

## PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA

**Palazzo Strozzi presenta *Nel tuo tempo*, la più grande mostra di Olafur Eliasson mai realizzata in Italia. Con luci e ombre, riflessi e colori l'artista coinvolge l'architettura rinascimentale in un suggestivo percorso di opere storiche e nuove produzioni, tra cui una grande installazione site specific per il cortile e uno speciale progetto d'arte digitale creato utilizzando la tecnologia VR, presentato al pubblico per la prima volta a Palazzo Strozzi.**

Dal 22 settembre 2022 la Fondazione Palazzo Strozzi presenta ***Nel tuo tempo***, grande mostra che vede il coinvolgimento di tutti gli ambienti rinascimentali del palazzo attraverso le opere di **Olafur Eliasson**, uno dei più originali e visionari artisti contemporanei, la cui poliedrica produzione ha abbracciato nel corso della sua carriera installazioni, dipinti, sculture, fotografia e immagini in movimento.

Curata da Arturo Galansino, Direttore Generale della Fondazione Palazzo Strozzi, la mostra è il risultato del **lavoro diretto dell'artista sugli spazi di Palazzo Strozzi** con installazioni storiche e nuove produzioni, che ne sovvertono la percezione, impiegando l'edificio stesso come strumento per creare arte. Il palazzo rinascimentale diviene infatti un corpo dinamico in cui elementi architettonici come finestre, soffitti, angoli e pareti diventano protagonisti attraverso interventi che utilizzano luci, schermi, specchi o filtri colorati. Eliasson presenta così una pluralità di possibili narrazioni con l'obiettivo di una nuova consapevolezza dello spazio da parte del pubblico. Oltrepassando i confini e i limiti fisici di uno spazio, la mostra ***Nel tuo tempo*** mette in discussione la distinzione tra realtà, percezione e rappresentazione.

«Palazzo Strozzi torna al contemporaneo con ***Olafur Eliasson: Nel tuo tempo***, la prima grande mostra mai realizzata in Italia su uno dei più originali e visionari artisti contemporanei, proseguendo così la nostra serie di esposizioni dedicate ai maggiori protagonisti dell'arte del presente» – dichiara **Arturo Galansino, Direttore Generale della Fondazione Palazzo Strozzi e curatore della mostra** – «Nel 2015 Olafur visitò per la prima volta gli spazi di Palazzo Strozzi e rimase colpito dalla architettura rinascimentale, cominciando così una lunga conversazione tra lui e il palazzo quattrocentesco, un dialogo complesso il cui senso si riassume nella esposizione odierna».

“***Nel tuo tempo*** è un incontro tra opere d'arte, visitatori e Palazzo Strozzi” – dichiara Olafur Eliasson – “Questo straordinario edificio rinascimentale ha viaggiato attraverso i secoli per accoglierci qui, ora, nel ventunesimo secolo, non come semplice contenitore ma come co-produttore della mostra. Non è solo Palazzo Strozzi ad aver viaggiato nel tempo. Come visitatore, ognuno di noi ha vissuto, con una relazione tra corpo e mente sempre diversa in modo individuale. Ognuno con le proprie esperienze e storie ci incontriamo nel qui e ora di questa mostra”.

## LA MOSTRA

### CORTILE

Punto di partenza dell'esposizione è ***Under the weather (2022)*** opera site specific per lo spazio pubblico del cortile di Palazzo Strozzi, costituita da una grande struttura ellittica di 11 metri sospesa a 8 metri di altezza, che crea agli occhi dei visitatori un effetto fatto di interferenze visive, simili allo sfarfallio di uno schermo. L'installazione propone infatti ciò che è noto come **effetto moiré** che, in questo caso, viene impiegato per destabilizzare la rigida architettura ortogonale di Palazzo Strozzi, mettendo in discussione la percezione di struttura storica stabile e immutabile. Mentre i visitatori si spostano nel cortile l'installazione si trasforma continuamente ai loro occhi, interagendo con ciascuno individualmente. L'opera diviene così uno scambio

tra il movimento di ogni visitatore che attiva l'opera e la sua personale esperienza visiva che la completa. La stessa forma ellittica sembra trasformarsi con la posizione di chi guarda, tanto che – da specifici punti di vista alle estremità del cortile – la struttura può apparire circolare, creando un'atmosfera ipnotica tipica di quell'ambiguità visiva che ha affascinato Eliasson per decenni e ispirato molte delle sue opere.

## PIANO NOBILE

Dal cortile il percorso prosegue all'interno del palazzo dove si rivela il dialogo diretto di Eliasson con l'architettura attraverso l'utilizzo di luci artificiali, ombre fugaci, riflessi, effetto moiré e colori intensi. L'edificio non è solo un semplice contenitore o uno sfondo, bensì diviene co-produttore delle opere, strumento creativo che interagisce con la percezione dei visitatori.

Nelle prime tre sale del Piano Nobile Eliasson si confronta con le finestre del palazzo giocando tra realtà e rappresentazione, presenza e assenza, in un alternarsi di luci, colori e ombre. Proponendo soluzioni che appaiono simili a scenografie teatrali o set cinematografici, l'artista invita a percepire in modo nuovo l'architettura, destabilizzandone la comprensione tradizionale e consolidata. Eliasson interviene in maniera minima nelle sale, creando tuttavia forti e coinvolgenti atmosfere in cui protagonista è il rapporto tra lo spazio esterno e quello interno, tipico di Palazzo Strozzi e delle sue grandi vetrate che si affacciano sia sul cortile che sulla strada. Le luci rendono visibili le irregolarità del materiale: bolle, graffi, polvere ne evidenziano la matericità consentendo ai visitatori di prendere coscienza del vetro come membrana che separa l'interno dall'esterno. Questa superficie "mediatrice" ha una fondamentale funzione protettiva, ma consente anche la comunicazione visiva, evocando così le grandi vetrate gotiche e rinascimentali in cui la luce era interpretata come manifestazione visibile del divino e metafora di elevazione spirituale.

