



Oltre la catastrofe

Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee



Questo libro è disponibile in base alla licenza
Creative Commons Attribuzione-Condividi
allo stesso modo 4.0 Internazionale



Oltre la catastrofe © 2024 by Daniel Borselli, Arianna
Casarini, Raffaella Perna, Roberto Pinto, Jannik Pra
Levis is licensed under CC BY-NC-SA 4.0

Comitato scientifico

Anna Barbara (Politecnico di Milano)
Cristina Casero (Università di Parma)
Emanuela De Cecco (Libera Università di Bolzano)
Luca Peretti (Yale University)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Carla Subrizi (Sapienza Università di Roma)

Oltre la catastrofe

*Ecologie, visualità e immaginari
nelle arti contemporanee*

a cura di Daniel Borselli, Arianna Casarini, Raffaella Perna,
Roberto Pinto, Jannik C.E. Pra Levis
© 2024 Postmedia Srl, Milano

In copertina:

Agnese Spolverini, *Meet me at the end of the world*, per
Prospettive. Territori d'arte, Calderara Di Reno, 2021.
Courtesy l'artista e Adiacenze. Foto: Flora del Debbio

www.postmediabooks.it
ISBN 9788874904051

Oltre la catastrofe
Ecologie, visualità e immaginari
nelle arti contemporanee

a cura di Daniel Borselli,

Arianna Casarini,

Raffaella Perna,

Roberto Pinto,

Jannik C.E. Pra Levis

7 Daniel Borselli, Arianna Casarini, Raffaella Perna, Roberto Pinto, Jannik C.E. Pra Levis Introduzione	Luja Šimunović 123 <i>Collective Becomings with/in Stuttering Systems: nimiia cétii di Jenna Sutela</i>
19 Daniel Borselli <i>Tra le rovine dell'arte e dell'ambientalismo: metodologie e pratiche artistiche nel collasso ecologico</i>	Chiara Borgonovo 139 <i>Paesaggi compressi nell'Antropocene. Il glitch e la decostruzione dello sguardo egemonico sulla natura</i>
37 A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone) <i>Oltre la fine del mondo: altri mondi, visioni del pluriverso, difesa dei territori, diritti della natura</i>	Giorgio Bacci 151 <i>Seeds of Change: metamorfosi, archivi e opere</i>
53 Pietro Gaglianò <i>A parole</i>	Francesca Renda 165 <i>Spazi resistenti. Pratiche artistiche nell'Europa postmigratoria</i>
65 Ilaria Bussoni <i>Riappaesarsi nella perturbazione: estetica della ruderalità</i>	Chiara Ciambellotti 181 <i>Learning from... Ripensare il progetto d'architettura</i>
79 Elmira Sharipova <i>La ragnatela come dispositivo nelle esplorazioni utopiche di Tomás Saraceno</i>	Irene Ruzzier 195 <i>Future Island on a "broken planet": una risposta artistica agli scenari apocalittici della crisi climatica</i>
95 Gianlorenzo Chiaraluca <i>La fine delle tassonomie: arte contemporanea e decostruzione della storia naturale in Italia tra anni Novanta e Duemila</i>	Ole W. Fischer 211 <i>«We can fix this»? Liam Young e The Great Endeavour alla Biennale di Architettura di Venezia del 2023</i>
111 Adriana Rispoli <i>Per un museo attivista</i>	Jannik C.E. Pra Levis 231 <i>Città e crisi climatica. Una proposta dal mondo dell'architettura</i>

Daniel Borselli, Arianna Casarini, Raffaella Perna,
Roberto Pinto, Jannik C.E. Pra Levis

Daniel Borselli, Ph.D. in Arti visive, performative, mediali presso l'Università di Bologna, è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Firenze, dove si occupa dei rapporti tra arte contemporanea, sfera pubblica ed ecologia. Ha pubblicato il libro *Tristi tropi. Sulla possibilità di un'arte pubblica alla fine del mondo* (Gli Ori, 2023) e numerosi articoli o saggi, tra cui *Tracce dal futuro. Leggibilità e virtualità in The Anthropocene Project* ("Piano B. Arti E Culture Visive", vol. 6, n. 1, 2021, con Giorgia Ravaioli). Ha inoltre co-curato, con Claudio Marra, il volume *Paradigmi del fotografico* (Pendragon, 2022) e, nell'ottobre del 2022, ha vinto la prima edizione del Premio Scripta per la giovane critica d'arte.

Arianna Casarini è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. Le sue ricerche si concentrano sulla critica alle istituzioni culturali dedicate all'architettura e sulle problematiche ideologiche connesse alle pratiche espositive e alla museificazione dell'architettura, dedicando particolare attenzione ai problemi metodologici e operativi dell'architettura contemporanea. Dal 2022, è membro del gruppo di ricerca inter-universitario *Pensiero Esibito Radicale. Mostre di architettura in Italia in età contemporanea*, vincitore del finanziamento PRIN 2022. Collabora inoltre come assistente editoriale alla rivista "HPA – Histories of Postwar Architecture".

Raffaella Perna insegna Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza Università di Roma. Dal 2022 è responsabile del progetto *Network inter-universitario* della Fondazione Quadriennale di Roma. È inoltre responsabile di unità del PRIN 2020 *Italian Feminist Photography* e del PRIN 2022 *Writing of Women around the Camera*. È autrice dei libri: *Piero Manzoni e Roma* (2017), *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani* (2016), *Arte, fotografia e femminismo in*

Italia negli anni Settanta (2013). Ha curato e co-curato numerose mostre, tra cui: *Mario Dondero. La libertà e l'impegno* (Palazzo Reale, Milano); *Ketty La Rocca. Se io fotovivo* (Camera, Torino); *The Unexpected Subject 1978 Art and Feminism in Italy* (Frigoriferi Milanesi).

Roberto Pinto è Professore Associato di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Bologna. Dal 1988 al 1995 ha lavorato come redattore e caporedattore per "Flash Art". È stato curatore alla *V Biennale di Gwangju* (2004) e alla *Terza Biennale di Tirana* (2005) ed è coordinatore del progetto di arte pubblica "ArtLine Milano". Tra i suoi saggi: *Lucy Orta* (Phaidon, 2003), *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione* (Postmedia Books, 2023 [2012]), *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura* (Postmedia Books, 2016). Ha inoltre co-curato i volumi *Atlante dell'arte contemporanea nel Mediterraneo. Sguardi, esperienze, orizzonti* (Round Robin, 2023, con Patrizia Mania) e *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica* (Postmedia Books, 2022, con Cecilia Guida).

Jannik Cesare Emiliano Pra Levis è dottorando in Storia dell'Architettura Contemporanea presso l'Università di Bologna. La sua ricerca verte sul ruolo del verde urbano nella storia dei piani urbanistici del Comune di Bologna con una particolare attenzione al dato ecologico. Nel 2019 ha collaborato con la Città Metropolitana di Bologna al progetto europeo di riqualificazione urbana *Urban Regeneration Mix* lavorando sul recupero culturale dell'area Porto Navile di Bologna. Durante il dottorato ha inoltre partecipato alla progettazione, da parte di Hera SpA, di un parco energetico ed è stato *visiting researcher* presso l'École d'architecture de la ville & des territoires di Parigi.

Negli ultimi tre decenni, la società e la cultura contemporanea hanno dovuto fronteggiare innumerevoli annunci di fine, nonché le difficoltà, incontrate dagli altrettanto molteplici scenari "post-" emersi dal conseguente collasso teleologico, nel ricomporre cornici epistemologiche e politiche adeguate per rimediare al senso di esaurimento ereditato dal Novecento. Laddove tale spossatezza societaria designa, per Fredric Jameson (1984), il tempo della post-modernità come un "presente continuo" e si traduce a livello culturale, nelle parole di Mark Fisher (2017), in un pervasivo ma illusorio rifugio nostalgico,* l'incalzante dibattito sull'emergenza climatica suggerisce invece un reindirizzamento verso la posterità tanto delle istanze etiche quanto delle ansie generate dalla loro mancata realizzazione. Inedite patologie quali il "lutto ecologico" (Cunsolo, Ellis, 2018), la "malinconia ambientale" (Lertzman, 2015) o la "solastalgia" (Albrecht, 2005) testimoniano, da un lato, lo smarrimento e l'impotenza del soggetto alle soglie della sesta estinzione di massa e, dall'altro, sollevano importanti interrogativi in merito all'individualizzazione delle responsabilità dell'attuale crisi. Proprio l'iniqua distribuzione delle responsabilità della devastazione ambientale – risultato di un deliberato progetto di disconoscimento, come opportunamente esposto da teoriche e teorici quali Donna J. Haraway (2019), Jason W. Moore (2017), Salvage Collective (2022) e ancora Fisher – permette di mettere a nudo il carattere universalizzante, essenzializzante e, dunque, sostanzialmente pacificatorio (Zylinska, 2021) di qualsiasi narrazione apocalittica.

In opposizione a un campo di azione e di studi così costituito, il presente volume si propone come sforzo collettivo di concentrazione su ipotesi normalmente marginalizzate, tra arte e architettura, di alternative radicali allo status quo che le retoriche da “fine del mondo” implicitamente occultano e contribuiscono a riprodurre. Questo libro, benché distante da ambizioni di sistematicità e completezza, punta a porre interrogativi e stimolare riflessioni sulla possibilità di una trasformazione etica ed estetica in senso ecologista, antispecista e affine alle elaborazioni teoriche sul “compost” e sull’interconnessione della materia vivente (Haraway, 2019; Ferrante, 2022; Bennett, 2023; Timeto, 2024). Si inserisce, per questo stesso motivo, nel solco delle proposte transfemministe queer di decostruzione situata della pretesa di universalità dell’*Anthropos* bianco, maschile e cristiano (Colebrook, 2016; Mirzoeff, 2018; Alaimo, 2022; Giuliani, 2022), e si associa altresì ai progetti di decolonizzazione dello sguardo occidentale sugli attuali scenari di crisi, transitando per le possibili ridiscussioni del ruolo – e dell’impatto ambientale – delle istituzioni culturali e non solo, ricerca accademica inclusa. Senza limitarsi alla sola questione ecologica, abbracciando piuttosto il complesso delle “crisi” che costellano la costruzione della cultura contemporanea, è così proposta una disamina dei paradigmi artistici e architettonici emergenti «tra le rovine del capitalismo» (Tsing, 2021), quali il rapporto tra arte e *commons*, i tentativi di “simpoiesi” e “contaminazione” tra umano e non-umano, l’attivismo e la partecipazione tra dimensione peri-politica ed estetica, le forme di pedagogia radicale e le condizioni per una progettazione architettonica e urbanistica intorno e oltre al costruito. Contribuiscono infine al dibattito, con le loro suggestioni, pratiche di ri-mediazione interessate all’incorporazione di prospettive dopo e in assenza dell’umano – evidenti nei recenti sviluppi delle connessioni tra IA, postumanesimo critico ed estinzione –, così come le potenzialità e i limiti della nozione di “sostenibilità” tra impulso ambientalista, *green capitalism*, geoegegneria ed ecofascismo.

In una simile prospettiva, questo progetto raccoglie i contributi di una pluralità di voci provenienti da ambiti diversificati della produzione della conoscenza sull’arte contemporanea, dalla ricerca universitaria alla pratica artistica, dalla curatela e dalla critica indipendente fino all’impegno attivista connotato in senso estetico. Tale scelta metodologica si motiva, da una parte, per un obbligato riconoscimento del carattere intrinsecamente interdisciplinare e interconnesso della risposta culturale al complesso delle crisi contemporanee, che non può evidentemente

essere formulata a partire da un’implausibile autarchia epistemologica – ovvero, in altri termini, dal solo punto di vista, per quanto idealmente privilegiato, di un unico campo di studi. Dall’altra parte, il presente collasso ecologico impone, per la drammaticità delle sue ripercussioni tanto societarie quanto bio-chimico-fisiche e per il suo costituirsi come sfida epistemica, etica e politica senza precedenti, una rivalutazione radicale degli stessi strumenti che tradizionalmente il canone occidentale della storia dell’arte ha fornito al discorso estetico, invitando a un fondamentale (per quanto certamente gravoso) lavoro *nella* specifica disciplina artistica e architettonica e, con eguale se non maggiore urgenza, *sulla* stessa.

In questa direzione, la raccolta si apre con il testo di Daniel Borselli, che costituisce per essa un punto di abbrivio tanto teorico quanto metodologico, ricostruendo le principali tappe storiche dei rapporti tra arte, sfera pubblica e la presente devastazione planetaria antropogenica, per concentrarsi in particolare sui modi con cui tanto la produzione creativa quanto il dibattito ambientalista siano esposti a un rischio di sussunzione dall’odierno apparato di potere capitalista, neoliberista, occidentalocentrico ed eteropatriarcale, e su quali alternative possano coraggiosamente emergere tra le rovine di quest’ultimo. Prosegue tale riflessione il progetto collettivo A4C – Arts for the Commons (lanciato nel 2016 da Rosa Jijón e Francesco Martone) che, presentando motivazioni e principali modalità operative di alcuni propri lavori direttamente rivolti alla sperimentazione di paradigmi antagonisti rispetto alle estetiche improduttive alla base delle narrazioni apocalittiche dell’Antropocene, mettono al centro della discussione argomenti spesso marginalizzati nel contesto Nordamericano ed Europeo quali le migrazioni umane, la giustizia sociale e ambientale, il pensiero decoloniale e intersezionale e le forme di comunità e lotta del Sud Globale. Questi temi – da un lato, la liberazione delle soggettività oppresse, razzializzate, femminilizzate e mercificate e, dall’altro, una trasformazione sociale globale e duratura verso comportamenti più sostenibili e una maggiore sensibilità ecologista – chiamano evidentemente in causa le tensioni dinamiche tra responsabilità collettive e individuali e, nel riaggiustamento del ruolo dell’artista, tra la semplice trasmissione di dati e una concreta pedagogia radicale. A un campo così complesso e contraddittorio si rivolge Pietro Gaglianò, che prende le mosse dalla propria esperienza diretta e di lungo corso negli ambiti della pedagogia anarchica e dell’arte nello spazio pubblico per ripensare più complessivamente, sul piano del metodo, modalità più democratiche e anti-egemoniche di costruzione condivisa del sapere, dissolvendo

le abituali architetture normative della scrittura accademica in favore della raccolta, liberamente ricomponibile e sempre suscettibile di ampliamenti, di un lessico fondamentale del pensiero anarchico, che comprende ma non si limita a termini come “apprendimento”, “liberazione”, “lingua” o ancora “massa” e “rivoluzione”. Al rapporto tra cultura visuale e arte contemporanea, da un lato, e luoghi comuni narrativi sulla fine del mondo, dall’altro – dal cui incontro scaturisce una non casuale insistenza sul *topos* della rovina – Ilaria Bussoni guarda invece dalla prospettiva dell’antropologia e della filosofia, tramite le quali, in particolare mediante la rilettura di Ernesto De Martino e Anna Lowenhaupt Tsing, è possibile liberare il campo per forme più costruttive e giuste di “riappaesamento” tra i ruderi di un modello societario giunto inequivocabilmente al suo declino, per ricercare nuovi percorsi all’insegna dell’indeterminazione, della contingenza e della collaborazione. Proprio quest’ultimo polo si rende cruciale per i due saggi successivi, redatti rispettivamente da Elmira Sharipova e Gianlorenzo Chiaraluce, entrambi ugualmente interessati alle modalità di relazione (o, sulla scia del pensiero di Donna J. Haraway, di “simpoiesi”) tra animali umani e non-umani. Laddove Sharipova assume, come caso studio esemplificativo, la poetica dell’artista, architetto e designer argentino Tomás Saraceno, specialmente per quanto riguarda il suo utilizzo della ragnatela come dispositivo di attivazione di un pensiero utopistico anti-anthropocentrico, Chiaraluce prende in esame le strategie di violenza strutturale e dominazione imposte sui viventi terrestri dall’impianto razionale illuminista e dal conseguente prospettivismo umano giustificato e reiterato da strumenti come la classificazione tassonomica e la storia naturale, che vengono scompagnate quando non fatte esplicitamente saltare da una generazione di artiste e artisti che hanno operato in Italia a partire dal 1990. Una delle istituzioni classificatorie per eccellenza, il museo d’arte, è dunque affrontato dalla curatrice e ricercatrice Adriana Rispoli, la quale prende le mosse dalla recente e crescente integrazione di principi di sostenibilità ambientale ed efficienza energetica negli indirizzi politici museali (in particolare a seguito della nuova definizione di “museo” approvata il 24 agosto 2022 dall’ICOM) per problematizzare, in una prospettiva critica opportunamente decoloniale, le effettive adozioni di questi stessi concetti nelle odierne pratiche espositive e *policy* istituzionali. Apertamente trasgressivo e sperimentale è invece il contributo di Luja Šimunović che, attraverso uno studio che oscilla tra l’analisi accademica e l’esplorazione poetica dell’opera *nimiia cétii* (2018) dell’artista finlandese Jenna

Sutela, si propone di investigare la possibilità di una co-creazione artistica tra umano e non-umano in una pratica che possa configurarsi come una reale collaborazione interspecie, coinvolgendo sia organismi biologici sia sistemi informatici, ed esplicitandosi nella generazione di un “linguaggio” capace di mostrare un’alterità radicalmente aliena eppure estremamente viscerale. Se, per Šimunović, il concetto deleuziano di “balbuzie” permette di riposizionare il mormorio intraducibile come tattica creativa e politica di destabilizzazione delle relazioni linguistiche, analogamente nel saggio di Chiara Borgonovo è condotta una riabilitazione del *glitch*, ovvero del fallimento tecnico e della conseguente inoperatività, come inattesa opportunità creativa e forma di resistenza al dogmatismo neoliberista; nel campo specifico delle politiche rappresentative dell’ambiente naturale, il *glitch* assume dunque una valenza emancipatoria rispetto alle dinamiche dello sguardo egemonico codificate nel genere iconografico del paesaggio, promuovendo, in sperimentazioni creative come quelle di Jan Robert Leegte e Jacques Perconte, una rinnovata consapevolezza fruitiva nel rapporto uomo-macchina e contribuendo a destabilizzare il punto di vista antropocentrico in un’ottica postumana. La trasformazione delle abitudini percettive, relazionali e persino sociali dell’umano verso un futuro più sostenibile e giusto, fino al punto di potersi definire come un’autentica neo-ovidiana *metamorfosi* dello sviluppo e del destino delle società umane, costituisce l’oggetto di interesse dell’analisi di Giorgio Bacci: convocando opere più e meno recenti incentrate sui principi della condivisione e della co-progettazione, realizzate da artiste e artisti come Simon Starling, Maria Thereza Alves, Amar Kanwar, Jumana Manna e il collettivo Common Views, lo storico dell’arte mette in luce la possibilità di individuare sentieri e percorsi ermeneutici, così come iconografici, alternativi attraverso il modello fornito da forme di vita altre dall’umano quali, ad esempio, i semi e le piante, le cui vicende aprono a esperienze costruttive di contaminazione e mescolanza normalmente sradicate dalle retoriche binarie ed esclusive (incardinate, cioè, su una rigida, ancorché assolutamente irrealistica, distinguibilità di un “noi” e di un “loro”) della cultura occidentale. In modo simile, i subdoli e ideologici procedimenti di “alterificazione” e “alienificazione” da parte dei Paesi ricchi della comunità europea nei confronti delle popolazioni non europee coinvolte in flussi di migrazione intensificati dal drammatico acuirsi della crisi climatica sono correttamente riportati al centro dello studio della questione ecologica nella disamina di Francesca Renda dell’attuale condizione postmigratoria, nella quale

l'autrice porta alla luce esperimenti di *undercommons* tramite i quali artiste e artisti, attiviste e attivisti cooperano alla creazione di “spazi resistenti” che sfidano le strutturazioni convenzionali delle istituzioni educative ed artistiche per creare luoghi non simbolici di incontro, dibattito e trasformazione socialmente impegnata nella ridefinizione delle attuali attitudini socio-politiche europee, in una dimensione antagonista di “utopie realizzabili”, parafrasando le parole di Tania Bruguera. Un comune sfondo teorico-metodologico di impianto debitamente decoloniale anima anche il testo di Chiara Ciambellotti che, trovando il proprio slancio euristico in una riflessione di natura storica sulle pubblicazioni dei coniugi Oswald Mathias e Liselotte Ungers dedicate all'organizzazione architettonica degli spazi delle comuni nel mondo occidentale e dalle loro ispirazioni nelle pratiche indigene, esplora un'ipotesi per ripensare nella contemporaneità il progetto di architettura a partire da spazi abitativi collettivi pensati come vere e proprie materializzazioni di tattiche di riforma sociale. In una ricerca su operazioni a cavallo tra la scala dell'architettura urbana e quella dell'intervento artistico nello spazio pubblico, Irene Ruzzier si interroga, da parte sua, sulla possibilità di immaginare e costruire una risposta artistica efficace alle narrazioni apocalittiche sulle conseguenze dell'attuale crisi climatica attraverso la produzione e la realizzazione di opere di arte pubblica: con l'analisi del progetto *Future Island* (2023) di OOZE e Marjetica Potrč, il suo saggio si concentra sul potenziale dell'arte non solo di rappresentare efficacemente ma anche di superare le criticità insite nelle limitazioni dell'approccio artistico agli scenari della crisi climatica. In uno spazio altrettanto liminale tra l'architettura, il progetto artistico e la visualizzazione di un pensiero architettonico, ingegneristico ed eminentemente politico si muove l'opera video digitale *The Great Endeavour* dell'australiano Liam Young, esposta alla 18^a Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 2023 ed estensivamente sottoposta a revisione critica da parte di Ole W. Fischer, che riconosce nella sua anticipazione visuale di una monumentale futuristica infrastruttura di raccolta e stoccaggio su scala planetaria di diossido di carbonio le tracce di una visione tecno-utopistica, eco-modernista e in ultima istanza conservatrice del danno planetario capitalogenico, promossa come unica soluzione percorribile alla crisi globale ma predicata sul paradossale assunto che maggiori contributi della tecnologia e del capitalismo possano porre rimedio alla catastrofe che lo stesso apparato estrattivista ha prodotto, omettendo nel frattempo di dichiarare il costo che simili progetti di geoingegneria richiederanno

in termini di sfruttamento neocoloniale del Sud globale, di impoverimento delle risorse e di esclusione basata su razza, classe, genere, specie. In continuità con il dibattito riguardante le modalità di gestione delle risorse e lo sviluppo di habitat futuri più sostenibili, conclude la raccolta, indirizzando il discorso lungo l'asse della teoria architettonica, il contributo di Jannik C.E. Pra Levis che, a partire da considerazioni riguardanti il presente delle comunità urbane, decide di sottoporre a un'attenta analisi la mostra *Taking the Country's Side: Agriculture & Architecture*, curata dal filosofo e storico dell'architettura Sébastien Marot, al fine di ripercorrere quattro ipotetici scenari urbani presentati dal curatore, nei quali la dimensione naturale si fonde con quella urbana mettendo in luce le diverse narrazioni che alimentano la pianificazione urbana nella contemporaneità.

I testi che compongono questo volume traggono origine dalle presentazioni e dalle conversazioni avvenute nel corso di due giornate di studio, ricerca e discussione condivisa, intitolate a loro volta *Oltre la catastrofe* e svoltesi presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma tra il 14 e il 15 settembre 2023. L'evento, co-organizzato dal Corso di Dottorato in Arti visive, performative, mediali dell'Università di Bologna, dal Corso di Dottorato in Storia dell'Arte della Sapienza Università di Roma e dalla Fondazione La Quadriennale di Roma, ha costituito la seconda edizione del workshop periodico e itinerante *La fine e altri inizi*, piattaforma di confronto e diffusione per gli studi relativi all'arte contemporanea dal 1990, focalizzata su approcci interdisciplinari, con l'obiettivo di favorire la ricerca italiana emergente e promuovere la collaborazione tra atenei nazionali e internazionali. La ricchezza del dialogo favorito durante e oltre le due edizioni già compiute (la prima ha avuto luogo a Bologna, presso il Dipartimento delle Arti, il 7 e l'8 settembre 2022), da un lato, ha stimolato la pubblicazione del presente volume e la conferma della manifestazione per un terzo appuntamento, in svolgimento il 12 e 13 settembre 2024 presso l'Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, in collaborazione con il Corso di Dottorato in Lettere, Lingue, Arti e dal Corso di Dottorato di Interesse Nazionale in Gender Studies (in partenariato, ancora una volta, con Fondazione La Quadriennale di Roma). Dall'altro lato, ha sottolineato la necessità e l'urgenza di una maggiore strutturazione per la ricerca e lo scambio – teorico e metodologico, prima ancora che contenutistico – sull'arte della contemporaneità ristretta. Sulla scia di questo impulso largamente condiviso, è stato dunque avviato il *GRASP – Gruppo di Ricerca Arte e Sfera Pubblica*, coordinato da Roberto Pinto

con sede principale nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Coerentemente con i concetti di costruzione collaborativa della conoscenza e di trasversalità dei contesti disciplinari, il gruppo mette al centro dei propri interessi gli sconfinamenti discorsivi e di metodo della storia dell'arte come risultato dei principali sconvolgimenti storici, sociali e politici degli ultimi tre decenni, tra cui il policentrismo culturale favorito dalla globalizzazione, l'affermazione di artiste e artisti provenienti da contesti geografici non esclusivamente occidentali, l'irresistibile proliferazione di biennali e mostre a cadenza periodica, la crescente autorevolezza di sedi espositive private, la crisi dei paradigmi museologici tradizionali, lo sviluppo tecnologico nelle sue varie declinazioni. Al tempo stesso, prende in considerazione fenomeni complessi come i principi dell'intersezionalità, della decolonialità e dell'antispecismo, la crescente urgenza della crisi ambientale, l'ascesa di collettivi socialmente impegnati e la messa in discussione del carattere universale dei monumenti e delle istituzioni artistiche da parte dei movimenti sociali: fenomeni che collettivamente impongono una ristrutturazione dell'attuale teoria dell'arte a partire dall'incorporazione di istanze politiche e attiviste che rendono oggi insostenibili le pretese di autonomia della cultura e di neutralità del suo sistema. Allo stato attuale, *GRASP* è composto da ricercatrici e ricercatori provenienti da differenti percorsi di formazione e una pluralità di atenei, nazionali e internazionali: Giorgio Bacci (Università degli Studi di Firenze), Daniel Borselli (Università degli Studi di Firenze), Arianna Casarini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), Francesca Castellani (Università Iuav di Venezia), Davide Da Pieve (Université Paris 8), Lara De Lena (ricercatrice indipendente), Maria Giovanna Mancini (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), Patrizia Mania (Università degli Studi della Toscana), Emanuele Rinaldo Meschini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), Massimiliano Mollona (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), Raffaella Perna (Sapienza Università di Roma), Roberto Pinto (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) e Jannik C.E. Pra Levis (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna).

