel, measure, inhabit, contemplate, play with: in a word, what we animate.

Some of the artists whose work is on display in the exhibition have based their practice, in parallel with the birth of environmentalist thought, on the observation of nature in the sense of a field for researching and rediscovering an original identity (Pino Pascali), a place to be measured as the fundament of knowledge (Luca Maria Patella), a space to be reactivated and contemplated through aesthetic redefinition (Gianfranco Baruchello) or with which to identify oneself (Giuseppe Penone). In other cases, the earth and the landscape become the setting for a purely aesthetic and playful imagination capable of unveiling intense visions and ideal landscapes (Mario Merz and Piero Gilardi), or projections that can be dreamlike and fairytale (Giosetta Fioroni) or poetic and familiar (Giacinto Cerone).

These trends in research have been taken up, with more or less direct inspiration, by artists of the younger generations such as Bruna Esposito, Massimo Bartolini, Marzia Migliora, Leone Contini, Michele Guido, Emanuela Ascari, Nico Angiuli, Renato Leotta and Pamela Diamante, who have turned their art into a commitment to reawaken and sensitise our consciences by triggering a kind of immersive, symbiotic and aesthetic as well as ethical cooperation with nature and its elements. Their practices are astonishingly effective in representing such complex, urgent and controversial issues as biodiversity and antispeciesism, sustainability, migration and rurality. Their research brings back into the picture an *ecosophia* associated with the practice of *deep ecology*, involving the demolition of anthropocentric thought as though seeking to acknowledge that the earth has a soul, in other words an everted interior to which we all belong.

The exhibition opens with two visual quotes, a *Cretto nero* (*Black Crack*) by Alberto Burri and a *Concetto spaziale. Cratere* (*Spatial Concept. Crater*) by Lucio Fontana, two exemplary works from an earlier future that illustrate the two poles in which the entire project is rooted: earthly space and cosmic space, the perception of reality and the sublimation of the imaginary.

# NICO ANGIULI

Bari, 1981

*La Danza degli Attrezzi. I gesti della vite*, Murcia, Spagna, 2013  
video, HD 16:9, colore e suono / video, HD 16:9, colour and sound, 10'30"  
Courtesy l'artista

L'opera video rientra nella serie *La Danza degli Attrezzi*, un progetto nel quale l'artista è coinvolto dal 2009 incentrato sulle mutazioni paesaggistiche e sulle ricadute sociali che coinvolgono i rapporti tra migrazione, urbanizzazione del paesaggio, sfruttamento del corpo dei lavoratori agricoli, umanizzazione delle macchine e meccanizzazione dei corpi. Il progetto, volto a costituire una video-archiviazione dei gesti agricoli, è stato messo in scena in diverse forme in Italia, Albania, Grecia, Spagna, Nord America, coinvolgendo contadini, ballerini, etnologici e storici dell'agricoltura, e ha riguardato nel tempo le colture di grano, riso, lana, pomodoro, tabacco, olivo, sale e vite. "Segare, arare, concimare, raccogliere, pressare: ogni coltura indagata è suddivisa in singole operazioni, che vengono danzate mimando l'uso degli strumenti più importanti che hanno storicamente cambiato la cultura e la produzione agricola". Il video mostra i gesti agricoli dei lavoratori sudamericani nella Murcia nell'arco del ciclo di produzione di una vigna e come la gestualità sia cambiata con l'evoluzione degli attrezzi e l'evoluzione delle macchine: aratura, fasciatura, fertilizzazione, disinfezione, potatura, raccolta, diraspatura, pigiatura. I loro movimenti quotidiani sono mostrati senza attrezzi, mentre le loro voci fuori campo ci parlano delle loro condizioni di vita. L'artista accresce il senso di distaccamento e alienazione dei contadini dal lavoro della terra attraverso un doppio spaesamento: decontestualizzando il luogo - i lavoratori agiscono in luoghi estranei, come un campo da basket - e il gesto che, privato del suo strumento, viene esautorato della sua funzione e restituito in atto performativo. È il corpo stesso che si fa attrezzo, da corpo agente diventa agito, assorbendo la memoria di una gestualità meccanicizzata la restituisce nel suo rovescio fantasmatico, eco presente di quei corpi-macchina evocati dai futuristi e spettacolarizzati da Charlie Chaplin in *Tempi moderni*.  
Il lavoro di matrice antropologica di Angiuli si inserisce nel solco di una ripresa dell'opera sulla ruralità di Pino Pascali di cui l'artista, suo conterraneo, si assume il ruolo di ideale prosecutore. (fro)



This video is part of the *The Tools' Dance* series, a project in which the artist has been involved since 2009, that focuses on changes in the landscape and on their social impact, involving the relationship between migration, the urbanisation of the countryside, the physical exploitation of farmworkers, the humanisation of machines and the mechanisation of bodies. The project, designed to form a video-archive of agricultural gestures, has been staged in various forms in Italy, Albania, Greece, Spain and North America, involving peasants, dancers, ethnologists and agricultural historians and, over time, it has addressed such crops as corn, rice, wool, tomatoes, tobacco, olives, salt and the vine. "Sawing, ploughing, fertilising, harvesting, pressing: each crop explored is broken down into individual operations that are danced, miming the use of the most important tools that have changed farming culture and production down the ages". The video shows the agricultural gestures of South American workers in Murcia through the full production cycle of a vine and how those gestures have changed as tools have developed and machines have been introduced: ploughing, binding, fertilising, disinfecting, pruning, harvesting, destemming and pressing. Their daily movements are shown without tools, while their voices offscreen recount their living conditions. The artist amplifies the peasants' sense of detachment and alienation from their work in the fields through a dual disorientation: by decontextualising the place – the workers move in extraneous sites such as a basketball pitch – while divesting the gesture, deprived of its tool, of its function and displaying it as a performance. The body itself becomes a tool, it goes from active to passive; absorbing the memory of a mechanised gesturality, it displays it in its phantasmal opposite, a present-day echo of those bodies-cum-machines evoked by the Futurists and brought to the screen by Charlie Chaplin in *Modern Times*.

Angiuli's work with its anthropological roots sits in the furrow of a resumption of his fellow countryman Pino Pascali's work on the rural world, the artist taking on the role of that work's ideal continuer. (fro)



# LA DANZA DEGLI ATTREZZI. I GESTI DELLA VITE

Nico Angiuli, Murcia, Spagna, 2013

Prima di uscire dal Marocco  
stavamo pensando  
che quando venivamo in Spagna  
ci cambiava la vita

**ARARE**

**ATAR**

**LEGARE**

**FERTILIZZARE**

**FUMIGARE**

-“hoye” questo ecuadoriano lavora bene o male? - se lavori bene ti prende altra gente per lavorare e se non vali per lavorare, già non ti prendono  
perché non vali!

ti dico nel mio Paese  
lavorare molto e guadagnare molto poco.  
Qua io lavoro un'ora e guadagno  
quanto una giornata intera in Ecuador.

Io per venire per di qua  
ho pagato 6000 dollari...

**POTARE**

**PODAR**

Qui in Spagna in agricoltura  
lavorava gente che non aveva studi  
o c'erano gli immigrati

però adesso che la Spagna è caduta in una  
crisi la gente spagnola dice:  
- mi stai rubando il lavoro -

Ma perché? Se io sono  
venuto qui vent'anni fa,  
non puoi venire tu a togliermi il lavoro,  
è assurdo!

Dicono: -no! Mi stai togliendo il lavoro!-  
e io rispondo: -dove stavi tu vent'anni fa?-  
-io sto soffrendo nel campo da vent'anni  
e ora mi vuoi togliere il posto?-

io credo che non è normale  
né corretto, né niente

**RECOGER**

**RACCOGLIERE**

Quando li ho tenuti a lavorare nel  
mio terreno dovevo insegnargli tutto:  
raccolgono la frutta ancora dura,  
non la trattano con cura.

No perché non sanno lavorare non sanno  
lavorare nel campo, non rendono.

La verità è che li pagano meno  
perché rendono molto poco.

Come dice mio marito:  
se mentre spruzzano gli antiparassitari  
davo dirgli: -fai così, fai questo... -  
e stare sempre dietro di loro...

**MOLER**

**MOLIRE**

Come la “mescoliamo” questa cosa?  
...soffrendo uno con l'altro!

i migranti?

I migranti vivono così:  
un giorno prendono un colpo  
e un altro giorno una cosa buona  
un giorno mangiano e un giorno no  
un giorno prendono e un giorno no

Il campo?

Il campo è una cosa che camuffa tutto  
“me entiende” o no?

il campo dove lavora la gente no?

Una cosa che camuffa  
il colpo che tiene lo straniero

**PISAR**

**PIGIARE**

# THE TOOLS' DANCE. THE VINEYARDS GESTURES

Nico Angiuli, Murcia, Spain, 2013

Before leaving Morocco  
we were thinking  
that when we got to Spain  
our lives would change

## PLOUGHING

### ATAR

### BINDING

### FERTILISING

### FUMIGATING

-“Hoye” is this Ecuadorian working  
well or badly? –

if you work well other people  
will hire you to work  
and if you’re no good at working,  
then they won’t take you

because you’re no good!

I tell you in my country  
work a lot and earn very little  
Here I work for an hour and I earn  
as much as a whole day in Ecuador.

I paid 6,000 dollars  
to get here...

### PRUNING

### PODAR

Here in Spain in farming  
people worked who hadn’t been to school  
or there were immigrants

but now that Spain is in recession  
the Spanish people they say:  
–you are stealing my job–.

But why? I came here  
twenty years ago,  
you can’t come along and steal my job,  
it’s absurd!

They say: –no! You’re stealing my job!  
and I answer: –where were you  
twenty years ago?–  
–I have been slaving in the fields  
for twenty years

and now you want to take my job  
away from me?–  
I don’t think that’s right  
or normal, or anything

## RECOGER

## HARVESTING

When I took them on to work my land  
I had to teach them everything:  
they pick fruit that’s still hard,  
they don’t handle it with care.

Not because they don’t know how to work  
they don’t know how to work in the fields,  
they aren’t productive.

The fact is that they pay them less  
because they’re very unproductive.

As my husband says:  
when they’re spraying pesticides:  
I have to tell them: –do this, do that...–  
and always keep a close eye on them!

## MOLER

## GRINDING

How are we going to “mix” this thing?  
...by suffering with one another!

### Migrants?

Migrants live like this:  
one day they take a blow  
and the next day something good  
one day they eat  
and the next day they don’t,  
one day they get it  
and the next day they don’t

The field?  
The field is something that  
conceals everything  
“me entiende” or not?  
the field where people work, no?