Due opere del percorso espositivo richiamano il tema del cerchio e dell'ellisse introdotto nel cortile. **How do we live together** (2019) è costituita da un grande arco metallico che invade in diagonale lo spazio di una sala in cui il soffitto è rivestito da una superficie specchiante. Tramite un effetto di illusione tipico di Eliasson, utilizzato in celebri opere come *The weather project* (2003) alla Tate Modern, l'arco si raddoppia diventando un cerchio, una sorta di anello che unisce lo spazio reale con quello irreali. L'installazione **Solar compression** (2016) è costituita invece da un disco circolare sospeso, specchiante su entrambi i lati, in costante movimento, emanando dal suo interno una luce gialla che inonda l'ambiente. Quella stessa luce è alla base dell'installazione **Room for one colour** (1997) dove in uno spazio totalmente vuoto la percezione degli spettatori è alterata dall'immersione nella luce di lampade monofrequenza che trasforma tutti i colori in sfumature di grigio, giallo e nero, accentuando tuttavia la percezione dei dettagli da parte degli spettatori.

Nel percorso, inoltre, si incontra un'opera iconica della carriera di Eliasson come **Beauty** (1993). L'installazione pone di fronte a uno spettacolare arcobaleno in cui fasci di luce bianca sono scomposti nei colori dello spettro visibile attraverso una cortina di nebbia. Questa apparizione è creata dalla luce proiettata, rifratta e riflessa dalle gocce d'acqua in cui il pubblico è chiamato a immergersi. A seconda dell'angolazione ciascuno ha infatti una visione soggettiva e personale: non ci sono due spettatori che vedono lo stesso arcobaleno.

Emblematico del lavoro di Eliasson e testimonianza della sua ricerca sulla visione come azione di frammentazione e complessità del pensiero è invece **Firefly double-polyhedron sphere experiment** (2020), grande poliedro di vetri colorati verdi, arancioni, gialli, ciano e rosa che nasce dall'interesse dell'artista per i temi della geometria e della luce. Nella stessa sala l'opera dialoga con **Colour spectrum kaleidoscope** (2003) grande caleidoscopio esagonale fatto di specchi dicromatici di vari colori. Come afferma Eliasson: "I caleidoscopi giocano sul fatto che ciò che vediamo può essere facilmente disorganizzato o riconfigurato.

Utilizzano un approccio ludico per mostrarci diversi modi di guardare il mondo; in questo senso potremmo dire che un caleidoscopio rappresenta una prospettiva diversa”.

## STROZZINA

La mostra prosegue negli spazi della Strozziina attraverso opere che continuano la riflessione di Eliasson sulla percezione e sull'utilizzo dell'effetto moiré. *Fivefold dodecahedron lamp* (2006) è costituito da un dodecaedro che contiene un tetraedro di vetro a elevata riflettanza, mentre *Eye see you* (2006) crea leggeri effetti moiré sulla base della posizione e del movimento di ogni visitatore. Inoltre, nella serie *City plan* (2018) sette piante urbane sono ricondotte a forme geometriche su specchi che riflettono sette diversi quotidiani locali sostituiti giornalmente, per ripresentare considerazioni sul tempo, tema conduttore della mostra.

Presentata al pubblico per la prima volta è *Your view matter* (2022), nuova opera dell'artista che utilizza la **tecnologia VR** (Virtual Reality, cioè realtà virtuale) per sperimentare la percezione umana nello spazio digitale. Indossando uno speciale visore il pubblico entra in un mondo digitale da esplorare, costituito da sei diversi spazi virtuali. Cinque di questi spazi prendono la forma di uno dei solidi platonici (il tetraedro, l'ottaedro, l'icosaedro, il dodecaedro e il cubo), il sesto ci conduce all'interno di un'immensa sfera.

Immersi in una realtà parallela accompagnati da una colonna sonora creata dall'artista, i visitatori possono muoversi in questi spazi virtuali, interagendo con le loro complesse geometrie in una profonda interazione esperienziale, dove le pareti e i soffitti, a volte a colori altre in bianco e nero, brillano con un effetto moiré in continua evoluzione. Nel tetraedro, il primo spazio che i visitatori incontrano, il moiré si manifesta come risultato dei limiti di risoluzione del visore VR, reagendo al rumore stesso del visore e attirando l'attenzione sul dispositivo. Poiché nessuno dei motivi moiré è visibile se lo spettatore non si muove, il funzionamento dell'opera si basa sull'interazione e il coinvolgimento attivo del pubblico, sperimentando dunque un incontro tra lo spazio digitale e il corpo del visitatore. Come dichiara Eliasson: “l'esperienza di quest'opera si basa su un scomparire e imparare di nuovo a sapere usare il senso della vista, coinvolgendo non solo gli occhi ma anche tutto il corpo e la nostra mente”.

La mostra, ideata da Studio Olafur Eliasson, è promossa e organizzata da Fondazione Palazzo Strozzi. Main Supporter: Fondazione Palazzo Strozzi. Sostenitori: Comune di Firenze, Regione Toscana, Camera di Commercio di Firenze, Intesa Sanpaolo, Comitato dei Partner di Palazzo Strozzi.

L'installazione per il cortile *Under the weather* (2022) è resa possibile grazie al sostegno della Fondazione Hillary Merkus Recordati nell'ambito del progetto *Palazzo Strozzi Future Art*.

Si ringrazia per il sostegno Maria Manetti Shrem e Città Metropolitana di Firenze.

La mostra si tiene in concomitanza con la presentazione di una nuova installazione site specific dell'artista per il Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea che sarà aperta al pubblico dal 3 novembre 2022.

La mostra *Olafur Eliasson: Nel tuo tempo* si inserisce all'interno della *Florence Art Week*, iniziativa promossa dal Comune di Firenze, in programma dal 16 al 24 settembre 2022.

## NEL TUO TEMPO di Olafur Eliasson

Questa mostra rende possibile l'incontro tra opere d'arte, visitatori e lo stesso Palazzo Strozzi, uno straordinario edificio rinascimentale che ha viaggiato attraverso i secoli per accoglierci qui e ora, nel XXI secolo, nella veste non solo di contenitore d'arte ma di coproduttore di *Nel tuo tempo*.

E non è solo Palazzo Strozzi ad aver compiuto un viaggio nel tempo, anche noi in quanto visitatori abbiamo viaggiato: ciascuna versione temporale di noi, del nostro corpo e della nostra mente, è diversa dalle altre. Alle prese con i nostri viaggi individuali, con trascorsi ed esperienze diversi, ci incontriamo nel qui e ora di questa mostra.