Il libro che la lettrice e il lettore hanno tra le mani non è, dunque, un punto di arrivo, ma ancora una volta costituisce solo uno dei molteplici snodi di un percorso che non ha avvio né conclusione in esso, né tantomeno si propone come l'unico possibile nel sempre più complesso e urgente territorio dei rapporti tra arti visive e sfida ecologica. A questo volume, pertanto, si suggerisce di guardare come all'eponima catastrofe del titolo, ovvero come il luogo di un

attraversamento epistemologico, ma anche etico e politico, per mezzo del quale guardare agli apparentemente inevitabili e paralizzanti scenari di crisi alla stregua di un'opportunità per articolare, al contrario, risposte maggiormente radicali, democratiche e giuste. Un simile sforzo, com'è evidente, non avrebbe potuto essere strutturato in solitudine, ed è per questo che le curatrici e i curatori di questa raccolta intendono ringraziare primariamente le autrici e gli autori che hanno così generosamente contribuito alla sua realizzazione: grazie ad A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), Giorgio Bacci, Chiara Borgonovo, Ilaria Bussoni, Gianlorenzo Chiaraluce, Chiara Ciambellotti, Ole W. Fischer, Pietro Gaglianò, Francesca Renda, Adriana Rispoli, Irene Ruzzier, Elmira Sharipova e Luja Šimunović. Un ringraziamento spetta, inoltre, a Francesca Gallo, Maria Giovanna Mancini e Carla Subrizi che, insieme a Ilaria Bussoni, hanno sapientemente moderato le giornate di studi da cui questo libro trae spunto, nonché alle altre relatrici e agli altri relatori che in quell'occasione hanno condiviso le proprie ricerche, anche se queste non hanno trovato poi una controparte scritta. La nostra riconoscenza va, altrettanto, al personale della Sapienza Università di Roma per la fondamentale assistenza nella realizzazione dell'evento, così come alle studentesse e agli studenti dell'Ateneo romano e a tutte le persone che hanno assistito o sono intervenute durante il workshop. Un debito decisivo deve essere espresso anche verso il Corso di Dottorato in Arti, storia, società (già Arti visive, performative, medial) dell'Università di Bologna, il Corso di Dottorato in Storia dell'Arte della Sapienza Università di Roma e a Fondazione La Quadriennale di Roma, nella persona del suo direttore Gian Maria Tosatti. È doveroso ringraziare, in chiusura, l'artista visiva Agnese Spolverini, lo spazio espositivo indipendente Adiacenze e la fotografa Flora del Debbio per la concessione dei diritti di utilizzo dell'immagine di copertina, riferita all'installazione *Meet me at the end of the world* (Calderara di Reno, 2021) della stessa Spolverini, e a tutte le artiste e gli artisti che hanno cortesemente messo a disposizione delle autrici e degli autori immagini dei propri lavori. Grande è infine la gratitudine nei confronti di Gianni Romano e dello staff della casa editrice Postmedia Books, per la cieca e incondizionata fiducia nella scommessa che questo volume rappresenta.

* Il senso "aumentato" di nostalgia caratteristico delle odierne società capitalistiche è stato a sua volta definito dall'artista italiano Riccardo Benassi come un effetto di "morestalgia"; vedi Benassi, 2020.

Bibliografia

- Alaimo, S. (2016), *Your Shell on Acid: Material Immersion, Anthropocene Dissolves*, in Ead., *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, pp. 143-168; trad. it., (2022), *Conchiglie in acido*, in A. Balzano, E. Bosisio, I. Santoemma (a cura di), *Conchiglie, pinguini, staminali. Verso futuri transpecie*, DeriveApprodi, Roma, pp. 207-238.
- Albrecht, G. (2005), 'Solastalgia'. *A new concept in health and identity*, in "PAN", n. 3, pp. 41-55.
- Benassi, R. (2020), *Morestalgia*, NERO Editions, Roma.
- Bennett, J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham; trad. it., (2023), *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo.
- Colebrook, C. (2016), *What is the Anthro-political?*, in T. Cohen, C. Colebrook, J. Hillis Miller, *Twilight of the Anthropocene Idols*, Open Humanities Press, London, pp. 81-125.
- Cunsolo, A., Ellis, N.R. (2018), *Ecological grief as a mental health response to climate change-related loss*, in "Nature Climate Change", vol. 8, pp. 275-281.
- Ferrante, A.A. (2022), *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Fisher, M. (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester; trad. it., (2017), *Realismo capitalista*, NERO Editions, Roma.
- Giuliani, G. (2022), *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Routledge, Oxon-New York.
- Haraway, D.J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham; trad. it., (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO Editions, Roma.
- Jameson, F. (1984), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review", vol. 146, n. 1, pp. 53-92.
- Lertzman, R. (2015), *Environmental Melancholia: Psychoanalytic dimensions of engagement*, Routledge, Oxon-New York.
- Lowenhaupt Tsing, A. (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford; trad. it., (2021), *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto.
- Mirzoeff, N. (2018), *It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene; or, The Geological Color Line*, in R. Grusin (a cura di), *After Extinction*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, pp. 123-149.
- Moore, J.W. (2017), *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, a cura di A. Barbero, E. Leonardi, Ombre Corte, Verona.
- Salvage Collective (2021), *The Tragedy of the Worker: Towards the Proletarocene*, Verso, London-New York; trad. it., (2022), *La tragedia della lavoratrice. L'alba del proletarocene*, NERO Editions, Roma.
- Timeto, F. (2024), *Animali si diventa. Femminismi e liberazione animale*, Tamu Edizioni, Napoli.
- Zylinska, J. (2018), *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London; trad. it., (2021), *La fine dell'uomo. Una controapocalisse femminista*, Rogas Edizioni, Roma.

Il 50% del nostro futuro è inventato

Il 14% è privo di senso

(Kapusta, 2023, pp. 4-5)

Niente di antico su un pianeta al collasso

This Changes Everything, «Questo cambia tutto»: così la scrittrice e attivista canadese Naomi Klein titolava nel 2014 il proprio saggio dedicato alle relazioni tra clima e capitalismo: relazioni che, benché per lungo tempo siano state perlopiù sottilmente celate, a uno sguardo più attento si dimostrano tutt'altro che casuali, palesandosi oltretutto in termini strettamente oppositivi, come suggerisce il sottotitolo (*Capitalism vs. the Climate*). Non si tratta, è evidente, di una posizione espressa dalla sola Klein, la quale anzi si inserisce in un fecondo dialogo che ha coinvolto alcune delle personalità maggiormente di spicco della discussione intellettuale recente e, all'indietro, non ha avuto certo inizio con l'autrice nordamericana.¹ Eppure, per poter scendere nel dettaglio del carattere eminentemente politico dell'attuale collasso ecologico, è importante soffermarsi sul riconoscimento di come quest'ultimo costituisca a tutti gli effetti una sfida senza precedenti per impatto, diffusione e posta in palio, nella quale tanto il danno ambientale quanto l'urgenza di una risposta condivisa e stratificata si svolgono su scale globali e con ricadute sui secoli a venire, e dove il *worst case scenario* delle scelte che sapremo compiere come genere umano coincide nientemeno che con l'esaurimento delle condizioni di vivibilità per un vastissimo numero di specie viventi, esseri umani inclusi. Non si deve pensare, tuttavia, che le trasformazioni planetarie in atto “cambino tutto” unicamente a causa della portata eccezionale di questi eventi catastrofici; al contrario, ciò è in qualche modo connaturato alle stesse modalità con cui il discorso pubblico sui cambiamenti terrestri in corso è andato strutturandosi

in anni recenti, e specialmente negli ultimi due decenni. A partire dai primissimi anni del nuovo millennio (vedi Crutzen, Stoermer, 2000 e Crutzen, 2002), infatti, le preoccupazioni – scientifiche, politiche e pubbliche – sui pericoli insiti nella perturbazione irreversibile degli equilibri climatici e ambientali del pianeta si sono rapidamente e inesorabilmente associate al dibattito sull’“Antropocene” (dal greco *Anthropos*, “l’umanità”, e *kainos*, “ora”), ovvero la proposta² di una nuova definizione per l’epoca geologica presente che sia in grado di attestare, sin dalla sua denominazione, i modi in cui oggi le «azioni umane costituiscono una forza naturale dominante e quanto mai insolita che sta modificando il sistema terrestre e la vita in tutto il pianeta» (Lewis, Maslin, 2019, p. 191).

La tesi alla base dell’Antropocene, cioè, coinvolgerebbe due affermazioni principali: da un lato, che attività specificamente umane come l’agricoltura e l’allevamento intensivi, lo sfruttamento incontrollato del suolo e delle risorse naturali, la crescente industrializzazione e urbanizzazione del paesaggio, l’eccessiva dipendenza energetica da combustibili fossili, la crescita esponenziale della popolazione mondiale negli ultimi due secoli, la globalizzazione e la “Grande Accelerazione” (Zalasiewicz *et al.*, 2015; McNeill, Engelke, 2016; Head *et al.*, 2022) in corso dalla fine del secondo conflitto mondiale «sono diventate talmente pervasive e profonde da rivaleggiare con le grandi forze della Natura e stanno spingendo la Terra in una *terra incognita* planetaria» (Steffen, Crutzen, McNeill, 2007, p. 614, corsivo nell’originale). Dall’altro lato e di conseguenza, il dominio umano sugli ambienti terrestri produrrebbe – per come è andato configurandosi fino a questo momento – il superamento di una serie di valori-soglia, noti anche come “limiti planetari”, relativi a fattori, tra gli altri, come la reperibilità di acqua dolce, l’acidificazione degli oceani e la concentrazione di diossido di carbonio in atmosfera. Il riferimento ai limiti planetari non è affatto secondario, costituendo questi i paletti che hanno permesso il clima di eccezionale stabilità che per circa 11.700 anni ha caratterizzato l’Olocene, ovvero per l’appunto lo «spazio sicuro di manovra per l’umanità» (Rockström *et al.*, 2009) in cui hanno potuto prosperare le civiltà umane. Oltrepassare questi valori – e abbandonare, dunque, le condizioni straordinariamente favorevoli dell’Olocene – significherebbe sì entrare in una nuova «epoca geologica in molti modi dominata dall’umano» (Crutzen, 2002, p. 23), ma anche mettere in moto una catena di processi globali improvvisi e irreversibili, tra cui il cambiamento climatico, l’esaurimento della biomassa e l’estinzione di massa, «che potrebbero compromettere l’integrità e la sopravvivenza della biosfera

terrestre» (Laitos, 2013, p. 214). In altre parole, come ha evocativamente sintetizzato la teorica culturale femminista Claire Colebrook (2014, p. 34), «[è] perché esistono processi di tracciamento [da parte del genere umano sulla Terra] che possiamo designare questo mondo come nostro»; al contempo, però, questi stessi processi «accelereranno la distruzione del nostro mondo e produrranno una cicatrice sul pianeta che non sarà quella della nostra intenzionalità o esperienza» (*ibidem*).

Attraverso l’innesto della «mega-categoria carismatica» (Reddy, 2014, pp. n.n.) dell’Antropocene, la possibilità tecnica di rendere evidenti le tracce dell’attività umana nella stratigrafia terrestre ha assunto un’importanza decisiva, compiendo presto un salto dal solo specialismo scientifico e ridefinendosi come urgenza condivisa di fornire «un’ampia raccolta di prove dell’azione umana sul pianeta» (Fremaux, 2019, p. 44). Adottando, cioè, la proposta dell’Epoca dell’Uomo non solo come «un termine descrittivo, [ma] come uno specchio puntato sull’umanità, per consentirle di riflettere sui danni a lungo termine che la nostra specie ha provocato» (Mitchell, 2014, pp. n.n.), il dibattito sul collasso ecologico si è sempre più concentrato sulla necessità di individuare testimonianze incontrovertibili della responsabilità umana sulla devastazione planetaria in essere, viste come presupposto per stimolare una risposta tempestiva e condivisa di contrasto al disastro imminente. La lotta alla crisi ambientale antropogenica, nell’inscindibile legame tra la conoscibilità della sua realtà materiale e l’auspicata mitigazione dei suoi effetti distruttivi, si rende così una sfida intrinsecamente epistemica, etica e politica, nella quale il riconoscimento della catastrofe in arrivo (e del nostro ruolo, come specie, in essa) dovrebbe agire da catalizzatore di un’opposta trasformazione sociale diffusa e duratura verso comportamenti più sostenibili e una rinnovata sensibilità ecologista.³

Questo cambia tutto, o comunque molto, se si guarda alle profonde ripercussioni anche di natura metodologica che una simile ricalibratura ha originato ad esempio nelle scienze naturali, nelle quali il tradizionale principio della replicabilità e verificabilità dei dati – cardine del metodo sperimentale in senso moderno e delle sue tempistiche giocoforza prolungate – è crescentemente messo alla prova da un contesto di “scienza post-normale” in cui «i fatti sono incerti, i valori in discussione, la posta in gioco alta e le decisioni impellenti» (Funtowicz, Ravetz, 1992, p. 254; vedi anche Egan, 2015). Ma le trasformazioni radicali che gli ultimi decenni di devastazione ecologica sempre più tangibile hanno portato con sé non si limitano, come detto, al circolo senza dubbio “ristretto” degli ambienti scientifici, coinvolgendo invece una pluralità di contesti discorsivi. Si spiega così la recente

proliferazione di riviste scientifiche e divulgative, pubblicazioni, conferenze, progetti educativi, podcast e mostre (vedi Belli, 2016) che, a vario titolo, hanno tentato di creare una sensibilizzazione dei propri pubblici verso l'impatto umano sul pianeta, contribuendo al tempo medesimo a costruire un significato non solo accademico ma anche politico, legale, culturale e persino affettivo per una più ampia nozione di "Antropocene" intesa come «concetto prezioso per tutte le persone interessate a criticare il dominio umano e i suoi effetti» (Mitchell, 2014, pp. n.n.; vedi anche Steffen *et al.*, 2011 e Malhi, 2017).

Quale arte per l'apocalisse

È in questa prospettiva, in bilico tra una richiesta di visibilità per le impronte geofisiche dell'umanità e un obiettivo di apertura, nel pubblico non specialistico, di un aumentato senso di responsabilità per il danno ambientale, che si inseriscono evidentemente con profitto le arti visive. Sebbene l'affinità elettiva tra arte contemporanea e salvaguardia dell'ambiente naturale non possa essere certo ascritta in maniera esclusiva al periodo recente, è indubbio che a partire dal nuovo millennio e dall'ingresso dell'Antropocene nel lessico popolare questi rapporti abbiano conosciuto un'espansione apparentemente inarrestabile – e, allo stato attuale, ben distante da qualsiasi sembianza di flessione –, ancora una volta proprio in ragione delle specifiche caratteristiche del dibattito sull'Epoca dell'Uomo. Come ha attentamente ricapitolato lo storico dell'arte e teorico culturale statunitense T.J. Demos (emerso negli ultimi anni come autentico caposaldo della letteratura di settore sulle connessioni tra ecologia, arte e cultura visuale), è possibile infatti distinguere tre fasi cruciali nella rielaborazione delle relazioni interne al trinomio composto da arti visive, ambiente naturale e impulso ecologista.⁴ La prima, traendo spunto da un'esposizione curata da Barbara Matilsky presso il Queens Museum of Art che nel 1992 ha ricostruito la formazione storica di tale produzione, è detta delle *Fragile Ecologies* e comprende sia opere realizzate a cavallo della metà degli anni Sessanta, come *Time Landscape New York City* di Alan Sonfist (progettata nel 1965, ma la cui realizzazione dovette attendere il 1978), *Grass Grows* (1966) di Hans Haacke o *The Slow Birth and Death of a Lily Cell* (1968) di Newton Harrison, sia lavori successivi come *Wheatfield – A confrontation* (1982) di Agnes Denes, *City Forestation Instead of City Administration* (ancora nel 1982) di Joseph Beuys o *Revival Field* (1990-1993) di Mel Chin. Questi progetti, basati su una poetica comune improntata a un'«eco-estetica riparativa» (Demos, 2016,

p. 39), si incardinano su una tripartita considerazione della "Natura" – con la "n" intenzionalmente, benché artificiosamente, maiuscola – come entità spiritualizzata e dunque oggettificata rispetto all'intenzionalità umana, dell'ecologia come «scienza della cura del pianeta» (Matilsky, 1992, p. 3) e dell'arte come strumento per il ripristino di ecosistemi degradati.

Il secondo snodo dei rapporti tra arte e ambiente, sviluppato dalla fine degli anni Sessanta e con più forza dalla metà del decennio successivo, è classificato da Demos come il periodo della *System Ecology*. Sospinto dai progressi dell'ingegneria cibernetica e dalle nascenti teorie sulla Terra come sistema olistico (su tutte, la cosiddetta "ipotesi Gaia" di James Lovelock; vedi Lovelock, 1972), questo approccio prende le mosse da una concezione di ambiente come risultato di una sommatoria che alla dimensione biologica del paesaggio aggiunge quella sociale e tecnologica, e di ecologia come riconoscimento e preservazione della vivibilità della Terra appunto come sistema complesso. All'arte, entro questa cornice, spetta dunque un compito di «interconnettere ecologie biologiche, tecnologiche, sociali e politiche e costruire un ambiente che non può più essere considerato semplicemente naturale, ma anzi in cui ogni risultato, in accordo con le operazioni di feedback cibernetico, possa essere compreso come impattante sulla sostenibilità del sistema» (Demos, 2016, p. 47). È, però, a seguito di una serie di circostanze storiche come le crisi petrolifere degli anni Settanta, il culmine della Guerra Fredda, il discioglimento dell'Unione Sovietica e la nascita della globalizzazione che si assiste a una profonda trasfigurazione, tanto nel campo artistico quanto nel più complessivo dibattito ambientalista, verso una comprensione dell'ambiente come campo concettuale stratificato, trasversale e attraversato da una pluralità di crisi distinte ma correlate (o di "policrisi"), dell'ecologia come sfida inesorabilmente sociale, economica e politica, e dell'arte come possibilità di un autentico intervento critico-politico, in una almeno parziale fuoriuscita dai registri simbolici e perlopiù oggettuali-installativi che avevano dominato le decenni precedenti. Come conclude Demos, la terza e ultima evoluzione dell'arte ambientale si configura come una vera e propria *Political Ecology*, che si pone l'obiettivo dichiarato di «[c]ontribuire al coinvolgimento continuo del pubblico con le politiche della sostenibilità, avanzare proposte creative per forme di vita alternativa basate sulla giustizia ambientale in un contesto globale, e fare entrambe le cose fino a quando le mostre d'arte non soddisferanno i requisiti di una giusta sostenibilità» (*ivi*, p. 62).

Nello strettissimo legame tra consapevolezza ecologica e dimensione politica, tra sensibilizzazione del pubblico e trasformazione sociale all'insegna dei principi della sostenibilità e della giustizia ambientale (in altre parole, nel rispetto dei già menzionati limiti planetari), quest'ultimo avanzamento della produzione artistica in contesto ambientalista sembra sovrapporsi punto per punto all'intrinseca morfologia epistemica, etica e politica del dibattito sull'Antropocene, rendendo così l'arte contemporanea una non casuale ma anzi privilegiata espressione del programma di riconoscimento e mitigazione dell'impatto distruttivo umano sulla Terra. Per la sua capacità a più livelli di «rendere visibili gli effetti invisibili degli umani su flora e fauna» (Cucuzzella, 2021, pp. n.n.), «risponde[re] alle carenze immaginative dei dati scientifici» (Miles, 2010, p. 31) e «incoraggiare gli individui a creare connessioni personali con i problemi del cambiamento climatico» (Hudson Hill, 2020, p. 79), l'arte visiva, «in quanto veicolo dell'*aisthesis*», appare uno strumento ideale «per pensare e sentire nell'Antropocene» (Davis, Turpin, 2015, p. 3, corsivo nell'originale), contribuendo a «rendere sensibili i processi di trasformazione ambientale in atto e a risensibilizzarci ad essi» (Demos, Scott, Banerjee, 2021, p. 2). Che l'arte, dunque, possa giocare un ruolo (e uno di cruciale importanza) nella sfida per rendere materialmente conoscibile la realtà tipicamente sfuggente dell'Epoca dell'Uomo, stimolare una risposta emotiva individuale e predisporre il campo per una riorganizzazione politica comunitaria, nazionale e sovranazionale – in estrema sintesi, contrastare il fatto che «molti sono indifferenti all'Antropocene – non ne sanno nulla o, pur essendone a conoscenza, non se ne curano» (Pellegrino, Di Paola, 2018, p. 25) – non sembra in dubbio. Quel che rimane da capire, semmai, è *quale* senso dell'epistemologico, dell'etico e del politico essa attualmente coinvolga.

L'immagine astratta dell'Antropocene

Una delle applicazioni più didascaliche – ma anche, per questo, tra le più diffuse e di maggiore successo – del dibattito sull'Antropocene nell'arte prodotta ed esibita in contesto occidentale è certamente quella promossa da fotografi (volutamente al maschile) di assoluta fama internazionale come Edward Burtynsky (1955), Justine Brice Guariglia (1974), Louis Helbig (1964), Mishka Henner (1976) e David Thomas Smith (1988).⁵ Tutti questi autori, pur a partire da ragionevoli differenze stilistiche, fanno affidamento sul convenzionale potere testimoniale della fotografia per documentare scenari altamente impattati dall'azione umana ma normalmente distanti dal pubblico di gallerie e musei del Nord globale: monumentali siti

estrattivi, giacimenti petroliferi, discariche, residui tossici industriali ed eco-disastri di varia tipologia. Al tempo stesso, essi “aumentano”, mediante una serie di dispositivi rappresentativi ed espositivi – che vanno dal ricorso alla prospettiva aerea, vero e proprio filo rosso stilistico di queste operazioni, alla tendenza verso l'astrazione del paesaggio, dalla valorizzazione formale-compositiva delle immagini alla sperimentazione di formati di ripresa prima e allestimento poi altamente tecnologici, come la fotogrammetria aerea con drone, lo *stitching* di immagini satellitari, la manipolazione digitale in post-produzione, la stampa in 3D, la realtà aumentata e virtuale –, il sensorio della spettatrice e dello spettatore, così da scompaginare le abitudini percettive individuali e «immortalare scale spaziali e temporali che non corrispondono ai sensi dell'uomo» (Schuster, 2013, p. 208). Le tragiche immagini di paesaggi devastati che derivano da una simile macro-poetica appaiono, così, come il corrispettivo visuale di un programma epistemico, etico e politico che rivolge ai territori più colpiti dal danno antropogenico uno sguardo impietoso ma al contempo esteticamente accattivante, allo scopo di stimolare nel pubblico una risposta emotiva e, come conseguenza auspicabilmente diretta, un rafforzato senso di shock e meraviglia, di stupore e responsabilità.

Nonostante queste grandi speranze, un paradigma operativo così strutturato scopre il fianco ad alcune inesorabili criticità. Innanzitutto, pur nell'ambizione di puntare a una sensibilizzazione o risensibilizzazione del pubblico, l'adozione di un trattamento visivo formalmente ineccepibile per raffigurare paesaggi così fortemente antropizzati sembra condurre piuttosto «a una perdita di percezione (*aisthesis*)» che in ultima istanza «produce un'anestesia alle condizioni fisiche reali» (Mirzoeff, 2014, pp. 220, 223). Una simile (an)estetizzazione, tuttavia, non costituisce solamente l'esito di un abbellimento inefficace, ma, a conti fatti, ingenuo. Come hanno correttamente riconosciuto Shannon Stevens e Richard Wainwright (2020, p. 574) in una recensione di *The Anthropocene Project*, iniziativa multidisciplinare realizzata dal 2018 in varie sedi internazionali da Burtynsky e dalla coppia di filmmaker composta da Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier, le «rappresentazioni esteticamente gradevoli di un disastro distruggono e deprimono noi spettatrici e spettatori, impedendoci così di formulare considerazioni significative su ciò che rimane ontologicamente non visto e non esplorato». Così, quindi, come per il fotografo e saggista catalano Joan Fontcuberta (2018, p. 21) il surplus visivo del panorama mediale contemporaneo «ci obbliga, a maggior ragione, a riflettere sulle immagini che mancano», altrettanto nel presente quadro

di trasformazioni planetarie sempre più repentine e devastanti resta da chiedersi: mentre il lungo, deittico “indice” della fotografia (per riprendere la canonica classificazione semiologica di Charles Sanders Peirce) punta verso la catastrofe, da quali altri scenari ambisce a distogliere lo sguardo delle sue osservatrici e dei suoi osservatori?

Queste pratiche, cioè, più che di mancare accidentalmente il proprio bersaglio estetico e politico, lasciano quantomeno il sospetto di insistere deliberatamente su un percorso visivo improduttivo, costellato fino alla ripetizione in serie di ecosistemi devastati dall'inquinamento, di paesaggi impoveriti delle proprie risorse, di habitat compromessi, ma in cui a rimanere esclusi dalla vista sono, in modo piuttosto curioso ma sorprendentemente coerente, gli attori reali dello specifico apparato politico, economico, industriale e militare concretamente responsabili degli stessi danni ecologici esibiti, ovvero il capitalismo estrattivo. Nei progetti di Burtynsky e colleghi, non sono mai visibili figure umane, i gargantueschi macchinari di spoliamento delle risorse della Terra appaiono sempre silenti e inattivi, i disastri sembrano svolgersi su terreni disabitati e inerti, ridotti a mero sfondo per un più audace contrasto cromatico con le tinte acide e brillanti di sversamenti e scorie chimiche. Viene in questo modo a crearsi un'immagine astratta dell'Antropocene in cui, insieme al paesaggio martoriato da una scellerata politica (o, meglio, una «necropolitica», nei termini di Achille Mbembe [2016]) di vampirizzazione (Kennedy, 2017) o cannibalizzazione (Fraser, 2023) delle risorse del pianeta – a predicata sull'assunto che «il mondo e tutti i suoi esseri siano intrinsecamente mercificabili, violentemente trasformati in “cose” che operano come riserva permanente per l'accumulo di profitto e potere nelle mani di pochi» (Acosta, 2013, p. 62) – a essere astratte sono anche le specifiche tensioni congiunturali di interessi, reti di potere, relazioni di dominazione, ma anche forme di sopravvivenza, antagonismo e lotta politica in azione entro tali geografie.

L'ingannevolezza di una visualità così definita per l'Epoca dell'Uomo, pertanto, si sostanzia sull'appropriazione della costruzione storica dell'identità del medium come strumento peculiarmente “oggettivo”, “certo” e “immediato” – nel quale, per quella che è stata sin dagli albori data per scontata come ontologia tecnicamente vincolata, «la presenza della cosa (in un dato momento passato) non è mai metaforica» (Barthes, 1980, p. 80) – per assolvere a tre funzioni principali.⁶ Primo: porre la qualità e la quantità delle immagini disponibili nella cultura visuale contemporanea in termini auto-evidenti e naturalizzati; ovvero, sul piano epistemologico, il valore

documentale della fotografia è piegato a un utilizzo meramente auto-legittimante mediante il quale le innumerevoli raffigurazioni della catastrofe possano essere presentate non solo come testimonianze fedeli del collasso ambientale in corso, ma anche *come tutto ciò che c'è da vedere* nell'attuale sfida ecologica. Secondo: l'immagine astratta dell'Antropocene ambisce a sospendere i troppo facili binarismi che contrappongono individui e grandi *corporation* industriali, per coinvolgere tutte e tutti in una «cascata instabile» (Bennett, 2005, p. 457) di intenzionalità e in una «agentività distribuita» (Truscello, 2012, p. 190) che evidenzia le nostre responsabilità diffuse come consumatrici e consumatori. A livello etico, tuttavia, sottolineare la coimplicazione delle singole soggettività nel disastro ambientale, senza almeno riconoscere le incommensurabili disparità che intercorrono tra la cittadina o il cittadino generici e i supermassicci colossi petroculturali e istituzionali per quanto riguarda sia la propria impronta ecologica (Oxfam International, 2023) sia l'effettiva capacità di formulare risposte concrete, strutturali e durature (Hormio, 2024), significa «quasi sempre scaricare le responsabilità su chi non ha alcun impatto rilevante nella produzione delle cause del cambiamento climatico o addirittura su chi più di chiunque altro ne patisce le conseguenze», permettendo così «ai veri responsabili della distruzione del pianeta di rifiutare tanto un giudizio dei propri misfatti passati quanto la possibilità di aprire a un ripensamento delle fondamenta del capitalismo estrattivo» (Borselli, 2023, pp. 43, 44). Terzo e ultimo: a ben vedere l'impiego del principio di realtà della fotografia nel discorso sull'Antropocene si declina, di conseguenza, in prospettiva politica come un obiettivo di certificazione e riproduzione non già di un'immagine, ma eminentemente di uno stato di cose: se, per il critico culturale Jonathan Beller (2018, p. 106), la fotografia «non indica semplicemente un passato; è profondamente coinvolta nel passato, in tutto il passato», altrettanto e più esplicitamente, nelle parole del teorico dei media Andrew Dewdney (2022, p. 41), «[i]n tutte le categorie di eventi in cui la fotografia è stata presente e ha avuto luogo, il suo ruolo è stato soprattutto quello di dire: le cose stanno così, non avrebbe potuto essere altrimenti, questa è la condizione naturale del progresso umano». Il successo dell'immagine astratta dell'Antropocene, dentro e fuori la pratica artistica, consiste dunque nel fornire in modo piuttosto conveniente un *Anthropos* collettivo, generalizzato e indivisibile a cui possano essere attribuite indistintamente le responsabilità della catastrofe in corso ma che, al tempo stesso, finisce per far coincidere le ragioni del danno ecologico con la stessa presenza dell'umanità nel suo complesso sul pianeta, in questo modo prescrivendo

subdolamente il primo come effetto collaterale essenziale e inevitabile della seconda, anziché come risultato assolutamente particolare, situato e innecessario di *uno* specifico paradigma societario, economico e politico come l'apparato capitalista, neoliberista, eteropatriarcale ed ecocida dei Paesi neocolonialisti del Nord globale.