A thing that conceals  
the blow that holds the foreigner

## PISAR

## PRESSING

# EMANUELA ASCARI

Sassuolo, 1977

*Non conforme*, 2023

fotografia digitale, stampa inkjet su carta Hahnemühle Luster / digital photograph, inkjet print on Hahnemühle Luster paper, cm 19 x 28,5

Courtesy l'artista

Una parte notevole della ricerca di Emanuela Ascari si concentra sull'agricoltura come "forma di cultura da cui recuperare una visione organica dell'esistenza". Attraverso "un processo di conoscenza basato su una metodologia di indagine territoriale" la sua pratica ha indagato sul campo i principi della permacultura e dell'agricoltura biodinamica. Riconsiderare il rapporto dell'uomo con la natura secondo questo punto di vista significa apprendere dalla natura e dai suoi processi, ristabilire un legame "tra l'uomo e il suo ambiente, tra arte e natura", inquadrando un rapporto di cooperazione tra le molteplici forme del vivente. Rielaborare le connessioni tra natura e cultura implica un cambio di postura determinante: "la cultura non può essere considerata come termine antitetico rispetto alla natura" osserva l'antropologo Francesco Remotti, "bensì come una sua dimensione interna di per sé indipendente dall'uomo al di là di ogni proclamazione di esclusività antropologica". Solo quando siamo in grado di osservare la natura così come è, solo quando siamo in grado di spiare la natura mentre crea, possiamo lasciarci sorprendere dalle sue forme inaspettate attraverso le quali la natura indomata manifesta la propria biodiversità. Ecco così che ci troviamo sorpresi di fronte alla creatività riottosa di una serie di pomodori anticonformisti espulsi dalle filiere di mercato per le loro forme eccentriche, extravaganti, attuare la loro rivoluzione contro culturale nei confronti di un'idea di natura non conforme all'idea che la natura ha delle sue forme. Operando sul recupero degli scarti agricoli l'artista induce il 'consumatore' a riflettere sul problema etico connesso al valore estetico applicato arbitrariamente ai prodotti della Natura. Una prassi che getta ancora una volta una sinistra luce antropomorfica sugli enti non umani piegati con artifici "naturali" a rappresentare un'idea di mondo, conforme a un ideale di perfezione. In fondo fu proprio il padre della biodinamica, il filosofo Rudolf Steiner, ad affermare verso la fine dell'Ottocento: "Non produce forse il mondo con la stessa necessità il pensare nella testa dell'uomo e i fiori sulla pianta?". Osserviamo questi pomodori e meravigliamoci di questo pensare non comune e della capacità eccentrica della Natura di dare forma all'inaspettato. (fro)



A considerable part of Emanuela Ascarì's research focuses on farming as a "form of culture from which we need to recuperate an organic vision of existence". Through "a process of knowledge based on a method of territorial investigation", her practice has explored the principles of permaculture and biodynamic agriculture in the field. Reconsidering man's relationship with nature from this standpoint means learning from nature and its processes, rekindling a bond "between man and his environment, between art and nature" and forging a cooperative relationship among the multiple forms of living things. Revisiting the connections between nature and culture entails a decisive change of posture: "Culture cannot be considered an antithetical term to nature" remarked anthropologist Francesco Remotti, "but rather an interior dimension of it, independent *per se* of mankind, above and beyond all proclamations of anthropological exclusivity". Only when we are able to observe nature as it is, only when we are able to spy on nature while it creates, can we let ourselves to be surprised by the unexpected forms through which untamed nature manifests its biodiversity. Thus we will find ourselves being surprised by the disorderly creativity of a set of nonconformist tomatoes expelled from the market supply chain on account of their eccentric, extravagant shapes, staging their countercultural revolution against the notion of nature non-compliant with the idea that nature has of its shapes. Operating on the recovery of agricultural waste, the artist prompts the 'consumer' to reflect on the ethical issue of aesthetic value arbitrarily applied to the products of Nature – a practice that once again sheds a sinister anthropomorphic light on non-human entities distorted with "natural" artifices to represent an idea of the world compliant with an ideal of perfection. After all, it was precisely the father of biodynamics, the philosopher Rudolf Steiner, who said at the turn of the 19th century: "Does the world not produce, with the same necessity, thought in the head of a man and flowers on a plant?". Let us observe these tomatoes and wonder at this uncommon thought and at Nature's eccentric ability to confer form on the unexpected. (from)



# MASSIMO BARTOLINI

Cecina, 1962

*My Fourth Homage: to Carmine Carbone*, 2003

stampa lambda montata su alluminio / Lambda print on aluminium, cm 126 x 262

Collezione Giuseppe Iannaccone, Milano

Sin dall'inizio degli anni Novanta il lavoro di Massimo Bartolini si è soffermato in più occasioni a riflettere sulle connessioni esistenti tra essere umano e natura. Tra i lavori dedicati a questi temi realizza le serie *Aiuole* (1995) e *Senza titolo (Piantagioni)* (1995). Nelle *Aiuole*, performance documentate da alcuni scatti fotografici, i corpi sono trasformati in strutture di contenimento per piccole coltivazioni e giardini, come fossero muretti di recensione, recipienti e vasi. In *Senza titolo (Piantagioni)* il corpo dell'artista, come quello di una pianta, compare con le sue estremità affondate nel terreno di un campo agricolo. Entrambe le opere metaforicamente alludono a una connessione organica e osmotica con l'ambiente naturale. Lo stesso legame è riproposto nell'opera esposta in mostra, *My Fourth Homage: to Carmine Carbone*. In questo lavoro un gruppo di persone appare con le gambe interrate fino alle ginocchia in un campo situato vicino allo studio dell'artista nei pressi di Cecina. La loro disposizione richiama quella dei lavoratori del famoso dipinto *Il Quarto stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, dando all'immagine una più evidente dimensione sociale e politica. Diversamente dall'incidere dei lavoratori di Pellizza da Volpedo, tuttavia, che all'inizio del Novecento sembrano diretti verso un futuro carico di utopiche promesse di crescita e di avanzamenti sociali e tecnologici, le figure di Bartolini sono ancorate al terreno, bloccate in una fila ordinata, impossibilitate nei movimenti. La loro immobilità, vissuta senza sofferenza, li avvicina idealmente agli alberi sul fondo della foto, in un'evidente presa di posizione a favore dei processi di convivenza, connessione e crescita che caratterizzano l'ambiente naturale. (pb)

Since the early 1990s Massimo Bartolini's work has dwelt on more than one occasion on the connections existing between human beings and nature. The works that he has devoted to these issues include the *Aiuole* (*Flowerbeds*) series (1995) and *Senza titolo* (*Piantagioni*) [*Untitled* (*Plantations*)] (1995). In *Aiuole* (*Flowerbeds*), performances documented by a number of photographs, bodies are transformed



into structures for holding small crops and gardens as though they were retaining walls, vessels and vases. In *Senza titolo (Piantagioni)* [*Untitled (Plantations)*], the body of the artist, like that of a plant, appears with its extremities sunk into the earth of a farm field. Both these works allude metaphorically to an organic and osmotic connection with the natural environment. The same connection recurs in the work on display in the exhibition, entitled *My Fourth Homage: to Carmine Carbone*. In this work, a group of people appear with their legs buried up to their knees in a field situated close to the artist's studio in the region of Cecina. The way they are arranged echoes the position of the workers in a famous painting by Giuseppe Pellizza da Volpedo entitled *Il Quarto Stato* (*The Fourth Estate*), thus infusing the image with a clearer social and political dimension. Yet unlike the marching workers in Pellizza da Volpedo's picture, who appear in the early 20th century to be moving towards a future laden with utopian prospects of growth and of social and technological progress, Bartolini's figures are anchored to the ground, locked in an orderly row and unable to move. Their immobility, experienced without suffering, forges an ideal link between them and the trees in the background of the photograph, revealing a clear stance in favour of the processes of coexistence, connection and growth that are a feature of the natural environment. (pb)



# GIANFRANCO BARUCHELLO

Livorno, 1924 – Roma, 2023

*Agricola Cornelio S.p.A.*, 1973–1981

*Agricola Cornelio 1, 2, 3*, 1973–1981 (ill.)

installazione / installation, dimensioni ambiente  
/ room-size

Fondazione Baruchello, Roma

*Agricola Cornelio S.p.A.*, 1973–1981

documentazione fotografica / photographic  
documentation

*Il grano*, 1975

16 mm, bianco e nero, muto / 16 mm, black and  
white, mute, 8'23"

Fondazione Baruchello, Roma

*Agricolantipotere*, 1976

documento ciclostilato / cyclotype document  
Fondazione Baruchello, Roma

*Progetto Kanak di magie idrauliche*, 1977

china, ritagli, cartone / India ink, cuttings,  
cardboard, cm 36 x 51

Fondazione Baruchello, Roma

*Progetto Kanak di magie politico – sindacali*, 1977

china, ritagli, cartone / India ink, cuttings,  
cardboard, cm 36 x 51

Fondazione Baruchello, Roma

*Agricola Cornelio. Questio de aqua et terra*, 1980

smalti industriali, china, alluminio / industrial  
enamels, India ink, alluminium, cm 100 x 100

Fondazione Baruchello, Roma

*Agricola Cornelio. Questio de aqua et terra*, 1980

smalti industriali, china, alluminio / industrial  
enamels, India ink, alluminium, cm 100 x 100

Fondazione Baruchello, Roma

Nel 1973 Gianfranco Baruchello acquista una casa circondata da terreni agricoli che sottrae lentamente alla speculazione edilizia a via di Santa Cornelio nella periferia nord di Roma, dove si trasferisce a vivere e a lavorare, e dove stabilisce la sede del progetto *Agricola Cornelio S.p.A.* Per otto anni, fino al 1981, la ricerca dell'artista coinciderà con l'attività svolta da *Agricola Cornelio*, consistente nella lavorazione della terra, nella produzione di grano, di orzo, di ceci, di aglio, di barbabietole da zucchero, e nell'allevamento di mucche, pecore e api. *Agricola Cornelio* diviene, nelle intenzioni di Baruchello, un laboratorio per sperimentare pratiche di discipline diverse e per verificare in maniera diretta e radicale rapporti possibili tra la dimensione dell'arte e quella della vita quotidiana, secondo un'attitudine propria delle avanguardie e delle neoavanguardie. Questo "ritorno alla terra" è anche una provocatoria risposta agli interventi sul paesaggio della Land Art, operanti, secondo Baruchello, ancora dentro una dimensione solo estetica e non politica. Gli oggetti e disegni raccolti nelle teche qui esposte sono una sorta di archivio di questa lunga ricerca e di questo tempo di osservazione del mondo agricolo. Anche il video *Il grano* è collegato a questa stessa esperienza. Come in una delle sue primissime opere video, intitolata *Il grado zero del paesaggio* (1963), Baruchello utilizza la ripresa video con inquadratura fissa per una pura contemplazione della realtà naturale e dei suoi minimi processi di metamorfosi. Per realizzare *Il grano* installa per un mese, dal 25 maggio al 25 giugno del 1975, una cinepresa Arriflex 16 mm alla finestra del suo studio per documentare ogni giorno per un minuto la crescita del campo di grano di fronte, fino alla registrazione del passaggio della trebbiatrice, che segna inesorabile la chiusura del ciclo naturale e l'avvio di quello produttivo. (pb)



In 1973 Gianfranco Baruchello bought a house surrounded by farmland that he slowly subtracts from building speculation in Via Santa Cornelia on Rome's northern outskirts, moving there to live and work and setting up a project called *Agricola Cornelia S.p.A.* For eight years, until 1981, the artist's work coincided with the *Agricola Cornelia*'s activity, which consisted in working the land, growing corn, barley, chick peas, garlic and sugar beets, and raising cows, sheep and bees. *Agricola Cornelia* became, in Baruchello's intentions, a laboratory for experimenting with practices in different disciplines and for directly and radically testing possible relations between the dimensions of art and of daily life, an approach proper to avant-garde and neo-avant-garde movements. This "return to the land" is also a provocative response to Land Art interventions on the landscape, which Baruchello argues still fall within a purely aesthetic dimension and not political. The objects and drawings in the showcases on display here form a kind of archive of this long study and of the time spent observing the world of farming. The video entitled *// grano (Corn)* is also linked to this same experience. Just as he did in one of his very first video works entitled *// grado zero del paesaggio (The Landscape's Zero Degree)* (1963), here too Baruchello uses fixed-frame video for the pure contemplation of natural reality and its minimal processes of change. To produce *// grano (Corn)*, he installed an Arriflex 16 mm cinecamera on the window of his studio for a month, from 25 May to 25 June 1975, in order to document the growth of the cornfield in front of the window for a minute every day, until finally he recorded the passage of the combine harvester which inexorably marked the end of the natural cycle and the beginning of the productive cycle. (pb)