Le opere che ho concepito specificamente per *Nel tuo tempo* si intromettono negli spazi esistenti con luci artificiali, ombre sfuggenti, riflessi, effetti moiré e colori intensi. Queste opere creano una coreografia di cui ciascuno è parte attiva, uno spettacolo di flussi e di trasformazioni spaziali, di movimenti esplorativi e momenti di contemplazione. Quali domande emergono? Quali diversi modi di sentire-muoversi-pensare esistono? E quali tracce restano dopo che si è usciti dalla mostra?

Mi pongo tali domande – e molte altre ancora – quando lavoro a un'esposizione come questa. Come si modifica la nostra idea del Palazzo quando una finestra di luce viene proiettata su una parete bianca all'interno dell'edificio? Una finestra che non offre alcuna veduta ma è essa stessa una veduta, una struttura da guardare piuttosto che trapiantare. Cosa trapela quando cerchi e ovali diventano i punti di riferimento per la navigazione spaziale di un edificio con una pianta rigidamente ortogonale? Cosa accade quando uno schermo ovale, posto orizzontalmente sopra le nostre teste, crea effetti moiré che destabilizzano il nostro equilibrio; quando lo stesso effetto marezzato emerge in una nuova opera d'arte che impiega la tecnologia della realtà virtuale generando nuovi modi di esperire lo spazio e di guardarci mentre osserviamo? In breve: cosa emerge da queste trasformazioni spaziali?

Spero di suscitare simili domande nei visitatori di questa mostra, poiché ritengo che una simile riflessione possa portarci a riconoscere il fatto che la nostra interazione consapevole e presente con gli spazi espositivi costituisce a tutti gli effetti una reinterpretazione attiva degli stessi.

Le opere stesse ci invitano a divenire consapevoli dei nostri corpi, delle nostre menti, delle nostre emozioni, a guardare dentro di noi per riflettere sul modo in cui vediamo, in cui ci muoviamo, su come trascorriamo il tempo – e pensiamo – con l'arte. Inoltre, esse ci invitano a volgere lo sguardo all'esterno, agli spazi sociali che abitiamo, permettendoci di percepire e considerare il modo in cui li occupiamo. Rendiamo percepibili gli spazi espositivi di Palazzo Strozzi grazie alla nostra presenza condivisa con altri visitatori, per quanto diverse possano essere le nostre vite. Se grazie alla mostra *Nel tuo tempo* potremo trovare la consapevolezza del nostro ruolo attivo nella reinterpretazione di questo spazio come esperienza condivisa – in un incontro di visitatori, opere, edificio storico e istituzione vocata all'arte – allora mi auspico che possa costituire anche un invito a riflettere in modo analogo su altri spazi di cui facciamo parte: la famiglia, il luogo di lavoro, la comunità e la società. Essere consapevoli dei molteplici attori coinvolti in questa esperienza implica il riconoscimento della profondità e della complessità dei legami tra persone, luoghi e istituzioni, tra intenzioni e visioni, attriti e casualità.

## NEL NOSTRO TEMPO di Arturo Galansino

Questo progetto è cominciato molti anni fa, quando Olafur Eliasson visitò per la prima volta gli spazi di Palazzo Strozzi. Allora non sapevamo quali ne sarebbero stati gli esiti e nemmeno quali sarebbero state le direzioni da intraprendere. Non lo avremmo saputo ancora per molto tempo a venire. Ricordo però che durante quella prima ricognizione fiorentina, nel 2015, l'artista non smetteva di osservare gli elementi architettonici rinascimentali, i capitelli e i portali di pietra serena, saliva i gradini per affacciarsi dalle bifore e volgere lo sguardo, oltre i vetri piombati spessi e irregolari, sulle strade adiacenti e la piazza antistante. Da quelle vestigia, giunte fino a noi da un lontano passato, cominciava una lunga conversazione tra Eliasson e il palazzo quattrocentesco, un dialogo complesso il cui senso si riassume nella esposizione odierna. Per la sua importanza storica e per i significati che incarna, Palazzo Strozzi non può essere un contenitore neutro e, grazie al lavoro dell'artista e alla partecipazione dei visitatori, esso diventa portatore di senso e co-creatore della mostra stessa. Nella serie di installazioni che costituiscono il percorso espositivo, infatti, il palazzo diventa un luogo di incontro tra l'architettura e la sua storia, le opere e le persone, lo spazio e, appunto, il tempo.

*Nel tuo tempo* vuole essere un viaggio attraverso il "nostro" tempo, ovvero il tempo del luogo a cui si vuole dar voce e il tempo dei visitatori, sia a livello individuale che collettivo, composto dalle loro percezioni e memorie, dai loro sensi e pensieri. Nonostante sia espresso da una posizione privilegiata, anche il mio punto di vista, il "mio" tempo, contribuisce alla grande operazione collettiva che è questa mostra e, da storico dell'arte, vivo questa esperienza attraverso i miei filtri e le mie conoscenze, cercando echi di antiche pratiche e teorie che risuonano in quelle dell'artista.

Vista la sua attività nel campo dell'architettura, i suoi interessi per il mondo scientifico e tecnico, per le indagini sperimentali e per la centralità che la psicologia e le percezioni umane hanno nel suo lavoro, si riempiono particolarmente di senso gli interventi di Eliasson nell'edificio simbolo dell'Umanesimo. Nella storia dell'arte è infatti il palazzo fiorentino, nella formulazione perfetta e assoluta di Palazzo Strozzi – come modello astratto, sintesi formale e rappresentazione ideale di un rigoroso e razionale metodo compositivo fondato sulla geometria e sulla matematica – a riassumere il valore dei contenuti teorici e metodologici di questa rivoluzionaria epoca storica.