Non è mica la fine del mondo

Le cose, tuttavia, non cambiano in modo decisivo se si prendono in considerazione pratiche artistiche che rinuncino al (solo) coinvolgimento del mezzo fotografico. Che affianchino al realismo probatorio dell'immagine un approccio maggiormente analitico-investigativo (come nel caso delle "indagini" artistiche condotte da Ignacio Acosta o da Forensic Architecture) o facciano ricorso a una modalità di prelievo e presentazione "a ready-made" di residui dei cicli di produzione e accumulazione del consumismo negli spazi espositivi dell'arte contemporanea (Joana Hadjithomas e Khalil Joreige); che tentino di contrastare la prospettiva distaccata e anestetizzante della visuale aerea tramite la sperimentazione di varie tipologie di "immersione" della spettatrice e dello spettatore (tra le altre e gli altri, Jakub Kudsk Steensen, Pierre Huyghe, Tamiko Thiel) o alludano a inquietanti paesaggi sprovvisti di esseri umani (Gian Maria Tosatti) ormai leggibili solo da dispositivi simil-percettivi macchinici (Trevor Paglen, Mark Dorf), oppure ancora che esibiscano letteralmente in pubblica piazza tragiche anticipazioni di un mondo sommerso dalle conseguenze del riscaldamento globale (Studio Roosegaarde, Pekka Niittyvirta e Timo Aho, Olafur Eliasson e Minik Thorleif Rosing), le sempre più numerose operazioni artistiche incentrate su un obiettivo di stimolare una trasformazione individuale verso una maggiore sensibilità ambientalista a partire da immaginari di crisi e annunci catastrofisti sembrano impantanarsi nel medesimo «divario tra il consumo dello spettacolo e il passo verso l'azione personale» (Miles, 2010, p. 31) all'origine dell'improduttività dell'immagine astratta dell'Antropocene.

La predilezione per un simile impianto visivo cupo e angosciante, benché coerente con un generale intento di fornire «storie abbastanza drammatiche da suscitare un sentimento pubblico e garantire interventi politici» (Nixon, 2011, p. 3), finisce per ricondurre la maggior parte del contributo artistico contemporaneo alla causa ecologica con i toni, le retoriche, ma anche i connaturati problemi delle narrazioni apocalittiche. Queste, come sottolineato da una schiera di commentatrici e commentatori (vedi almeno Keller, 2005 e Pitetti, 2017), compongono a uno sguardo attento nient'altro che una modalità artificiosa di costruzione di una «idea

di storia come processo di sviluppo coerente legato a un'origine e a una conclusione chiare», realizzata tramite la promessa sorprendentemente «stabilizzante e rassicurante su un piano epistemologico» che forme di giudizio finale, Armageddon o eco-disastro di ogni genere «hanno distrutto il vecchio mondo di ieri e preparato una *tabula rasa* su cui il domani potrà essere scritto da zero» (Pitetti, 2017, pp. 439, 451, 437, corsivo nell'originale). A conti fatti, perciò, la narrativa della fine, anche di quella data dalla doppia articolazione di leggibilità e distruzione insita nelle tracce dell'umanità nell'Antropocene, si nutre di «miti autoindulgenti e autoappaganti» irrealisticamente incardinati sulla «premessa di ricominciare daccapo, di fare *tabula rasa* invece di imparare a ereditare ciò che è stato senza negarlo» (Haraway, 2019, pp. 58, 173, corsivo nell'originale). Reiterare, dunque, una visualità e un racconto nei quali «l'estinzione umana e non umana, e la distruzione della vita come la conosciamo sul nostro pianeta, si profila come il punto finale di questa epoca» ha in ultima istanza, nelle parole della teorica femminista dei media Joanna Zylińska (2021, pp. 28, 40), un effetto essenzialmente pacificante, che «produce un Uomo temporaneamente ferito ma in definitiva redento, che può conquistare il tempo e lo spazio sollevandosi al di sopra del caos geologico che ha creato».

L'estetica, l'etica e la politica convocate dal discorso sull'Antropocene, in conclusione, non sembrano davvero capaci di, né tantomeno intenzionate a, cambiare alcunché. O, più precisamente, si può dire che l'Epoca dell'Uomo cambi tutto, come proclamato da Naomi Klein, ma solo per assorbire, cooptare e infine neutralizzare quelle stesse istanze di cambiamento, appropriandosi della potenziale radicalità eversiva dell'arte e dell'ambientalismo per – in un'eco gattopardiana – far sì che tutto rimanga com'è, e che privilegi, poteri e ricchezze siano conservati stabilmente dove si trovano anche al paradossale costo dell'esaurimento delle condizioni di abitabilità della biosfera terrestre. Se, allora, uno degli slogan dei movimenti globali di giustizia climatica recita "System Change, Not Climate Change!", si può affermare che al contrario l'arte contemporanea prodotta nei contesti occidentali sia oggi perlopiù asservita a un'ideologia conservatrice e reazionaria che ammette la possibilità di proseguire nel disastroso percorso verso il cambiamento climatico (indorandola di volta in volta con messaggi autopromozionali tinteggiati di *greenwashing*, tecno-utopismo ed eco-ottimismo) pur di escludere veementemente l'emersione delle condizioni per un cambio di paradigma sistemico strutturale, profondo e definitivo che rischi di mettere in discussione le gerarchie esistenti e le violente ingiustizie su cui esse si sostanziano.

Il riconoscimento delle criticità intrinseche di un simile approccio – politico, economico e culturale prima che specificamente artistico – al collasso ambientale antropogenico (dove a quest’ultimo termine bisognerebbe forse preferire a questo punto il più corretto aggettivo “capitalogenico”) non intende, tuttavia, porsi come l’ennesima, depressiva narrazione apocalittica, con i suoi esiti pericolosamente paralizzanti. Al contrario, nello stesso modo in cui, secondo il teorico culturale Mark Fisher (2017, pp. 51-52), qualsiasi sensata ipotesi di emancipazione «deve rivelare che quello che ci viene presentato come necessario e inevitabile altro non è che una contingenza, deve insomma dimostrare che quanto abbiamo finora ritenuto impossibile è, al contrario, a portata di mano», l’azione di messa a nudo del carattere egemonico e repressivo di uno specifico modello produttivo dominante nell’attuale scena artistica contemporanea intende, come ho già avuto modo di sostenere, «pronunciarsi anche come apertura e auspicio di un’individuazione di pratiche concrete che non si lascino imbrigliare dai meccanismi coercitivi del sistema nell’immaginazione, nella sperimentazione e nella disseminazione di alternative percorribili a esso» (Borselli, 2023, p. 72). Perché questa possibilità possa trasformarsi in prassi, è dunque necessario davvero cambiare tutto, a partire dai presupposti metodologici della ricerca storico-artistica, ancora troppo di frequente legata a una predilezione per l’autore (spesso al maschile) individuale, per la produzione di oggetti specifici e per modalità di produzione e distribuzione fortemente ancorate al contesto espositivo occidentale, riconoscendo innanzitutto le genealogie di violenza umana e più-che-umana, di femminilizzazione, razzializzazione e mercificazione che hanno storicamente contribuito alla formazione della disciplina e all’invisibilizzazione di forme di pensiero e rappresentazione alternative (ad esempio indigene: vedi Todd, 2015; Anderson, Bora, a cura di, 2016; Horton, 2017; Demos, 2023). Occorre, inoltre, una ridefinizione epistemologica, etica e politica del lavoro accademico – se non una vera e propria *s-definizione* – che, in direzione ostinatamente anti-antropocentrica, prioritizzi sempre una restituzione di visibilità e voce alle soggettività tradizionalmente oppresse e «assum[a] seriamente la vitalità dei corpi anche-non-umani» (Ferrante, 2022, p. 35) o dis-umanizzati (Timeto, 2024). In prospettiva fermamente femminista, è infine quanto mai urgente rimaterializzare il soggetto (in precedenza pretestuosamente disincarnato e universale) della ricercatrice e del ricercatore, restituendogli lo statuto di corpo specifico e situato, desiderante e sofferente: una mossa euristica, questa, cruciale per un coinvolgimento delle persone impegnate in indagini scientifiche all’interno

di programmi epistemici che possano essere insieme più costruttivamente politici, antagonisti e democratici. Un altro mondo non solo è possibile, ma è anche già esistente, e richiede di essere difeso con ogni mezzo, inclusi lo studio universitario e la pratica artistica; affinché divenga questa la realtà della quotidianità su un pianeta danneggiato, e non più quella della Terra condannata dell’Antropocene, è oggi più che mai urgente coltivare modi più immaginativi e giusti di guardare al futuro. Perché, se non c’è dubbio che l’immagine dell’Epoca dell’Uomo non sia altro che una futuribilità astratta, disperante e in ultimo luogo totalmente fittizia, è anche vero che esiste sempre uno spazio di resistenza e possibilità oltre la catastrofe, per quanto ai margini esso possa trovarsi.

Il 20% del nostro futuro è un mondo possibile
(Kapusta, 2023, p. 17)

Tranne diversa indicazione, tutte le traduzioni da altra lingua sono a cura dell’autore.

1. È certamente suggestivo pensare che già in un saggio – dall’evocativo titolo *La planète malade* – redatto nel 1971 per il tredicesimo numero dell’“Internationale Situationniste” ma rimasto inedito fino al 2004, Guy Debord, noto critico dello spettacolo capitalista, scriveva con lungimiranza delle responsabilità oggettive del capitalismo tanto nell’incombente distruzione ecologica quanto nell’ideologico oscuramento dei dati scientifici relativi alla devastazione ambientale antropogenica. Ringrazio Claudia Gerardi, attenta studiosa del pensiero del teorico francese, per questa segnalazione.

2. Nonostante tale proposta sia stata informalmente accolta negli anni con generale favore dalla maggior parte della comunità scientifica – in particolare da quella afferente alla cosiddetta “Earth System Science”, interessata a studiare il nostro pianeta come sistema unitario e complesso, travalicando così i confini disciplinari della sola geologia –, forte è stato anche lo scetticismo sollevato da una frangia di scienziate e scienziati, che hanno obiettato all’ipotesi di classificazione geostatigrafica dell’Antropocene un tempo di esistenza (al di là delle differenti date di inizio suggerite, che spaziano dall’innesto

dell'agricoltura all'avvio della tratta degli schiavi, fino alla Rivoluzione Industriale e alle sperimentazioni atomiche di metà del Novecento) troppo breve per poter essere studiato con obiettività. Per questa ragione, il 5 marzo 2024 è emerso che la Subcommission on Quaternary Stratigraphy ha espresso parere negativo rispetto all'ingresso ufficiale dell'Antropocene nella Scala del Tempo Geologico; una decisione normalmente inappellabile, ma che potrebbe essere sottoposta a revisione dopo che l'influente geologo Jan A. Zalasiewicz ha lamentato possibili irregolarità nelle votazioni; vedi <http://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

3. Una profonda fiducia in un pensiero di questo tipo è stata condivisa anche dal chimico dell'atmosfera Paul J. Crutzen, uno dei due "padri" (insieme al paleolimnologo Eugene F. Stoermer) della prima definizione di "Antropocene", per il quale la validazione cronostratigrafica della nuova Epoca dell'Uomo coinciderebbe quasi in automatico con l'avvio di un nuovo *ethos* globale, per il fatto che «questo cambio di denominazione sottolineerebbe l'enormità della responsabilità dell'umanità come custode della Terra» (Crutzen, Schwägerl, 2011, pp. n.n.).

4. Sebbene queste tre "ondate" si siano sviluppate effettivamente in successione dagli anni Sessanta, Demos si premura di evidenziare come esse compongano soprattutto tre fenomenologie o tipologie alternative, che si rincorrono, interlacciano e sovrappongono a più riprese attraverso i decenni, spesso ripresentandosi sincronicamente e in forma mutata nell'attualità.

5. Questo elenco non è evidentemente teso a fornire una mappatura esaustiva delle pratiche artistiche al lavoro in questo solco, che non rientra tra gli obiettivi né tra gli strumenti a disposizione di questo testo, ma intende piuttosto dare evidenza, da un lato, alla peculiare compattezza di intenti e risultati visivi condivisi da questi operatori e, dall'altro, alla precisa consapevolezza teorica sul concetto-Antropocene che questi specifici autori – rispetto ad altri pur loro vicini sul piano estetico, come Vincent Laforet o Andreas Gursky – hanno dimostrato di possedere nelle loro dichiarazioni o attraverso l'esplicita collaborazione con scienziate e scienziati.

6. È questa la tesi di fondo già al centro di un mio precedente studio, intitolato *Realismo catastrofista. Estetica, etica e politica della fotografia nell'Antropocene* attualmente in corso di pubblicazione per Postmedia Books (Milano).

Bibliografia

Acosta, A. (2013), *Extractivism and neoextractivism: two sides of the same curse*, in M. Lang, D. Mokrani (a cura di), *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America*, Transnational Institute/Fundación Rosa Luxemburg, Quito, pp. 61-86.

Anderson, M., Bora, Z.M. (a cura di) (2016), *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecological Perspectives on Art, Film, and Literature*, Lexington Books, Lanham-London.

Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions du Seuil-Gallimard, Paris; trad. it., (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.

Belli, S. (2016), *Mapping a controversy of our time: The Anthropocene*, "Lo Sguardo", n. 22/III, pp. 33-49.

Bennett, J. (2005), *The Agency of Assemblages and the North American Blackout*, "Public Culture", vol. 17, n. 3, pp. 445-465.

Borselli, D. (2023), *Tristi tropi. Sulla possibilità di un'arte pubblica alla fine del mondo*, Gli Ori, Pistoia.

Borselli, D. (in corso di pubblicazione), *Realismo catastrofista. Estetica, etica e politica della fotografia nell'Antropocene*, Postmedia Books, Milano.

Colebrook, C. (2014), *Archivolithic: The Anthropocene and the Hetero-Archive*, "Derrida Today", vol. 7, n. 1, pp. 21-43.

Crutzen, P.J. (2002), *Geology of Mankind: The Anthropocene*, "Nature", vol. 415, p. 23.

Crutzen, P.J., Schwägerl, C. (2011), *Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos*, "Yale Environment" (online), http://e360.yale.edu/features/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

Crutzen, P.J., Stoermer, E.F. (2000), *The "Anthropocene"*, "IGBP Newsletter", n. 41, pp. 17-18.

Cucuzzella, C. (2021), *Making the Invisible Visible: Eco-Art and Design against the Anthropocene*, in "Sustainability" (online), vol. 13, n. 7, <http://www.mdpi.com/2071-1050/13/7/3747> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

Davis, H., Turpin, E., *Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction*, in Id. (a cura di) (2015), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London, pp. 3-29.

Demos, T.J. (2016), *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin.

Demos, T.J., Scott, E.E., Banerjee, S. (2021), *Introduction*, in Id. (a cura di), *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, Routledge, Oxon-New York, pp. 1-10.

Demos, T.J. (2023), *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*, Sternberg Press, Berlin.

Egan, M. (2015), *Confronting Collapse: Environmental Science at the End of the World*, "intervalla", vol. 3, pp. 35-43.

- Ferrante, A.A. (2022), *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Fisher, M. (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester; trad. it., (2017), *Realismo capitalista*, NERO Editions, Roma.
- Fontcuberta, J. (2016), *La furia de las imagenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona; trad. it., (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino.
- Fraser, N. (2022), *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*, Verso, London-New York; trad. it., (2023), *Capitalismo cannibale. Come il sistema sta divorando la democrazia, il nostro senso di comunità e il pianeta*, Laterza, Bari-Roma.
- Fremaux, A. (2019), *After the Anthropocene: Green Republicanism in a Post-Capitalist World*, Palgrave MacMillan, London.
- Funtowicz, S.O., Ravetz, J.R. (1992), *Three Types of Risk Assessment and the Emergence of Post-Normal Science*, in S. Krimsky, D. Golding (a cura di), *Social Theories of Risk*, Prager, Westport, pp. 251-273.
- Haraway, D.J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham; trad. it., (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO Editions, Roma.
- Hormio, S. (2024), *Taking Responsibility for Climate Change*, Palgrave MacMillan, London.
- Horton, J.L. (2017), *Indigenous Artists against the Anthropocene*, in "Art Journal", vol. 76, n. 2, pp. 48-69.
- Hudson Hill, S. (2020), *A Terrible Beauty: Art and Learning in the Anthropocene*, "Journal of Museum Education", vol. 45, n. 1, pp. 74-90.
- Kapusta, B. (2023), *Fragiles*, Gianni Manhattan, Vienna.
- Keller, C. (2005), *Apocalypse Now and Then: A Feminist Guide to the End of the World*, Fortress Press, Minneapolis.
- Kennedy, P. (2017), *Vampire Capitalism: Fractured Societies and Alternative Futures*, Palgrave MacMillan, London.
- Klein, N. (2014), *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*, Penguin Books, London; trad. it., (2015), *Una rivoluzione ci salverà. Perché il capitalismo non è sostenibile*, Rizzoli, Milano.
- Lewis, S.L., Maslin, M.A. (2018), *The Human Planet: How We Created the Anthropocene*, Yale University Press, New Haven-London; trad. it., (2019), *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, Einaudi, Torino.
- Lovelock, J.E. (1972), *Gaia as seen through the atmosphere*, "Atmospheric Environment", vol. 6, n. 8, pp. 579-580.
- Malhi, Y. (2017), *The Concept of the Anthropocene*, "Annual Review of Environment and Resources", vol. 42, pp. 77-104.
- Matilsky, B. (1992), *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, catalogo della mostra (The Queens Museum of Art, New York, 15 settembre-29 novembre 1992), Rizzoli International Publications, New York.
- Mbembe, A. (2003), *Necropolitics*, "Public Culture", vol. 15, n. 1, pp. 11-40; trad. it., (2016), *Necropolitica*, Ombre Corte, Verona.
- McNeill, J., Engelke, P. (2016), *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Belknap Press, Cambridge; trad. it., (2018), *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Einaudi, Torino.
- Miles, M. (2010), *Representing nature: art and climate change*, "Cultural Geographies", vol. 17, n. 1, gennaio, pp. 19-35.
- Mirzoeff, N. (2014), *Visualizing the Anthropocene*, "Public Culture", vol. 26, n. 2 (73), pp. 213-232.
- Mitchell, A. (2014), *Making a 'Cene'*, <http://worldlyir.wordpress.com/2014/02/23/making-a-cene/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Nixon, R. (2011), *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Harvard University Press, Cambridge.
- Oxfam International (2023), *Climate Equality: A Planet for the 99%*, Oxfam GB, Oxford.
- Pellegrino, G., Di Paola, M. (2018), *Nell'Antropocene. Etica e politica alla fine di un mondo*, DeriveApprodi, Roma.
- Pitetti, C. (2017), *Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Models*, "Science Fiction Studies", vol. 44, n. 3, pp. 437-454.
- Reddy, E. (2014), *What does it mean to do anthropology in the Anthropocene?*, "Castac" (online), 8 aprile, <http://blog.castac.org/2014/04/what-does-it-mean-to-do-anthropology-in-the-anthropocene/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Rockström, J. et al. (2009), *Planetary boundaries: exploring the safe operating space for humanity*, "Ecology and Society", vol. 14, n. 2, art. 32 (online), <https://www.ecologyandsociety.org/vol14/iss2/art32/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Schuster, J. (2013), *Manufacturing and landscapes: Edward Burtynsky and the photography of ecology*, "Photography and Culture", vol. 6, n. 2, pp. 193-212.
- Steffen, W., Crutzen, P.J., McNeill, J.R. (2007), *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, "Ambio", vol. 36, n. 8, pp. 614-621.
- Steffen, W. et al. (2011), *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, "Philosophical Transaction of The Royal Society A. Mathematical Physical and Engineering Sciences", vol. 369, pp. 842-867.
- Stevens, S., Wainwright, R. (2020), *A Review of "The Anthropocene Project": Treachery in Images*, in "Art/Research International: A Transdisciplinary Journal", vol. 5, n. 2, pp. 567-584.
- Timeto, F. (2024), *Animali si diventa. Femminismi e liberazione animale*, Tamu Edizioni, Napoli.
- Todd, Z. (2015), *Indigenizing the Anthropocene*, in H. Davis, E. Turpin (a cura di), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London.
- Truscello, M. (2012), *The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations*, "Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies", vol. 3, n. 2, pp. 188-205.
- Zalasiewicz, J. et al. (2015), *When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal*, "Quaternary International", vol. 383, pp. 196-203.
- Zylinska, J. (2018), *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London; trad. it., (2021), *La fine dell'uomo. Una controapocalisse femminista*, Rogas Edizioni, Roma.

Oltre la fine del mondo: altri mondi, visioni del pluriverso, difesa dei territori, diritti della natura

Rosa Jijón e Francesco Martone | A4C – Arts for the Commons

*Il nostro nuovo mondo sorge intorno ad ognuno di noi, come nuova
pianta che rinasce dai resti delle epoche passate. Non solo non è un mero
sogno, come molti si affrettano a puntualizzare, ma si manifesta in mille
maniere, mille forme differenti. Si deve essere ciechi per non farci caso.
D'altra parte, se esiste una forma di società illusoria ed impossibile questa è
il pandemonio nel quale viviamo ora.*
(Reclus, 1895)

A4C – Arts for the Commons è una piattaforma che connette arte e attivismo, facilitando collaborazioni e sinergie tra la produzione visiva e le lotte di rivendicazione dei commons, per affrontare temi relativi alla migrazione umana, ai confini, alla giustizia sociale e ambientale. Tra le attuali priorità di ricerca di A4C (Rosa Jijón, artista visiva ecuadoriana e Francesco Martone, attivista per la giustizia climatica e diritti della Natura) vi sono la critica all'Antropocene, la lotta all'estrattivismo, i diritti della natura e le metodologie collaborative di produzione simbolica e l'educazione non formale nell'arte. A4C ha partecipato alla ventitreesima Biennale di Sydney con l'opera *Vilcabamba, de iura fluminis et terrae*, presentata poi alla II Biennale Arcipelago Mediterraneo di Palermo e all'interno della mostra *Overground Resistance*, a cura di Oliver Ressler, Quito 2022. Recentemente ha partecipato alla Residenza Artistica RIVA presso il Murate Art District di Firenze con il progetto *Sentipensare con l'Arno*.

In *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire* (2021), Isabelle Stengers sottolinea come, a seguito della crisi ecologica (quella che lei definisce l'“irruzione di Gaia”), l'umanità si trovi in «tempi strani, sospesi tra due storie che parlano entrambi di un mondo globale». C'è chi parla di crescita che ha «chiaro ciò che esige» e chi ha chiaro ciò che accade, ma per cui è «oscura la risposta da elaborare». L'orizzonte appare in parte determinato dalle ricadute nefaste del modello di sviluppo dominante e in parte da un quadro meno evidente e delineato di resistenza diffusa e iniziativa “dal basso” che ha in sé i semi di futuri possibili. È in questo doppio binario che ogni considerazione relativa al futuro del pianeta e dell'umanità andrebbe collocata. Proviamo, come direbbe Amleto, a metterci *out of joint*, anzitutto affermando che la questione ecologica, o meglio la crisi di civiltà e sistemica attuale, necessita di un approccio decoloniale, intersezionale ed ecocentrico. A maggior ragione se tale riflessione si colloca nel contesto attuale, spesso definito come “Antropocene” o “Capitalocene”. Una contrapposizione che va letta nella sua complessità, per mettere a fuoco le cause che sono alla radice della policrisi attuale, in linea con quanto proposto da accademiche come l'argentina Maristella Svampa (2019), secondo la quale il concetto di Antropocene può essere reinterpretato secondo varie sfumature, visto che nell'Antropocene, comunque – nel bene e nel male –, l'umano entra in relazione con la natura. Resta il fatto che la teoria dell'Antropocene finiva per identificare l'umanità intera come

responsabile delle trasformazioni ecologiche e quindi della attuale crisi senza rendere adeguatamente conto invece della responsabilità del cosiddetto *minority world* e del suo modello capitalista. Per contro, il concetto di Capitalocene aiuta sì a identificare le responsabilità nelle varie fasi del capitalismo, come ben descritto nel suo *Capitalismo cannibale* da Nancy Fraser (2022), ma è come se lo stesso avesse ormai permeato ogni forma di vita. Come nella teoria dell'Antropocene, si finirebbe così per invisibilizzare la *agency* delle resistenze e alternative in corso, partendo in ogni caso dalla centralità dell'*Anthropos* senza metterla radicalmente in discussione. Quest'anno il gruppo di lavoro degli scienziati sull'Antropocene ha posto fine, con un nulla di fatto, a un'annosa querelle relativa alla data a partire dalla quale farne risalire l'inizio¹. Questione non di poco conto giacché sottende a riflessioni e considerazioni non esclusivamente accademiche o scientifiche, ma essenzialmente politiche, e che riguardano la lettura delle cause soggiacenti alla crisi sistemica attuale. C'è chi identifica l'inizio dell'Antropocene con l'avvento dell'agricoltura, altri propongono un'interpretazione prettamente decoloniale, connessa alla conquista delle Americhe e al conseguente travaso di risorse dalle "Indie" verso il vecchio continente. Una data su tutte, quella del 1610, definita del cosiddetto *orbis spike*, testimonia l'impatto devastante della colonizzazione delle Americhe e in generale delle relazioni estrattive di vecchie e nuove forme di colonialismo. In altri casi si fanno risalire le origini dell'Epoca dell'Uomo nel commercio degli schiavi e l'insediamento delle economie da piantagione (Ferdinand, 2019) o nella persistente cultura patriarcale, che trasforma la Madre Terra e i corpi delle donne in *corpi-territorio* (Svampa, 2021) da sfruttare nel lavoro produttivo e riproduttivo. Fatto sta che al termine di anni di ricerche ed elaborazioni il comitato di scienziati incaricato di definire la data di inizio dell'Antropocene, attraverso il carotaggio di sedimenti del lago Crawford in Ontario, ha concluso di recente per l'impossibilità di arrivare a una definizione univoca di questa ipotetica era geologica. Per dirla ancora con Shakespeare, *too much ado about nothing*. Le definizioni finora utilizzate per concettualizzare la policrisi risultano pertanto essere parziali, se non scientificamente indefinibili, e, se considerate separatamente o in antitesi, inadatte a cogliere la complessità della stessa, e comunque tuttora ancorate a un approccio antropocentrico. Come sarà possibile, di conseguenza, praticare una vera e propria rivoluzione copernicana che finalmente faccia giustizia alla frattura epistemica della modernità rappresentata dalla separazione tra scienza, cultura e natura? E come rappresentare il tutto attraverso l'arte?



Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), *HAVE A WONDERFUL TIME*, 2021

Se vuoi che sia arte, deve avere un "plus". Quando ti dedichi a servire una causa, lasci da parte quel "plus". C'è molta arte politica che ignora il "plus" e, quindi, per me non è più arte, può essere efficace come propaganda, pamphlet o espressione della mia opinione, ma in realtà non interessa a nessuno, o a nessuno dovrebbe interessare.