# ALBERTO BURRI

Città di Castello, 1915 – Nizza, 1995

Cretto nero D, 1971

acquaforte e acquatinta su carta / etching and aquatint on paper, cm 65,1 x 95,5

Collezione Ronchini

La produzione dei *Cretti*, preceduta dalla grande stagione dei *Sacchi*, che a partire dagli anni Cinquanta determinò l'affermazione di Burri su scala internazionale dischiudendo orizzonti inediti nell'arte contemporanea, inizia nell'opera dell'artista nei primi anni Settanta. Fin dalle origini materiali di impasto, come la sabbia, il catrame, o la pietra pomice erano impiegati dall'artista, come osserva Calvesi per "suggerire il fermento della materia", determinando, come molta pittura informale, "la degradazione della pittura a materia". Con l'impiego dei sacchi di juta, degli stracci, utilizzando materiali d'uso prelevati dal mondo reale, non preparati ad arte, Burri attua un processo inverso, di risalita e sublimazione della materia in pittura. Dopo essersi misurato con le energie performanti del fuoco, assecondando le conseguenze dell'impronta energetica del calore nelle *Combustioni*, nei *Legni*, nelle *Plastiche*, sperimentando in cooperazione con gli elementi la materia nel suo farsi, con i *Cretti* Burri passa dalla gestualità della messa in opera alla contemplazione della materia che insorge. La fase di realizzazione di questo nuovo ciclo impegnava l'artista dai primi anni Settanta, culminando un decennio dopo nel grande *Cretto* progettato per ricoprire le macerie della città vecchia di Gibellina, vittima del terremoto avvenuto nel 1968. La tecnica di realizzazione impone tempi di esecuzione molto dilatati: si tratta di "decidere la bellezza nella sua *fase genetica*, quando il distacco tra natura e arte sembra ancora non verificato o addirittura impossibile" osserva Giuliano Serafini. La materia così intesa nell'opera non ricopre metaforicamente, non allude ad altro fuorché a ciò che è. Il *Cretto* diventa una potente riaffermazione del grande potere rigenerativo dell'arte di ricongiungerci di fronte all'estrema "forza indifferenziata e disaggregativa della materia" alla memoria del passato, antropologico quanto geologico, con le parole di Giulio Carlo Argan "al punto critico di una condizione limite..., al confine del nulla" ma anche, come osserva Alberto Boatto, alla possibilità di una "inaspettata fioritura". (fro)



The production of the *Cretti* (*Cracks*) preceded by the great season of the *Sacchi* (*Sacks*), that propelled Burri to international renown in the 1950s, opening up unprecedented horizons in contemporary art, began in the artist's career in the early 1970s. From the very outset, the artist used such impasto materials as sand, tar and pumice stone in order, as Calvesi pointed out, "to suggest the fermentation of matter" leading, as in much informal painting, to "the downgrading of painting to matter". With the use of hempen sacks, rags and everyday materials borrowed from the real world rather than skilfully prepared, Burri triggers an inverse, uphill process involving the sublimation of matter into painting. After exploring the performing energy of fire, adapting to the consequences of the energetic imprint of fire in his *Combustions*, in his *Woods*, and in his *Plastics* experimenting the material of his work in conjunction with the elements, he moves on with his *Cracks* from the gesturality of implementation to the contemplation of the matter arising. The production phase of this new cycle, which tied the artist down from the early 1970s, came to a peak a decade later after the large *Crack* designed to cover the rubble of the old city of Gibellina which had been destroyed in an earthquake in 1968. The technique he used required an implementation schedule that had to be

considerably spaced out over time. It was a matter of "deciding beauty in its genetic phase, when the separation between nature and art does not yet appear to have taken place, or even appears to be impossible", as Giuliano Serafini remarked. The matter thus interpreted in the work does not cover metaphorically, it does not allude to anything but what it is. The *Crack* becomes a powerful underscoring of art's immense regenerative ability to reconnect us, in the face of the extreme "undifferentiated and disintegrating strength of matter", with the memory of the past, as anthropological as it is geological; in the words of Giulio Carlo Argan "to the critical point of an extreme condition..., to the edge of the void", but also, as Alberto Boatto says, to the possibility of an "unexpected flowering". (fro)



# GIACINTO CERONE

Melfi, 1957 – Roma, 2004

*Malerba – Digitale porporea*, 2003 (ill.)

ceramica rossa, sei elementi / red ceramic, six elements, cm 80 x 40 x 80 ciascuno / each  
Collezione Luigi Ghirlandi

*Senza titolo*, 2004

smalto e carboncino su cartoncino / enamel and charcoal on cardboard, cm 152,5 x 102  
Collezione privata

*Senza titolo*, 2004

smalto e carboncino su cartoncino / enamel and charcoal on cardboard, cm 152,5 x 102  
Collezione privata

*Senza titolo*, 2004

smalto, carboncino e gesso su cartoncino / enamel, charcoal and plaster on cardboard, cm 152,5 x 102  
Collezione privata

*Senza titolo*, 2004

smalto, carboncino e gesso su cartoncino / enamel, charcoal and plaster on cardboard, cm 152,5 x 102  
Collezione privata

La ceramica per Giacinto Cerone è stata, come ha scritto lui stesso, “una fissazione di voler fare qualcosa di nuovo sfruttando idee e tecniche vecchie”. Affascinato dall'esempio di alcuni maestri come Medardo Rosso, Arturo Martini e Lucio Fontana, nei primi anni Novanta Cerone inizia a lavorare ad Albissola Marina e a Faenza, città di antica tradizione ceramista. La duttilità della creta, così diversa dalla durezza del legno con cui aveva realizzato le sue prime sculture, gli consente di far emergere dalla materia alcune figure, come rose, spighe, cavoli, carciofi, fiori e frutti, che, insieme ai merletti, ai nodi e ai fuochi, divengono temi ricorrenti nel suo lavoro. Queste immagini sono ricavate in alcuni casi attraverso la pressione dell'oggetto reale sulla materia ancora morbida, o attraverso l'impeto dei gesti dell'artista sui parallelepipedi di creta che erano preparati per lui alla Bottega Gatti da Davide Servadei. Piante, verdure, frutti, che compaiono anche nei numerosi disegni realizzati dall'artista, sono simboli di una “memoria agricola”, ha scritto Daniela Lancioni, che “fa riferimento alla terra per evocare uno stadio di conoscenza superiore a quello essenzialmente fondato sulla razionalità. Non esattamente il dionisiaco nietzscheano, ma qualcosa di più mediterraneo, legato al senso di giustizia e di verità (e di bellezza) e domestico al tempo stesso, che immaginarie divinità arcaiche amministrano (ed elargiscono) senza l'ausilio del dubbio”.

L'opera *Malerba*, esposta oggi in mostra, realizzata infliggendo alla creta impronte, incisioni, tagli, colpi e strappi, con una gestualità che, è stato scritto, ricorda quella veloce di Jackson Pollock e Cy Twombly, è dedicata alle piante che infestano i campi, che proliferano spontanee e libere, e che sono spesso portatrici di una rilevante dualità tra la vita e la morte, custodendo al proprio interno proprietà che diversamente dosate sono in grado di generare sia processi curativi, sia reazioni letali. (pb)



Ceramic for Giacinto Cerone, as he himself has written, has been “an obsession with wanting to do something new using old ideas and techniques”. Fascinated by the example set by such masters as Medardo Rosso, Arturo Martini and Lucio Fontana, in the early 1990s Cerone began to work in Albissola Marina and in Faenza, a city with a tradition in ceramics that goes back a very long way. The ductile nature of clay, so different from the hardness of the wood that he had used for his first sculptures, allowed him to draw certain figures out of the material, such as roses, ears of corn, cabbages, artichokes, flowers and fruit which, together with lace, knots and fires, were to become recurrent themes in his work. These images are formed in several cases by pressing the real object down into the still soft matter, or through the impetus of the artist’s gestures on the parallelepipeds of clay that were prepared for him by Davide Servadei in the Bottega Gatti. Plants, vegetables and fruit, which also appear in the numerous drawings produced by the artist, are symbols, in the words of Daniela Lancioni, of a “farming memory” which “refers to the earth in order to evoke a state of consciousness loftier than the state essentially based on rationality. Not exactly the Dionysiac state of Nietzsche but something more Mediterranean, linked to the sense of justice and truth (and beauty) yet domestic at the same time, that imaginary archaic gods administer (and dispense) without the help of doubt”.

*Malerba – Digitali purpure* (*Weeds – Foxgloves*), the work showcased in the exhibition and created by inflicting impressions, incisions, cuts, blows and tears on the clay with gestures that some have said are reminiscent of the rapid gesturality of Jackson Pollock and Cy Twombly, is dedicated to the plants that infest fields, that proliferate spontaneously and freely and that are often carriers of a substantial duality between life and death because they have in them properties which, in different doses, are capable of generating either healing processes or lethal reactions. (pb)

# LEONE CONTINI

Firenze, 1976

*Produzione propria*, 2022 (Prato)

macerie, cassette di frutta, pagine di giornali, cloud testuale, immagine di archivio / rubble, fruit crates, newspaper pages, text cloud, archive image (*Stand ortofrutticolo della ditta G. Magni e Figlio in piazza Lippi a Prato, 1931* © Comune di Prato – Archivio Fotografico Toscano – Fondo ADT, imm Ap1\_p53)  
installazione, dimensioni ambiente / installation, room-size

Courtesy l'artista

Antropologo e filosofo di formazione Contini fonda la sua pratica artistica in luoghi liminali di contatto tra pratiche creative, conoscenze botaniche e analisi etnografica. Si tratta molto spesso di territori rurali, soggetti ad uno stato di perpetua negoziazione a costituire una sorta di “rurale continuo” che sfumando i confini geografici, urbanistici e paesaggisti determina una specie di “grado zero dello spazio antropizzato”. All'interno di questi spazi l'artista ha condotto parte della sua ricerca - presentata per la prima volta nel 2022 in occasione della mostra monografica *Constructed Landscapes* presso la Match Gallery di Lubiana - analizzando dal punto di vista antropologico i conflitti interculturali che contribuiscono a ridisegnare i luoghi in cui avvengono, incidendo culturalmente sul territorio sul quale s'innestano. Il dissidio tra l'idea egemonica di un autentico paesaggio toscano e le pratiche di coltivazione della terra dei migranti del sud-est della Cina viene mostrato attraverso le cronache diffuse dai notiziari locali, i cui titoli - *Terre pericolose, Cavoli nostri, Sporcizia degrado e roghi negli orti cinesi* - si sovrappongono alla gigantografia, una fotografia scattata nel 1931 in occasione della *IV Mostra regionale di ortofrutticoltura*, nella quale sono ritratti alcuni contadini del pratese in posa di fronte alla magnificenza dei loro prodotti agricoli. La scritta “*Produzione propria*” ai lati della raffigurazione dell'Italia, associata a una produzione di prodotti squisitamente italici, diremmo oggi non globalizzati, suona quasi come un motto di spirito. Le floride cassette di prodotti ortofrutticoli ritratti nella foto si sono svuotate del loro contenuto agricolo e, riversate nello spazio reale antistante, sulle macerie di un mondo in via di trasformazione, producendo una sorta di geologia del presente, sono state riassorbite dalle pagine dei documenti. Le memorie collettive quando restano radicate in un'idea circoscritta di natura, traducendo la cultura della materia in dominio e cristallizzazione del suolo, riducono l'idea di difesa della terra ad un senso oggettuale, territoriale e marziale, producendo ecosistemi rigidi in luogo di “ecosistemi ibridi”, complessi e cooperanti, una distorsione quasi sempre frutto di un'aspra contesa compiuta da ogni comunità in difesa del proprio profitto. (fro)

Having trained as an anthropologist and philosopher, Contini roots his artistic practice in a border area in which creative practices, botanical knowledge and ethnographical analysis come into contact with each other. It is very often a matter of rural venues subjected to a state of “permanent negotiation” forming a kind of “rural continuum” which, in nuancing geographical, urban and landscape borders, forms a kind of “zero degree of anthropised space”. Within this space the

artist has conducted part of his research, a project presented for the first time in 2022 at his monographic exhibition *Constructed Landscapes* held at the Match Gallery in Ljubljana, taking an anthropological view of the intercultural conflicts that help to reshape the places in which they occur, having a cultural impact on the territory onto which they are grafted. The tension between the hegemonic idea of a genuine local Tuscan countryside and the farming practices of migrants from southeast China is illustrated through reports broadcast by local news bulletins whose titles – *Dangerous lands, Our cabbages, Dirt, neglect and fires in Chinese vegetable gardens* – are superimposed on a blow-up of a photograph taken in 1931 at the *Fourth Regional Market Garden Exhibition* portraying a number of peasants from the Prato area posing in front of their luxuriant farm produce. The words “Home grown” by the side of a depiction of Italy, associated with a production of exquisitely *Italian* produce, or what we today would call non-globalised farm produce, almost has the ring of a witticism. The crates bursting with fruit and vegetables seen in the photograph have been emptied of their farming content and thrust into the real space opposite, onto the rubble of a world in the grip of transformation to produce a kind of geology of the present day: they have been reabsorbed by the pages of the documents. When collective memories remain rooted in a limited conception of nature that translates material culture into the domination and crystalisation of the soil, they reduce the idea of defence of the land to an object-related, territorial and martial affair, producing inflexible ecosystems rather than “hybrid” ecosystems that are complex and cooperative – a distortion that is almost always the product of a bitter contest fought by every community in defence of its own profit. (fro)