Seppur si tratti della prima volta che Eliasson si confronta con un palazzo rinascimentale, in passato egli aveva già riflettuto sul rapporto tra l'edificio che ospita una mostra, soprattutto se di particolare rilievo, e la percezione dei visitatori:

Quando l'edificio viene percepito come un'icona (dell'architettura) – un'immagine rappresentativa e statica del buon gusto o addirittura un salone sacro e oggettivizzante – il coinvolgimento dei visitatori è puramente formale. E la loro sensazione di presenza viene assorbita in una narrazione sospesa della conoscenza (quindi un dislocamento nel quale il tempo atmosferico che è al di fuori non fa alcuna differenza). È come relazionarsi e discutere con l'edificio senza la componente più rilevante: la durata oppure, ancora meglio, il tempo cronologico. Il tempo del visitatore – il tuo tempo. Ci vuole del tempo per camminare [...] in ogni singolo spazio espositivo nell'edificio. Sperimentare gli spazi, muoversi in loro, approfittare del tuo senso del tempo, ti dona il beneficio della presenza, di possedere un corpo. Spostarsi e interagire con l'ambiente circostante è, infine, ciò che costituisce gli spazi<sup>1</sup>.

La collaborazione tra l'artista, il palazzo, i visitatori, i loro sensi e il loro movimento è dichiarata fin dall'ingresso della mostra, in cortile, dove ci accoglie l'opera *Under the weather* (2022) (in mostra), costituita da una grande struttura ellittica sospesa che pare cambiare e vibrare a seconda di come ci muoviamo nello spazio, creando uno spiazzamento percettivo attraverso un gioco di interferenze visive. L'installazione, attraverso l'effetto moiré, destabilizza l'impressione della rigida architettura ortogonale di Palazzo Strozzi, mettendo in discussione la sua percezione di struttura storica stabile e immutabile. L'opera invita quindi i

visitatori a muoversi e interagire con lo spazio. Da specifici punti di vista l'opera appare come un cerchio mentre appena ci si sposta la forma muta e si rivela essere quella di un'ellisse, creando un'atmosfera ipnotica tipica di quell'ambiguità visiva che affascina l'artista da decenni. Il precedente più illustre di questa anamorfosi è la pavimentazione della piazza del Campidoglio a Roma, su progetto di Michelangelo, ma l'ellisse si ritrova spesso anche a Firenze, dall'anfiteatro romano che lascia la sua traccia, come un fossile, all'interno del tessuto urbano, agli archi del Ponte Santa Trinita, progettato da Bartolomeo Ammanati (1511-1592), che si riflettono nelle acque dell'Arno.

Intorno al *moiré* e agli effetti illusionistici, in questo caso legati alla tecnologia della *Virtual Reality*, ruota anche l'installazione *Your view matter* (2022) nella Strozzi, dove, grazie all'uso degli speciali visori, gli spazi sotterranei del palazzo vengono magicamente espansi in una serie di solidi virtualmente immensi che si possono esplorare ed attraversare. Cubi, piramidi, parallelepipedi e sfere rimandano alle forme che compongono le architetture rinascimentali e che popolano i dipinti e i trattati di quel tempo, così come alle regole matematiche e alle teorie filosofiche ad essi sottostanti, dalle perfette forme metafisiche dei complessi solidi prospettici inventati da Paolo Uccello (1397-1475), come il celebre "mazzocchio", copricapo reso astratto dalla regola geometrica, ai solidi platonici, ovvero prodotti da poligoni identici e regolari, disegnati da Leonardo da Vinci (1452-1519) per illustrare il trattato *De divina proportione* dello scienziato e frate francescano Luca Pacioli<sup>2</sup> (1445-1517). Nel celebre ritratto del Pacioli, a lungo attribuito al misterioso Jacopo de' Barbari, appaiono due dei solidi leonardeschi: un dodecaedro in legno, che si collega allo studio dei cinque solidi regolari citati da Platone nel *Timeo*, e uno straordinario rombicubottaedro in cristallo, in parte riempito d'acqua, che pende da un filo e in cui compare riflesso, come in un sogno o una visione, un edificio ideale<sup>3</sup>. Un'immagine, un'illusione ottica creata dalla rifrazione dell'acqua nel vetro, che ci riporta agli effetti e alle tecniche che Eliasson utilizza nel suo lavoro e che fa il paio con un dettaglio di un altro quadro verosimilmente dello stesso autore, Jacometto Veneziano<sup>4</sup>.

Alla sezione aurea, espressione delle leggi scientifiche che governano il mondo di cui è espressione lo stesso Palazzo Strozzi<sup>5</sup>, teorizzata nel citato *De divina proportione* e applicata da Leonardo nell'*Uomo vitruviano* – armoniosamente inscritto nelle due figure perfette del cerchio, il cielo, e del quadrato, la terra – fa esplicito riferimento l'opera di Eliasson *Renaissance echoes* (2019), composto da quattro cerchi concentrici di sfere di vetro, metà specchianti e metà ricoperte da uno strato di vernice nera, ruotate in progressione lungo le rispettive circonferenze per creare innumerevoli riflessi a seconda dei movimenti degli spettatori. In quest'opera la sfera, la più perfetta forma platonica, si lega alla spirale aurea, legge geometrica immanente alla natura che ritroviamo nella struttura della conchiglia, che si accresce progressivamente in dimensioni pur mantenendo la forma originaria.

Simili sperimentazioni geometriche si ritrovano in svariati lavori di Eliasson, tra cui *Firefly double-polyhedron sphere experiment* (2020) (in mostra), doppio poliedro di vetro colorato che avvolge lo spazio con il suo gioco di rifrazioni luminose, e *Model room* (2003) che riunisce i modelli, le maquette, i prototipi di Eliasson e di Einar Thorsteinn, architetto islandese con cui ha collaborato dal 1996. Eliasson, infatti, al pari di molti artefici rinascimentali, oltre a essere un artista visivo lavora sulle architetture e insieme a Sebastian Behmann porta avanti lo Studio Other Spaces (SOS) di Berlino. Da questo particolare punto di vista egli esamina i modelli degli edifici e comprende il cambiamento del modo in cui erano percepiti nel passato rispetto a come invece vengono interpretati attualmente:

I modelli venivano concepiti come delle tappe elaborate sulla strada che conduce a un oggetto perfetto. Il modello di una casa, per esempio, faceva parte di una sequenza temporale, come perfezionamento dell'immagine della casa, ma la casa effettiva e reale veniva considerata il risultato finale e statico del modello. Dunque, quest'ultimo era semplicemente un'immagine, una rappresentazione della realtà, senza essere esso stesso reale. Quello a cui stiamo assistendo è un cambiamento nel rapporto tradizionale fra realtà e rappresentazione. Non procediamo più dal modello alla realtà, ma da modello a modello, con la consapevolezza che entrambi sono, di fatto, reali. Come risultato abbiamo la possibilità di lavorare in modo

produttivo con la realtà, sperimentandola però come un conglomerato di modelli. Piuttosto che vederli come due entità agli antipodi, ora li consideriamo allo stesso livello. I modelli sono diventati dei coproduttori della realtà<sup>6</sup>.