(Camnitzer, 2023)

L'opera che più di tutte quelle prodotte da A4C risulta essere ispirata al dibattito su Antropocene *versus* Capitalocene è *HAVE A WONDERFUL TIME*². Questo lavoro è stato sviluppato nella *smart city* sudcoreana di Songdo nel corso di tre anni con l'obiettivo di rappresentare come l'espansione della finanza globale e delle bolle speculative stia alterando confini e paesaggi, trasformando la natura in merce e la terra in territorio da ricostruire artificialmente e dunque sfruttare e monetizzare. Songdo – situata a circa due ore e mezza di viaggio in metropolitana da Seoul – è una delle quattro zone economiche libere della Corea del Sud, l'IFEZ (Zona franca economica di Incheon), che si estendono complessivamente su una superficie di 290 chilometri quadrati, per la maggior parte recuperata dal mare, con un investimento totale del valore di 41 miliardi di dollari. Una sorta di "città-stato" dove gli investitori godono di ogni sorta di esenzione dalle agevolazioni fiscali.

Una performance plastica e virtuale di estremo liberismo, la reificazione della realtà quotidiana, della natura trasformata in bene di consumo, l'equazione impossibile tra un Green New Deal e la crescita, pietre finte e alberi piantati su sabbia piatta, battuti da raffiche di vento, clima gelido d'inverno, torrido d'estate. Uno spazio "extraterritoriale", simile alle zone di libero scambio che, insieme ai paradisi fiscali e alla rete globale di megainfrastrutture, contribuiscono a tracciare una geografia del potere e una governance globale parallela, lontana dal controllo pubblico, che non prevede alcuna anomalia o alternativa. Un esempio tra gli altri di quelle "zone", abilmente descritte da Keller Easterling (2014) e poi in *Operazioni del capitale, Capitalismo contemporaneo tra sfruttamento ed estrazione* di Sandro Mezzadra³ e Brett Neilson (2019), dove poteri e sovranità vengono ridefiniti tra stato e mercato. Le connessioni ancestrali tra comunità e luoghi sono rielaborate per dare spazio a forme amministrative immateriali e autonome che trascendono i sistemi legali sovrani e creano nuovi corpi e territori, fisici e concettuali. Proponendo un'ampia gamma di mezzi visivi e performativi (videoinstallazione, foto, materiali di archivio), l'opera intende offrire spunti ed occasioni di riflessione sulle attuali dinamiche di globalizzazione e sul senso evanescente della comunità umana, sulla trasformazione delle frontiere e della cittadinanza. A una teca con materiali e opuscoli di propaganda, guide turistiche e mappe di Songdo e della città "gemella" in Ecuador, Yachay, e ad un'insegna al neon, si sono aggiunti un video composto da frammenti di immagini video raccolte nel corso degli anni a Songdo con uno smartphone, e video pubblicitari e di propaganda seguiti poi da immagini ed episodi ottenuti nelle varie derive attuate da uno degli autori nella città coreana. Una parete raccoglie foto di dettagli della città, dalla bandiera ecuadoriana dell'ambasciatore in visita a Songdo, un francobollo commemorativo di una specie migratoria minacciata dall'estinzione (la Platalea Minor), foto di attività quotidiane, dettagli di un tempio buddista, e alcune gigantografie di una scultura urbana ai margini del Central Park. Sulla parete una citazione da *Il coraggio della disperazione* (2017) di Slavoj Žižek, che menziona un reportage da Songdo scritto da uno degli autori dell'opera: «Per dirla in maniera gentile, questa nuova configurazione di città, rappresenta l'incarnazione dell'ideologia neoliberale, una combinazione impossibile di economia di mercato esente dal controllo statale, e le solite aspirazioni "progressiste" dal punto di vista ecologico, educativo e sanitario. Il risultato che ne deriva è un ambiente "verde" costruito su un habitat naturale devastato». Che tipo di tempo meraviglioso è possibile in una *smart city*, o, più semplicemente, una *smart city* considera il concetto

di tempo se il futuro in termini puramente neoliberisti deve essere prevedibile, pianificato dall'alto? Come afferma il Manifesto della Necronautical Society, «Il passato non è passato, il futuro si ripiega su sé stesso e il presente è attraversato da flussi di passato e futuro che lo destabilizzano»⁴. Secondo quanto proposto da TJ Demos nel suo *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (2023), il tempo, e non solo lo spazio, dovrà essere politicizzato in quella che viene definita "cronopolitica", ovvero politica del tempo e tempo della politica. Demos ci affida poi i seguenti interrogativi: quali sono altre cronologie a nostra disposizione? Come il futuro inteso come rottura permette una liberazione post-capitalista? Come possiamo immaginare un futuro composto da vari futuri, ed una diplomazia cronopolitica che possa negoziare tra gli stessi? Come la solidarietà potrà funzionare da bussola per il cambiamento? È, in sintesi, la sfida di immaginare qualcosa che vada oltre il concetto di universo e che colga la pluralità, il pluriverso⁵ appunto, che aiuti a superare tale frattura epistemica tra scienza, cultura e natura, strumentale al progetto di riorganizzazione del mondo al servizio dell'umano. Una sfida essenziale verso la prospettiva ecocentrica, alimentata e connessa alle resistenze territoriali, alle pratiche di comunità che già costruiscono o prefigurano altri mondi.

Spazi transitori e immateriali come geografie che non possono essere completamente contenute dall'etnocentrismo dello specismo, dall'oggettivazione scientifica, o da tecnocratie estrattive che fanno avanzare giacimenti petroliferi, costruiscono oleodotti, deviano e restringono fiumi, o fanno crollare montagne attraverso l'estrazione mineraria. Vedere e ascoltare questi mondi presenta alternative che non dipendono dal percorso verso la valutazione capitalista ed estrattiva.
(Barris, 2017)

Resistere all'estrattivismo in ogni sua forma, smascherando la logica del discorso sull'Antropocene o della "fine del mondo", reimparare ad abitare il mondo, i mondi, fare mondi. In questo contesto prende corpo la possibilità del riconoscimento dei diritti della natura e della personalità giuridica degli ecosistemi, alimentata da culture e cosmologie di popoli che la storia ha sempre voluto relegare a vittime della civilizzazione, o destinate all'estinzione. "Io sono il fiume, il fiume è me" ("I am the river, the river is me"), come direbbero i Maori.



A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), *Vilcabamba: de iura fluminis et Terrae*, 2022

*Vilcabamba: de iura fluminis et Terrae*⁶, presentata alla Biennale di Sydney del 2022 in collaborazione con la Global Alliance on the Rights of Nature⁷, il Tribunale Internazionale dei Diritti della Natura⁸ e la ONG International Rivers, trae origini da una disamina critica della geografia e della rappresentazione classica dei luoghi, per poi immaginare creativamente la produzione di una sorta di mappa sonora dei diritti della natura e degli ecosistemi. Assunto di fondo della ricerca alla base dell'opera è che le carte tradizionali e i dispositivi di mappatura si basano su due parametri convenzionali, longitudine e latitudine, entrambi corrispondenti a due meridiani, l'equatore e il meridiano di Greenwich. Il primo situato nel punto 0 della linea dell'Equatore, passando leggermente a nord di Quito, fu tracciato da una missione geodetica francese, guidata dal geografo Charles Marie de la Condamine, che tracciò una linea arbitraria per dividere l'emisfero in un Nord e un Sud. L'altro, il meridiano di Mercatore, era stato formalmente stabilito nel 1888 in una conferenza internazionale a Washington, alla quale partecipavano la maggior parte delle potenze imperiali dell'epoca. La Conferenza venne convocata per dare soluzione ai ripetuti appelli delle compagnie marittime e ferroviarie a definire un tempo standard e le coordinate per orientarsi, a sostegno dell'espansione dei mercati globali e dei sistemi di trasporto. In senso più ampio, la geografia e le tecniche geospaziali (compresi in tempi più recenti i sistemi di geoposizionamento come il GPS) sono sempre state discipline legate al colonialismo, all'urgenza di un'élite globale, inizialmente europea, di misurare il pianeta, utilizzate fin dal XV secolo per ridefinire i territori da porre sotto il controllo e la dominazione europea. Le mappe invece hanno rappresentato uno strumento necessario per imporre la schiavitù e impossessarsi di terre in territori lontani, espandendo al contempo la dominazione coloniale e

capitalista. Una dominazione che seguì diverse fasi, dal genocidio all'estrazione dei materiali e all'espansione delle monoculture, fino alla colonizzazione della Natura e al dominio di un'epistemologia antropocentrica unica che nega il diritto della Natura e degli ecosistemi a prosperare, sopravvivere e riprodursi. Parallelamente alla "geografia" e alla cartografia ufficiali, hanno guadagnato terreno tra popolazioni indigene usi critici e alternativi della geolocalizzazione e dei sistemi satellitari, stimolando un significativo processo di decolonizzazione della cartografia. Vengono così svelate le storie invisibili di un luogo per rivisitare la prospettiva dominante con cui il mondo viene rappresentato. La geografia e la cartografia critica assumono così prospettiva e scopo fondati sull'azione delle comunità e dei popoli fino ad allora subalterni, che si appropriano di quelle tecnologie per offrire una visione del mondo diversa, dove le mappe sono composte da sistemi di conoscenza scientifica e tradizionale, cosmologie e mezzi di sussistenza tradizionali collettivi. La cartografia critica – o quella che Nato Thompson e Trevor Paglen (Thompson, Independent Curators International, 2008) definiscono "geografia sperimentale" – offre quindi l'opportunità di "ripensare" il mondo, la pluralità di mondi e di epistemologie che concorrono a ridisegnare le relazioni tra uomo ed ecosistemi, che non sono necessariamente basate su una visione del mondo positivista e sullo sfruttamento per scopi utilitaristici incentrati sull'uomo. L'"hacking" delle tecnologie geospaziali può quindi offrire la possibilità al non-umano di rappresentarsi o di emergere e quindi sfidare l'epistemologia dominante, creando una sorta di circuito di "posizionamento-spostamento" mentre la definizione di luogo porta con sé uno "spostamento" della sua rappresentazione canonica. Analogamente, all'uso fatto dalle popolazioni indigene – che ricorrono al GPS per sfidare l'uso dominante dei coloni e la visione della terra e dei territori e integrare la loro cosmologia, la propria conoscenza tradizionale e i propri mezzi di sussistenza – le coordinate GPS possono quindi essere "hackerate" per rappresentare le vertenze per il riconoscimento dei diritti della Natura e della personalità giuridica degli ecosistemi. E, così facendo, svelare i confini invisibili tra umano e vivente. L'identificazione delle coordinate GPS dei fiumi con personalità giuridica e/o riconosciuti come entità viventi rappresenta così un esercizio di contromappatura, che mette in discussione l'attuale utilizzo delle tecnologie geospaziali verso un approccio critico che dia visibilità a una complessa rete di fiumi ed ecosistemi che godono di diritti e che, in ultima istanza, rappresentano spazi di lotta e resistenza al paradigma antropocentrico dominante. In *Vilcabamba: de iura fluminis et Terrae*, i dati spaziali delle coordinate

GPS sono stati trasformati in suono e successivamente in note musicali, e dunque in una composizione musicale, una sorta di mappa sonora di fiumi ed ecosistemi che hanno personalità giuridica o che sono stati portati all'attenzione del Tribunale Internazionale dei Diritti della Natura.

La moderna concezione umana non è l'unico progetto di creazione di mondi. Siamo circondati da molti progetti di creazione di mondi, umani e non umani, che nascono da attività pratiche che creano vite. Per vederli dobbiamo riorientare la nostra attenzione.

Ci mostrano come guardarci intorno e guardare avanti.

(Lowenhaupt Tsing, 2021)

In un certo senso la policrisi odierna è la conseguenza di una frattura, che squalifica gli spazi non razionali, ma sensoriali, del tatto e dell'udito, ai quali si può opporre la pratica del sentimento-pensiero, la costruzione degli affetti tra esseri umani e non umani. La gerarchia del visivo si è imposta anche come progetto coloniale, screditando gli altri sensi e la capacità di collocarci nello spazio degli affetti. Acquiscono, pertanto, rilevanza il concetto e la pratica del "senti-pensare", nella definizione dell'antropologo colombiano Arturo Escobar (2014), con il territorio, pensare dal cuore e dalla mente, o co-ragionare. La sua è una chiamata a senti-pensare con i territori, le culture, la conoscenza dei suoi popoli, con le loro ontologie, più che con le conoscenze decontestualizzate che soggiacciono alle nozioni di "sviluppo", "crescita" o alla stessa "economia" in senso lato. In una conversazione con l'antropologa peruviana Marisol de la Cadena sulle zone di contatto pluriversali⁹, Escobar indica anche il ruolo chiave delle arti nell'aiutare il dialogo e la comunicazione dei diversi mondi che popolano queste zone di contatto, e cioè: territorialità, comunanza, autonomia e produzione dei beni comuni, politica nel femminile e transizione. Di conseguenza, i territori sono spazi di esistenza e l'unico modo per garantire la territorialità e la comunanza è assicurarne l'autonomia politica ontologica. E l'arte può aiutare a rendere visibili quelle conversazioni tra vari mondi che sfuggono alla razionalità e alla capacità di cogliere l'uno ed il molteplice; aiuta, cioè, a rendere visibile l'Antropocene che non si vede (*l'Anthropo-not-seen*).

Senti-pensare con l'Arno, progetto svolto durante una residenza presso il Murate Art District di Firenze in collaborazione con AILAE nel quadro del progetto *Riva* nel maggio 2023, è ispirato direttamente al pensiero di Escobar. Nel corso del mese di



A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), *Sentipensare con l'Arno*, 2023



residenza sono stati effettuati laboratori, visite sul campo, incontri, interventi *site specific*, un mapping collettivo, raccolte di esperienze e una mostra prodotta assieme agli studenti e studentesse che hanno partecipato al lavoro. Le componenti del progetto sono state elaborate partendo dall'obiettivo di ascoltare, osservare, sentire, parlare con i fiumi, per raccogliere materiale audio, foto, video, schizzi, poesie, atti di creazione comune, elaborazioni, e opere prodotte dai partecipanti. Le domande di fondo erano le seguenti: quali strumenti abbiamo per fare attenzione e provare a comprendere l'*agency* di esseri non viventi, ecosistemi non umani? Come riconoscere il fiume come un soggetto agente e quindi portatore di diritti? Questi workshop hanno prodotto materiali, poi allestiti in una sezione della mostra conclusiva del progetto. Si è anche lavorato a un archivio collettivo sentimentale sul fiume, ispirato a percorsi, memorie, registri, testimonianze, luoghi simbolici, luoghi del cuore. L'esperienza e il coinvolgimento sensoriale e immersivo sono essenziali



A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), *Quito sin minería*, 2021

per recuperare il senso del luogo, la sua rilevanza e la connessione tra ecosistema e comunità umana, primo passo per intendere quell'ecosistema come soggetto agente e quindi di diritto. I materiali prodotti e raccolti nel corso delle attivazioni sono stati esposti in una *project room* corredata da un grafico (*The flow*) che tracciava in una mappa lineare i percorsi dei fiumi con personalità giuridica. La *project room* si è trasformata così in una sorta di “costituzione vivente” dei diritti del fiume Arno¹⁰.

Parlare della fine del mondo non significa parlare della necessità di immaginare un altro mondo al posto di quello presente, ma un nuovo popolo, il popolo che manca. Un popolo che crede nel mondo e che lo dovrà creare con quello che gli lasciamo del mondo.
(Danowski, Viveiros de Castro, 2022)

Un popolo che in realtà già esiste e fa parte della natura. “*Non difendiamo la natura, siamo la natura che si difende!*”. Nella sua postfazione alla versione francese di *Sentipensar con la tierra* di Arturo Escobar, Anna Bednik lo spiega bene: quando si difende un territorio, si può creare una alleanza con i luoghi, farne



A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), *Lacus, legalis naturae*, 2021

dei complici. Montagne, sentieri, campi, fiumi, cessano di essere “paesaggio”, “decorazione” o “ambiente” delle nostre vite. Diventano parte integrante di una comunità di lotta che non si ferma agli umani e si estende agli elementi altri-dagli-umani, siano essi la Val di Susa o la ZAD di Notre Dame des Landes in Francia¹¹, la foresta amazzonica o quella di Hambach in Germania. Quando si fa esperienza di essere corpo con un luogo, abitarlo significa farsi abitare dallo stesso. Diventa atto politico. Resistere alle “deterritorializzazione” che riduce i territori a semplici funzioni economiche significa dar loro altri futuri possibili, ma anche difendere il loro presente immediato. Pertanto, quando si tratta di superamento dell’antropocentrismo, di alleanze interspecie o di ecocentrismo, occorre che la discussione sia ancorata, alimenti e si alimenti delle vertenze e dei conflitti concreti sui territori. Ricordando anche che chi difende la Madre Terra e i territori oggi è soggetto a una crociata di criminalizzazione, delegittimazione e repressione che arriva in ogni angolo del pianeta. Due lavori di A4C, in questo senso, riguardano le lotte urbane contro l’estrattivismo. Il primo è *Quito sin minería*¹², un video girato a



A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone), *Historia de un arroyo*, 2021

Pacto, Ecuador, nel territorio urbano della capitale, a un presidio permanente contro l'estrazione dell'oro e in occasione di una manifestazione per chiedere una consultazione cittadina contro l'estrazione mineraria nel Chocó andino. Oltre ai diritti della natura, la Costituzione ecuadoriana riconosce il diritto alla resistenza, il diritto alla consultazione pubblica, tutti e tre invocati dalle comunità in resistenza. La seconda è una performance, *Lacus, legalis naturae*¹³, organizzata insieme al collettivo artistico italiano Stalker, che ha avuto luogo presso il lago Bullicante (Ex-Snia) nella periferia di Roma e nel corso della quale è stata letta la dichiarazione dei diritti del lago Erie negli Stati Uniti¹⁴. Il lago Bullicante è sorto spontaneamente in un'area originariamente occupata da una fabbrica di tessuti sintetici e poi occupata da movimenti sociali. Da allora è fiorito di biodiversità fino a diventare l'unico lago urbano di Roma, allo stesso tempo minacciato dall'espansione di interessi speculativi.

Un terzo lavoro, un'installazione *site-specific* realizzata a Cuenca, Ecuador, è dedicato invece al difensore dell'acqua Victor Guayllas, ucciso in una rivolta nel carcere di Guayaquil, detenuto ingiustamente per il suo impegno contro l'espansione delle attività estrattive. *Historia de un arroyo*, ispirata all'omonima opera del già citato geografo anarchico francese Élisée Reclus *Storia di un ruscello*, mira a rivelare la storia del fiume Tomebamba come ecosistema e spazio di lotta, offrendo l'opportunità di riconnettere visivamente il pubblico con il corso del fiume, con il suo flusso di vita. Annullare la distanza fisica tra umano e non-umano per aprire un canale di identificazione sensoriale è fondamentale per riconoscere l'importanza di proteggere gli ecosistemi, i loro diritti e il diritto del fiume alla sua integrità, a rigenerarsi e a fluire liberamente. La storia del fiume Tomebamba è la storia dei suoi guardiani, delle comunità che rifiutarono le attività minerarie nei bacini idrografici di Azuay con una storica consultazione popolare. Posizionando una telecamera di sorveglianza sulla sponda del fiume e trasmettendo il segnale video tramite connessione *wireless* all'interno della galleria, si è rappresentata l'importanza di monitorare, proteggere, prendersi cura del fiume e farlo collettivamente. Una comunità che in questo caso è coincisa con il pubblico, che si trasformava così da semplice spettatore ad agente di cura e trasformazione.

Viviamo nel capitalismo, Il suo potere appare inevitabile. Così era per il diritto divino dei re. Gli esseri umani possono opporsi e cambiare ogni forma di potere umano, La resistenza ed il cambiamento spesso iniziano nell'arte [...].
(Le Guin, 2014)

1. <http://www.theguardian.com/science/2024/mar/22/geologists-reject-declaration-of-anthropocene-epoch#:~:text=The%20guardians%20of%20the%20world's,planet%2Dchanging%20impact%20of%20humanity> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
2. <http://artishockrevista.com/2021/10/29/artsforthecommons-rosa-jijon-francesco-martone-have-a-wonderful-time/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)

3. Sandro Mezzadra e l'antropologo Franco La Cecla hanno contribuito con interventi video a un talk di chiusura della mostra *HAVE A WONDERFUL TIME* di A4C presso la N24 di Quito nell'ottobre del 2021
4. http://necronauts.net/manifestos/1999-times_manifesto.html (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
5. Vedi Kothari, Salleh, Escobar, Demaria, Acosta, a cura di, 2021

6. www.voicesofrivers.net (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
7. www.garn.org (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
8. www.rightsofnaturetribunal.org (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
9. De la Cadena, Escobar, 2022; vedi anche De La Cadena, 2023
10. <https://iosonofumesonoio.wordpress.com> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
11. ZAD - Zona da difendere, presidio permanente di difesa di un territorio dall'avanzata della frontiera estrattiva o di infrastrutture, In questo caso l'ampliamento di una pista di aeroporto. In questa ZAD, alla difesa del territorio, si accompagna un importante lavoro artistico e culturale del Laboratory of Insurrectionary Imagination, <https://labo.zone> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
12. <https://vimeo.com/550300864?share=copy> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
13. <https://vimeo.com/592015244?share=copy> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)
14. *Lake Erie bill of rights*, 2019, <https://www.utoledo.edu/law/academics/ligl/pdf/2019/Lake-Erie-Bill-of-Rights-GLWC-2019.pdf> (ultima consultazione: 30 giugno 2024)

BIBLIOGRAFIA

- Barris, M.G. (2017), *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Duke University Press, Durham-London.
- Camnitzer, L. (2023), *Luis Camnitzer: Reconocer los límites para traspasarlos*, <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2023/12/luis-camnitzer-reconocer-los-limites-para-traspasarlos/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Danowski, D., Viveiros de Castro, E. (2014), *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Instituto Socioambiental, Florianópolis; trad. it., (2017), *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Nottetempo, Milano.
- De la Cadena, M. (2023), *Uncommoning Nature*, "e-flux Journal", <http://supercommunity.e-flux.com/texts/uncommoning-nature/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- De la Cadena, M., Escobar, A. (2022), *Pluralizing the Anthropocene: Against terricide, making the rights of nature pluriversally*, <https://www.youtube.com/watch?v=bYyUNubvieM> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Demos, T.J. (2023), *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*, Sternberg Press, Berlin.
- Easterling, K. (2014), *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, Verso Books, London.
- Escobar, A. (2014), *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Ediciones UNAULA, Medellín.

Ferdinand, M. (2019), *Une écologie décoloniale: Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Seuil, Paris.

Fraser, N. (2022), *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*, Verso, London-New York; trad. it., (2023), *Capitalismo cannibale. Come il sistema sta divorando la democrazia, il nostro senso di comunità e il pianeta*, Laterza, Bari-Roma.

Kothari, A., Salleh, A., Escobar, A., Demaria, F., Acosta, A., (a cura di) (2019), *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*, Columbia University Press, New York; trad. it., (2021), *Pluriverso. Dizionario del post-sviluppo*, Ortothes, Napoli.

Le Guin, U.K. (2014), *Discorso di accettazione della Medal for Distinguished Contribution to American Letters*, riportato in <http://www.newyorker.com/books/page-turner/national-book-awards-ursula-le-guin> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

Lowenhaupt Tsing, A. (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford; trad. it., (2021), *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto.

Mezzadra, S., Neilson, B. (2019), *The Politics of Operations: Excavating Contemporary Capitalism*, Duke University Press, Durham-London; trad. it., (2021), *Operazioni del capitale. Capitalismo contemporaneo tra sfruttamento ed estrazione*, Manifestolibri, Roma.

Reclus, E. (1869), *Histoire d'un ruisseau*, J. Hetzel, Paris; trad. it., (2020), *Storia di un ruscello*, Elèuthera, Milano.

Reclus, E. (1896), *L'anarchie*, «Les Temps Nouveaux», 25 maggio-1 giugno, Paris; trad. it., (1951), *L'anarchia*, in E. Reclus, *Scritti sociali*, Libreria Internazionale di Avanguardia, Bologna, pp. 45-58.

Stengers, I. (2015), *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Open Humanities Press, London; trad. it., (2021), *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire*, Rosenberg&Sellier, Torino.

Svampa, M. (2019), *Antropoceno. Lecturas globales desde el Sur*, La Sofía cartonera, Ciudad de Córdoba.

Svampa, M. (2021), *Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza*, Fundación Carolina, Madrid, http://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2021/11/DT_FC_59.pdf (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

Thompson, N., Independent Curators International (2008), *Experimental geography. Radical approaches to landscape, cartography, and urbanism*, Melville House, New York.

Žižek, S. (2017), *The Courage of Hopelessness: Chronicles of a Year of Acting Dangerously*, Penguin Books, London; trad. it., (2017), *Il coraggio della disperazione. Cronache di un anno agito pericolosamente*, Ponte alle Grazie, Firenze.

Pietro Gaglianò, laureato in architettura, è critico d'arte, educatore e curatore indipendente. Da anni si occupa di progetti declinati tra arte e sfera pubblica. Dopo la laurea in architettura ha approfondito il rapporto tra l'estetica del potere e le contronarrazioni agite dall'arte, prediligendo il contesto urbano e sociale come scena dei linguaggi contemporanei, con una particolare attenzione per i sistemi teorici della performance. Nei suoi libri e nei suoi progetti è centrale la sperimentazione di formati ibridi tra arte e studi sociali per coltivare la percezione politica dello spazio pubblico e della comunità. Su questo tema ha pubblicato, oltre a numerosi saggi, *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia* (Gli Ori, 2020) e *Memento. L'ossessione del visibile* (Postmedia Books, 2016). Insegna "Art and Social Studies" alla Santa Reparata International School of Arts (Firenze), collabora con lo IED (Firenze) e con UArts (Philadelphia).

L'insieme di esperienze di pedagogia libertaria e paritaria, iniziate nel 2013 con la *Nuova Didattica Popolare* ed evolute fino ai più recenti formati (ancora fluttuanti, elastici, variabili), è talmente complesso e così ramificata è la sua genealogia da rendere ardua l'organizzazione in una presentazione unitaria. Oggi sono raccolti sotto il titolo generico *Interventi a parole nello spazio pubblico* questi incontri pubblici dove le immagini dell'arte sono la base per parlare con le comunità di quello che succede nel loro rapporto con il mondo, con gli ecosistemi sociali, con il paesaggio e, ancora, della possibilità di perpetuare e rinnovare modelli di coabitazione o inventarne di nuovi. Usando una lingua condivisa ma mantenendo alta la qualità dei concetti e dei temi trattati, in una piazza, o in qualsiasi luogo percepito come spazio comune, viene definito il patto pedagogico e inizia così la raccolta delle parole, l'alzarsi dello sguardo, il riconoscimento reciproco. Si tratta di una costellazione di progetti con comunità, di piccole e piccolissime dimensioni, tanto consapevoli del proprio baricentro quanto ritenute marginali in base a parametri stabiliti lontano da loro: sono abitanti di paesi dell'Appennino afflitti da emorragia demografica e dalla negligenza delle amministrazioni centralizzate, di quartieri periurbani di grandi città, sono gruppi di migranti in transito o stranieri residenti in Italia ma senza cittadinanza. Il pretesto formativo (nella cornice di un laboratorio, di un ciclo di conferenze o, più spesso, di un'ibridazione tra l'uno e l'altro) raduna le persone attorno all'epifania dell'arte o, per lo più, di una sua immagine proiettata su uno schermo malfermo. Da qui inizia il viaggio verso la conoscenza della forma dell'arte e vengono affermate in modo limpido la legittimità e l'autonomia di tale esperienza, qualunque sia l'interpretazione che di tale forma viene data e qualsiasi effetto questa agnizione generi nella vita dei singoli e della collettività. Non vengono mai osservati protocolli riconducibili a un metodo o a un piano di lavoro, pochissima attenzione viene data alla documentazione e ancora meno ai risultati, per lo meno secondo la definizione dei tradizionali schemi educativi.

Pochi documenti, dunque, pochissimi esiti registrati e una solo apparente azione programmata sono gli strumenti utili a un racconto di questa esperienza¹. Dalla consapevolezza di tale irriducibilità a una presentazione lineare, e dalla fiducia di ascendenza anarchica nella critica dei dispositivi di potere, provengono la scelta di astenermi dalla verticalità della trasmissione unilaterale e il tentativo di trasformare la situazione didattica in uno spazio per la condivisione del sapere, plurale e democratica.