# PAMELA DIAMANTE

Bari, 1985

*Fenomenologia del sublime*, 2020

collage di pietra paesina e stampa su Dibond /  
collage with Pietra Paesina and pigment print on  
Dibond cm 42,5 x 62,5 x 5

Courtesy l'artista e Gilda Lavia

*Fenomenologia del sublime*, 2020

collage di pietra paesina e stampa su Dibond /  
collage with Pietra Paesina and pigment print on  
Dibond cm 42,5 x 62,5 x 5

Courtesy l'artista e Gilda Lavia

*Fenomenologia del sublime*, 2020

collage di pietra paesina e stampa su Dibond /  
collage with Pietra Paesina and pigment print on  
Dibond, cm 37,5 x 52,5

Collezione Lo Muzio Bizzaglia

*Fenomenologia del sublime*, 2020

collage di pietra paesina e stampa su Dibond /  
collage with Pietra Paesina and pigment print on  
Dibond, cm 42,5 x 62,5

Collezione De Silvestri

*Fenomenologia del sublime*, 2020

collage di pietra paesina e stampa su Dibond /  
collage with Pietra Paesina and pigment print on  
Dibond, cm 42,5 x 62,5

Collezione privata MGS

*Fenomenologia del sublime. Cielo stellato*, 2020 (ill.)

collage di pietra paesina e stampa su Dibond /  
collage with Pietra Paesina and pigment print on  
Dibond, cm 52,5 x 92,5

Collezione Falconi - Leidi

*Autorappresentazione e ripetizione*, 2021

collage di pietra paesina su carta cotone / collage  
with Pietra Paesina on cotton paper on Dibond,  
cm 85,6 x 52,4

Collezione Marco Paletta

*Aurora*, 2021

collage di pietra paesina e pagina di libro applicati  
su carta cotone / collage with Pietra Paesina and  
book page on cotton paper, cm 44 x 59,8

Collezione privata

"Qualsiasi immagine l'artista concepisca, per quanto essenziale, ridondante, tormentata l'abbia voluta, per quanto lontana da qualsiasi apparenza conosciuta o probabile cui gli sia riuscito ricondurla, chi può assicurare che nelle vaste riserve del mondo non si ritroverà una effigie che le somigli e in qualche misura la ripeta?". Pamela Diamante ha scelto queste parole di Roger Caillois, tratte dal libro *La scrittura delle pietre*, per spiegare il senso profondo dei suoi lavori con la pietra paesina, la serie *Fenomenologia del sublime* del 2020, *Aurora* (2021) e *Autorappresentazione e ripetizione* (2021), oggi qui esposti. Questi lavori, infatti, riflettono sulla facoltà della natura di creare figure e immagini in grado di stimolare, come le opere d'arte, il nostro senso estetico. Questa capacità è quella che caratterizza la pietra paesina, con cui l'artista ha realizzato questi lavori, una roccia sedimentaria, formata principalmente da calcare e argilla, tipica della Toscana, che ha una conformazione tale, come evidenziato dal nome, da creare al suo interno immagini di paesaggi naturali, raffigurazioni di mari in tempesta, di grotte marine, di insenature e di scogli, simili a quelli che potrebbe dipingere un pittore. Sfruttando l'infinita quantità di immagini presenti sul web, Diamante accoppia ad alcune di queste pietre immagini gemelle per soggetto. Quegli spazi immaginari formati in cinquanta milioni di anni di trasformazioni geologiche e provenienti dal ventre della terra sono accostati alle fotografie di luoghi geografici reali. Questo confronto genera delicati e poetici cortocircuiti, e svela analogie che appaiono incredibili tra ciò che la natura è in grado di generare nelle sue profondità e sulla sua superficie, creazioni di cui l'essere umano si trova a essere solo meravigliato spettatore. (pb)



"No matter what image an artist invents, no matter how distorted, arbitrary, absurd, simple, elaborate, or tortured he has made it or how far in appearance from anything known or probable, who can be sure that somewhere in the world's vast store there is not that image's likeness, its kin or partial parallel?" Pamela Diamante has chosen these words by Roger Caillois, taken from his book *L'écriture des pierres*, to explain the deeper meaning of her work with figured 'paesina' stone, the series entitled *Fenomenologia del sublime* (*Phenomenology of the Sublime*) dated 2020, *Aurora* (*Dawn*) (2021) and *Autorappresentazione e ripetizione* (*Self-representation and Repetition*) (2021), now on display here. These works reflect on nature's ability to create figures and images capable of stimulating our aesthetic sense like works of art. This ability is the primary feature of the figured stone with which the artist produced these works, a sedimentary rock formed primarily of limestone and clay, typical of Tuscany and, as the name implies, so formed as to create within it images of natural landscapes and depictions of stormy seas, sea caves, bays and rocks akin to those that an artist might paint. Exploiting the endless number of images on the web, Diamante pairs some of these stones with images with which their subject matter twins them. These imaginary spaces formed over fifty million years of geological transformation and coming from the bowels of the earth are set beside photographs of real geographical places. This comparison triggers delicate and poetic short-circuits, revealing seemingly unbelievable analogies between what nature is capable of generating in its depths and on its surface – creations of which human beings find themselves being nothing more than amazed spectators. (pb)

# BRUNA ESPOSITO

Roma, 1960

*In teca*, 2011

legno, ganci, buccia di cipolla, acrilico / wood, glass, brass hooks, acrylic paint, onion peel, cm 58 x 58 x 8  
FL Gallery / Wizard e Studio Stefania Miscetti – Associazione Culturale Mantellate

L'opera qui esposta di Bruna Esposito fa parte di una serie recente di lavori intitolati *In teca*, in cui l'artista compone raccolte di piccoli oggetti comuni e frammenti di materie organiche dentro contenitori abitualmente usati per conservare oggetti pregiati, cimeli o ricordi preziosi. All'interno della teca qui esposta è inserito il pezzo di un velo di cipolla, un elemento che l'artista ha spesso utilizzato nei suoi lavori, come ad esempio nella grande installazione site-specific *Precipitazioni sparse*, realizzata per la Biennale di Venezia del 2005. In questo intervento ambientale l'artista aveva messo in dialogo la leggerezza del rivestimento della cipolla con la resistenza del marmo. Nel lavoro esposto oggi in mostra l'involucro della cipolla è utilizzato in maniera analoga per creare un dialogo tra fragilità e durezza, tra caos e ordine, tra natura e artificio. L'irregolarità di questo residuo biologico e la precarietà del suo status, che varierà quando la materia organica cederà alla consunzione del tempo, si rispecchia negli andamenti nodosi della tavoletta di legno, di cui la pittura lascia intravedere, qui e là, la superficie, mentre entra in contrasto con la forma delle strutture regolari composte dai ganci di ottone, simili a immagini di geometrie frattali. Come sempre nel suo lavoro, Bruna Esposito utilizza materiali comuni, tratti dalla vita quotidiana, che elabora con gesti semplici con l'intensione di invitarci a un cambio di prospettiva sulla realtà che ci circonda e sul mondo naturale. La sua ricerca, caratterizzata da una forte sensibilità ecologista, ci invita a osservare i dettagli più fragili e insignificanti del mondo che ci circonda e a coglierne l'inevitabile transitorietà. (pb)



The work by Bruna Esposito on display here is part of a recent series of works entitled *In teca* (*In Showcase*), in which the artist composes collections of small, everyday items and fragments of organic materials inside containers usually used to store valuable objects, souvenirs or precious memories. The showcase on display here contains a piece of onion peel, an element that the artist has often used in her work, for example in the large site-specific installation entitled *Precipitazioni sparse* (*Scattered Showers*) that she produced for the Venice Biennale in 2005. In that environmental intervention the artist places the light quality of the onion peel in dialogue with the resistance of marble. In the work on display here in the exhibition, the onion peel is used in a similar way to forge a dialogue between fragility and toughness, between chaos and order, between nature and artifice. The irregularity of this organic residue and the precarious nature of its status, which will change when the organic matter yields to the consuming impact of time, is mirrored in the knotty character of the wooden plank whose surface is revealed by the paint here and there, while it clashes with the shape of the regular structures consisting of brass hooks similar to images of fractal geometries. As always in her work, Bruna Esposito uses common materials taken from daily life, which she processes using simple gestures with the intention of getting us to change our outlook on the reality all around us and on the natural world. Her research, characterised by a strong ecological sensitivity, urges us to observe the more fragile and insignificant details in the world around us and to grasp their ineluctably transitory nature. (pb)

# GIOSETTA FIORONI

Roma, 1932

*Spiritello di Fagarè in una valle da pesca*, 1971  
china e acquerello su carta / Indian ink and wash  
on paper, cm 50 x 35

*Famiglia di Salbanelli in riposo notturno*, 1971  
china e acquerello su carta / Indian ink and wash  
on paper, cm 50 x 30

*Coboldo soffione ed Elfi delle grave che  
scimmottano la luna*, 1972  
matita, china e acquerello su carta / pencil, Indian  
ink and wash on paper, cm 50 x 35

*Baba volante e Upupa che trasporta un cuore di  
papavero*, 1972  
china e acquerello su carta / Indian ink and wash  
on paper, cm 50 x 35

*Broletta mattutina*, 1973  
matita, china e acquerello su carta / pencil, Indian  
ink and wash on paper, cm 50 x 35

*Upupa, Baba, Salbanello*, 1973  
china e acquerello su carta / Indian ink and wash  
on paper, cm 50 x 30

Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

Fin dagli esordi, legati al clima informale degli anni Cinquanta, e, in seguito sulla scia pop, Giosetta Fioroni inserisce sulla tela cifre, numeri, simboli, oggetti del quotidiano, tracce della realtà urbana e mediatica, maturando nel tempo una metamorfosi interiore che la riconduce sempre più al mondo dell'infanzia e della fiaba. A suo agio tra pittura, performance, fotografia, disegno, video, teatro, ceramica e moda l'artista collabora alla realizzazione di libri d'artista con diversi scrittori e poeti come Alberto Arbasino, Andrea Zanzotto, Guido Ceronetti, Raffaele La Capria e Goffredo Parise. È con quest'ultimo che nel 1971 si trasferisce in una casa vicino al Piave, tra Ponte e Salgarèda, nella campagna veneta. Accanto alla piccolissima casa rurale abitava un contadino quasi centenario: "Costruiva oggetti con vecchi pezzi di legno...Lavorando farfugliava di eventi che si riferivano alla campagna circostante. A 'esseri', o animaletti, o apparizioni...accadimenti lillipuziani, intrecciati al tempo, al maltempo, alle stagioni, con misteriose ricorrenze lunari". Ispirato da questi racconti misteriosi Parise s'inventa tutta una popolazione di Elfi, Gnomi, Salbanelli e Salbani "con possibilità magiche di ogni tipo. Sedurre le ragazze, volare, regalare, rubare,

*Cucina di coboldi*, 1972  
china, acquarello e collage materico su carta /  
Indian ink, wash and textural collage on paper, cm  
52 x 38

*Edera magica*, 1972 (ill.)  
china, acquarello e collage materico su carta /  
Indian ink, wash and textural collage on paper, cm  
52 x 38

*Prima gita in montagna*, 1972  
china, acquarello e collage materico su carta /  
Indian ink, wash and textural collage on paper, cm  
52 x 38

*Orto di una Baba*, 1973  
china, acquarello e collage materico su carta /  
Indian ink, wash and textural collage on paper, cm  
52 x 38

*Sul prato di Salgareda*, 1974  
matita, china, acquarello e collage materico su  
carta / Indian ink, wash and textural collage on  
paper, cm 52 x 38

Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni



cucire". È in questo clima di spensieratezza che nascono gli *Spiriti di campagna* e gli *Spiriti silvani*, minuscole collezioni di oggetti trovati nei boschi. Negli appunti non datati *Apparizioni degli Spiriti di Campagna*, che riuniscono i documenti relativi allo 'studio' e alla descrizione di questi multiformi organismi "profilati di luce diffusa", Fioroni, oltre a fornire una accurata topografia dei luoghi da essi frequentati e un accurato elenco dei nomi a essi attribuiti, annota tutte le straordinarie proprietà fisiche e intellettive di cui sarebbero dotati questi particolarissimi esseri silvani. Le *Apparizioni* si possono apprezzare lungo fiumi, canali, torrenti, boschi, prati a patto di affinare i propri sensi e le proprie emozioni poiché "essi prediligono persone di natura sentimentale". Una delicata narrazione favolistica che mostra quella particolare qualità dell'anima artistica che Goffredo Parise riconosceva in Giosetta Fioroni: la bontà, intesa come la capacità di penetrare "quasi medianicamente" in ciò che vi è di buono "di dolce, di affettuoso, di amoroso" nel mondo. (fro)

Linked from the outset to the informal climate of the 1950s and, later on, in the wake of Pop Art, Giosetta Fioroni filled her canvases with numbers, symbols and everyday items and traces of urban and media reality, developing over time an interior metamorphosis that drew her back increasingly to the world of childhood and of the fairy tale. At home with painting, performance art, drawing, video, the theatre, ceramics and fashion, she cooperated in the production of artists' books with such writers and poets as Alberto Arbasino, Andrea Zanzotto, Guido Ceronetti, Raffaele La Capria and Goffredo Parise. She moved with Parise in 1971 to a house in the Veneto countryside, close to the river Piave between Ponte and Salgarèda. She recalls that a farmer who was almost 100 years old lived next door to their tiny farmhouse: "He would build things with old pieces of wood... While he worked, he'd rabbit on about events concerning the surrounding countryside, 'beings' or small creatures, or apparitions... minuscule occurrences interwoven with time, with bad weather, with the seasons, with mysterious lunar events". Inspired by these mysterious tales, Parise invented a whole population of Elfs, Gnomes, Salbanelli and Salbani "with all sorts of magical powers: seducing girls, flying, offering gifts, stealing, sewing... and above all, laughing, taking everyone for a ride". This was the carefree climate that spawned the *Country Spirits* and the *Wood Spirits*, containing tiny collections of objects found in the woods. In her undated notes entitled *Apparitions of the Country Spirits* which contain the documents relating to the "study" and description of these polymorphous organisms "outlined in scattered light", the artist not only provides a meticulous topography of the places they frequent and a detailed list of the names assigned to them, she also describes all the astonishing physical and intellectual properties with which these unique sylvan beings are allegedly endowed. The *Apparitions* can be appreciated on the banks of rivers, canals and streams, and in woods and meadows, but only on condition that you hone your senses and emotions because, as the artist points out: "they prefer people with a sentimental nature". A delicate, fairytale narrative revealing that unique quality of the artistic soul that Goffredo Parise recognised in Giosetta Fioroni: goodness, in the sense of the ability to "almost mediatically" penetrate that which is good, "sweet, affectionate and loving" in the world. (fro)

# LUCIO FONTANA

Rosario, 1899 – Comabbio, 1968

*Concetto spaziale. Cratere*, 1968

porcellana smaltata oro con buco / gold-enamelled porcelain with hole, cm 38 x 29 x 5

Collezione privata

La caratteristica principale della ricerca di Lucio Fontana è stata “un'attitudine a sprofondare nello spazio”, ha scritto di recente Germano Celant, uno spazio reale, terrestre e materico, e uno spazio immaginario. Questa propensione ha reso Fontana uno degli artisti, insieme ad Alberto Burri, che per primo e più radicalmente ha messo in discussione i confini fisici e concettuali dell'opera d'arte, pur operando in gran parte all'interno della dimensione della pittura e della scultura.

Nella ricerca di Fontana questa radicalità si basa sull'idea che il soggetto di un'arte nuova e rivoluzionaria debba essere proprio la materia, la natura e l'universo, con tutte le loro intrinseche proprietà. “L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse” si legge nel *Manifiesto blanco* di cui Fontana è promotore nel 1946. “Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia”. Questa energia, propria della natura, dell'universo e dell'essere umano stesso si condensa nei gesti che l'artista compie intervenendo sul corpo vivo delle tele e delle sculture, penetrate e incise prima con i *buchi*, che l'artista realizza a partire del 1949, e poi con i famosi *tagli*. Nei *Concetti spaziali*, titolo che Fontana dà a tutte queste opere, i gesti dell'artista infrangono la bidimensionalità della superficie e aprono allo sguardo la via verso lo spazio oltre di essa, mostrando un *altrove profondo, scuro e potenzialmente infinito*, luogo di origine o forse di arrivo. Così avviene anche nel *Concetto spaziale. Cratere* qui in mostra, dove il disvelamento di questo spazio abissale, luogo di proiezione di conoscenze o di fantasie, è accentuato dalla presenza dell'oro, simbolo di luce e di splendore assoluti. Questa cavità appare come “qualcosa di erotico e di autentico, di anatomico e di epidermico”, ha scritto sempre Celant a proposito delle serie a fondo oro, “come un grembo che fa trapassare dal dentro al fuori – attraverso la pratica alchemica dalla *nigredo all'albedo* (...) una forza dal basso che scaturisce dall'atto dell'artista che dischiude, in pittura e in scultura, l'animo profondo della materia”. (pb)



The main feature of Lucio Fontana's artistic research was his "aptitude for sinking into space", as Germano Celant recently put it – a real, earthly, textural space and an imaginary space. This inclination led Fontana, along with Alberto Burri, to become one of the artists who first and most radically questioned the physical and conceptual boundaries of the work of art, while himself working largely within the dimension of painting and sculpture. In Fontana's work, this radical quality is based on the idea that the

subject of a new and revolutionary form of art should precisely be matter, nature and the universe, with all their intrinsic properties. The *Manifesto Bianco*, which Fontana promoted in 1946, explains that: "The aesthetic of organic movement replaces the empty aesthetic of fixed forms. Change is the essential condition of existence. Movement, the property of evolving and developing, is the basic condition of matter." This energy, proper to nature, to the universe and to human beings themselves, is condensed in the gestures that the artist accomplishes when he intervenes on the living body of his canvases and sculptures, which he penetrates and slices, first with the holes that he began to make in 1949, and then with his famous cuts. In *Concetti spaziali* (*Spatial Concepts*), the title Fontana gave to all these works, the artist's gestures shatter the surface's two-dimensional quality, opening up the space beyond it to the observer's gaze, displaying a deep, dark and potentially infinite elsewhere, a starting point or possibly a finishing point. This is true also of *Concetto spaziale*. *Cratere* (*Spatial Concept. Crater*) on display here, in which the unveiling of this bottomless space where knowledge and fantasy are projected is accentuated by the presence of gold, a symbol of absolute splendour and light. This cavity has the appearance of "something erotic and authentic, anatomical and epidermic", Celant wrote when discussing the artist's gold ground series, "like a womb that allows a force from below to pass from the interior to the exterior, through alchemical practice from *nigredo* to *albedo* (...), a force unleashed by the action of the artist who divulges his matter's deepest soul, in painting and in sculpture". (pb)

# PIERO GILARDI

Torino, 1942 – Torino, 2023

*Granoturco caduto*, 1968

poliuretano espanso / expanded polyurethane foam, cm 70 x 100

Collezione privata

Piero Gilardi è stato un altro degli artisti italiani, come Giuseppe Penone, che ha posto la natura al centro delle sue riflessioni d'artista, per poi allargare queste stesse considerazioni a una più ampia sfera d'azione biopolitica fuori dal campo proprio dell'arte. La sua ricerca si è articolata da metà degli anni Sessanta a oggi attraverso la sperimentazione di linguaggi e pratiche di varia natura, dalla scultura all'installazione multimediale, dalla performance alla creazione di spazi operativi condivisi (PAV, Parco d'arte vivente, Torino), con lo specifico intento di stimolare nel pubblico riflessioni critiche sulle problematiche poste dalla crisi ecologica e ambientale. La radicalità della sua militanza politica lo ha spinto ad abbandonare l'attività artistica tra il 1969 e il 1980.

In mostra è esposto uno dei suoi noti *Tappeti-Natura*, che Gilardi inizia a realizzare nel 1965. Con alcuni di questi lavori partecipa, tra il 1966 e il 1968, a una serie di mostre che sono state centrali per l'affermazione dell'Arte Povera e di una completamente nuova apertura delle ricerche artistiche verso lo spazio, l'ambiente e la natura (*Arte Abitabile*, Galleria Sperone, Torino, 1966; *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, L'Attico, Roma, 1967; *Lo spazio dell'immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, 1967).

Realizzate in resina poliuretanica espansa queste opere riproducono nei minimi dettagli scorci di paesaggi naturali, come la porzione di terreno verde del *Granoturco caduto* (1968) esposto oggi in mostra. Gilardi ha in più occasioni dichiarato come i *Tappeti-Natura* siano stati ispirati da una sua improvvisa e precoce presa di coscienza della contaminazione dell'ambiente, che stava iniziando in quegli anni di boom economico del paese. Questa consapevolezza lo ha spinto a creare un'immagine ideale di diversi *habitat*, coltivazioni, boschi, ruscelli, liberi dai prodotti e dagli scarti delle città industrializzate. I tappeti erano nelle intenzioni di Gilardi un frammento di "natura" fatto con un materiale morbido e accogliente, con cui i nostri corpi dovevano entrare in relazione, così da stimolare riflessioni sul rapporto tra naturale e artificiale, tra spazio esterno e spazio interno, tra contemplazione e consumo. (pb)

Pietro Gilardi, like Giuseppe Penone, was another Italian artist who put nature at the heart of his reflections as an artist, subsequently going on to expand those considerations to include a broader sphere of biopolitical action outside the strictly artistic field. His investigation has been shaped, from the 1960s to the present day, by experimentation with artistic styles and practices of various different kinds ranging from sculpture and multi-medial installations to performance art and the creation of shared operating spaces (PAV, Parco d'arte



vivente, Turin), with the specific intention of stimulating a critical public debate on the issues raised by the ecological and environmental crisis. The radical nature of his political militancy prompted him to abandon his work as an artist from 1969 to 1980.

The exhibition showcases one of his well-known *Tappeti-Natura* (*Carpet-Nature*) works, which he began to produce in 1965. He showed several of these works in a series of exhibitions from 1966 to 1968 that were of crucial importance in putting Arte Povera on the map and in launching a totally new field of artistic research involving space, the environment and nature (*Arte Abitabile*, Galleria Sperone, Turin, 1966; *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, L'Attico, Rome, 1967; *Lo spazio dell'immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, 1967).

Made of polyurethane foam resin, the works reproduce views of natural landscapes in considerable detail, such as the portion of green soil in *Granoturco caduto* (*Fallen Maize*) (1968) on display in the exhibition. Gilardi has explained on more than one occasion that his *Carpets-Nature* were inspired by a sudden and early awareness of the contamination of the environment that was just beginning in those economic boom years in the country. This awareness prompted him to create an ideal image of different habitats, fields, woods and streams freed of the products and waste typical of the industrialised city. In Gilardi's mind, his carpets were a fragment of "nature" made of a soft and inviting material, with which our bodies needed to forge a bond in order to stimulate a reflection on the relationship between the natural and the artificial, between exterior space and interior space, between contemplation and consumption. (pb)

# MICHELE GUIDO

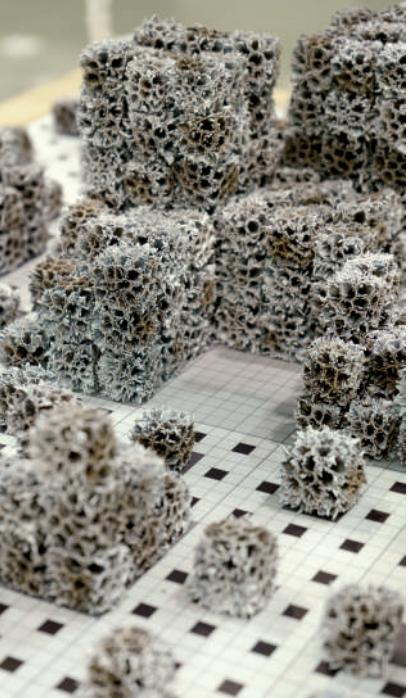
Aradeo, Lecce, 1976

*Giardino ideale project, 2016/2022*

gesso, stampa diretta su poliestere bimattato, multistrato okumè, vetri ar luxar 2mm, acciaio, ceramica refrattaria pf05, gress wm 2502 (sila argille), manifattura ceramiche d'Arte Dolfi di Ivana Antonini, uva pressata, tifa, nidi di vespa, frutti di liquidambar sezionati / plaster, print on double matt polyester, Okoume plywood, steel, ceramics: refractory pf05, gres wm 2502 (sila argille) produced by Ceramiche d'Arte Dolfi di Ivana Antonini, pressed grapes, Typha Latifolia, wasp nests, cross-sectioned liquidambar fruits dimensioni variabili / variable dimensions