Questa frase di Eliasson ci fa pensare al grande modello di Palazzo Strozzi – unico conservato di un edificio privato rinascimentale – simbolo di una magnificenza con cui Filippo, il fondatore, si è proposto di consacrare la fama di sé e della propria famiglia<sup>7</sup>. Il modello si differenzia dall'edificio effettivamente costruito, che ha assunto l'aspetto attuale in base alle necessità e ai desideri del committente, in un confronto dinamico con gli esecutori. La prima pietra del palazzo fu gettata, seguendo il consiglio dell'astrologo, il 6 agosto 1489, come scrive Filippo «uscendo il sole del monte, col nome di Dio e di buon principio per me e per tutti mia discendenti» secondo il progetto di Giuliano da Sangallo (1445-1516), ma dal 1491 gli subentrò quale architetto e responsabile del cantiere Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca<sup>8</sup> (1457-1508). Il risultato di questa collaborazione è uno degli edifici profani più grandiosi e rappresentativi del Rinascimento, un gigantesco cubo di pietra, poderoso ma dalle armoniose proporzioni ottenute grazie all'equilibrio tra pareti piene e finestre, cornici marcapiano e bugnato continuo, chiuso in alto dal vasto, e mai terminato, cornicione che attesta come il Cronaca fosse consapevole del *De architectura* di Vitruvio<sup>9</sup>, anche attraverso la mediazione del *De re aedificatoria*<sup>10</sup> di Leon Battista Alberti (1404-1472).

Le grandi bifore del piano nobile e di quello superiore caratterizzano le facciate di Palazzo Strozzi. Assieme alle ampie finestre interne, come membrane da cui l'austero edificio respira, queste rendono il palazzo luminoso grazie alla luce solare che entra dalle aperture diversamente orientate e si modifica con il passare delle ore. Con gli interventi di Eliasson sulle finestre, le prime sale del Piano Nobile si trasformano in un palazzo di luce che ricorda gli effetti delle vetrate gotiche. Dipendono infatti dalla luce che proviene dall'esterno *Triple seeing survey*, 2022 (in mostra), con cui la sala di ingresso alla mostra diventa un laboratorio per esperimenti legati alla fisica delle radiazioni luminose, *Tomorrow* (2022) (in mostra), nuova produzione pensata per le legature a piombo delle bifore che spartiscono la fonte luminosa in riquadri, e *Your timekeeping window* (2022) (in mostra), una composizione circolare di piccole sfere di vetro trasparente, incastonate in una parete temporanea che chiude una finestra. Le sfere offrono una vista altrimenti nascosta sull'esterno, capovolta grazie all'effetto ottico del vetro curvo.

Il significato simbolico della luce e l'utilizzo in ambito artistico hanno radici lontane: fu l'abate Suger (1081-1151) che, nella ricostruzione dell'abbazia di Saint-Denis rese la luce protagonista dell'architettura gotica, in riferimento alle teorie neoplatoniche secondo le quali essa è simbolo e manifestazione visibile del divino e tramite di elevazione spirituale<sup>11</sup>. Le iconiche vetrate delle cattedrali rappresentano una rara tipologia di oggetto d'arte illuminato dal retro, e sono l'elemento con cui la luce confluisce dall'esterno all'interno dell'edificio creando, come nella zona absidale di Santa Croce, un arazzo luminoso e colorato. Poiché la luce cambia nelle diverse ore della giornata, ed essendo modificata da differenti punti di vista di chi l'osserva, dalle angolazioni dell'illuminazione e dalle condizioni atmosferiche, ne derivano opere d'arte mutevoli, in divenire<sup>12</sup> come le installazioni di Eliasson.

A partire dagli anni Venti e Trenta del Quattrocento, l'interesse fiorentino per la luce e per il suo significato simbolico travalica l'architettura e assume un forte rilievo in pittura anche per i nuovi rapporti e confronti con l'arte fiamminga, come attesta il *De Pictura* di Leon Battista Alberti<sup>13</sup>. Pittori come Beato Angelico (1395-1455) e Piero della Francesca (1412-1492) sono infatti da inserire nella corrente della cosiddetta "pittura di luce", una definizione coniata per descrivere un breve ma importante momento dell'arte a Firenze intorno alla metà del secolo, in cui i colori «si imperlano di luce e la prospettiva diventa uno spettacolo per gli occhi. La pittura si fa chiara, come il cielo quando è sereno, come l'aria quando è primavera, e perfino le ombre diventano nitide e trasparenti»<sup>14</sup>.

Un raggio divino scende dall'alto nell'*Annunciazione* dipinta dall'Angelico per il convento di San Domenico di Fiesole (1425-1426 circa)<sup>15</sup>, simbolo dell'incarnazione di Cristo nel ventre della Madonna, mentre una luce

più terrena entra anche dalla finestrina del vano sul fondo. Ugualmente alludente al miracoloso concepimento di Maria, è la luce proiettata dalla finestra nella *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca. Nella stanza sul fondo che si apre oltre il portale in pietra serena, Piero, consapevole dei fenomeni ottici e prospettici, rende reale, e insieme metaforico, il pulviscolo atmosferico del fascio luminoso dalla tonalità dorata che si rifrange sul muro, scompartito dalle piombature del vetro, in modo simile all'effetto di *Triple window projection* (1999) di Eliasson e del già citato *Triple seeing survey* (2022), ma già presente in *Love sees with eyes, not with mind* (1999)<sup>16</sup>. Anche Filippo Lippi (1406-1469) ebbe un ruolo nell'affermazione di questa pittura «tangibile e trasparente» legata alla luce, di cui esempio lampante è la “guastada” in vetro dell'*Annunciazione Martelli*, con i riflessi degli ambienti circostanti e l'ombra portata proiettata sul pavimento. Questo prisma allude ancora una volta all'Immacolata Concezione come metafora della luce che attraversa il vetro lasciandolo intatto<sup>17</sup>: l'immagine ricorda visivamente gli effetti delle opere di Eliasson, il quale però è interessato alla percezione dello spettatore, concentrandosi sull'immanenza e la correlazione, non sulla trascendenza e sul divino.