Durante una giornata di studi, la condivisione con la platea dell'uso dei minuti disponibili per il mio intervento, rigettando quel surrogato di un bastone del comando che è il microfono, è una declinazione di questo esercizio. Conseguentemente, anche per il saggio che dovrebbe coronare e completare l'intervento presentato in questa occasione è possibile immaginare un formato meno canonico, senza l'obiettivo di dimostrare una tesi: uno scarno lemmario flessibile le cui voci, complementari tra loro, introducono alcuni elementi che ispirano questa intenzione pedagogica e alcuni interrogativi che ne sono scaturiti².

Apprendimento

Nel sottolineare i paradossi della scolarizzazione pubblica, la ricercatrice e attivista Brigitte Vasallo ricorda che «il progetto di liberazione attraverso l'educazione sogna di renderci tutti partecipi della conoscenza, ma partecipi come recettori e non come produttori di questa conoscenza» (Vasallo, [2021] 2023, p. 66). Seguendo questo ragionamento emerge come l'educazione si basi anche su una rigida selezione di chi ha il diritto di parlare (insegnare) e chi il dovere di ascoltare (apprendere), con uno sbilanciamento gerarchico a favore della prima schiera, cui viene riconosciuta supremazia e una lunga lista di competenze.

La tensione che anima tutte le teorie e le esperienze di educazione anarchica e libertaria ha invece a cuore il riposizionamento dell'apprendimento come centro della relazione pedagogica. Negli ultimi due secoli, mentre il modello di matrice illuminista procedeva nel disegno della scolarizzazione statale (che invece di interpretare l'utopia egualitaria ha fornito strumenti di normazione al potere dello stato moderno, costretto a rinunciare a quelli della sacralità e della predestinazione dei domini religiosi e secolari), il pensiero radicale ha elaborato una critica dell'architettura educativa che si concentra sui principi di trasmissività, autorità e gerarchia che informano la relazione tra docente e studente. Il primato, e quindi l'infallibilità, di chi insegna è stato messo in discussione come principale ostacolo alla vera missione dell'educazione: cioè

l'emancipazione che ognuno può conseguire con i propri mezzi intellettuali e con gli strumenti cognitivi attivati dall'occasione pedagogica. L'apprendimento, osservato da questa prospettiva, è opposto al condizionamento e all'omogeneizzazione cui sono tesi tutti gli sforzi del governo dei saperi.

Un altro punto nodale sull'apprendimento concerne proprio il bisogno di dare cittadinanza a idee, orizzonti di pensiero e patrimoni che di solito giacciono oltre i recinti che i produttori e dispensatori di cultura ergono attorno ai propri fortini: i musei, le aule universitarie, le pubblicazioni accademiche. Più in generale, un limite spinoso del discorso politico progressista sta nell'incapacità (o nella mancata volontà) di rielaborare il concetto di accessibilità: l'attitudine al consumo culturale (l'accessibilità a buon mercato alle grandi mostre, ai gadget, alla Storia in formato Netflix) ha rimpiazzato gli sforzi per l'emancipazione della produzione culturale (letteralmente il diritto di ogni persona di farsi portatrice di una narrazione non subalterna, affrancata tanto dalla cultura di massa quanto dai condizionamenti delle élite). Quest'ultima imporrebbe, tra le sue conseguenze, la revisione alla radice della direzione dell'apprendimento che può, deve, dovrebbe essere multilaterale.

Negli incontri con le comunità messi in pratica nel quadro dei progetti di residenza artistica, di mediazione sociale o di attivismo, la comunicazione deve essere sempre orizzontale, basandosi sull'autentico interesse per la voce delle persone, per la loro capacità di sviluppare concetti e il loro diritto di condividerli. Le lezioni di storia dell'arte nelle piazze dei comuni appenninici considerano prioritaria l'adozione di questa geometria mobile, utilizzando l'esperienza dell'arte come spazio simbolico e antigerarchico in cui tutti e tutte possano misurarsi con la lettura, la critica e, spesso, con l'interpretazione creativa.

Arte

Secondo lo scrittore britannico Herbert Read, l'artista ricerca una rottura con le estetiche autorizzate dalla consuetudine, dalla tradizione e dalla convenienza, per poter dare spazio a forme e relazioni inedite. Questo perché l'arte, come le migliori espressioni del pensiero politico, può muoversi solo nella sfera del possibile, là dove l'immaginazione ha il valore del dissenso. L'esperienza dell'arte dimostra che la visione del mondo che ci viene somministrata non è l'unica scelta, quindi non è inevitabile; allora, se una visione diversa, divergente, è pensabile, hanno senso le energie impiegate per crearla. In tale prospettiva l'arte «è in continuo movimento, è essenzialmente rivoluzionaria» (Read, 1941, p. 28).

In questo spazio, al sovrapporsi tra la dimensione politica e quella immaginativa, si tesse anche il patto pedagogico di aspirazione libertaria dove, in forza di questa fiducia nel possibile, «l'arte dovrebbe essere la base di ogni progetto educativo» (Read, 1943, p. 1). Questi tre domini delle facoltà umane (la relazione politica, l'azione creativa, l'apprendimento) ammettono che la varietà e non l'omogeneità è la forza delle strutture sociali e delle persone che le compongono. E si basano sulla fiducia che chiunque può comprendere, chiunque può tessere rapporti non basati sull'egoismo e contribuire ad arricchire il mondo con nuove letture. In questo spazio, sollecitate dallo slancio dell'esperienza dell'arte, dall'incontro con le sue parousie, con le direzioni percorse da autori e autrici, le persone si abituano a pensarsi a loro volta autori e autrici di pensiero, di capacità critica, di invenzioni, di possibile.

Intenzione

L'unico obiettivo degli incontri con le comunità è mantenere chiara l'assenza di ogni obiettivo. L'attività pedagogica messa in opera asseconda percorsi privi di misurabilità, sciolti dall'obbligo della valutazione e dall'acquisizione di avanzamenti di grado e qualifiche professionali, liberi da ogni movimento competitivo. Si applica così alla pedagogia la *purposeful purposelessness* (intenzionale mancanza di intenzione) predicata da John Cage come condizione favorevole alla composizione sonora e a qualsiasi atto creativo che, per l'artista statunitense, è «un'affermazione della vita, [...] un modo di svegliarsi alla vera vita che stiamo vivendo» (Cage, [1937] 2010, p. 12).

Naturalmente, per l'arte come per l'apprendimento, l'ablazione della finalità non implica l'assenza di conseguenze, che possono essere sia esiti tangibili sia aspirazioni a una continuità, a una pratica relazionale o personale che si prolunghi oltre il tempo dell'esperienza (creativa e pedagogica). Nell'arte il risultato si riconosce principalmente nell'opera, nella sua persistenza, nella documentazione della sua apparizione, nella sua riproducibilità, qualunque siano il linguaggio e il materiale scelti dall'artista; nella pedagogia, invece, le conseguenze si sviluppano soprattutto in rapporto alla capacità politica delle persone coinvolte: di chi attiva il percorso (che per convenzione potremmo chiamare docente) e di chi gli dà vita prendendovi parte. È indispensabile ricordare che tutto questo avviene senza, e talvolta nonostante, la griglia dell'intenzione, trovando il proprio motore nel desiderio e non nel finalismo.

Liberazione

Volevamo la liberazione e ci siamo accontentati delle libertà. Che declinate al plurale parlano di elargizioni frazionate, di franchigie costituzionali (a esclusione di chi nel quadro dei benefici costituzionali non rientra) o, peggio, descrivono le illusorie seduzioni del consumismo o, purtroppo, ricordano patetiche e mandaci sigle partitiche, preoccupate di liberismo più che di diritti. La liberazione è altro. È un processo che non si lascia fermare dai doni ricevuti: avviene ogni giorno e ci obbliga a mantenerci vigili su quello che abbiamo affrancato e su cosa lo minaccia ancora. La liberazione dovrebbe essere permanente (come sappiamo che dovrebbero anche le rivoluzioni) per garantire che la libertà non si contragga nelle libertà (di manifestare, di abortire, di acquistare, eccetera) e per assicurare un'emancipazione che riguardi tutte e tutti. Costeggiando l'attivismo, condividendo la vita con artisti e artiste, spendendola cospicuamente in attività educative come quelle all'origine di questo testo, ho trovato che l'emancipazione risiede «nella possibilità del pensiero critico e nell'autonomia del giudizio» e che queste facoltà «possono essere favorite da una relazione pedagogica non ideologica e non gerarchica, e trovano nell'arte l'orizzonte non solo ideale ma anche operativo della loro espansione» (Gaglianò, 2020, p. 18).

Il termine inglese *empowerment* si può tradurre sia come “emancipazione” (di cui esiste l'omologo *emancipation*) sia come “presa di coscienza”, ed è in questa accezione che viene impiegato dai movimenti femministi e antirazzisti. Perché, come ci insegnano le madri e i padri di tutte le rivoluzioni della storia moderna, è la coscienza degli stati di soggezione, delle strategie di oppressione sociale, economica e culturale che permette di metterle in scacco, di interrompere l'immutabilità del dominio e dell'abuso. In tal senso, l'apprendimento corre parallelo alla liberazione e si configura come un momento di discontinuità con la plumbea amministrazione del presente: l'apprendimento serve, ricorda bell hooks, «a educare chi studia alla pratica della libertà piuttosto che al mantenimento delle strutture di dominio esistenti» (bell hooks, [2003] 2022, p. 82).

Lingua

La sfera simbolica dell'arte costituisce la zona franca in cui avviene l'incontro tra i partecipanti alla situazione educativa e, per questo motivo, è importante che le opere si mantengano resistenti a qualsiasi tentativo di sezionamento, di spiegazione oggettiva, universale, del suo significato. Solo così ogni persona potrà intervenire con i suoi strumenti, con il suo retroterra emotivo, con la sua libertà di farsi pittrice

o danzatrice, regista o performer, e interpretare l'opera, appropriarsene, viverla, farla vivere senza dover rispettare alfabeti prestabiliti³.

La comunicazione diretta avviene invece secondo un codice condiviso che è quello del linguaggio verbale, qui rimodulato in un registro che include un pubblico misto composto in larghissima parte da persone della comunità con tutta la sua eterogeneità. La scelta del registro linguistico diventa quindi un'operazione condivisa e graduale, il cui esito è per forza temporaneo e ha la natura di un compromesso stretto tra tutti e tutte, un esercizio di avvicinamento necessario per rendere attuabile l'incontro. Ne deriva una lingua meticciosa dove l'italiano viene completato da termini dialettali, parole straniere, gergo giovanile, residui (e reinvenzioni) del lessico scientifico. Si tratta di un linguaggio inclusivo per vocazione e non per sentenza, costituito attraverso adattamenti e opzioni che si sforzano di prendere in considerazione tutti i soggetti parlanti (non determinato, insomma, da una correttezza politica artificiale ed eterodiretta)⁴. L'altra sfida, nella composizione plurale di questo idioma, si concentra nel mantenere alto il valore dei contenuti, senza semplificazioni e senza smantellare la complessità dei temi⁵.

Gli *Interventi a parole nello spazio pubblico*⁶ possono assumere la forma di un'inchiesta, coinvolgendo gli abitanti in modo informale, prendendo appuntamento per incontrarli nelle loro case, in un bar, all'aperto per una passeggiata, oppure hanno l'intelaiatura di un laboratorio aperto, con orari fissi ma senza obblighi di frequenza, che ha un quartier generale ma che si svolge anche lungo sopralluoghi, visite guidate (dai locali) e picnic. In entrambi i casi al centro si pone il rapporto tra il territorio, sia l'habitat urbanizzato sia quello rurale, e la lingua di chi lo vive quotidianamente: i nomi dei luoghi adottati nella parlata corrente e sovrapposti alla toponomastica ufficiale, quelli di fantasia, le parole della memoria e la loro presenza attraverso le generazioni, i termini delle lingue native intraducibili in italiano perché manca nel nostro idioma il concetto, l'oggetto o il comportamento a cui si riferiscono. In alcuni progetti, queste parole sono state stampate su manifesti affissi nello spazio pubblico, come una restituzione rivolta anche alla parte di comunità non coinvolta in prima persona; in altri, sono rimasti nella loro espressione vocale, entrando o confermandosi nel lessico comune.

Tali pratiche, oltre a risolvere parzialmente la questione del colonialismo linguistico di cui ogni operatore culturale esterno si fa portatore, evidenziano una corrispondenza tra il mondo sensibile e la sfera di significazione condivisa. La lingua si stende come una coperta sul paesaggio, in un atto di appropriazione

e rivendicazione di appartenenza e, contemporaneamente, ne viene alimentata, plasmata, rinverdata.

Massa

Più irritante della frase "Lo potevo fare anche io" con cui tradizionalmente l'osservatore non specializzato liquida il proprio rapporto con l'arte contemporanea, è la degnazione con cui gli addetti ai lavori (i curatori, i mediatori, i divulgatori, gli appassionati commentatori) si scrollano di dosso la responsabilità di fare i conti con la frattura culturale di cui questa asserzione è un sintomo. Il modo in cui, in rare congiunture, autori, autrici e opere dell'arte contemporanea diventano familiari al grande pubblico interessa più la cronaca scandalistica ("il dito di Cattelan" o "la bambina di Banksy") oppure la periferia del mondo dello spettacolo ("il marito di Cicciolina") o, nella maggior parte dei casi, la propagazione della cultura in modalità blockbuster che promuove mostre e kermesse d'arte solleticando la stessa dinamica del desiderio agita dal consumismo. L'aspetto critico di queste aree di incontro tra le persone e l'arte ha a che fare con quella che ci siamo abituati a chiamare "la massa" (composta nelle perifrasi con termini come cultura, comunicazione, società). Il problema non riguarda le persone in sé, ma la loro incorporazione in un docile, unitario interlocutore, con la perdita di quella abilità dialettica che nella storia delle civiltà umane ha costituito lo spazio in cui ci riconosciamo e ci distinguiamo. Come scrive Hannah Arendt, argomentando l'afasia di coloro che abitano la società di massa, «il mondo che sta tra loro ha perduto il potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e di separarle» (Arendt, [1958] 2009, p. 39).

Gli incontri nelle piazze, nei bar sport, nei parchi e, a volte, nelle abitazioni private, ipotizzano un'alternativa alla spersonalizzazione della comunicazione di massa (che in sé, come ci ricorda Danilo Dolci, è un ossimoro)⁷; il rapporto uno a uno è inteso come una negoziazione di saperi e non come una trasmissione di conoscenza, e pone al centro la reciprocità tra i singoli e la comunità che li contiene, esaltando i valori condivisi e mettendo in evidenza i punti di vista individuali.

Rivoluzione

All'attivismo più convintamente radicale della pedagogia moderna e contemporanea è estremamente cara la vocazione rivoluzionaria dell'educazione, avvertendo la sua importanza nel campo sociale e politico⁸: imparare ad apprendere, e farlo con le proprie forze grazie all'azione catalizzatrice di un docente, è il primo

passo per la consapevolezza rispetto alla giustizia, all'equità, alla coscienza di classe, alla responsabilità di classe e per le azioni che potranno derivarne⁹.

Tale prospettiva edifica sia il pensiero dell'anarchismo classico sia le sue maturazioni contemporanee, dall'anarco-femminismo all'eco-anarchismo, le quali operano un significativo cambiamento di scala, con manifestazioni di popolo che si affiancano ad azioni educative e pratiche continuative nelle comunità e con il dialogo interpersonale.

Analogamente, *si parva licet*, i miei progetti di pedagogia informale nello spazio pubblico introducono un'interruzione con i consueti flussi di produzione e veicolazione culturale, e questa rappresenta in sé una micro-destabilizzazione, un principio di pensiero dissidente. È molto difficile, per non dire improbabile, che il consueto pubblico che frequenta biennali, musei e gallerie abbia un sussulto di natura etica o politica al cospetto di un'opera d'arte contemporanea. E ancora più arduo è immaginare che da un'esperienza estetica in queste circostanze possa sorgere un sentimento di responsabilità e, ancor meno, un'urgenza all'azione. La causa di questa inefficacia si trova principalmente nella complicità pattuita all'interno del sistema dell'arte che rinchioda artefici e spettatori in una sola camera acustica, con regole pacificamente convenute da entrambe le parti. È provato che le categorie estetiche accettate nella maggior parte dei circuiti internazionali vengono determinate da sistemi di potere contigui (se non coincidenti) a quelli del dominio politico e finanziario; le poche eccezioni, le fughe da questo sistema di controllo suscitano scalpore e vengono derubricate a casi di scorrettezza politica o illegittimità estetica, viene smontato il loro valore di meditata eresia: ne sia prova la quindicesima edizione di *documenta*, curata dal collettivo *ruangrupa* e organizzata secondo movimenti radiali, orizzontali, antigerarchici.

D'altra parte, il pubblico convenzionale di questa struttura fortificata è già informato sugli orizzonti di azione dell'arte, sui temi sensibili, sulle connessioni con le questioni sociali o sul suo puro potere catartico: è un pubblico già attivo politicamente oppure è per sempre assuefatto. In ogni caso partecipa al numero crescente di addomesticati consumatori di opere d'arte ormai neutralizzate per la loro appetibilità pop, per il lungo tempo trascorso dalla loro apparizione nel mondo, per l'intromissione dei filtri raffreddanti operati dalla musealizzazione (valga per tutti l'esempio di *State Britain*, l'installazione di Mark Wallinger che, nel 2007, ha riprodotto alla Tate Modern la trincea di protesta che l'attivista Brian Haw manteneva da anni di fronte al palazzo di Westminster).

Più in generale, l'arte e i programmi pedagogici nello spazio pubblico, soprattutto se liberi dal conformismo del gusto globale, dai condizionamenti di governi e di ricchissimi sponsor e dalle dinamiche della spettacolarizzazione, hanno molte più probabilità di innescare processi di cambiamento. I loro effetti sono impossibili da prevedere, proprio perché mettono in opera una creazione di senso condivisa tra interlocutori e in situazioni non predefinite. Queste arene senza videocamere a circuito chiuso sono luoghi aperti per il pensiero discordante e qui il tempo dell'arte può diventare il tempo di una rivoluzione, non importa di quali proporzioni.

Sovranità

In uno tra i molti scritti che Walter Benjamin ha dedicato al mondo dei bambini, ai libri e alla letteratura per l'infanzia, il filosofo parla di come «il bambino può manovrare il materiale fiabesco con la stessa sovranità e spontaneità con cui usa scampoli di stoffa e mattoncini da costruzione» (Benjamin, [1924] 2023, p. 362). La sovranità di cui scrive Benjamin è antitetica all'accondiscendenza con cui l'universo degli adulti istruisce narrazioni di fantasia e rappresentazioni del mondo per un pubblico inteso in una gabbia di limiti cognitivi che, invece di venire incrinati, sono rafforzati dal linguaggio facilitato e da una malintesa semplificazione didascalica, l'uno e l'altra basati sulla convinzione che bambini e bambine debbano essere o istruiti o intrattenuti.

Lo stesso equivoco, aggravato da una massiccia dose di intento manipolatorio, ricorre nella divulgazione della cultura artistica (in specie quella contemporanea), sempre veicolata verticalmente, dove le opere vengono spiegate didascalicamente, quindi private di parte della loro estensione; oppure sono chiuse a ogni penetrazione in un compiaciuto ermetismo, perché un certo pubblico viene considerato estraneo, non interessato, non necessario.

Il termine usato da Benjamin, "sovranità", è il più appropriato per descrivere il modo in cui uomini e donne, con qualsiasi grado di istruzione e con le più disparate esperienze personali, si sono appropriati delle opere d'arte condivise con loro, scegliendo di parlarne, e di trattarle con la stessa sapienza e la stessa confidenza con cui agiscono nel loro quotidiano, nei loro piaceri, nel lavoro. Si assiste qui al verificarsi di quel rispetto per ogni essere umano come intellettuale, invocato da Antonio Gramsci e sempre equivocato, che nutre la maggior parte delle intuizioni

più radicali ed egualitarie. E si può andare oltre, seguendo il pensiero di Herbert Read quando scrive che «ogni essere umano è un genere speciale di artista, e nella sua attività creativa, gioco o lavoro (e in una società naturale non dovrebbe esserci differenza tra la psicologia del lavoro e quella del gioco), fa più che esprimersi: manifesta la forma che la nostra vita comune, nel suo dispiegarsi, può assumere» (Read, 1943, p. 308).

1. Una cronologia schematica viene riportata qui, più che per dovere di cronaca per gratitudine verso le comunità, le persone e le istituzioni che hanno fornito la possibilità degli incontri: *Nuova Didattica Popolare* - Guilmi Art Project, Guilmi (CH) dal 2013 al 2017; *Nuova Didattica Popolare* – Kilowatt Festival, Borgo Sansepolcro (AR) 2016; *I nomi e i luoghi* – “Commonwealth” residenza sostenuta dalla Borsa Bert Theis per l’arte pubblica e dal Fondo per la Cultura del Lussemburgo, Scheggia e Pascelupo (PG), 2019; *Didattica Popolare* - “Scuola Popolare – sei performance di parola tra le architetture INA-Casa”, Lecce, 2020; *Le parole e la strada* - A, M, O, Arte Marche Oltre, Casa Sponge, Pergola (PU), novembre 2020; *Le strade di Latronico*, “A cielo aperto”, Latronico (MT), 2021; *I nomi di Capaccio*, Erratica Festival, Capaccio Paestum (Sa), 2021; *Una storia comune*, SMART, Roma, maggio-giugno 2022; *Una parola del Fermignano*, Popoli in Festa, Fermignano (PU), in corso dal 2022; Stand up for Africa, in corso dal 2018; dal 2020 la rassegna di libri e arte contemporanea *Scripta. L’arte a parole* ha luogo nella Case del Popolo dell’area fiorentina.

2. La sequenza dei lemmi segue la progressione alfabetica, non volendo imporre nessun altro ordine ai temi trattati, e porge a chi legge la libertà di combinarli secondo il proprio piacere e bisogno, sovrapponendoli in una geografia mobile, scorrendoli in sequenza oppure no.

3. Sull’autonomia intellettuale dello spettatore si veda Rancière, [2008] 2018; sull’emancipazione dello spettatore nella teoria dei rapporti tra arte e sfera pubblica si rimanda a quanto scritto in Gaglianò 2023b.

4. «Il linguaggio non diventa inclusivo o egualitario modificando il genere delle parole, né generando elenchi di identità che saranno nominate dagli stessi corpi enunciatori di sempre e dai loro discepoli o aspiranti tali» (Vasallo, 2023, p. 103).

5. «Perché l’arte sia compresa dalla massa è necessario riconoscere un’intelligenza attiva in quest’ultima, e si deve supporre che il lavoro di avvicinamento e di comprensione venga compiuto dal popolo verso l’arte; un’arte comprensibile invece ha le stesse caratteristiche della comunicazione pubblicitaria, dell’intrattenimento e della propaganda: deve essere chiara, diretta, esplicita, degradata all’origine in elementi semplificati e riconoscibili» (Gaglianò, 2022a, p. 285).

6. Si tratta di un’iniziativa che dal 2016 conduco come complemento dei cicli di lezioni e che spesso sono un progetto autonomo.

7. In *La comunicazione di massa non esiste* (1995) e in *Dal trasmettere al comunicare* (1988), il sociologo e educatore Danilo Dolci, di cui sono note le pratiche di pedagogia radicale tra gli analfabeti siciliani, indaga le pieghe dell’equivoco che contrabbanda la trasmissione univoca per comunicazione.

8. La neutralità politica costituisce un tratto di profonda differenza che la teoria anarchica dell’educazione marca rispetto a quella di ispirazione libertaria: per gli anarchici, come Francisco Ferrer o Paul Goodman, tale neutralità è impossibile o ipocrita, e la posizione politica del docente è sempre esplicita, mentre in una visione libertaria le bambine e i bambini devono essere liberi di determinare i propri valori etici, inclusi quelli che attengono al razzismo, al sessismo, alle questioni sociali.

9. La classe sociale è un concetto tutt’altro che desueto e la lotta contro il suo smantellamento e per il ripristino della coscienza è la base per ogni cambiamento che possiamo auspicare, dall’ambientalismo (che «senza anticapitalismo è giardinaggio», come professa l’ecologismo radicale), alla lotta al patriarcato secondo la prospettiva intersezionale del femminismo statunitense (da Angela Davis a Kimberlé Crenshaw), fino alle rivendicazioni per i diritti dei lavoratori e delle lavoratrici (di cui la vicenda GKN è diventato un simbolo nazionale).

BIBLIOGRAFIA

Arendt, H. (1958), *The Human Condition*, The University of Chicago, Chicago; trad. it., (2009 [1964]), *Vita Activa*, Bompiani, Milano.

bell hooks (2003), *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*, Routledge, Londra; trad. it., (2022), *Insegnare comunità. Una pedagogia della speranza*, Meltemi, Sesto San Giovanni (Milano).

Benjamin, W. (1991 [1924]), *Alte vergessene Kinderbücher*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Francoforte; trad. it., (2023),

Vecchi libri per l’infanzia dimenticati, in Komenský, J.H., *Orbis Sensualium Pictus*, La Vita Felica, Milano.

Cage, J. (1937), *The Future of the Music: Credo*, in (2010 [1961]) *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut).

Dolci, D. (1988), *Dal trasmettere al comunicare*, Sonda, Torino.

Dolci, D. (1995), *La comunicazione di massa non esiste*, Piero Lacaita Editore, Manduria (Taranto) – Roma.

Gaglianò, P. (2020), *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Gli Ori, Pistoia.

Gaglianò, P. (2023a), *L’arte della conversazione*, in Direzione generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura – Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali (a cura di), *Arte e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano.

Gaglianò, P. (2023b), *Un’invenzione della modernità. La spettatorialità nell’arte contemporanea*, “Ocula. Occhio semiotico sui media”, n. 28, pp. 219-231.

Rancière, J. (2008), *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Parigi; trad. it., (2018), *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.

Read, H. (1941), *Poetry and Anarchism*, Freedom Press, Londra.

Read, H. (1943), *Education Through Art*, Faber & Faber, Londra; trad. it., (1962), *Educare con l’arte*, Edizioni di Comunità, Milano.

Vasallo, B. (2021), *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, Larousse España, Barcellona; trad. it. (2023), *Linguaggio inclusivo ed esclusione di classe*, Tamu, Napoli.

Le cose non cominciano a vivere che nel mezzo
(Deleuze, 1998, p. 60)

Ilaria Bussoni, ricercatrice e curatrice indipendente, conduce dal gennaio 2021 un progetto di ricerca in Filosofia del paesaggio presso l'Università degli Studi di Padova. Insegna Fenomenologia dell'arte contemporanea presso la NABA di Roma e collabora con il master di Environmental Humanities dell'Università Roma Tre. Tra le fondatrici e i fondatori della casa editrice DeriveApprodi, per oltre vent'anni ha lavorato nel settore editoriale come editor e direttrice editoriale, occupandosi in particolare di ambiente, ecologie, paesaggio, cultura materiale ed estetica. Ha curato progetti espositivi quali *Sensibile Comune. Le opere vive e il mondo in fine. vivere tra le rovine*, entrambi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (2017-2019). Ha curato, insieme a Raffaella Perna, il libro *Il gesto femminista: la rivolta delle donne nel corpo, nel lavoro, nell'arte* e scrive di estetica, arte e affetti per il magazine online "OperaViva", fondato insieme a Nicolas Martino.