Courtesy Fondazione Merz, Torino - Galleria Lia Rumma Milano/Napoli - z2o Sara Zanin, Roma

Ironizzando sulla teatralizzazione dei giardini divenuta di moda verso fine del Settecento, Johan Wolfgang Goethe nella suo “capriccio drammatico” *Il trionfo del sentimentalismo* (1777) immagina un principe che nei suoi viaggi in treno porta sempre con sé una *Reisenatur*, una ‘natura da viaggio’ che, custodita in tante casse quanti sono i sentimenti che rievoca, lo accompagna nei suoi spostamenti. Si tratta di una satira che il grande poeta tedesco rivolge all’idea di giardino e di “natura artificiale” che, contrariamente alla sua visione d’artista che comportava una concezione del mondo e della natura vivente come realtà in sé, piega il paesaggio ai capricci estetici di una società da poco industrializzata e che dall’alto della sua visione radicalmente antropocentrica tenta di salvarsi dalle minacce all’ambiente già in corso. A ben vedere si tratta di una critica lungimirante che comporta, oggi, la stessa battaglia condotta contro l’idea di ‘spazio verde’ che avvilisce i nostri centri urbani dando l’impressione, all’interno di uno spazio circoscritto e non accessibile, di una concessione dell’essere umano alla natura, un mediocre risarcimento delle forme di vita non umane sempre più respinte ai margini. Michele Guido, nel solco di una ripresa Rinascimentale delle leggi geometriche che regolano il rapporto tra natura e architettura, intende annullare il secolare divario natura/cultura già ironizzato da Goethe, recuperando a oriente (fondamentale l’incontro con l’artista giapponese Hidetoshi Nagasawa) l’idea progettuale di un giardino, sempre in via di sviluppo, che implichi uno sguardo contemplativo e al tempo stesso cooperativo di ciò che si osserva e si ripensa isolandolo. Al contrario delle scatole del principe, le sue teche non racchiudono un sentimento *prêt-à-porter* ma dischiudono idealmente i complessi rapporti tra mondo vegetale, geometrie della natura e dell’intelletto. Quel che importa, ancora una volta con le parole di Goethe, non è quello che la natura ha creato ma il principio secondo il quale l’ha creato. Si tratta dunque di dar forma ad un ideale concreto, intimo e al tempo stesso oggettivo, volto ad accrescere la nostra consapevolezza rispetto alle forme di vita altre. “Essendo figlio di un agricoltore, il giardino mi appartiene sin dall’infanzia”, ha dichiarato l’artista, a testimonianza del fatto che ogni singolarità racchiusa all’interno delle teche è stata oggetto di una conoscenza in lui radicata fin dalle origini e basata tanto sull’osservazione quanto sulla pratica, unite alla consapevolezza di una indagine scientifica profonda volta a restituire all’interno di un delicato gioco di rimandi e di equilibri formali il complesso intreccio tra arte e natura. (fro)



Waxing ironical over the theatricalisation of gardens that had become fashionable towards the end of the 18th century, Johan Wolfgang Goethe in his 'dramatic caprice' entitled *Der Triumph der Empfindsamkeit* (*The Triumph of Sensibility* – 1777) imagines a prince who, when travelling by train, always has with him a *Reisenatur*, a "travel nature" that he keeps in the same number of boxes as the feelings it conjures up and that accompanies him on his travels. This satire by the great German poet targets the idea of the garden and of 'artificial nature' which, in contrast with his vision as an artist that entailed a view of the world and of living nature as realities in their own right, bends the landscape to the aesthetic caprices of a recently industrialised society attempting from the vantage point of its radically anthropocentric vision to save itself from the threats to the environment that

were already forming. If we look closely, we can see that this was farsighted criticism which, today, involves the same struggle against the idea of a 'green space' that vilifies our cities, giving the impression, in a limited and inaccessible area, of a kind concession by human beings to nature, a mediocre compensation for increasingly sidelined non-human forms of life. Following in the furrow of a Renaissance revival of the geometrical laws that govern the relationship between nature and architecture, Michele Guido is bent on cancelling out the centuries-old gap between nature and culture that was the butt of Goethe's irony, recuperating in the East (his encounter with Japanese artist Hidetoshi Nagasawa was of crucial importance in that respect) the project of a still developing garden involving a vision at once contemplative and cooperative of what we observe and rethink, isolating it. In contrast with the prince's boxes, his showcases do not enclose ready-to-wear sentiments, they ideally disclose the complex relations between the plant world, the geometries of nature and the geometries of the mind. The important thing, to use Goethe's words once again, is not what nature has created but the principle according to which it created it. Thus it is a matter of imparting a shape to an at once concrete, intimate and objective ideal designed to bolster our awareness of other forms of life. "Being a farmer's son, gardens have been part of me since my childhood", the artist said, testifying to the fact that each singularity enclosed within the showcases has been the object of a knowledge deeply rooted within him from the start and based as much on observation as on practice, together with the awareness of a profound scientific exploration designed to convey the complex entanglement of art and nature in a delicate game of echoes and formal balances. (fro)

# RENATO LEOTTA

Torino, 1982

LUCE, 2017

film 16 mm riversato su digitale / 16 mm film transferred to digital, 5' loop

Courtesy the artist and Sprovieri Gallery

A differenza del piccolo specchio convesso di moda tra i pittori paesaggisti di fine Settecento (il cosiddetto specchio di Claude Lorrain), per restringere all'interno di una piccola lente la vastità di campo offerta dalla natura Renato Leotta sceglie il close-up, spinto fino al blow-up, per riprendere nell'arco di una giornata i mutamenti di luce e d'ambiente che investono la visione di un giardino di limoni. Sceglie cioè la parte per il tutto per disvelare il macro nel micro. La cinepresa apparentemente abbandonata all'ordine degli eventi, ai cambiamenti incontrollati di luce determinati dai fenomeni atmosferici, ai fuori fuoco involontari provocati dallo spostamento delle foglie e dei rami ad opera del vento, accoglie ombre, bagliori, riflessi di corpi e di agenti atmosferici che fuori campo si rivelano sulla superficie giallo oro del frutto, a un tempo manifestazione e contenitore di luce. La luce, qui come in altri lavori dell'artista, intesa come 'ente' pittorico, diventa sorgente vitale delle cose e precondizione del loro apparire, del loro essere presenti e offrirsi allo sguardo. Non è un caso se Leotta, alla stessa stregua di altri artisti come Tacita Dean, usi la pellicola in 16mm per entrare in relazione con la natura che si offre ai suoi sensi. La matrice fotografica e fotosensibile del film impone tempi di ripresa lenti e dilatati, nonché un tempo di restituzione e fruizione di ciò che è ripreso che il digitale, nella sua immediatezza, non offre. L'impressionabilità del film come strumento tecnico comporta – così come le carte ai sali d'argento sulle quali l'artista ha catturato i passaggi di luce di luciole e plancton o la sabbia sulla quale ha impresso e registrato i passaggi mutevoli delle maree – l'assunzione di uno sguardo contemplativo sul mondo e, al contempo, una perdita di controllo sull'opera la cui esecuzione viene affidata agli elementi e alle energie della natura. Si tratta di un fondamentale cambio di inquadratura nel rapporto che l'artista instaura con l'ambiente natura che abita che implica l'altrettanto fondamentale perdita di autorialità: quando si tenta di lavorare in relazione con gli agenti naturali considerandoci parte di essi, osserva l'artista, non consideriamo più la natura imponendo ad essa un punto di vista paesaggistico ma ci accostiamo ad essa più umilmente. (fro)

Unlike the small convex mirror, known as the Claude Lorrain mirror, that was fashionable with late 18th century landscape artists for confining the vast field of vision offered by nature inside a tiny lens, Renato Leotta chooses close-up, expanded into blow-up, to capture the changing light and the changes in the environment that take place in a garden of lemon trees in the space of a single day. In other words, he chooses the part for the whole in order to reveal the macro within the micro. His cinecamera, seemingly abandoned to the order of events, to the uncontrolled changes in light determined by atmospheric phenomena, to the involuntary losses of focus caused by the swaying branches and leaves shaken by the wind, captures shadows, glare, the reflections of bodies and of atmospheric agents that are revealed vicariously on the golden yellow surface of the lemons, at once manifestation and container of light. Light in the sense of a pictorial "entity", here as in other works by the artist, becomes a vital source of things and a precondition for their appearance, their presence and their offering themselves to our gaze. Indeed it is no mere coincidence that Leotta, in the same way as other artists such as Tacita Dean, uses 16mm film to enter into contact with the nature that offers itself to his senses. The film's photographic and light-sensitive matrix demands slow, extended filming times, as well as a time for displaying and enjoying what has been filmed, which digital technology with its immediacy does not offer. The impressionability that film entails as a technical tool, like the silver salts photographic paper on which the artist has captured the passages of light of fireflies and plankton or the sand on which he has impressed and recorded the changing passages of tides, the adoption of a contemplative outlook on the world and, at the same time, a loss of control over the work whose production is entrusted to the elements and energies of nature. We are looking here at a fundamental change in the way the relationship that the artist establishes with the

environment-nature that he inhabits is conceived, a change that entails an equally fundamental loss of authority: when we try to work hand in hand with natural agents, considering ourselves to be part of them, the artist points out, we no longer see nature as something on which we can enforce our landscape-based viewpoint, we approach it with greater humility. (fro)



# MARIO MERZ

Milano, 1925 – Milano, 2003

*Senza titolo*, s.d.

tecnica mista su tela montata su pannello / mixed technique on canvas, mounted on a panel, cm 180 x 250  
Collezione Merz

Durante la Seconda Guerra Mondiale Mario Merz, da antifascista, trascorre un periodo della sua vita in carcere durante il quale inizia a disegnare. Subito dopo la Liberazione decide di dedicarsi interamente alla pittura. I primi dipinti degli anni Cinquanta di tono espressionista defluiscono intorno alla metà dei Sessanta a favore di una pittura che incorpora materiali organici o industriali, pratica destinata a situare l'artista tra i protagonisti dell'Arte Povera. L'igloo "forma organica ideale, nel contempo mondo e piccola casa" e il tavolo, "pezzo di terra sollevata, come una roccia nel paesaggio", fanno la loro comparsa tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta quando la restituzione a neon della progressione numerica del matematico pisano Leonardo Fibonacci – in cui ogni numero è la somma dei due che lo precedono (0, 1, 1, 2, 3, 5...) – viene assunta come costante cifrata della rappresentazione dei processi di crescita della realtà organica. Partendo da un punto zero espandendosi all'infinito con andamento spiralico, chiocecole, rami, corna, foglie, pigne sono la rappresentazione naturale della serie di Fibonacci. Lo zero come nucleo di partenza richiama le caratteristiche del seme raffigurato in quest'opera, al contempo sorgente di vita in potenza e già motore vorticatosamente deflagrante delle sue forme, restituito nella sua originaria, primaria, forma espressionistica. Con le parole di Mario Merz tratte dagli scritti pubblicati nella raccolta edita nel 1985:

*LA FINE DEL SEME, E DEL FIORE CHE LO COMPONE*

*È IL PENSIERO DELLA FILOSOFIA:*

*LA FINE STESSA DELLA STORIA*

*A disposizione della tempesta corrono semi e fiori, con foglie secche sparse dalla passata stagione. / In una direzione unica sono portati, nonostante repentini cambiamenti, nell'aria, dalla tempesta di primavera. / Ognuno, ogni seme, ogni fiore in solitaria corsa nell'aria / colma di altri solitari. / Quanta e unitaria socialità di natura sta in essi che affrontano insieme la storia del pomeriggio verso la sua fine*