Diverse opere di Eliasson fatte di luce, come *Tomorrow* (in mostra), si caratterizzano anche per la presenza di ombre, un elemento che ha interessato e coinvolto profondamente gli artisti, seppur in modi diversi, nei differenti momenti storici<sup>18</sup>. All'ombra si fa addirittura risalire la nascita del disegno, fondamento dell'arte fiorentina, secondo la leggenda tramandata dalla *Naturalis Historia* di Plinio che Giorgio Vasari (1511-1574) ha voluto affrescare nella Sala Grande della propria residenza fiorentina: un ragazzo è inginocchiato davanti a una lampada e ripassa con un pezzo di carbone la propria ombra<sup>19</sup>. Rifacendosi a una definizione di Filippo Baldinucci (1624-1696)<sup>20</sup>, l'ombra “propria” è quella che la luce genera sugli oggetti in quelle parti che raggiunge con minore intensità, mentre l'ombra “portata” è quella che gli oggetti proiettano sulle superfici dalla parte opposta a quella illuminata e che ha un ruolo fondamentale nella resa dello spazio e della luce. Spesso le “ombre portate” hanno anche un significato simbolico, come dimostra quella proiettata da san Pietro che al proprio passaggio guarisce un malato, in una delle storie della Cappella Brancacci dipinta da Masaccio (1401-1428).

La ricerca di Eliasson sulle ombre può essere accostata, ancora una volta, a quella di Leonardo, cui si devono folgoranti intuizioni e i primi esperimenti con proiezioni su superfici bianche della luce solare riflessa da superfici colorate. Così, nel *Trattato della pittura*, Leonardo teorizza una colorazione verde ottenuta su un corpo bianco mescolando riflessi gialli e blu e una superficie colorata in azzurro, che riflette la luce solare (trasformandola in azzurra), su un corpo giallo che si tingerebbe così di verde. Un disegno del *Codex Atlanticus* (f. 277v) rappresenta il tentativo di proiettare su una sfera bianca luci colorate differenziando gli effetti di ciascuna luce e delle varie combinazioni<sup>21</sup>. Questi studi leonardeschi ricordano opere come *Your uncertain shadow (colour)* (2010), in cui Eliasson dirige faretto colorati allineati sul pavimento su una parete bianca: i colori si combinano per illuminare la parete con una luce bianca brillante. Quando il visitatore entra nello spazio la sua ombra proiettata, ostacolando ogni luce colorata da un'angolazione leggermente diversa, appare sulla parete come una serie di sagome di colori differenti. Oltre all'ombra scura creata dove le luci incontrano un ostacolo, i colori delle altre ombre riflettono le proprietà del colore additivo; mentre i visitatori si muovono nello spazio, avvicinandosi e allontanandosi dalle luci, le sagome cambiano di intensità e scala cromatica.

Se la luce è elemento primario nella pittura rinascimentale, anche i colori, esaltati proprio dalla luminosità, hanno un forte significato simbolico. Per Tommaso d'Aquino (1225-1274) i colori, a seconda della diversa quantità di luce che assorbono e riflettono, mostrano la differente partecipazione all'essenza divina: è il motivo dei bianchi usati dai pittori nei secoli per raffigurare le vesti di Cristo e gli aloni luminosi che circondano i santi. Se l'Angelico utilizza pigmenti brillanti e materiali preziosissimi, Piero della Francesca, che fa un uso precoce dell'olio, utilizza un approccio più consapevolmente scientifico, usando colori bilanciati e complementari. Analogamente a Piero, l'interesse di Eliasson per le teorie legate al colore e alla sua percezione «deriva principalmente dalla ricerca sulle modalità di funzionamento dell'occhio e sui modi in cui

si può utilizzare il colore per esplorare le differenze in ciò che vediamo»<sup>22</sup>. Così si è impegnato in un progetto per definire una nuova teoria dei colori basata su quelli prismatici e ha iniziato questi esperimenti lavorando con un chimico del colore per mescolare nella vernice un colore esatto per ogni nanometro di luce nello spettro visibile e ha utilizzato questa tavolozza per realizzare dei dipinti noti come *Colour experiment paintings* nati talvolta dalla tavolozza di artisti del passato come Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Caspar David Friedrich (1774-1840) o Claude Monet (1840-1926).

Anche *Room for one colour* (1997) (in mostra), che attraverso lampade con luce monofrequenza annulla ogni percezione del colore trasformando ai nostri occhi il mondo in monocromo, come se fossimo in un dipinto a grisaille<sup>23</sup>, si basa su studi dedicati a questo tipo di ricerche. Secondo Eliasson, inoltre, l'esperienza «di trovarsi in uno spazio monocromo varia certamente a seconda del visitatore, ma l'impatto più evidente della luce gialla è la consapevolezza che la nostra percezione venga assorbita: diventiamo consapevoli dell'esistenza di un filtro rappresentativo, improvvisamente ci accorgiamo che la nostra vista semplicemente non è oggettiva e con ciò riusciamo a vedere noi stessi sotto una luce diversa<sup>24</sup>». Con questa opera Eliasson coinvolge i visitatori, facendoli partecipi del suo lavoro attraverso esperienze in grado di stimolare emozioni, riflessioni sulla relazione con l'ambiente e sul rapporto con l'arte e l'architettura, salvaguardando la soggettività contro ogni rischio di omologazione, secondo l'idea del "*seeing yourself sensing*" che si applica perfettamente in tutto il percorso di *Nel tuo tempo*.