Il tema della fine del mondo attuale, per riprendere un'espressione usata dall'antropologo Ernesto De Martino nel suo saggio sulle apocalissi culturali, sembra essere uno dei pochi generi narrativi che non conosce crisi. «È ormai diventata constatazione banale che l'epoca moderna e contemporanea palesa un rinnovato interesse per le apocalissi culturali» scrive infatti lo stesso De Martino in un saggio del 1964 (De Martino, 2019, p. 547). Descrizione che, a sessant'anni dalla sua prima stesura, può trovare solo conferme nella «varia apocalittica» che rilancia continuamente il genere della *speculative fiction* dentro scenari post-atomici o post-pandemici, post-eventi cosmici o post-terroristici. Il ventaglio degli agenti portatori di catastrofe è ormai esteso e variegato: dal rovesciamento della catena alimentare che trasforma gli umani in preda dei miceti all'invasione aliena o alienizzazione degli umani come accade nelle saghe dei morti viventi, dall'inversione dell'attività geotermica del pianeta all'impatto con gli asteroidi, un'estesa letteratura della fine mette a tema lo scenario della catastrofe come incipit per raccontare un *dopo*. Il *dopo* ha sempre la forma di un mondo in cui dentro un'estetica delle rovine e del collasso delle infrastrutture fa ritorno il selvatico, dove la familiarità degli skyline si ribalta nella perdita di punti di orientamento e in cui un singolo o un'unità familiare sopravvissuta dovrà, oltre che difendersi, lentamente ricostruire nuove alleanze in un mondo che non ha più alcuna affidabilità, quasi sempre nemmeno negli umani, e la cui vivibilità è incerta e nel migliore dei casi interamente da ricostruire.

Rispetto alla lettura demartiniana è allora opportuno segnalare alcune interessanti variazioni, anzitutto quella della divaricazione tra «fine concretamente vissuta e rappresentata» (*ibidem*). Quando infatti De Martino, all'indomani della fine della Seconda guerra mondiale, si rivolge all'indagine dell'apocalittica della

società contemporanea lo fa da antropologo, ovvero come studioso delle società umane e dei fenomeni dai quali esse sono attraversate, dunque da osservatore di «manifestazioni di vita culturale». Da antropologo e storico delle religioni, De Martino non può esimersi dal mettere a confronto il tema della fine del mondo con quattro diversi tipi di «documenti», ovvero di forme narrative tra esse anche assai distanti storicamente e culturalmente che articolano «una sensibilità culturale della fine». Le *fiction* apocalittiche elencate da De Martino sono allora quella della fine della società borghese e del mondo occidentale, anche nell'orizzonte del suo superamento emancipatorio proposto dal marxismo; della tradizione giudaico-cristiana e millenarista; delle cosmogonie della distruzione e rinascita del mondo delle religioni storiche; delle narrative profetiche delle culture del cosiddetto Terzo mondo nell'elaborazione della violenza della vicenda coloniale al suo crepuscolo. Alle quattro narrazioni, che «si costituiscono tutte come tentativi, variamente efficaci e produttivi, di mediata reintegrazione in un progetto comunitario di esserci-nel-mondo» (*ivi*, p. 550), ovvero come elaborazione di un nuovo orizzonte di mondanità a partire dalla fine di quella presente, De Martino ne aggiunge un altro, un'apocalisse psicopatologica «che mette fuori gioco qualsiasi possibile ordine storico-culturale» (*ivi*, pp. 553-554). È questo «precipitante finire», questa «caduta dell'energia della valorizzazione della vita», a porci «di fronte all'apocalisse come rischio di non poterci essere in nessun mondo possibile» (*ivi*, p. 554). Le narrative della fine articolate dalla drammaturgia delle apocalissi culturali dei primi quattro documenti rappresentano, nella lettura dell'antropologo, proprio un «esorcismo» contro il rischio di una fine permanente, rappresentata dal quinto.

Sarebbe legittimo chiedersi a quale tipo di documento appartengano le narrative della fine che caratterizzano la *speculative fiction* contemporanea e in cosa questa si differenzi dall'analitica demartiniana. A un primo sguardo anzitutto a un divario tra concretamente vissuto e rappresentato che l'antropologo non sembra segnalare nel suo tempo come una particolare dicotomia. De Martino è infatti contemporaneo di rappresentazioni culturali che attraverso una narrativa della fine articolano da un lato una teleologia della storia in una dimensione rappresentativa, ma dall'altro assumono la forma di movimenti politici e partiti, di raduni pubblici e figure profetiche, di leader e di comunità. Ovvero, le apocalissi culturali riorganizzano materialmente il presente ed esercitano una funzione produttiva nei confronti della tenuta dell'«operabilità mondana» e non rappresentano l'esperienza del totale «crollo degli enti intramondani», «episodi esistenziali in cui è vissuto lo spaesamento del

familiare» (*ivi*, p. 558). Detto altrimenti, tra la «narrativa» della fine e l'«esperienza» della fine c'è una differenza.

Occorre dunque capire se e come le numerose varianti delle ipotesi speculative sulla fine del mondo funzionino da argine nei confronti non della crisi di mondanità, ma del crollo definitivo della capacità di fare mondo e quale sia il loro rapporto con quel quinto documento demartiniano che porta con sé il racconto della reale esperienza di un finire. Le apocalittiche contemporanee sembrerebbero infatti prolungare la funzione esorcistica nei confronti del «non poterci essere in nessun mondo culturale possibile» (*ivi*, p. 568), ma con alcune varianti che ci preme qui sottolineare: non riorganizzano un presente che nella proiezione del *dopo* agisca sulle condizioni dell'operabilità del mondo di *prima*; il *dopo* non è il luogo di un ribaltamento emancipatorio o paradisiaco, teatro di alcun riscatto o riordino che prometta un reset; l'azzerramento non azzera davvero, non ha effetti rigeneranti sul mondo del *dopo*, semmai esaspera e prolunga i maggiori difetti del *prima*. Detto altrimenti, è come se il mondo di *prima* fosse già finito, ma si prolungasse in un *dopo* che è lo spauracchio continuo di un finire.

Il tempo del *dopo* sembra essere sempre già qui nel nostro presente. Affolla le notizie quotidiane, si sedimenta tra gli oggetti d'uso, accompagna il succedersi delle giornate lavorative. C'è un dopo la tempesta Vaia, che nel 2018 lungo il suo tragitto di un paio di giorni ha distrutto 41.491 ettari di bosco, consegnandoci l'immagine di un mikado di migliaia di abeti abbattuti in poche ore in Val d'Assa. C'è un dopo l'uragano Katrina, che nel 2005 ha causato 1.836 morti e inondato la città di New Orleans, mettendo a nudo le fragilità delle infrastrutture di protezione della società americana e quanto più facilmente poveri e afroamericani muoiano (Neyrat, 2008). C'è un dopo i grandi incendi che hanno arso oltre 80.000 ettari di terreno in Grecia nell'estate del 2023, all'apice dell'estate più calda di sempre prima della prossima. E c'è un dopo alla più estesa epidemia conosciuta nel periodo moderno, quel virus Covid al quale sono attribuiti otto milioni di morti diretti ma che alcune proiezioni allargano a oltre ventotto, l'esperienza più globalmente condivisa del nuovo millennio. E c'è un dopo la disintegrazione della Striscia di Gaza, prima del nuovo episodio di un conflitto in cui è difficile vedere soluzioni di continuità.

I *dopo* si susseguono rimestando continuamente le carte di cesure sempre nuove che non lasciano il tempo di riassorbire quelle appena passate, al punto di interrogare la validità di una scansione temporale che segni la differenza di stato con un *prima*. Il concetto di crisi – che dalla medicina slitta al lessico politico, traducendo

quell'estensione della decisionalità sulla vita nell'elaborazione della biopolitica moderna e la temporalità della sua risoluzione con misure che, sempre restando nel lessico medico, propongono *terapie* – non sembra più adeguato a cogliere un tempo dove le cesure non alternano veri passaggi tra alterazione e normalità (Settis, Ventresca, 2023). Mentre il concetto di catastrofe, mosso a sua volta dal registro drammatico della poetica tragica, indica gli effetti imprevisi di una successione di cause sulle quali non è possibile decisione che vada oltre la misura contabile degli alberi, dei terreni arsi e dei decessi.

Allora, meglio intendere il *dopo* semplicemente come l'indicazione del qui, di una contingenza, dimenticando la scaturigine e l'ordine necessario che ne consegue, lontano da una filosofia della storia che, tornando a De Martino, non sembra fornire gli strumenti per «il ricostituirsi – oltre la crisi – di un messaggio relativo alla vita e al mondo che continuano e si trasformano» (De Martino, 2019, p. 576). Il dopo non è infatti un punto zero: «in ogni caso manca l'esperienza zero, l'assoluto ricominciare da capo» (ivi, p. 532), come ribadisce De Martino in una critica nei confronti della *gettatezza* di Heidegger. Il mondo, per il momento, non è infatti ancora mai davvero finito e la domanda che ci accomuna è quella stessa formulata dall'antropologa Anna Lowenhaupt Tsing quando nell'incipit della sua ricerca sulla fine di un mondo si chiede come sia possibile che tutto continui a restare in vita nonostante il disordine che abbiamo creato (Tsing, 2021). Il *dopo* non è una scansione storica di un tempo che avanza lungo una direzione, ma quel luogo in cui oggi abitiamo e in cui è possibile raccontare o disegnare storie, riprendendo l'indicazione demartiniana di un mondo sempre culturalmente costruito, anche di stratificazioni storiche e di fantasmi (Gordon, 2022; Consigliere, 2023), e oggi di nature terze, contaminate, scaturite dall'incontro con noi e le nostre forme di vita¹.

L'indicazione che arriva dalle cosiddette ecologie della perturbazione² ci consente non di leggere il dopo come un mondo di rovine, di resti esausti da riciclare, ma di ribaltare lo sguardo su ciò che è considerato finito – aderendo così all'impronta di un capitalismo estrattivo ad esempio – e di vedervi invece un luogo brulicante di vita e di occasioni per una nuova contingenza. La risposta di fronte alla perdita di familiarità del paesaggio per la scomparsa del campanile di Marcellinara sta in un riappaesamento che è possibile ovunque, a prescindere dall'identità storicamente consolidata del luogo, e che grazie al concetto di ambiente, come luogo di mezzo, prolunga quel trascendimento del soggetto di cui già parla De Martino e che fa dell'esposizione alla vita degli altri,

della relazionalità, il momento chiave per la ricostituzione di una mondanità. La riambientazione è infatti un passaggio imprescindibile e necessario per rispondere al collasso rappresentato dalla fine di un ordine mondano, ma il suggerimento proveniente da alcuni percorsi a cavallo tra ecologia e antropologia oggi è proprio quello di considerare l'ambiente come l'occasione per formulare contemporaneamente un pensiero della natura e un pensiero del rapporto tra forme di vita e dell'individualità. Non spetta infatti al singolo contadino ritrovare autonomamente la propria collocazione in un mondo nel quale il campanile è scomparso dall'orizzonte, lasciandoci alle prese con la domanda se sia effettivamente crollato. Anche se fosse, non è detto che la sua ricostruzione, il ripristino di un ordine *ex ante*, sia lo strumento più efficace per riprodurre un orizzonte mondano, dunque per gli umani culturalmente oltre che naturalmente vivibile, in un dopo che è produzione continua di precarietà e indeterminazione.

Pensare la vita nel *dopo* significa infatti pensarla sempre nel mezzo, comunque già cominciata, a cavallo tra mondi esistenti e in perenne trasformazione, e significa rimettere in discussione il rapporto tra qualunque individualità (sia essa biologica o umana) e qualunque esterno – sia quello di un ambiente naturale pensato dalle scienze della vita, sia quello di un mondo che è tale solo in virtù di un'organizzazione culturale – a partire dall'idea che niente e nessuno è autonomo. Da un lato, scrive l'antropologa Tsing, «ogni organismo ha il potere di cambiare il mondo degli altri», «siamo parte di concatenamenti fluttuanti che fabbricano noi contemporaneamente agli altri [...] tutto è sempre in movimento, ivi inclusa la nostra capacità di sopravvivere» (Tsing, 2021, p. 48). Dall'altro, l'ambiente non è una realtà preconstituita, poiché, come spiegano la storia dell'evoluzione e la biologia, «gli organismi non si limitano a inseguire passivamente le pressioni ambientali: sono essi stessi soggetti attivi del gioco e cambiano incessantemente le nicchie in cui sono immersi [...]». Le specie, in altri termini, sono sì soggette ai cambiamenti ambientali, ma a loro volta contribuiscono a «costruire le nicchie» in cui abitano» (Pievani, 2011)³. Il *dopo*, più che un incipit o un punto zero, è un *infra*, un luogo privo di attributi o risorse proprie, «un puro sistema di rapporti senza supporti», come scrive Georges Canguilhem (1966, p. 129) a proposito della nozione di ambiente. Grazie al quale il primato della relazionalità rispetto agli elementi che la costituiscono porta a pensare l'ambiente in termini non deterministici, lontano dall'idea di un insieme di condizioni date una volta per tutte.

Le ecologie della perturbazione muovono i loro passi proprio su questo terreno incerto e indeterminato, fatto di rovine e risorse, di fini e inizi, dove le cose cambiano statuto in funzione di chi le guarda e di chi le usa per farci qualcosa, dunque per condurre la propria vita. Uno sguardo agentivo riconosce a qualunque ente la capacità di fare, ma ci spinge anche a uscire dall'idea di necessità o di teleologia e rende ogni forma di vita il risultato di un incontro, di un effetto di contingenza in continua metamorfosi. E questo porta a interrogare lo statuto del fare in senso lato, costringendo a ripensare le prassi umane e il loro strumentario tecnico. Alleanze, *kinship*, amicizie indicano una dimensione collaborativa e relazionale che sposta lo sguardo dal fare *su* (o *contro*) al fare *con*.

Negli ultimi anni l'arte contemporanea si è certamente sintonizzata con queste tematiche, talvolta in modo didascalico talvolta ricavandone un'indicazione sulla modalità stessa di produrre opere. Note sono le collaborazioni agentive di Tomás Saraceno con il mondo degli aracnidi, co-autori o talvolta veri e propri protagonisti oltre che esecutori delle opere dell'artista, per il quale tuttavia non è solo questione di demandare alla collaborazione con gli insetti il mezzo di un'esecuzione tecnica, ma di aprire l'opera agli effetti di un *making* che è contemporaneamente ambiente, casa, mondo, per noi artefatto e per il ragno corpo espanso. Si tratta dunque anche di ripensare l'idea classica della progettualità, quella che muove da una forma o da un'idea e, grazie a una tecnica, si impone o si applica su una materia presunta inerte. Lavorare con i ragni non significa dunque semplicemente delegare a un agente non umano la costruzione di un'opera, ma interrogare la morfogenesi come modalità della vita e non come prerogativa dell'abilità umana. Come scrive Tim Ingold: «Il produrre è un processo di corrispondenza: non l'impressione di una forma preconcepita a una sostanza materiale grezza, ma il tirar fuori o dare realizzazione al potenziale immanente in un mondo in divenire» (Ingold, 2019, p. 62).

Ed è appunto sulla ricerca di un nuovo equilibrio che prosegue il lavoro dell'artista Chiara Bettazzi, prevalentemente orientato al mondo delle cose. Un'indagine che si rivolge proprio al rapporto tra cose e oggetti attraverso la messa in forma spesso installativa di un ordine provvisorio e dall'apparenza precario, assemblaggi di forme che hanno avuto una vita di valore d'uso, stratificazioni di storie trascorse che confluiscono in un site specific che è la riproduzione di ciò che ci accade ogni giorno: un mondo in tensione fatto di un ordine mondano attuale, attraversato dalle tracce di stratificazioni culturali chiamate passato, pronto ad assumere nuove forme. Il frammento di una tazzina sbrecciata, la gamba di un tavolo sopravvissuta a un rogo,

la piuma essiccata di una Panace dispiegano un ordine fenomenico a cui abbiamo accesso grazie alla conoscenza non delle cose in quanto tali, ma delle storie possibili di cui sono portatrici. Così nelle installazioni *Wunderobject* niente risulta superfluo, né ridonante o accessorio, nessuna vita è sprecata, nessuna materia è finita, e tutto trova un proprio posto in una ricomposizione delle cose che dall'inerzia passano a sostenere, a fare da contrappeso, a tenere insieme. Quella di Chiara Bettazzi non è un'arte ecologica perché usa il riciclo o la rigenerazione dei materiali, lo è perché utilizza le premesse di un pensiero della relazionalità di tutto con tutto, ivi inclusa quella dimensione culturale che porta il visitatore a riconoscere negli oggetti tracce di vita propria e altrui, traiettorie biografiche che affiorano sulla superficie delle cose riallacciate tra loro. L'opera è allora una presentificazione, ovvero la riorganizzazione di un presente che non parte da zero bensì esprime la tensione provvisoria di una nuova disposizione delle cose, sempre in qualche modo già lì⁴.

È un rapporto più diretto e affatto classico con la rovina quello di Edoardo Tresoldi, artista che propone installazioni monumentali in scala uno a uno⁵. Si tratta infatti di replicare con rete metallica architetture scomparse o mai costruite, realizzando edifici dotati di trasparenza, i cui contorni sono addensati dalla luce, smarginati dall'immagine del paesaggio circostante, parzialmente condensati da aggregati di pietre strette dalle maglie di ferro o da piante rampicanti che ne smussano il profilo. La lunga storia dell'estetica ruderale, elemento imprescindibile della pittura di paesaggio soprattutto nel Settecento, si riattiva in Tresoldi riprendendo da un lato la retorica classica della metonimia (una parte per il tutto), ma portandola dall'altro su una soglia tra il tutto e il niente. Più che sulle tracce di un passato che resta, Tresoldi lavora infatti su un'architettura che c'è e non c'è, tra visibile e invisibile, dentro e fuori, e che nel disegnare uno spazio non preclude l'esperienza di nessuno degli elementi che la circondano. Il mondo circostante viene infatti convocato a costituire l'opera in quanto tale, mentre il monumento resta su una soglia dell'incompletezza e nega proprio ciò che ne fa un monumento: il lasciare fuori tutto il resto, la proprietà di ente chiuso e finito (Ingold, 2019, p. 143).

Scegliere di misurarsi con la retorica della monumentalizzazione è un terreno difficile, quando un modello conservativo e di ripristino guida una relazione al passato che porta al filo diretto della fruizione turistica. Le città italiane traboccano di reliquie architettoniche perfettamente ripristinate, fondali impeccabili per esperienze d'uso rivolte a una popolazione di viaggianti consumatori, il cui impatto sui monumenti restaurati si inizia a discutere con ingressi e selezione. La rovina-

monumento si condensa in uno spazio normativo che non lascia proliferare le destinazioni d'uso. Eppure è così che tra Sei e Settecento pittori di paesaggio come Marco Ricci o Hubert Robert rappresentano nei capricci le rovine dell'antichità classica, attraversate da greggi e caprai, pittori e appassionati degli antichi, ubriachi e zampognari e svariati personaggi che semplicemente si riposano, bevono da una fontana sbrecciata o che dalle sommità degli archi, raggiunti chissà come, sradicano arbusti: traduzione pittorica di un rapporto «disinvolto» con il passato (Curzi, 2015, p. 78) che diventa anche inchiesta etnografica sull'uso quotidiano delle stratificazioni storiche. Il paradosso è che proprio il riuso culturale delle rovine, in senso agricolo o abitativo, ben documentato da molta pittura di paesaggio tra Sei e Settecento partecipa di due movimenti: da un lato è proprio la presenza di un'umanità varia a conferire alle rovine un aspetto incontaminato, in qualche modo *naturale*; dall'altro lo sguardo pittorico contribuisce a produrre un movimento di separazione tra natura e cultura in virtù di un nascente sapere sulla rovina che proprio chi la abita nel mondo attuale non possiede. La presenza di un'attività culturale all'interno di ciò che resta di templi e teatri dell'epoca classica, tra colonne affastellate e piazze sconnesse, di una vita quotidiana fatta di lavandaie e fienili, soldati e cani randagi, è proprio ciò che colloca la rovina al punto zero di una storicità che la pittura di paesaggio contribuirà in modo rilevante a ricostruire. Lo stesso Diderot, nelle sue cronache del *Salon* di Parigi del 1767, a proposito della pittura di Hubert Robert commenta con fastidio la presenza di «troppe figure», «gente importuna» (Diderot, 1973, vol. XV, p. 338), segnali di una vita culturale che si fa strada e che distrae dalla possibilità di una contemplazione solitaria sul tempo, la fine, la morte, il mondo che rimane e le nazioni che muoiono. Per farci capire chi sono e cosa davvero facciano questi personaggi secondari servirà infatti, per Diderot, «un pittore di storia» (*ivi*, p. 367), non una pittura di paesaggio che pone precisamente il problema di quando finisca la storia e quando cominci la natura (Ingold, 2019, p. 140).

In fondo nella pittura di Hubert Robert si fa largo un rapporto alla ruderalità che non vede necessariamente nella rovina il punto zero di una civiltà finita e che pertanto non necessita di un sapere storico finalizzato al ripristino di ciò che è stato. Le rovine di Robert non chiedono alcun riscatto. È un paesaggio «riappesato» dalla vita che vi si riorganizza, non dalla rappresentazione di ciò che resta di una civiltà caduta emancipata dalla pittura e dal sapere storico sulla classicità. Da qui deriva quell'effetto di naturalità di un paesaggio incontaminato nonostante la vita *culturale* che indubbiamente vi si conduce: in Robert la rovina

non separa ponendo da un lato la cultura e dall'altro la natura di umani che ne sono sprovvisti per poterne apprezzare il valore. Qui la rovina è parte di un sito in cui semplicemente si costruiscono alleanze, equilibri in tensione di una materia in movimento riorganizzata in altre forme. È il rilancio di quell'umana capacità di abitare, di generare habitus e forme di vita (Agamben, 2020, p. 14), la cui descrizione occuperà tanto spazio nella pittura di paesaggio soprattutto italiana nel '500 (Camporesi, 2016).

È nello stesso solco che possiamo collocare le immagini degli scatti fotografici di Franco Pinna lungo gli archi dell'acquedotto Felice del Mandrione a Roma, dove dalla metà degli anni '40 trovano rifugio prima gli sfollati dei bombardamenti del quartiere San Lorenzo e poi via via altri scampati agli urti della fine della civiltà contadina, provenienti soprattutto dal Sud Italia. Si tratta certo di una documentazione fotografica che accompagna l'inchiesta etnografica cui partecipano tra gli altri Pierpaolo Pasolini e Franco Cagnetta sulle prostitute e le comunità zingare, ritratto di una subalternità sociale la cui formazione procede parallela a quella della metropoli del boom economico (Renzi *et al.*, 1996). Ma è anche l'iconografia di una vita sopravvissuta ad altre fini che lì si dà una forma, trovando nelle rovine il sodalizio di pareti già costituite che diventano camere da letto, di archi che funzionano da soffitto, lungo un acquedotto che ancora può fornire acqua e la cui esposizione a Ovest consente il godimento dei tramonti, esattamente come continua ad accadere oggi lungo le mura aureliane contese tra i capperi e le persone migranti in transizione. Luoghi perturbanti, che sedimentano sulla pelle levigata dei monumenti tracce di vissuti che non sempre si vorrebbe vedere, di vite private pubblicamente esposte dalle quali si distoglie lo sguardo tra attrazione e fastidio. Risuona il rimbrotto di Diderot nei confronti di quella gente importuna la cui collocazione è incerta, troppo secondaria rispetto alla storia, ma anche troppo umana perché non rovini il paesaggio.

Le ecologie della perturbazione si collocano esattamente su questa soglia: da un lato seguono piste agentiche in cui una natura traumatizzata si riadatta, rigenera ambiente attraverso il pionierismo vegetale, ricolonizza e trasforma i suoli, cambia le condizioni di acclimatazione per altre specie, portando con sé una catena di attori diversi; dall'altro partono da ordini mondani collassati, con figure umane fuori posto, mobilitate da altri traumi, a loro volta attori di una storia che proprio nel pieno della devastazione ricomincia. Un ambiente perturbato da un eccesso di attività antropica diventa un mondo *perturbante* abitato da umani in

cerca di una collocazione. È di questo che parla il volume dell'antropologa Anna Tsing dedicato ai mondi multispecifici scaturiti dalla ricerca dei funghi *matsutake*, dove il riappaesarsi dell'umano non passa necessariamente dalla restituzione del campanile di Marcellinara, ma dalla sensazione di «potersi trovare al posto giusto, nel momento giusto» (Tsing, 2021, p. 23, *traduzione modificata*), dalla fortuna di trovare dei funghi e dalla capacità culturale di saperli cercare.

Vale allora la pena prendere sul serio il perturbante a cui rimandano alcune nuove ecologie, più che a partire dal rimando metereologico della perturbazione, dall'indagine che Freud rivolge a questa qualità del sentire «in cui non ci si raccapezza» (Freud, 1991, p. 271). L'ambivalenza del perturbante indica in Freud tanto il familiare quanto il forestiero, l'appaesarsi quanto lo spaesamento, di fatto sovrapponendo due esatti contrari, il proprio e l'estraneo. L'analisi del saggio freudiano si muove tra letteratura e clinica mostrando come la coincidenza degli opposti nel sentimento del perturbante sia in realtà l'effetto di una sovrapposizione, di un rimosso relativo «a tempi psichici primordiali», «una regressione a tempi in cui non erano ancora nettamente tracciati i confini tra l'Io e il mondo esterno e gli altri» (*ivi*, p. 288). Ciò che torna nel rimosso del prefisso “un” sono le forme precedenti dell'*heimlich*: «*unheimlich* è ciò che un giorno fu *heimlich*, familiare» (*ivi*, p. 298). A tornare in qualunque familiarità, in qualunque ordine ricomposto, in qualunque casa, sono i modi attraverso cui l'umano ha cercato di fare casa.

Le ecologie della perturbazione ci ricordano, dunque, proprio come i ragni di Saraceno, che fare casa può accadere per contingenza e non necessariamente rispondere a un progetto. E che alla preoccupazione che guida la riflessione di De Martino sul collasso della capacità di fare mondo di fronte alla fine dei mondi può rispondere l'estetica: nel pieno dei territori dell'indeterminazione la ricerca di casa prende la strada di un mondo sensibile. Non solo a Diderot piacciono le rovine.

1. Cfr. il progetto *Feral Atlas*, a cura di A.L. Tsing, J. Deger, A.K. Saxena, F. Zhou, Stanford University Press, Stanford 2021, <https://feralatlant.org>.
2. Due sono in particolare le autrici che utilizzano esplicitamente il termine *troubled* per dare un contributo al rinnovamento del pensiero ecologico: Haraway (2020) e Tsing (2021).
3. Sul rapporto tra singolarità e ambiente, vedi anche Lewontin (1998).
4. <http://www.chiarabettazzi.org/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
5. <http://www.edoardotresoldi.com/works/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

Bibliografia

- Agamben, G. (2020), *Prefazione*, in G. Attili, *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni*, Quodlibet, Macerata, pp. 11-14.
- Bussoni, I. (a cura di) (2018), *ilmondoinfine. vivere tra le rovine*, Catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
- Camporesi, P. (2016 [1992]), *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, il Saggiatore, Milano.
- Consigliere, S. (a cura di) (2023), *Materialismo magico. Immaginario e rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma.
- Deleuze, G., Claire, P. (1977), *Dialogues*, Flammarion, Paris; trad. it., (1998), *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona.
- Diderot, D. (1773 [1767]), *Hubert Robert (Salon de 1767)*, in *Oeuvres complètes de Diderot*, Hermann [édition DPV], Paris, vol. XV, p. 338; trad. it., (2021), D. Diderot, *I Salons. Edizione integrale con i Saggi sulla pittura e i Pensieri sparsi*, Bompiani, Milano.
- Canguilhem, G. (1966), *Le vivant et son milieu*, in Id., *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris.
- Curzi, V. (2015), *Conquistare il passato: la pittura di paesaggio e le rovine*, in Barbanera M., Capodiferno A. (a cura di), *La forza delle rovine*, Mondadori Electa, Milano, pp. 72-89.

De Martino, E. (2019 [1977]), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino.

Freud, S. (1919), *Das Unheimliche*; trad. it., (1991), *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. S. Daniel, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 269-307.

Gordon, A. (2008 [1997]), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*; trad. it., (2022), *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*, DeriveApprodi, Roma.

Haraway, D.J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham; trad. it., (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO Editions, Roma.