Esistono semi che si sono ritirati dalla vita vegetativa per avversioni climatiche, sono i cosiddetti semi dormienti, i quali quando le condizioni di luce, aria e temperatura tornano a essere favorevoli, strappati alla loro "calma simbolica", sono pronti all'insorgere di una nuova vita, anche dopo secoli. (fro)

As an antifascist, Mario Merz spent time in prison during World War II, and it was while he was incarcerated that he began to draw. Immediately after the liberation he decided to take up painting as a full-time occupation. His early paintings in the 1950s were expressionistic in tone, but by the mid-1960s he had begun to build



organic and industrial materials into his work, a practice which turned him into one of the leading players in the Arte Povera movement. The igloo, an “ideal organic form, at once a world and a small home” and the table, “a piece of raised earth, like a rock in a landscape”, appeared between the late 1960s and the early 1970s when the portrayal in neon of Pisan mathematician Leonardo Fibonacci’s numerical sequence – in which each number is the sum of the two preceding it: 0, 1, 1, 2, 3, 5...) – is taken as an encrypted constant in depicting the growth processes of organic reality. In setting out from a point “zero” and infinitely expanding in a spiral, snails, branches, horns, leaves and pine cones are the natural embodiment of Fibonacci’s sequence. Zero as a starting point echoes the features of the seed depicted in this work, at once a source of prospective life and yet already an explosive, maelstrom-like driving force of its own shapes captured in its original, primary expressionistic form. With a quote extracted from the writings by Mario Merz edited in 1985:

*THE END OF THE SEED, AND OF THE FLOWER THAT COMPOSES IT  
IS THE THOUGHT OF PHILOSOPHY:*

*THE VERY END OF HISTORY.*

*Seeds and flowers run at the beck and call of the storm, with dried leaves strewn by the last season. / In a single direction they are borne, despite sudden changes, in the air, by the spring storm. / Each one, each seed, each flower in a lone race in the air / filled with other loners. / How much and what singular sociability of nature lies in them as together they face the story of the afternoon drawing to a close.*

There are seeds that withdraw from vegetative life due to their aversion to the climate. They are known as sleeping seeds. When light, air and temperature conditions become favourable again, they awake from their “symbolic calm” and are ready for the start of a new life, even centuries later. (fro)

# MARZIA MIGLIORA

Alessandria, 1972

*Paradossi dell'abbondanza #43, C'est à ce prix que nous mangeons du sucre, 2021*  
collage e disegno / collage and drawing, 114,5 x 218,5 cm  
Courtesy l'artista e Galleria Lia Rumma Milano / Napoli

L'opera è parte del ciclo di ricerca che Marzia Migliora intraprende a partire dal 2017, un corpus di disegni e papier collé che costituisce la serie intitolata *I paradossi dell'abbondanza*, titolo preso a prestito dal capitolo del libro *Una storia commestibile dell'umanità* (2009) del giornalista inglese Tom Standage. Il ciclo è incentrato sulla restituzione visiva delle contraddizioni che caratterizzano la moderna società dei consumi volta allo sfruttamento indiscriminato del suolo e delle sue risorse agroalimentari, un processo che, a partire dal sostanziale cambio di paradigma avvenuto con il passaggio dell'umanità da nomade a stanziale, è proseguito nei secoli fino all'asservimento delle antiche pratiche rurali alla tecnologia industriale e ai meccanismi globali di capitalizzazione e mercificazione del cibo, affidando alle multinazionali il governo e la distribuzione degli alimenti sulle nostre tavole. Uno discostamento dalla terra e una crescente volontà di dominio dell'uomo sui cicli naturali e di germinazione che ha conosciuto a partire dalla cosiddetta *Rivoluzione verde*, avvenuta negli anni Cinquanta del secolo scorso, una crescente vertigine parossistica caratterizzata dalla fortificazione di semi resistenti all'uso di pesticidi e fertilizzanti volta a incrementare le colture, a occidente come a oriente. Condizione che ha determinato in poco tempo un drammatico mutamento delle caratteristiche della biosfera e l'aumento dell'instabilità del rapporto tra crescita demografica e produzione alimentare. Come osserva l'attivista e ambientalista indiana Vandana Shiva: "Ciò di cui c'è bisogno per alimentare in modo sostenibile una popolazione crescente è un'intensificazione della diversità", unita al rispetto dei limiti imposti dalla sostenibilità. Una riflessione che Migliora comprende e fa propria per ragioni familiari, avendo trascorso la sua infanzia "in una casa circondata da campi coltivati" aggrediti nel tempo dalle monoculture più vantaggiose sul piano economico ma mortifere sul piano dell'abbattimento della biodiversità, formando il proprio sguardo d'artista nell'osservazione della "cura della terra e la determinazione delle specie vegetali". A partire da queste osservazioni l'artista assegnando all'arte il "potere di attivazione-generazione di pensiero" dipana in una intensa drammaturgia visiva, restituita per accumulo di piani temporali sincronici, le storie passate e ancora attuali dei suoi protagonisti. (fro)

The work is part of a research cycle on which Marzia Migliora embarked in 2017, a body of drawings and collages forming a series entitled *Paradoxes of Plenty*, a title borrowed from the book *An Edible History of Humanity* (2009) by British journalist Tom Standage. The cycle focuses on lending visual form to the contradictions of modern consumer society bent on indiscriminately exploiting the soil and its farming and food resources – a process which began with the substantial change in paradigm introduced with humankind's transition from a

nomadic to a settled lifestyle and carried on down the centuries until ancient rural practices became subservient to industrial technology and to the global mechanisms of the capitalisation and commodification of food, entrusting multinational corporations with the governance and distribution of foodstuffs to our tables. The move away from the land and the growing desire on humankind's part to dominate the natural and germination cycles have experienced, since the so-called Green Revolution of the 1950s, a dizzying paroxysmal growth characterised by the fortification of seeds resistant to the use of pesticides and fertilisers with a view to boosting crop production both in the West and in the East. In a short time, this condition has produced a dramatic change in the characteristics of the biosphere and an increase in the instability of the ratio between demographic growth and food production. As Indian activist and environmentalist Vandana Shiva points out: "What we need to feed a growing population sustainably is an intensification of diversity" together with respect for the limitations enforced by sustainability – a reflection that Migliora understands and embraces for family reasons, having spent her childhood "in a house surrounded by farmed fields" aggressed over time by monocultures which are the most financially beneficial yet which are also the most damaging in terms of the depletion of biodiversity, and having shaped her artist's outlook on the observation of the "husbandry of the land and the determination of plant species". Based on these observations, the artist, in assigning art "the power to activate and generate thought", unravels the past and yet still topical stories of her leading players in an intense visual drama conveyed through a buildup of synchronic timeframes. (fro)



# PINO PASCALI

Bari, 1935 – Roma, 1968

*Agricoltura, Attività boschive, Ittica, Pastorizia.*

*Pannelli per la F.A.O., 1964-1965 (ill.)*

quattro stampe inkjet in b/n / four inkjet prints  
b/w, cm 15,5 x 21 ciascuna / each

Courtesy Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare

*Senza titolo, 1964*

tecnica mista su cartoncino / mixed technique  
on cardboard, cm 24 x 29

Collezione Sandro Lodolo

*Senza titolo, 1964*

matita su carta / pencil on paper, cm 22 x 28

Collezione Sandro Lodolo

*Senza titolo, 1964*

tecnica mista su cartoncino / mixed technique  
on cardboard, cm 17 x 23

Collezione Sandro Lodolo

*Senza titolo, 1964*

matita su carta / pencil on paper, cm 22 x 28

Collezione Sandro Lodolo

*Senza titolo, 1964*

tecnica mista su cartoncino / mixed technique  
on cardboard, cm 24 x 30

*Senza titolo, 1964*

matita su carta / pencil on paper, cm 22 x 28

Collezione Sandro Lodolo

*Senza titolo, 1964*

tecnica mista su cartoncino / mixed technique  
on cardboard, cm 24 x 29

Collezione Sandro Lodolo

*Mural Panels in Buildings B at Headquarters,*

*"FAO House News", vol. VII, n. 1, gennaio-febbraio*

*/ January-February 1966, riproduzione / copy*

Collezione Sandro Lodolo

Nel 1964 la F.A.O. (Food and Agriculture Organization of the United Nations) commissiona al giovane artista Pino Pascali la realizzazione di cinque pannelli murali dedicati al tema ambientale e alle attività della produzione agroalimentare. Le opere erano destinate all'atrio dell'Edificio B su Viale Aventino. Gli interventi di riattamento dell'edificio, in occasione del Vertice Mondiale sull'Alimentazione del 1996, comporteranno la rimozione delle opere dell'artista, ad oggi disperse.

Ricorrendo a una tecnica mista, con l'utilizzo di smalto, polvere di bronzo e bitume su lamiera, Pascali dedica ogni pannello a un'attività agraria – Pastorizia, Agricoltura, Aratura, Attività boschive, Ittica – elaborando una complessa teoria di immagini stilizzate e materiche, fortemente legate ai temi cari della natura e degli animali, già ricorrenti nella coeva produzione grafico-pubblicitaria (come per alcuni Caroselli, Intermezzi e sigle TV).

I soli documenti a testimonianza dell'intervento sono quattro fotografie, qui esposte. Recuperate nello studio dell'artista dopo la scomparsa nel 1968, archiviate dai familiari e oggi conservate nell'Archivio della Fondazione Pino Pascali di Polignano a Mare, ritroviamo le immagini anche in copertina e all'interno del pieghevole "FAO House news" (vol. VIII, n. 1, gennaio-febbraio 1966), un documento a esclusiva circolazione interna dell'Ente, che descrive l'apposizione dei murali e le soluzioni tecniche di realizzazione.

I molti bozzetti preparatori, esposti oggi qui per la prima volta, mostrano l'interesse nutrito dall'artista nei confronti del tema naturalistico, specie nell'elaborazione di soggetti idonei tanto allo scopo della prestigiosa commissione, quanto alla realizzazione di un vero e proprio corpus di temi scultorei che, di lì a qualche anno, saranno oggetto di interesse per il ciclo delle "finte sculture" in tela centinata (1966). (rl)



In 1964, the F.A.O. (UN Food and Agriculture Organisation) commissioned a young artist named Pino Pascali to produce five wall panels on the theme of the environment and of agrifood activities. The murals were to hang in the hall of Building B on Viale Aventino. Renovation work on the building ahead of the World Food Summit in 1996 led to the murals' removal, and their whereabouts today is unknown.

Adopting a mixed technique involving the use of enamel, bronze dust and tar on sheet metal, Pascali devoted each panel to a particular aspect of farming – Sheep Farming, Agriculture, Ploughing, Forestry, Fishing – developing a complex theory of stylised and textural images closely bound to his favourite themes of nature and animals, which we also find in the graphic work that he was producing for the advertising world (and for advertisements, intermissions and soundtracks for television) at the time.

The only surviving evidence testifying to the murals are the four photographs on display here. Discovered in his studio after his death in 1968, preserved by his family and now housed in the Fondazione Pino Pascali archive in Polignano a Mare, they also appeared on both the cover and the inside of the "FAO House News" brochure (vol. VIII, no. 1, January–February 1966), a internal broadsheet that only circulated within the organisation, describing the murals' hanging and the technique used to produce them.

The numerous preparatory sketches on display here for the first time reveal the artist's interest in the theme of nature, particularly in the development of subject matter suitable both for the purposes of the prestigious commission and for the production of a fully-fledged corpus of sculptural themes which were to become an object of interest a few years later for his "fake sculptures" cycle on ribbed canvas (1966). (rl)

# LUCA MARIA PATELLA

Roma, 1934

*Terra animata*, 1967 (ill.)

video, 16 mm riversato in digitale, b/n, intonazioni colore, muto / video, 16mm transferred to digital, b/w, colour intonations, silent, 7'

Courtesy Luca Maria Patella

Conservato e restaurato dal CSC – Cineteca Nazionale

*Terra animata*, 1967

tela fotografica / photographic canvas, cm 110 x 140  
Collezione privata, Foligno

*Terra animata*, 1967

tela fotografica / photographic canvas, cm 130 x 190  
Fabio Sargentini – Archivio L'Attico

*Terra animata*, da cui è stato tratto il titolo per questa mostra, è uno dei primi progetti realizzati da Luca Maria Patella. Grazie alla sua giovanile formazione scientifica, come studioso di chimica strutturale, Patella è stato uno dei primi e più significativi sperimentatori delle potenzialità espressive del mezzo filmico e fotografico. Secondo uno slittamento tra linguaggi diversi, tipico di tutta la sua ricerca, questa “opera e operazione”, come lui stesso l’ha nominata, è articolata in un video, girato in 16 mm, e in una serie di tele fotografiche, in bianco e nero o con viraggi di colore, aggiunti sulla pellicola dall’artista. I tre personaggi ripresi sono Claudio Meldolesi, Rosa Foschi e Cristina Gigante. L’artista li filma mentre si muovono su un campo di terra arata e ne misurano ampiezza e profondità con una fettuccia bianca, e mentre alzano e abbassano le braccia utilizzando l’estensione del proprio corpo come unità di misura per calcolare in proporzioni le dimensioni del terreno su cui si spostano.