L'uso dello specchio, che in mostra Eliasson utilizza diffusamente in diverse opere, tra cui *Red window semicircle* (2008) (in mostra), in *Solar compression* (2016) (in mostra), *How do we live together?* (2019) (in mostra), ha una lunga tradizione in arte e a Firenze un ruolo fondamentale nella storia della prospettiva, visto che già Filippo Brunelleschi (Firenze 1377-1446) utilizzò uno specchio, parte di un sistema ottico che ricorda quello di *Your circumspection disclosed* (1999), nelle prime tavolette prospettiche, oggi perdute, raffiguranti il Battistero di San Giovanni e il Palazzo della Signoria. Da effetti specchianti dipende anche *How do we live together?* (2019, in mostra) – basata su una composizione doppiamente circolare, costituita da una struttura in metallo a semicerchio intersecata a una grande superficie specchiante sul soffitto nella quale essa si riflette – che, mentre coinvolge i visitatori all'interno dell'opera, crea un effetto di "sfondamento barocco" dei volumi della sala. Anche i dispositivi ottici che frammentano e moltiplicano i riflessi, come *Colour spectrum kaleidoscope* (2003) e *Firefly double-polyhedron sphere experiment* (2020) (in mostra), rappresentano un importante ambito dell'indagine artistica di Eliasson. Nonostante siano rivolti all'esplorazione sensoriale piuttosto che a quella dei cieli, sembrano discendere da quegli strumenti scientifici dalle forme mirabolanti, come le sfere armillari, gli astrolabi, i cannocchiali e i telescopi inventati e utilizzati da scienziati pionieri come Galileo (1564-1642) o Evangelista Torricelli<sup>25</sup> (1608-1647) le cui ricerche hanno avuto il loro centro proprio a Firenze.

Anche *The weather project* (2003), la fortunatissima installazione realizzata per la Turbine Hall della Tate Modern di Londra, si avvaleva di un enorme soffitto di specchi per creare – insieme a uno schermo semicircolare e a una nebbia artificiale – l'illusione di un sole, di un gigantesco e infinito tramonto percepito attraverso la caligine. Un'immagine potente che rimandava alla percezione individuale della natura e degli eventi atmosferici, ma che – ripensata dalla situazione attuale – poteva evocare temi come quello del cambiamento climatico.

L'essere vissuto a certe latitudini, tra l'Islanda e la Danimarca, ha fatto crescere in Eliasson una forte sensibilità per i fenomeni naturali protagonisti di *Din blinde passager* (*Your blind passenger*, 2010), dove una nebbia diffusa in un ambiente lungo e stretto e illuminata da una sequenza di luci colorate, acceca i visitatori richiedendo loro di fare affidamento su altri sensi per orientarsi. Capostipite di questo genere di installazioni atmosferiche nel corpus di Eliasson è la poetica *Beauty* (1993) (in mostra), nella quale, a seconda del punto di vista da cui la osserva, ciascuno potrà trovare il proprio arcobaleno. L'opera è legata al vissuto di ognuno, come suggerisce anche il titolo della mostra, *Nel tuo tempo*, che allude non solo alla relazione individuale con l'esperienza ma anche alle condizioni atmosferiche e climatiche.

Di fronte a effetti visivi come quelli appena descritti in *Beauty*, il pensiero va ancora una volta a Leonardo, al suo interesse per i fenomeni atmosferici e per la loro raffigurazione, che emerge in numerosi capitoli del *Trattato della pittura*<sup>26</sup>, e anche al “velo atmosferico”, ottenuto nei dipinti con la graduazione infinitesimale delle vibrazioni luministiche. Leonardo scrive della prospettiva aerea e della «gran quantità dell’aria che vi si trova infra l’occhio tuo e dette montagne» che paiono «azzurre quasi del colore dell’aria, quando il sole è per levante»<sup>27</sup> e della componente acquatica che pervade l’atmosfera.

All’interesse di Leonardo per l’acqua, ai suoi studi sui fiumi come le osservazioni per rendere navigabile l’Arno o per regolamentare i corsi d’acqua lombardi, fa da contraltare *Green River* (dal 1998 al 2001) nella quale Eliasson utilizza l’uranina per colorare di verde i fiumi di diverse città per attirare l’attenzione sul rapporto uomo-ambiente, mentre la fascinazione per le cascate, descritte nel *Codex Atlanticus*<sup>28</sup>, rinvia ad alcune delle opere più famose di Eliasson, come le grandi *waterfall* costruite lungo l’East River (2008), a Versailles (2016) o alla Tate Modern (2019). Negli ultimi anni di vita Leonardo disegnò in modo ossessivo vortici e tempeste che travolgono un paesaggio. In un foglio che raffigura una montagna che sta per crollare su una città, in una spirale terribile di energia, l’analisi scientifica dei moti acquosi cede il passo a un senso di precarietà di fronte alla potenza della natura. Ritroviamo questo tema anche in Eliasson, aggiornato e legato all’impellente drammaticità dei cambiamenti climatici che stiamo vivendo e alla volontà di sensibilizzare il pubblico sul tema del riscaldamento globale, reso evidente dall’agonia dei ghiacciai che si stanno sciogliendo. L’artista ha dedicato a questa denuncia la celebre e controversa installazione *Ice Watch*, portando a Copenaghen, Parigi e Londra dodici o ventiquattro grandi blocchi di ghiaccio già staccati dalla calotta glaciale della Groenlandia, e rendendo concreto e visibile a tutti il problema del *global warming*.

Si potrebbe continuare con queste analogie ma non vorrei spingere Eliasson verso un tempo che non gli appartiene. Come già l’artista ha precisato:

Leonardo e il Rinascimento hanno reso visibile il mondo, ma operavano in un’era centralizzata, con ruoli gerarchici e militari del sapere [...]. Leonardo studiava la meccanica dei muscoli e dell’arte, a me interessa più il riflesso psico-sociale dell’arte e della natura. Per questo costruisco ponti e facciate di edifici che abbattano la distanza tra la gente e favoriscono inclusione<sup>29</sup>.

Confido che la mostra di Olafur Eliasson a Palazzo Strozzi possa contribuire ad abbattere questa distanza e portare nuove riflessioni e prospettive sul lavoro di uno dei più originali interpreti del nostro tempo.

<sup>1</sup> *Cari Lettori*, in *Leggere è respirare, è divenire. Scritti di Olafur Eliasson*, a cura di Moisés Puente, edizione italiana, Milano Christian Marinotti Edizioni, 2021, pp. 13-15: 13.