Ingold, T. (2013), *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London-New York; trad. it., (2019), *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina, Milano.

Lewontin, R.C. (2002 [1998]), *The Triple Helix: Gene, Organism, and Environment*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.); trad. it., (1998), *Gene, organismo e ambiente. I rapporti causa-effetto in biologia*, Laterza, Roma-Bari.

Neyrat, F. (2008), *Biopolitique des catastrophes*, MP, Paris.

Pievani, T. (2011), *La vita inaspettata. Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto*, Raffaello Cortina, Milano.

Settis, B., Ventresca, R. (2023), *Aftershock. Politiche della crisi nel lungo Novecento*, "Zapruder. Rivista di storia della conflittualità sociale", n. 62, pp. 6-11.

Lowenhaupt Tsing, A. (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton; trad. it., (2021), *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto 2021.

Renzi, R. et al. (a cura di) (1991), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Federico Motta editore, Milano.

La ragnatela come dispositivo nelle esplorazioni utopiche di Tomás Saraceno

Elmira Sharipova

Elmira Sharipova è dottoranda in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Bologna. Le sue ricerche si focalizzano sulla critica dell'Antropocene nell'arte contemporanea degli ultimi due decenni. I suoi interessi accademici comprendono inoltre le pratiche artistiche interdisciplinari e i concetti filosofici del Postumanesimo e del Neomaterialismo. Studia, in particolare, l'Actor-Network Theory di Bruno Latour, l'Object-Oriented Ontology di Graham Harman e il Realismo agenziale di Karen Barad, analizzandone l'applicazione nell'arte contemporanea.

Nell'Antropocene, segnato da catastrofi ambientali e crisi sociali, l'arte di Tomás Saraceno esplora possibilità utopiche. Formatosi in architettura, Saraceno è noto per il suo approccio interdisciplinare e le collaborazioni con scienziati, filosofi e istituzioni prestigiose come la NASA¹. Saraceno basa il suo lavoro su esperimenti scientifici che offrono soluzioni pratiche, invitandoci a vedere l'Antropocene come un'opportunità per ripensare e ricostruire il nostro mondo. Ispirato da architetti utopisti come Richard Buckminster Fuller e Yona Friedman, integra preoccupazioni ecologiche e tecnologie avanzate per promuovere sostenibilità e innovazione sociale. È fondamentale notare che la concezione dell'utopia si è evoluta significativamente dal XVI secolo, con *Utopia* di Tommaso Moro, fino all'epoca contemporanea. Michael Harvey (2020) nota che, sebbene le utopie del passato fossero idealizzate e irraggiungibili, nell'Antropocene il pensiero utopico diventa più pragmatico e applicato, trasformandosi in una concezione basata su dati scientifici e su un approccio interdisciplinare². L'utopia, pertanto, si rivolge oggi alla creazione di strategie realistiche e fattibili, capaci di trasformare la società, l'economia e la politica in modo da garantire un futuro giusto e sostenibile. Infatti, teorici come Erik Olin Wright (2010), con il suo concetto di "utopie reali", e Otto Scharmer (2016), con la "Teoria U", sostengono che l'utopia debba essere radicata in pratiche concrete che possano effettivamente realizzare cambiamenti significativi e al tempo stesso sottolineano la necessità della partecipazione attiva di ogni individuo nel processo di creazione di un mondo migliore. Questo approccio è sostenuto anche da autori come Elinor Ostrom (2015), che enfatizza la gestione collettiva delle risorse comuni, e Bruno Latour (2018), che invita a una riconsiderazione delle nostre relazioni ecologiche attraverso l'azione collettiva. Tuttavia, Stephanie Wakefield (2020) sottolinea quanto sia improduttivo e fallace affidarsi esclusivamente a soggettività con una capacità di risposta politica limitata

di fronte ai macro-sistemi capitalistici e istituzionali. Su questa linea si muove anche Daniel Borselli (2023), riprendendo la discussione del *realismo capitalista* offerta da Mark Fisher (2018). Entrambi, infatti, evidenziano come sia necessario non solo immaginare utopie pragmatiche, ma anche affrontare criticamente le strutture di potere esistenti che limitano la possibilità di un cambiamento reale. Analogamente, Demos (2018) critica la narrativa dell'Antropocene nella cultura visiva contemporanea, sottolineando come essa possa rafforzare una fede *tecnoutopica* nel dominio umano sulla natura, senza affrontare adeguatamente le radici sistemiche e le ingiustizie sociali che perpetuano la crisi ecologica. Egli sostiene la necessità di un approccio più critico, attivista e intersezionale alla giustizia climatica, che riconosca le disuguaglianze e lavori verso la creazione di soluzioni eque e sostenibili. Anche Haraway (2020) condivide una critica profonda al capitalismo e alle strutture di potere esistenti, promuovendo una visione collettiva e *simpoietica*³ della risposta alle sfide contemporanee. Il suo concetto di "responso-abilità" pone enfasi sulla coltivazione di questa capacità come pratica collettiva di conoscenza e azione: «Passione e azione, distacco e attaccamento: ecco come si coltiva la *responso-abilità*, che è anche un modo collettivo di conoscere e di fare, un'ecologia di pratiche. Che lo chiediamo o no, la trama è nelle nostre mani. La risposta alla fiducia della mano tesa davanti a noi: pensare, pensare, dobbiamo» (Haraway, 2020, pp. 56-57). A questo punto si ritiene opportuno trattare la figura di Saraceno che, con progetti come *Aerocene*, promuove l'idea di un impegno collettivo verso l'uso di energie sostenibili e una vita che riduca l'impatto sul pianeta. *Aerocene*, con le sue sculture e installazioni che sfruttano l'energia solare e del vento, si dedica alla ricerca atmosferica per tracciare traiettorie di volo per le sue opere. Questo progetto non solo apre nuove prospettive per l'aviazione, riducendo l'impatto ambientale dei combustibili fossili, ma critica anche implicitamente il sistema economico attuale, basato sull'estrazione e il consumo incessante di risorse naturali.

Tuttavia, Fisher (2018) sostiene che il capitalismo ha colonizzato l'immaginario collettivo al punto da rendere difficile, se non impossibile, concepire un'alternativa realistica, diventando il parametro attraverso il quale ogni idea di futuro viene misurata e spesso trovata carente⁴. Sebbene il progetto di Saraceno non possa di per sé trasformare il sistema capitalista dominante, è necessario specificare che esso rappresenta, comunque, un'importante provocazione e stimolo alla riflessione critica, evidenziando la necessità di modelli alternativi e sostenibili di sviluppo economico e sociale. In questo contesto, risulta particolarmente interessante l'approccio del critico



Territory of the Imagination: At the Border of Art and Space, White Sands, New Mexico, USA, 2015
Courtesy Aerocene Foundation, foto di Studio Tomás Saraceno



Parziale dell'installazione *Fare Mondi*, 53ma Biennale di Venezia, Venezia, 2009.
 Courtesy Tomás Saraceno. Foto di Alessandro Coco

e curatore dell'arte contemporanea Nicolas Bourriaud (2020a, 2020b) alla nozione di utopia nell'arte contemporanea. Egli è per molti versi in linea con l'approccio di Saraceno e vede l'utopia come un processo di creazione di connessioni interpersonali all'interno dell'arte, piuttosto che come un mondo idealizzato e irraggiungibile. Bourriaud introduce il termine *micro-utopie* per indicare piccoli spazi in cui si incarnano idee utopiche, offrendo modalità alternative di interazione e coesistenza senza mirare a una riorganizzazione radicale della società. Nell'ambito dell'*estetica relazionale* di Bourriaud, le micro-utopie emergono attraverso pratiche artistiche e progetti che contribuiscono alla creazione di nuove relazioni ed esperienze sociali. Questo processo è particolarmente evidente nelle mostre del progetto *Air-Port-City/Cloud-City*. Le *micro-utopie* presentate nelle installazioni delle città aeree implicano la partecipazione attiva degli spettatori e la loro interazione sia con l'oggetto d'arte che tra di loro. Inoltre, le *micro-utopie* fungono non solo da spazio per sperimentazioni e nuove pratiche sociali, ma anche come strumento critico che solleva domande sulle strutture sociali esistenti e suggerisce possibili alternative. In tal modo, possiamo osservare come l'opera trasmetta un messaggio specifico, creando



Veduta dell'installazione della mostra *In Orbit*, presso K21, Düsseldorf, Germania, 2012.
 Courtesy Tomás Saraceno. Foto Studio Tomás Saraceno

un discorso e, talvolta, auspicando un cambiamento sociale⁵. Questo approccio è in linea con l'analisi di Michel Foucault sui *dispositivi*, intesi come meccanismi che creano e mantengono il potere e la conoscenza nella società. Infatti, il concetto di dispositivo è descritto come una rete complessa che include elementi discorsivi e non-discorsivi, quali istituzioni, leggi, strutture architettoniche e posizioni filosofiche, che interagiscono tra loro, formando specifiche conoscenze, pratiche e relazioni di potere. Egli sostiene che il dispositivo collega questi elementi eterogenei in una rete che si forma in risposta a una certa "urgenza" o necessità sociale in un determinato momento storico, svolgendo una funzione strategica specifica. Questa concezione evidenzia la dinamicità e l'interconnessione tra diversi componenti della vita sociale, mostrando come queste interagiscano per modellare condizioni sociali, culturali o politiche specifiche (Foucault, 1977). La storica dell'arte Paola Nicolini (2010) applica questo concetto nella sua teoria, sottolineando che le mostre contemporanee agiscono come dispositivi, rappresentando potenti strumenti di comunicazione ed espressione capaci di attivare relazioni tra artisti, istituzioni, generi e discipline, nonché tra diverse generazioni e processi culturali. Nicolini vede

la mostra come una “sequenza cinematografica” di oggetti che funzionano come vettori della percezione visiva del mondo. Questo approccio trasforma la mostra in una piattaforma *Kraftwerk*, la quale rappresenta una visione alternativa dell'esistenza e del funzionamento dell'arte nella società contemporanea (Nicolin, 2010, p. 729). Inoltre, la studiosa dedica particolare attenzione all'impatto delle mostre sull'espansione della percezione artistica, all'approfondimento della consapevolezza ambientale e alla ricerca di nuove forme di vita e organizzazione sociale. Allo stesso modo, Myers-Szupinska (2017) considera le mostre non solo come luoghi di esposizione, ma come partecipanti attivi al dialogo culturale e sociale, capaci di trasformare la percezione artistica e pubblica. Anche Sheikh (2021) ricerca l'effetto dei dispositivi e dei formati sull'arte contemporanea, sottolineando il loro ruolo nel cambiamento della produzione, presentazione e percezione dell'arte nell'era delle tecnologie digitali e delle reti globali.

Si può concludere, quindi, che questo approccio permette una comprensione più profonda di come le opere d'arte interagiscano con lo spazio e gli spettatori, influenzando la formazione di discorsi che, a loro volta, incidono sulla coscienza collettiva e sulle pratiche culturali. In altre parole, tale approccio apre nuovi orizzonti per comprendere l'arte contemporanea non solo come fenomeno estetico, ma anche come partecipante attivo nel dialogo sociale e nello scambio culturale. In questo contesto, l'applicazione del concetto di dispositivo all'analisi delle mostre d'arte di Tomás Saraceno assume particolare importanza. Le sue opere toccano molteplici aspetti, come la consapevolezza ecologica e le forme di esistenza alternative all'interazione tra l'essere umano e le tecnologie. In questo studio viene analizzata la ragnatela come un dispositivo, poiché essa occupa un posto centrale in molte delle sue opere a partire da *Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web* (2009), dove l'artista ha utilizzato per la prima volta il concetto di ragnatela per condurre lo spettatore su un nuovo livello di percezione, implicando una partecipazione che può essere fisica, attraverso il movimento, o intellettuale. La ragnatela, infatti, è presente in diversi contesti del lavoro dell'artista, dall'organizzazione dei flussi di lavoro curatoriali alle collaborazioni con organizzazioni scientifiche. Tale approccio permette di interpretare le opere di Saraceno non semplicemente come una serie di oggetti d'arte o installazioni, ma come un sistema complesso che include tecnologie, ricerca ambientale e sociale, innovazione architettonica e idee filosofiche. Infine, il dispositivo come strumento analitico sottolinea la simbiosi unica tra scienza e arte nelle opere di Saraceno,

riflettendo una tendenza più ampia presente nell'arte contemporanea e spesso non esente da problematiche relative a concezioni eccessivamente gerarchiche e verticistiche della trasmissione del sapere. Per questo, ispirandosi a strutture naturali come ragnatele, bolle e nuvole, Saraceno sviluppa i suoi progetti come sistemi complessi, nei quali lo spazio non diventa solo uno sfondo, ma un elemento attivo.

Il progetto *Air-Port-City/Cloud-City* prevede mostre e installazioni (oggetto di trattazione successiva) che riflettono le concezioni di città utopiche del futuro, coinvolgendo i visitatori in un ambiente immersivo, caratterizzato da un'interazione diretta con l'opera d'arte. Attraverso l'uso di strutture sospese e spazialmente dinamiche, i visitatori sono invitati a muoversi e interagire fisicamente con lo spazio, favorendo un'esperienza sensoriale completa che stimola riflessioni profonde sulle possibilità di nuove forme di organizzazione sociale e coesistenza ecologica. Inoltre, il lavoro esplora il potenziale dell'architettura come mezzo per espandere la coscienza della connessione con il mondo circostante (Wattolik, 2019). In tal modo le installazioni fungono da ponte tra l'immaginario e il reale, tra l'ideale e il possibile, ampliando i confini della percezione. A questo proposito, è rilevante considerare la letteratura psicologica che sottolinea l'importanza delle risposte emotive come prodromo per la creazione di alternative etico-politiche strutturali. Ad esempio, Lerner *et al.* (2015) discutono come le emozioni influenzino il processo decisionale, sottolineando il ruolo cruciale che esse possono svolgere nel modellare atteggiamenti e comportamenti verso temi globali, inclusi quelli ambientali. In un contesto simile, Frasz (2016) esplora come l'arte possa cambiare la percezione del cambiamento climatico, evidenziando il potenziale dell'arte nel suscitare una maggiore consapevolezza e azione. Inoltre, McKibben (2005) argomenta che ciò di cui il mondo in riscaldamento ha bisogno è un'arte capace di ispirare e mobilitare le persone verso il cambiamento.

La mostra *In Orbit*, parte dell'*Air-Port-City/Cloud-City*, presentata nel 2013 alla *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* di Düsseldorf, tratta temi futuristici attraverso una lente artistica, ispirandosi ai concetti architettonici di Buckminster Fuller e alle opere di Frei Otto. *In Orbit* rappresenta la continuazione delle ricerche pluriennali di Saraceno finalizzate alla creazione del progetto di una “città volante” (Saraceno, 2013; Malone, Katzenstein, Marjanovic, 2014). Inoltre, nelle opere dell'artista si possono rintracciare anche echi di progetti interattivi di architetti e artisti, come *Cushicle and Suitaloon* (1967), ideati da Michael Webb⁶. Come questi architetti utopisti del passato, Saraceno non crea letteralmente una



Veduta dell'installazione della mostra *Cloud Cities*, installation view at Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlino, Germania, 2011. Courtesy Tomás Saraceno. Foto di Jens Ziehe

città volante, ma stimola riflessioni su futuri habitat, combinando innovazioni tecnologiche con ricerche artistiche. Nel processo di progettazione dell'*In Orbit*, l'artista ha esplorato diverse forme di ragnatela e ha tentato di includerle nella costruzione. L'installazione, realizzata in una rete d'acciaio quasi invisibile e sospesa ad oltre 25 metri di altezza all'interno dello spazio espositivo, copriva 2500 metri quadrati. La tela tridimensionale mobile era divisa da cinque sfere aeree disposte su diversi livelli, creando l'effetto di sospensione nell'aria sotto la cupola di vetro del museo e conferendo in tal modo ulteriore complessità alla struttura già intricata (Saraceno, 2013). I visitatori sono stati incoraggiati a esplorare attivamente lo spazio, scavalcando le reti ed entrando nelle sfere. Ogni movimento dei visitatori

influenzava l'intera struttura, come se gli stessi fossero catturati nelle reti di un enorme ragno. In tal modo, l'artista, variando dal microcosmico al macrocosmico, sottolineava l'interconnessione tra umani e non-umani attraverso la metafora della ragnatela (Malone, M., Katzenstein, I., Marjanovic, I., 2014). Ciò idealmente trasforma il concetto di coesistenza in un'ipotesi di dialogo interspecie. Tale visione si evidenzia, soprattutto, nel dibattito sui rapporti tra umano e non-umano sostenuto da teorici come Haraway (2020), Latour (2018) e Braidotti (2020), i quali mettono in discussione le tradizionali gerarchie antropocentriche, proponendo nuovi modelli di interazione ecologica basati su interconnessione, sostenibilità e rispetto reciproco tra tutte le forme di vita. Tuttavia, l'approccio di Tomás Saraceno

si presta alla critica per la sua comunicazione unidirezionale dall'umano al non-umano. Come osserva Federica Timeto (2020), tale fenomeno rappresenta una forma di "particolare ventriloquismo"⁷, dove la voce umana domina il discorso sull'interazione con il non-umano. Le opere di Saraceno, sebbene possano non raggiungere un dialogo interspecie reciproco, svolgono un ruolo cruciale nel sollevare questioni fondamentali riguardo alla coesistenza e alla sostenibilità. Per cui, come notato da Haraway e, ulteriormente elaborato da Timeto, è cruciale che l'arte continui a sfidare le narrative antropocentriche, anche se ciò comporta un processo di costante evoluzione e riflessione critica. Dunque, incorporando la ragnatela come dispositivo nel concetto di utopia a cui si rivolge b0 Saraceno, si può altresì fare riferimento all'ecofilosofia e ai nuovi studi materialistici. In questo contesto la ragnatela simboleggia non solo una rete fisica, ma anche una rete di relazioni e interazioni, che sono fondamentali per comprendere e reinterpretare il nostro posto nel mondo.

Anche la mostra *Cloud Cities*, tenutasi nel 2012 all'Hamburger Bahnhof – *Museum für Gegenwart* a Berlino, ha continuato a esplorare il tema dell'utopia aerea. Analogamente alla mostra *In Orbit*, lo spazio espositivo era riempito da enormi bolle sospese al soffitto; tuttavia, in *Cloud Cities* alcune sfere sono state ingrandite a tal punto da permettere ai visitatori di accedervi. Un ulteriore punto in comune tra queste mostre è il riferimento agli artisti e architetti utopisti degli anni Sessanta. Infatti, esperienze spaziali interattive e dinamiche di questo tipo si possono ritrovare nel progetto *Ballon für Zwei*, sviluppato dal gruppo architettonico *Haus-Rucker-Co* nel 1967. Quest'opera consisteva in un pallone pneumatico trasparente progettato per due persone. Come nelle installazioni di Saraceno, i partecipanti del *Ballon für Zwei* potevano entrarvi e provare un senso di isolamento e, al tempo stesso, completa integrazione con lo spazio circostante. Il progetto di *Haus-Rucker-Co* esplorava le possibilità di mobilità spaziale e riparo temporaneo, offrendo una prospettiva innovativa sui problemi dello spazio personale e pubblico. In questa chiave, le opere di Saraceno trovano la loro interpretazione attraverso la metafora dei palloni aerostatici che, da un lato, permettono di fuggire verso un mondo alternativo e più ideale, utopico, mentre dall'altro, considerato il fatto che la *città fluttuante* è contenuta all'interno dell'edificio del museo, sembra che questa fuga sia poco probabile (Saraceno, Ackermann, 2011). In tal modo, l'artista apre nuove vie per la comprensione delle dinamiche spaziali e sociali nel contesto contemporaneo.

Un'altra mostra della serie *Air-Port-City/Cloud Cities, On Space Time Foam*, si è svolta all'*Hangar Bicocca* di Milano nel 2012. Il titolo dell'esposizione trae ispirazione da un concetto della meccanica quantistica riguardante le origini dell'universo, che include l'idea di particelle subatomiche in rapidissimo movimento, capaci di causare mutamenti nella materia spazio-temporale. Saraceno, ispirandosi a queste teorie, ne rende visibile metaforicamente il funzionamento (Saraceno, 2012). L'installazione si presentava come una complessa struttura composta da tre livelli di membrane plastiche, sospese a un'altezza tra 15 e 20 metri. Gli spettatori potevano non solo osservare l'installazione dal basso, ma anche diventare partecipanti attivi, muovendosi tra i suoi livelli. In tal modo, Saraceno propone di ampliare l'esperienza sensoriale attraverso il coinvolgimento attivo dei sensi tattili, invitando il visitatore a una comprensione più profonda e incarnata del nostro legame con la natura e altre forme di vita. La membrana, così come una ragnatela, distesa nello spazio espositivo, invita all'esplorazione fisica e all'attività mentale, cambiando la percezione tradizionale dell'arte e formando una nuova comprensione del mondo circostante e funge, pertanto, da dispositivo per la creazione di spazi interattivi. Come nelle mostre precedenti, ogni movimento del visitatore all'interno dell'installazione influenzava l'intera struttura, inclusi altri visitatori.

Infatti, Bruno Latour nella sua conferenza pubblica intitolata *On Sensitivity: Art, Science and the Politics in the New Climatic Regime*, presentata all'Università di Melbourne nel 2016, riflette sulla sua esperienza in uno spazio in cui la stabilità è un'illusione e ogni azione si riflette sull'intera struttura. Latour associa questa instabilità all'insicurezza dell'esistenza su un pianeta che soffre le conseguenze della trasformazione climatica. Egli osserva inoltre che le opere di Tomás Saraceno sfidano il concetto tradizionale di sfondo, ovvero la natura come contesto passivo e stabile su cui si svolgono i drammi umani. *On Space Time Foam* posiziona la natura, o più precisamente, l'atmosfera, come partecipante attiva e intrinseca dell'esperienza umana, dissolvendo i confini tra umano e non umano. Le nostre azioni, per quanto minime, trovano riscontro in una complessa rete di interdipendenze ecologiche che sostengono la vita sulla Terra. Latour nota anche che le percezioni variavano dall'ispirazione al terrore, a seconda delle caratteristiche individuali dei visitatori, riflettendo così lo spettro delle reazioni umane alla crisi climatica. In altre parole, l'installazione non si limita a simboleggiare i cambiamenti in corso nell'ambiente, ma li concretizza, costringendo i suoi partecipanti a sentire l'incertezza e l'interconnessione che definiscono la nostra epoca. Questa qualità

dell'immersione occupa un posto centrale in ciò che Latour definisce il “gradiente tra performance e plasticità” nell’arte contemporanea (Latour, 2016). Le opere di Saraceno combinano questo *gradiente* e uniscono la *performatività* (l’interazione attiva del corpo nello spazio) con la *plasticità* (la qualità trasformativa dei materiali e dei concetti). È proprio in questo spazio intermedio che Latour vede il potenziale dell’arte di rendere sensibili le condizioni atmosferiche del nostro tempo, di rendere tangibili le realtà astratte e spesso impercettibili del cambiamento climatico. In sostanza, l’installazione di Saraceno, secondo l’interpretazione di Latour, diventa una metafora delle condizioni di vita più ampie nell’Antropocene (Latour, 2016). Analizzando l’installazione attraverso il concetto della ragnatela come dispositivo, possiamo comprendere come l’opera invita i partecipanti a sperimentare in prima persona le conseguenze di questa epoca: l’instabilità, l’interconnessione e la necessità di una nuova consapevolezza ecologica che abbracci la variabilità e il dinamismo del nostro mondo.

In conclusione, i progetti di Tomás Saraceno con la sua concezione di città fluttuanti dimostrano un’aspirazione utopica alla creazione di alternative alla realtà. Non si limitano a registrare l’esistente, ma propongono nuovi modelli di vita, criticando implicitamente lo stato attuale delle cose. Altro aspetto importante di questo studio è l’approccio basato sul concetto di *ragnatela come dispositivo*. La ragnatela in questo contesto può essere considerata come un complesso sistema di relazioni che include la creazione di spazio, l’interazione con l’ambiente e i visitatori, nonché la trasmissione di idee e concetti, unendo architettura, biologia, ecologia e questioni sociali e formando una nuova visione delle possibilità di coesistenza tra l’essere umano e le forme di vita non umane. In tutto questo, nonostante l’innovazione delle visioni utopiche di Saraceno, la loro realizzabilità pratica è spesso messa in discussione a causa delle limitazioni tecnologiche e infrastrutturali. Inoltre, sebbene le opere promuovano la sostenibilità, la loro produzione e trasporto possono avere un impatto ambientale significativo, contraddicendo i principi sostenibili che l’artista sostiene. Infine, l’accessibilità limitata delle sue installazioni riduce l’inclusività e l’impatto su un pubblico più ampio.

1. Il termine *Antropocene* proposto nel 2000 da Paul Crutzen, recentemente rigettato, è oggetto di dibattito accademico (Crutzen, 2002). Sono state avanzate circa 80-90 proposte alternative, tra cui *Capitalocene* (Moore, 2016), in cui si sottolinea il ruolo del capitalismo nell’origine delle crisi ambientali, *Chthulucene* (Haraway, 2020), che enfatizza le reti di vita multispecie e la coesistenza, e *Maschiocene* (Braidotti, 2020), che critica le dinamiche di genere nel dominio umano sulla natura.

2. Negli ultimi decenni, si è assistito a una svolta verso una condizione multidisciplinare e “post-normale” negli studi di Earth System Science. Questa disciplina promuove una visione delle scienze naturali come partecipi nella definizione della Terra e dei suoi viventi come sistema complesso e integrato (Jacobson, Charlson, Rodhe, 2000; Steffen et al., 2004).

3. Haraway definisce la *simposi* come “con-fare”, sottolineando l’importanza della collaborazione nelle relazioni multispecie e nei sistemi ecologici. Questo concetto è centrale nello *Chthulucene* di Haraway, proponendo un approccio integrato e cooperativo per affrontare le sfide ambientali e sociali (Haraway, 2020, p. 89).

4. Il concetto di Fisher è stato criticato per vari motivi: Žižek (2018) lo accusa di pessimismo paralizzante, Harvey (2020) evidenzia l’assenza di un’analisi economica strutturale, Jameson (2013) contesta l’idea dell’onnipervasività del capitalismo, e Kornbluh (2024) critica la mancanza di soluzioni concrete e la necessità di un approccio teorico più complesso.

5. La visione di Bourriaud è criticata da Jason Miller (2016), che sostiene che coinvolgere genericamente il pubblico non

avvia processi di trasformazione sociale concreta. Miller critica Bourriaud per non fornire criteri chiari per valutare la qualità delle relazioni prodotte dall’arte relazionale e per l’assenza di un esame approfondito dei tipi di relazioni promossi.

6. Il collettivo *Archigram* ha creato esempi emblematici dell’architettura e del design utopico dell’epoca, mirati a ripensare l’interazione umana con l’ambiente urbano, nell’ambito dell’esplorazione di forme alternative di edilizia urbana e mobilità (Wattolik, 2019).

7. Il concetto di *ventriloquismo* evidenzia le sfide nel parlare per o con i non umani, sollevando questioni di rappresentazione ed etica. Questa metafora illustra le complesse dinamiche delle relazioni multispecie e l’importanza di riconoscere le diverse voci coinvolte (Timeto, 2020).