Dato il tema centrale del confronto tra l’ambiente naturale e l’azione dell’essere umano, questo lavoro, datato 1967, è stato spesso indicato come significativo precedente delle ricerche della Land Art, le cui prime esposizioni e teorizzazioni ufficiali sarebbero arrivate solo l’anno successivo. La sua peculiarità, tuttavia, risiede in un’idea più ampia di analisi del rapporto esistente tra esperienza della realtà e linguaggio, interesse

che è stato centrale in tutto il lavoro di Patella.

Mettendo in scena semplici gesti di misurazione, *Terra animata* evidenzia come questi comportamenti, e più in generale la relazione corporea che l’essere umano instaura con l’ambiente, costituiscano la base dei successivi processi di psico-analisi, analisi e formazione del linguaggio, che servono all’essere



umano per orientarsi nell'ambiente, per comprenderlo e per descriverlo. Il valore del comportamento come base di conoscenza è ribadito dall'artista anche nei lavori successivi come *Camminare!* (L'Attico, Roma, 1968), *Muri parlanti*, *Ambiente mormorante* (Galleria Apollinaire, Milano, 1971) e *Alberi parlanti e cespugli musicali sotto un cielo, ambiente naturale culturale* (Walker Art Gallery, Liverpool, 1971), vere e proprie installazioni video sonore. (pb)

*Terra animata (Animated Earth)*, from which the title of this exhibition has been borrowed, was one of Luca Maria Patella's first ever projects. Thanks to his scientific training as a young man studying structural chemistry, Patella was one of the first and most significant artists to experiment with the expressive potential of film and photography. Reflecting a slide between different artistic languages typical of his entire career, this "work and operation", as he himself calls it, consists of a video filmed in 16 mm and a series of photographic canvases in black and white or with shades of colour added to the film by the artist. The three figures filmed are Claudio Meldolesi, Rosa Foschi and Cristina Gigante. The artist films them as they move on a field of ploughed earth and measure its breadth and depth with a white tape, and as they raise and lower their arms using the extension of their bodies as a unit of measurement in order to calculate in proportion the dimensions of the land on which they are moving. Given its central theme of the interaction between the natural environment and the action of human beings, this work dated 1967 has often been seen as a significant forerunner of the research conducted by Land Art, the first exhibitions and official theorisations of which only arrived on the scene the following year. Yet its uniqueness resides in a broader notion of the analysis of the relationship that exists between the experience of reality and language, an interest that has been a focal point of all Patella's work. In showcasing simple measuring gestures, *Terra animata (Animated Earth)* highlights the way in which this behaviour and, on a broader level, the bodily relationship that the human being establishes with the environment, form the basis for subsequent processes of psychoanalysis, analysis and the formation of language which human beings use to find their way about in the environment, to understand it and to describe it. The artist reiterates the value of behaviour as a knowledge base also in later works such as *Camminare (Walk!)* (L'Attico, Rome, 1968), *Muri parlanti. Ambiente mormorante* (*Speaking Wall, Murmuring Environment*) (Galleria Apollinaire, Milan, 1971) and *Alberi parlanti e cespugli musicali sotto un cielo, ambiente naturale culturale* (*Speaking Trees and Musical Bushes under a Sky, Natural Cultural Environment*) (Walker Art Gallery, Liverpool, 1971), which are fully-fledged sound video installations. (pb)

# GIUSEPPE PENONE

Garessio, 1947

*Alpi Marittime*, 1968 (ill.)

stampa digitale b/n a getto d'inchiostro, sei elementi/  
b/w inkjet digital print, six elements,  
cm 72,8 x 53,5 ciascuna / each  
Collezione privata

*Patate*, 1977

cinque elementi in bronzo, patate / five bronze  
elements, potatoes  
dimensioni determinate dall'ambiente / room-size  
Collezione privata

Giuseppe Penone è stato tra i primi artisti a concepire la propria ricerca, a partire dai primi anni Sessanta fino ad oggi, in stretto dialogo con la natura. Le sei fotografie esposte in mostra documentano sei opere della serie *Alpi Marittime*, realizzata tra il 16 e il 20 dicembre del 1968, in un bosco nei pressi di Garessio, sua città natale, in Piemonte, nell'area delle Alpi Marittime. Le sei azioni, compiute con l'intento di sommare la sua forza a quella dell'albero, evidenziano l'identità tra essere umano e natura, idea centrale di tutto il lavoro dell'artista. Penone stesso ha descritto queste azioni, per la prima volta, nel volume *Arte povera* di Germano Celant (1969):

- *Ho intrecciato tra loro tre alberelli*: "Ho intrecciato fra loro tre alberelli".
- *L'albero continuerà a crescere tranne che in quel punto*: "Ho aggiantato un albero: continuerà a tenerlo stretto servendomi di una mano di ferro. L'albero continuerà a crescere tranne che in quel punto".
- *L'albero crescendo ricorderà i punti del mio contatto*: "Mi sono aggrappato ad un albero ed ho segnato in seguito con chiodi e filo di ferro la mia sagoma nei punti di contatto. L'albero, crescendo sarà costretto a conservare la mia azione".
- *I miei anni collegati da un filo di rame*: "Ho scelto un albero su cui ho applicato la mia mano e ne ho seguito il profilo con dei chiodi. Successivamente ho posto sull'albero 22 piombini (corrispondenti ai miei anni) collegati fra loro da filo zincato e rame. Ogni anno aggiungerò un piombino, sino alla mia morte. Lascerò per testamento una disposizione perché venga messo un parafulmine. Il fulmine scendendo forse fonderà tutti i piombini".
- *L'albero innalzerà la rete*: "Ho racchiuso la punta di un alberello in un cubo di rete metallica (aperto di sotto) ed ho appoggiato sulla rete un cavolfiore, una fetta di zucca e due peperoni che ho poi ricoperti di gesso e cemento; l'albero crescendo innalzerà la rete".
- *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*: "Faccio una vasca di cemento in un ruscello; sulle pareti della vasca che misura esattamente la mia altezza e la larghezza delle mie braccia, faccio l'impronta del mio viso, dei miei piedi e delle mie mani; poi cinto l'area della vasca con della rete di plastica".

Anche l'opera *Patate* (1977) nasce dalla stessa intenzione di associare il corpo umano agli elementi della natura. L'opera è composta da cinque sculture in bronzo corrispondenti alla fusione di cinque patate che Penone ha fatto crescere all'interno di altrettanti calchi anatomici di particolari del proprio volto. Le loro sembianze antropomorfe, mescolate a quelle delle patate, inducono a sovrapporre e a confondere le azioni dell'essere umano con quelle della natura. (pb)

Giuseppe Penone was one of the first artists to conceive his research, from the 1960s to the present day, as close interaction with nature. The six photographs on display in the exhibition document six works in the *Maritime Alps* series taken between 16 and 20 December 1968 in a wood near his home town of Garessio in the Piedmont, in the Maritime Alps region. The six actions, performed with the intention of combining his strength



with that of the tree, highlight the affinity between human beings and nature, the leitmotif behind every aspect of his work. Penone himself described these actions for the first time in 1969 in Germano Celant's book *Arte Povera* as follows:

- *I braided three young trees*: "I braided three young trees".
- *The tree will continue to grow except at that point*: "I grasped a tree: I shall continue to hold it close using an iron hand. The tree will continue to grow except at that point".
- *As it grows, the tree will remember the contact*: "I clung to a tree and then, using nails and wire, I traced out my outline in the points where I was touching it. As it grows, the tree will be forced to preserve my action".
- *My years linked by a copper wire*: "I selected a tree on which I put my hand and then traced out its outline with nails. I then placed on the tree 22 plumb bobs (corresponding to my age) joined together by galvanised wire and copper. I shall add another plumb bob every year until I die. I shall make provision in my will for a lightning conductor to be installed on it. When lightning strikes, perhaps it will melt all the plum bobs".
- *The tree will raise the net*: "I enclosed the tip of a small tree in a wire net cube (open at the bottom) and on the net I placed a cauliflower, a slice of pumpkin and two peppers which I then covered with plaster and concrete; as the tree grows, it will raise the net".
- *My height, the length of my arms, my girth in a brook*: "I make a concrete basin in a brook; on the walls of the basin, which is exactly as tall as me and as wide as my outstretched arms, I make an impression of my face, my feet and my hands; then I wrap the basin area in plastic netting".

*Potatoes* (1977) was also created with the same intention of associating the human body with elements of nature. The work consists of five bronze sculptures corresponding to the casting of five potatoes that Penone grew inside the same number of anatomical casts of details of his own face. Their anthropomorphic likeness, mixed with that of the potatoes, prompt the superimposition and confusion of the human being's actions with those of nature. (pb)

## **MATTATOIO DI ROMA**

Roma, Piazza Orazio Giustiniani 4  
Padiglione / Pavilion 9a

### **Orari / Opening hours**

Dal martedì alla domenica 11.00 – 20.00

Chiuso il lunedì

L'ingresso è consentito fino a un'ora prima della chiusura

Tuesday to Sunday 11.00 am – 8.00 pm

Closed on Monday

Admission is allowed up to one hour before closing

### **Biglietti / Tickets**

Intero / Full price: € 6,00 euro

Ridotto dai 19 ai 26 anni e over 65 / Reduced from 19 to 26 years and over 65: € 5,00

Ridotto dai 7 ai 18 anni / Reduced from 7 to 18 years: € 4,00

Gratuito per gli under 7 / Free entry for under 7

[www.mattatoioroma.it](http://www.mattatoioroma.it)

Facebook: @mattatoioroma

Instagram: @mattatoio

#MattatoioRoma

**ROMA**  **CULTURE**

azienda speciale  
**PALAECHO**

**Testi / Texts** Paola Bonani (pb), Francesca Rachele Oppedisano (fro), Roberto Lacarbonara (rl)  
**Traduzioni / Translations** Stephen Tobins

**Crediti fotografici / Photo credits**

pp. 12–13: Foto Studio Vandrasch Fotografia, Milano, courtesy Collezione Giuseppe Iannaccone, Milano  
p. 15: Foto Alessia Calzecchi, courtesy Fondazione Baruchello, Roma  
pp. 16–17: Foto Antonio Idini  
p. 19: Foto Giorgio Liverani  
p. 21: © Comune di Prato – Archivio Fotografico Toscano–Fondo ADT, imm Ap1\_p53  
p. 23: Foto Giorgio Benni, Roma  
p. 25: Foto Antonio Maniscalco, courtesy Wizard e Studio Stefania Miscetti  
p. 26: Foto Giuseppe Schiavinotto, Roma  
p. 29: Foto Riccardo De Antonis  
p. 33: Foto Filippo Maria Nicoletti  
p. 37: Foto Renato Ghiazza  
p. 39: Foto courtesy dell'artista e Galleria Lia Rumma Milano / Napoli  
p. 41: Foto Marino Colucci  
p. 42: Foto courtesy Archivio Fotografico della Cineteca Nazionale, Centro Sperimentale di Cinematografia  
pp. 44–45: Foto Archivio Penone

© GIANFRANCO BARUCHELLO, by SIAE 2023

© Fondazione Palazzo Albizzini–Collezione Burri, Città di Castello by SIAE 2023

© GIACINTO CERONE, by SIAE 2023

© Fondazione Lucio Fontana, Milano by SIAE 2023

© MARIO MERZ, by SIAE 2023

© MARZIA MIGLIORA, by SIAE 2023

© GIUSEPPE PENONE, by SIAE 2023