<sup>2</sup> Filippo Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano, Mondadori Electa, 2006, pp. 98-106.

<sup>3</sup> Alessandro Angelini, scheda IV.6, in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio. Urbino crocevia delle arti* (catalogo della mostra, Urbino 23 giugno-10 settembre) a cura di Aleandro Angelini, Giovanni Russo, Gabriele Fattorini, Venezia, Marsilio Arte, pp. 140-141.

<sup>4</sup> Antonio Mazzotta, *Altri ‘ritratti’ veneziani per Antonello, Jacometto e Andrea Previtali*, in «Prospettiva», 165-166, gennaio-aprile 2017, pp. 69-91: 78, 83.

<sup>5</sup> Laura Andreini, *La permanenza del concetto di proporzione dal Rinascimento al Moderno attraverso il modello del palazzo fiorentino*, in «Quaderni di architettura», II. 2. 1998, pp. 6-13.

<sup>6</sup> *I modelli sono reali*, in *Leggere è respirare* 2021 cit., pp. 59-61: 60-61.

<sup>7</sup> Cfr. Beatrice Paolozzi Strozzi, Scheda X.18, in *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo-18 agosto 2013), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Marc Bormand, Firenze, Mandragora, pp. 508-509.

<sup>8</sup> *Giuliano da Sangallo disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 16 maggio- 20 agosto 2017) a cura di Sabine Frommel, Dario Donetti, Marzia Faietti, Firenze, Giunti, 2017

<sup>9</sup> Sull’edificio cfr. tra l’altro Sabine Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze 2014, pp. 135-142, con bibliografia precedente.

<sup>10</sup> Il *De re aedificatoria* scritto intorno al 1452, fu pubblicato solo nel 1485 per volere di Lorenzo il Magnifico. Cfr. *L'arte di costruire*, a cura di Valeria Giontella, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

<sup>11</sup> Cfr. tra l'altro Erwin Panofsky, *Suger, abate di Saint-Denis*, traduzione italiana, Milano, Abscondita, 2018.

<sup>12</sup> Iko Takuma, *La vetrata nella Toscana del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2011.

<sup>13</sup> Paula Nuttall, *Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530, dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 20 giugno-26 ottobre 2008), a cura di Bert W. Mejer, Livorno, Sillabe, 2008, pp. 22-37.

<sup>14</sup> Luciano Bellosi, *Introduzione*, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto) a cura di Luciano Bellosi, Milano, Olivetti-Electa 1990, pp. 11-12.

<sup>15</sup> Cfr. *Fra Angelico "The Annunciation Altarpiece" in the Museo del Prado*, curated by Carl Brandon Strehlke, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

<sup>16</sup> Luciano Bellosi, *Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca* in *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1992) a cura di Luciano Bellosi, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 43-44.

<sup>17</sup> Sebbene a lungo Lippi non sia stato inserito tra gli artisti "luminosi", soprattutto a motivo delle opere degli anni maturi, è ormai accertato che l'artista ha giocato un ruolo chiave nello sviluppo della "pittura di luce", cfr. Neville Rowley, *Una pittura di luce*, in *Intorno all'Annunciazione Martelli di Filippo Lippi. Riflessioni dopo il restauro*, a cura di Monica Bietti, Firenze, Mandragora 2018, pp. 155-163: 159.

<sup>18</sup> Cfr. tra l'altro Ernst H. Gombrich, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, nuova edizione con introduzioni di Nicholas Penny e Neil McGregor, Torino, Einaudi, 2017 e Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London 1997, (ed. it. *Breve storia dell'ombra: dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, Il Saggiatore, 2015).

<sup>19</sup> Cfr. tra l'altro Eliana Carrara, *Plinio e l'arte degli antichi e dei moderni. Ricezione e fortuna dei libri XXXIV-XXXVI della "Naturalis Historia" nella Firenze del XVI secolo (dall'Anonimo Magliabechiano a Vasari)*, in «Archives Internationales d'Histoire des Sciences», 61, 166-167, 2011, pp. 367-381: 372; Lorenzo Ratto, *La notte moderna. Pittura dell'oscurità nel Cinquecento*, Università di Genova, tesi per il conseguimento del titolo di Dottorato di Ricerca in Studio e Valorizzazione del Patrimonio Storico, Artistico-architettonico e Ambientale, 2020, pp. 115-117.

<sup>20</sup> Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, per Santi Franchi al segno della Passione, 1681, p. 111. L'ombra portata viene chiamata «sbattimento». da Baldinucci.

<sup>21</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, paragrafi 162 e 163. Cfr. tra l'altro Corrado Maltese, *Leonardo e la teoria dei colori*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 20 (1983), pp. 209-219: 214.

<sup>22</sup> *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*, Taschen, 2012, p. 95.

<sup>23</sup> *Monochrome: Painting in Black and White*, (London, National Gallery, 30 October 2017 - 18 February 2018), London, National Gallery Company Limited, 2017.

<sup>24</sup> *Qualche idea sul colore*, in *Leggere è respirare* 2021 cit., pp. 47-57: 47-49.

<sup>25</sup> Cfr. tra l'altro in *Galileo. Immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 marzo - 30 agosto 2009), a cura di Paolo Galluzzi, Firenze, Giunti, 2009, pp. 247-253; 307-322; 347-349. *Sulla lente* cfr. p. 349.

<sup>26</sup> Il trattato è stato redatto dopo la sua morte, intorno al 1540, sulla base di suoi appunti, cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, parte III, capitoli 452, 457-460.

<sup>27</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, capitolo 258.

<sup>28</sup> *Trattato delle acque*, Windsor, Royal Library, cfr. Carlo Pedretti, *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo Da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle: Landscapes, plants and water studies*, Windsor, Johnson Reprint Company, 1982.

<sup>29</sup> Stefano Savastano, *Olafur Eliasson si racconta*, «L'Espresso», 3 dicembre 2015

<https://espresso.repubblica.it/plus/articoli/2015/11/30/news/intervista-a-olafur-eliasson-1.238829/>

# Olafur Eliasson NEL TUO TEMPO

FIRENZE  
PALAZZO STROZZI

22.09.2022  
22.01.2023



FONDAZIONE  
PALAZZO  
STROZZI