BIBLIOGRAFIA

- Borselli, D. (2023), *Tristi Tropi: Sulla Possibilità di un'arte pubblica alla fine del mondo*, Gli Ori, Pistoia.
- Bourriaud, N. (2020a), *Estetica Relazionale*, trad. Giacomelli, M.E., Postmedia, Milano.
- Bourriaud, N. (2020b) *Inclusioni: Estetica del capitalocene*, Postmedia, Milano.
- Braidotti, R. (2020), *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma.
- Crutzen, P.J. (2002), *Geology of Mankind*, «Nature», vol. 415, no. 6867, p. 23.
- Demos, T.J. (2017), *Against the Anthropocene: Visual culture and environment Today*, Sternberg Press, Berlin.
- Fisher, M. (2018), *Realismo capitalista*. Trad. Mattioli, V., Nero, Roma.
- Foucault, M., (1977), *Le jeu de Michel Foucault*, Ornicar, Bulletin Périodique du champ freudien, n. 10, pp. 62-93.
- Frasz, A. (2016), *Can Art Change How We Think about Climate Change? An interview with Anthony Leiserowitz*, "GIA Reader" (online), vol. 27, n. 3, <https://www.giarts.org/article/can-art-change-how-we-think-about-climate-change>.
- Haraway, D. (2020), *Chthulucene: Sopravvivere Su Un pianeta infetto*, trad. di Durastanti, C., Ciccioni, Nero, Roma.
- Harvey, M. (2020), *Utopia in the Anthropocene: A change plan for a sustainable and Equitable World*, Taylor & Francis-Routledge, London.
- Jacobson, M.C., Charlson, R.J. and Rodhe, H. (2000), *Introduction: Biogeochemical cycles as fundamental constructs for studying Earth System Science and Global Change*, International Geophysics, pp. 3–13.
- Jameson, F. (2013). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham.
- Kolaříková, V. (2022), *The museum exhibition in the context of dispositive analysis*, Muzeológia a Kultúrne Dedičstvo, vol. 10, n. 3, pp. 5–31.
- Kornbluh, A. (2024), *Immediacy: Or, the style of too late capitalism*, Verso Books, New York.
- Latour, B. (2016), *On Sensitivity: Art, Science and the Politics in the New Climatic Regime*, relazione presentata al convegno Performance Climates, PSi Performance Studies International #22, presso University of Melbourne, 1 agosto 2016, consultabile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=hTzhTlrNBfw> (Ultima consultazione: 20.05.2024).
- Latour, B. (2018), *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge.
- Lerner, J.S., Li, Y., Valdesolo, P., Kassam, K.S. (2015), *Emotion and Decision Making*, Annual Review of Psychology, vol. 66, n. 1, pp. 799-823.
- Malone, M., Katzenstein, I., Marjanovic, I. (2014) *Tomas Saraceno: Cloud-specific*, MO: Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis.
- McKibben, B. (2005), *What the Warming World Needs Now is Art, Sweet Art*, Grist (online), 22 aprile, <http://grist.org/article/mckibben-imagine/>.
- Miller, J. (2016), *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism", n. 3, 2016, pp. 165-183.
- Moore, J. W. (2016): *Anthropocene or capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press, Oakland.
- Myers-Szupinska, J. (2017) *Exhibitions as apparatus* in Hoffmann, J., Glass, L., *The exhibitionist: Journal on Exhibition Making, the First Six Years*.
- Nicolin, P. (2010), *L'arte delle mostre - XXI-Secolo*, Enciclopedia Treccani.
- Ostrom, T.L.E. (2015), *Governing the commons*, Cambridge Univ Press, Cambridge.
- Saraceno, T. (2012), *On space time foam*, catalogo della mostra, Fondazione HangarBicocca, Milano.
- Saraceno, T. (2013), *In orbit*, studio Tomás Saraceno. Available at: <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/> (Ultima consultazione: 22.05.2024).
- Saraceno, T. (2024), *Museo Aero Solar*, Aerocene project, consultabile all'indirizzo: <https://aerocene.org/museo-aero-solar/#> (Ultimo consultazione: 20.05.2024).
- Scharmer, C.O., Senge, P. (2016), *Theory U: Leading from the future as it emerges*, Berrett-Koehler Publishers, Oakland.
- Sheikh, S. (2021), *Bildobjekte als Lektionen der Macht — Der Ausstellungsraum als Dispositiv, die Ausstellung als Format* in Lugaric, L., Lakeside: Format. Verlag Fur Modern Kunst.
- Steffen, W., Sanderson, R.A., Tyson, P.D., Jäger, J., Matson, P.A., Moore III, B., Oldfield, F., Richardson, K., Schellnhuber, H.-J., Turner, B.L., Wasson, R.J. (2004), *Global change and the earth system: A planet under pressure*, Springer, Berlin.
- Timeto, F., (2022), *Bestiario Haraway: Per un femminismo Multispecie*, Mimesis, Milano.
- Wakefield, S. (2020), *Anthropocene back Loop*, Open Humanities Press, Wakefield.
- Wattolik, E. (2019), *Tomás Saraceno's Art Work "In Orbit" (2013) against the Backdrop of Space Architecture*, Arts, vol. 8, n. 1, p. 13.
- Wright, E.O. (2010), *Envisioning real utopias*, Verso, Londra.
- Žižek, S. (2018), *Living in the end times*, Verso, Londra.

La fine delle tassonomie: arte contemporanea e decostruzione della storia naturale in Italia tra anni Novanta e Duemila

Gianlorenzo Chiaraluca

Gianlorenzo Chiaraluca è dottorando in Storia dell'Arte presso la Sapienza Università di Roma. È inoltre coordinatore artistico dell'Associazione Giovani Collezionisti di Roma. Nel corso degli anni ha collaborato con diverse istituzioni pubbliche e private (Museo MACRO, Fondazione Baruchello, Monitor Gallery). Tra i suoi interessi di ricerca: la storia dell'arte dal secondo dopoguerra a oggi; i legami artistici tra Italia e Stati Uniti d'America; l'arte contemporanea e il rapporto con gli animal studies. Ha al suo attivo diversi convegni e pubblicazioni in Italia e all'estero.

Il modello scientifico illuminista basato sulla classificazione ha predisposto nel tempo una netta e divisiva percezione umana del mondo naturale. Già con il *Systema Naturae* di Carl von Linné (1735) furono poste le basi di una cruciale attitudine verso la nomenclatura zoologica e la catalogazione gerarchizzante del mondo naturale, diviso secondo una tripartizione tra *Regnum animale*, *vegetabile* e *lapideum*. Identificare con estrema precisione l'entità d'interesse appagava le impellenze umane di maggiore chiarezza conoscitiva, strumentalizzando però i risultati di tali apparati in favore di un più completo controllo sul mondo naturale, dove proprio l'umano veniva ravvisato al vertice della strutturazione di una classifica dei viventi. L'*Homo* occupava, infatti, il podio della prima famiglia dei quadrupedi, sopra la *Simia* e il *Bradypus*, tutti identificati secondo il loro essere *Anthropomorpha*, ovvero simili all'umano, il quale si stabilizzava in tal modo in quanto termine massimo di paragone e misura di tutte le cose. Linné inoltre riconosceva la nostra specie come l'unica in grado di "Nosce te Ipsum", conoscere se stessa, registrando dunque nelle capacità introspettive dell'umano anche l'implicita possibilità di poter comprendere ed esaminare le altre specie viventi (Agamben, 2002, pp. 30-34).

Un primo acuto tentativo di decostruzione dei fondamenti della storia naturale fu messo in atto in seno alla speculazione post-strutturalista. Con *Le parole e le cose*, Michel Foucault vagliò criticamente le diverse organizzazioni della cultura occidentale e la stessa schematizzazione e conseguente concezione umana della realtà. I sistemi linguistici che presiedevano la classificazione, la tassonomia e i relativi strumenti interpretativi e conoscitivi furono alcuni tra i bersagli della sua complessa e densa riflessione. Il filosofo ravvisava nella storia naturale una

tendenza massificante, per cui ogni animale doveva conformarsi a un dato reticolo visivo, segnico e linguistico, aprendo una distanza tra le “cose”, che necessitavano di essere nominate e, per l'appunto, le “parole”: «Il gabinetto di storia naturale e il giardino [...] sostituiscono al corteo circolare della “mostra” l'esposizione delle cose in un “quadro”. Ad essersi insinuato fra tali teatri e questo catalogo, non è il desiderio di sapere ma un nuovo modo di connettere le cose a un tempo allo sguardo e al discorso. Una nuova maniera di fare la storia» (Foucault, 1967, p. 147).

Il tentativo di prendere le distanze dall'antropocentrismo, inteso come impianto fondante l'ossatura del pensiero occidentale, è transitato attraverso un riesame che ha preso in causa i termini dell'epistemologia, del linguaggio e anche, nel caso dell'arte contemporanea, della visione. Rimanendo centrati nel contesto artistico, attraverso l'esaltazione del “curioso” e del “meraviglioso” in molti fra la cerchia surrealista avevano introdotto categorie operative con le quali smarcarsi dalle costruzioni sociali e dalle leggi naturali (Roberts, 2016, pp. 287-303), spalancando le porte all'indeterminatezza dell'ignoto, dell'inconoscibile e dell'inclassificabile, spiraglio di possibili e fantastici depistamenti dal normato corso biologico. L'idea di «un nuovo modo di connettere le cose», di cui discute lo stesso Foucault, sembrerebbe però riaffermarsi con rinnovata e programmatica vitalità in seno a ricerche più recenti, che a partire dagli anni Novanta hanno contribuito a questionare e rovesciare la struttura piramidale con la quale si è pianificata la biologia del vivente. Nel passaggio tra il XX e il XXI secolo, l'emersione degli animal studies, delle teorie eco-femministe e antispeciste, del new-materialism e una più drastica consapevolezza ambientale hanno infatti predisposto il terreno dell'arte a un'adozione e revisione decostruttiva degli strumenti adoperati dalla scienza e dalle narrative della storia naturale per discutere degli animali non umani, rappresentarli o classificarli. Già negli anni Ottanta, le pionieristiche teorie eco-femministe di Carolyn Merchant interrogarono dalle radici della rivoluzione scientifica le problematicità di una tendenza al violento predominio dell'uomo sulla natura, derivata da una visione patriarcale innestata sul dualismo uomo-natura, che privilegiava il gelido sezionamento e l'oggettificazione dell'alterità non umana. In seguito, lo sforzo teorico e politico di figure centrali nel dibattito contemporaneo come Donna Haraway, ha manifestato l'esigenza di aggirare le regolamentazioni codificate con cui comprendere la natura ed enfatizzare i ruoli simpoietici di agenti organici e inorganici nella costruzione di una più ampia e collaborativa nozione di specie, natura e sapere, evidenziando le irregolarità e la complicità biologica che ci rendono co-dipendenti come individui (Haraway, 1992, pp. 295-337; Haraway,

2016). Assieme a questi, centrali anche gli studi mirati ad acuire il dibattito sulle determinazioni delle procedure tassonomiche e della definizione essenzialista di “animale”, quale categoria nettamente distinta da quella umana (Ereshefsky, 2001).

Partendo da tali presupposti, si è strutturata una ricerca di alcune opere di artisti italiani, o a lungo transitati in Italia, in cui l'alterità animale e le norme o gli apparati della storia naturale figurano quali termini atti a riformulare creativamente la pretesa di uniformità della tassonomia e, di conseguenza, la stessa posizione dell'umano nella gerarchia e nello studio del vivente. Le ramificazioni tassonomiche dipanatesi dalla nitidezza illustrativa della storia naturale vengono opacizzate dal filtro dell'immaginazione artistica, attraverso strategie estetiche e concettuali di *détournement* che affondano le radici in pratiche inventive para-surrealiste e spingono a pensare, decifrare o scompaginare ulteriormente la complessità delle manifestazioni naturali, tramite codici di analisi meno rigidi e più utopistici, permeabili e inclusivi.

Uno tra i primi modelli rintracciati in questo senso è il *Museo di Storia Innaturale* di Dario Ghibaud, progetto artistico tutt'ora in corso e cominciato nel 1990. L'artista, nato a Cuneo nel 1955, ha fatto di questa grande opera multiforme e multi-situata il principale veicolo della sua produzione artistica, recuperando l'attitudine scientifica tipica delle narrazioni della storia naturale ai fini della creazione di un personale museo, con cui riflettere ironicamente sull'universo delle classificazioni della specie, della genetica e sulle mutazioni tra animale, umano e vegetale. Va detto che questo museo, che al momento consta di ventotto sale, non è ovviamente un museo nel senso tradizionale del termine, la sua collezione cioè non è raccolta all'interno di una struttura architettonica, né è stata mai esposta in maniera onnicomprensiva (Padovano, 2023, p. 31). Ghibaud ha realizzato infatti numerose mostre in differenti sedi e momenti, in cui esporre parte delle sale e dei loro contenuti. Come spiegato in apertura della guida al Museo redatta dallo stesso artista, esso: «nasce da un progetto basato sull'impianto illuministico della catalogazione e registrazione scientifica, in un insieme di concetti che hanno generato la stesura della prima e più famosa enciclopedia del mondo» (Ghibaud, 2013, p. 7). Rianimando dunque quel sapore enciclopedico sintomatico dello slancio conoscitivo illuminista, ogni sala sonda campi che vanno dall'antropologia, alla botanica, alla zoologia, all'entomologia e all'etologia. L'analisi operata dall'artista procede però oltre la semplice fascinazione verso il mondo naturale e tende a questionare direttamente le modalità con cui gli esseri umani producono, elaborano e sistematizzano la conoscenza delle cose naturali. Si è scelto di

focalizzarsi su alcune delle sale in cui figurano esemplari animali, per comprendere come attraverso tali entità Ghibaudò ridiscuta artisticamente la legittimità di credenze, narrazioni e classificazioni. Già nella Sala IV ad esempio, esposta a partire dal 1993 e dedicata all'entomologia, vengono proposte alcune soluzioni di sconvolgimento estetico significativo. Le opere si presentano come bacheche di medium density, coperte sul recto da una lastra di vetro e contenenti riproduzioni d'insetti. Ciò che a un primo sguardo verrebbe ricondotto a una semplice raccolta derivata da una spedizione entomologica, svela in realtà caratteristiche mutevoli, sovversive e inquietanti. Molti degli animali contenuti nelle teche vengono estremamente sovradimensionati, dimostrando l'attitudine dell'artista a rovesciare in enormemente grande, quasi disturbante, ciò che ai nostri occhi si dà come entità minima, per stabilire una tradizione di rappresentazionalismo più impulsiva che accondiscendente alla metrica. Altro aspetto notevole consiste nella nomenclatura delle opere. Stando all'ICOM, per ogni animale presente nella collezione di un museo di storia naturale va adottato il cosiddetto "International Code of Zoological Nomenclature", sistema nominale di cui una tra le raccomandazioni consiste nel «ensure that all are clearly marked so that they will be unmistakably recognized as name-bearing types.» (ICOM, 2013, p. 3). La chiarezza nominativa a fini conoscitivi è di nuovo elusa dall'azione dell'artista, attraverso il ricorso alla tradizione di nomi latini aderenti a quelli impiegati dagli specialisti per nominare le differenti specie, imitato e ambiguamente aggirato. *Libellula di Ross. Pulcherrima et Plasticissima* o *Mantis Pelusa. Industrie Plastiques* sono alcuni dei titoli che ritroviamo tra le diverse opere della sala, a suggerire le macchinazioni artificiali insite nello stabilire una netta stesura della multiformità del vivente, eco dello stesso spirito caustico che percorre l'assurda parodia di un'enciclopedia cinese pensata da Jorge Luis Borges (1980, p. 223) ne *L'Idioma analitico di John Wilkins*.

L'importanza delle didascalie è un aspetto che prevale sistematicamente anche all'interno della *Sala XIV Etologia* (1991 – 2000), dedicata alla scienza che studia il comportamento animale. Nel suo recente libro riguardo i rapporti tra arte ed etologia, Arnaud Gerspacher sostiene che i resoconti sul comportamento animale vengono necessariamente restituiti dagli umani attraverso le parole, così che forme più immateriali e sfuggenti come gli affetti o la comunicazione non linguistica fluiscono irrimediabilmente all'interno di una gabbia semiotica, insufficiente a riportare pienamente il registro in cui si dispiegano tali modalità. Il vantaggio dell'arte rispetto all'etologia consiste però nella possibilità di delineare un orizzonte non esclusivamente linguistico, in cui le forme di comunicazione

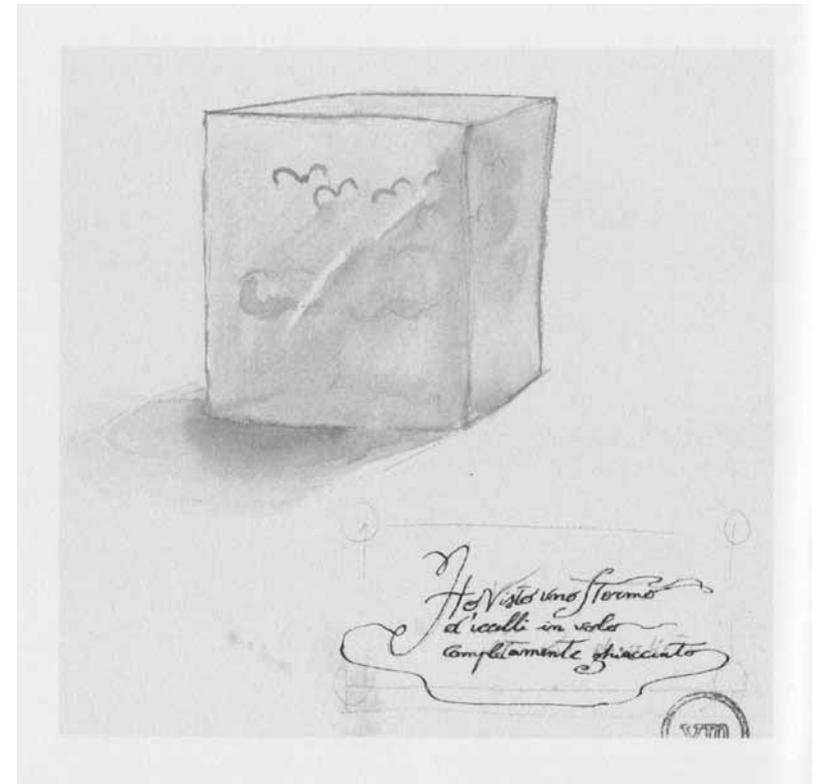


Dario Ghibaudò, *Museo di Storia Innaturale, Sala XI – I Diorami. Fragonia Saliens. Filocci Numerantes Acrilica Expressione*, 2000. Teca illuminata in legno e vetro. Plastica, gomma, gesso, colori vari, colla, pelliccia sintetica 69 x 88 x 38 cm. Courtesy Collezione Privata
Foto di Alberto Valtellina

schivano il filtro sistematico del linguaggio, per veicolare esperienze estetiche non condizionate dai processi di semiosi (Gerspacher, 2002, p. 44). Nel modello qui brevemente tratteggiato, sembrerebbe situarsi anche la ricerca di Ghibaudò riferita a quest'ultima sala, dove l'artista compendia l'attitudine umana alla catalogazione dei comportamenti delle specie animali per riflettere sulle schematizzazioni intellettuali e linguistiche con cui guardiamo attraverso le parole alla natura. Le opere qui presenti sono assemblaggi di giocattoli, vari oggetti di plastica, tra cui piccole riproduzioni di animali, o dettagli d'indumenti umani con stampe animalier, corredate da didascalie che ne indicano anche il titolo. *Il faut avoir*

du nez pour entendre le parfum du mond ad esempio mostra un uccello con un becco esageratamente sproporzionato, ironizzando sulle necessità di mutare il nostro registro sensorio per predisporre una rinnovata e approfondita relazione con il pianeta, non fondata unicamente sulla vista ma sulla totalità dei sensi e la con-partecipazione. Maggiormente stratificato è il discorso relativo alla *Sala XI I diorami*. Il diorama nasce quale filiazione dell'industria dell'intrattenimento al principio del XIX secolo, per diffondersi successivamente con finalità didattiche anche all'interno dei musei di storia naturale (Etienne, 2021, pp. 13-16). L'ambiguità visiva e psicologica nel legame articolato tra realtà e finzione, illusione e pretesa di veridicità, come la peculiare qualità esplicativa della struttura espositiva e il contenuto rarefatto e miniaturizzato che in esso è condensato, hanno reso il diorama un prototipo attrattivo, opaco e disturbante, di frequente preso in causa dall'indagine artistica contemporanea (Elantkowski, 2023; Dohm, 2017; Kamps, Rugoff, 2000). Il lavoro di Ghibaudò è stato eseguito con estrema cura nell'apparenza della riproduzione scientifica, per sottolineare l'essenziale realismo con il quale nei musei di storia naturale vengono allestite le immagini naturali. Questa sezione pone in evidenza i limiti dei procedimenti culturali con i quali viene formalizzata la nozione di natura da collocare, istituzionalizzare e tramandare all'interno di un museo. Secondo l'artista infatti: «La ricostruzione della "naturalità" è assolutamente perfetta. Ma il concetto stesso di "ricostruzione naturale" già da solo conduce alla forma di natura più innaturale che sia possibile concepire» (Ghibaudò, 2013, p. 93). All'interno di teche di legno illuminate internamente, fondali dipinti con distesi paesaggi naturali scorciati in prospettiva guidano lo sguardo verso una prima fittizia finzione scenica. Essi sono popolati da creature fantastiche che coniugano la verosimiglianza a una data specie animale con caratteristiche immaginarie o irriverenti, deflagrando la specie nell'impossibilità di essere colta in tutta la sua presunta purezza. Se, come sostenuto da Federica Timeto, il diorama si fonda: «su una precisa definizione visiva dell'altro, immortalato e imbalsamato in un'estetica che naturalizza i soggetti subalterni» (Timeto, 2017, p. 242), Ghibaudò inscena un tentativo di "s-definizione" visiva della specie, offrendo allo sguardo dello spettatore creature che ibridano la loro riconoscibilità biologica e rivendicano il ruolo di attori attivi nel depistaggio dei traguardi della conoscenza e del suo rifacimento istituzionale.

Un caso particolare di approccio alla Storia Naturale è rappresentato da Simeone Crispino e Stella Scala, duo di artisti nato a Napoli al principio degli anni Novanta e conosciuto con il nome di Vedovamazzei. Nel 2003 Vedovamazzei



Vedovamazzei, *Progetto per un'installazione. Studio per ibernazione di stormo in volo*, 2001. Acquerello su carta, 52 x 74 cm. Courtesy l'Artista

ha infatti messo insieme, sotto la curatela di Mirta d'Argenzio, un libro dal titolo *Storia Naturale di Vedovamazzei* (D'Argenzio, 2003), dove circa 400 acquerelli organizzati in un corpus catalogato con cura "scientifica" riproducono loro progetti realizzati, irrealizzati o irrealizzabili, in una sorta di diario esistenziale che può risultare significativo esplorare attraverso una prospettiva differente da quella adottata dalla precedente bibliografia (Chiodi, S., Codognato, M., 2006, p. 50; 96-103; Laubard, 2004, pp. 78-79; Scotini, 2002, pp. 8-15).

Le incertezze che percorrono l'ingresso nel nuovo millennio si caricano d'interrogativi rivolti all'eredità del passato, che minano gli assunti secolarizzati su cui erano state erette le qualificazioni della cultura occidentale, i paradigmi della differenza, le fondamenta della soggettivazione e, rispetto agli artisti, l'idea stessa di autografia. Nel caso specifico di Vedovamazzei, una mordace elaborazione identitaria era stata, fin dal principio del loro connubio professionale e della scelta del nome da adottare, tema centrale rispetto alla loro cognizione personale e pratica professionale (Pinto, 1994, p. 83). L'operazione sulla storia naturale s'inserisce all'interno di un corpus la cui espressione formale appare piuttosto variegata e disomogenea, coniugando il gusto per la destabilizzazione e l'aggiramento delle convenzioni imposte a una riflessione pungente sulla condizione umana. Sulla scia dell'idea di frammentazione del senso comune con cui ci si appressa alla comprensione del reale, Vedovamazzei assume la storia naturale quale modello monolitico su cui plasmare, come fosse un animale visto al microscopio, il proprio sviluppo storico, creando un inedito apparato conoscitivo di classificazione umana e artistica. Il prelievo di cui questa volta gli artisti si servono non è perciò, come nel caso del loro pseudonimo, di tipo nominale, ma piuttosto operativo, in un ribaltamento dei consueti ordini costitutivi per cui ciò che tradizionalmente viene inteso come soggetto (umano) che studia l'oggetto (animale), diviene a sua volta l'oggetto di una penetrante analisi tassonomica. Dalle parole della curatrice si legge infatti:

[...] Storia naturale di vedovamazzei diventa una sorta di tassonomia del pool genico che va sotto il nome di specie vedovamazzei. Modellata sull'ossatura di un'entomologia dell'inizio del secolo scorso, seguendo l'ordine rigido di una vera e propria classificazione sistematica, si è creato un indice, in una sequenza scientifica, attraverso cui indagare, osservare e descrivere tale specie, come entità creativa in continua evoluzione. [...] In special modo si è voluto documentare lo studio di vedovamazzei, considerati come artisti-insetti nel loro territorio d'osservazione e azione [...] (D'Argenzio, 2003, p. 9).

Se Ghibardo si serve del dispositivo museale per evidenziare i fondamenti antropocentrici della storia naturale, Vedovamazzei pone direttamente il farsi della propria molteplice identità al centro di una ridefinizione plurale di storia naturale. I titoli delle varie sezioni del libro d'artista, ossatura dell'impianto classificatorio, fanno riferimento a nomenclature di tipo tecnico che, nell'accostarsi

alla materia artistica, sembrano liquefare la rigida inequivocabilità del discorso scientifico, inteso come forma di sapere forte. Tra l'altro, fra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila, il dibattito sul panorama dottrinale nato dalla scienza moderna, sul rapporto tra la scienza e il potere e il postulato per cui la solidità scientifica non possa essere corrosa, hanno conformato una più ampia e democratica nozione di validità del sapere (Stengers, 2002, pp. 72-76). Nel caso della tassonomia messa in atto da Vedovamazzei, i parametri della scienza vengono dunque piegati a un tipo di narrazione fantastica e ironica, permeabile al desiderio, alla paranoia, all'assurdo e all'autocoscienza, che delinea una cartografia artistica anticipante, in maniera anche inconsapevole, delle nozioni anti-speciste. Alcuni dei capitoli dell'indice, tra cui il I, *Ordinamento sistematico del mondo vedovamazzei*, il IV, *Gli organi riproduttivi degli artisti e loro funzioni*, il V, *Habitat, tipologie, e numero dei ritratti*, raccolgono un corpus di acquerelli concernenti l'esperienza biografica degli artisti, attraverso un apparato sistematico che ripercuote parodicamente le terminologie della storia naturale. L'ultimo capitolo invece, *La classe degli uccelli. Ornitologie eccezionali* tratta progetti che, si direbbe non casualmente, hanno a che fare esplicitamente con il mondo animale, riprendendo una tematica da sempre d'interesse per Vedovamazzei. La sezione *Il delitto nella femmina animale* raccoglie acquerelli preparatori per un video ispirato a un episodio osservato in Baviera dal filosofo e zoologo Carl Vogt e raccontato da Cesare Lombroso ne *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, libro sull'antropologia criminale dove il comportamento penale della donna veniva esaminato attraverso atteggiamenti individuati nelle femmine animali di specie diseguali. Il secondo progetto invece, *Studio per ibernazione di stormo in volo*, sfida più apertamente le leggi della fisica e della biologia, dando libero sfogo alla visionaria inventività del duo, che tra il 1999 e il 2000 immaginò di congelare in un grande cubo di ghiaccio di dieci metri per dieci uno stormo di uccelli in volo, ibernando come in una vetrina da tassidermista le molteplici varietà e infinite traiettorie della vita animale.

La storia naturale, con le sue propaggini oggettuali, viene rielaborata dagli artisti anche da un punto di vista propriamente materico. I supporti, prelevati direttamente dalle appendici scientifiche con cui si organizza linearmente la natura, sono esaminati per far emergere differenti ordini conoscitivi rispetto alla prossimità con il mondo animale.

Recentemente Eugenio Tibaldi, artista piemontese nato ad Alba nel 1977, ha lavorato con la storia naturale per evidenziare alcune pulsioni legate all'esplosione dell'archivio, l'accumulo e la sedimentazione di materiali. L'opera *SIMPOSIO 01*,

del 2021, è direttamente ispirata all'antico poema sufi *Il Verbo degli uccelli* di Farid ad-Din 'Attar e realizzata materialmente utilizzando il testo *Storia Naturale degli Uccelli*, monumentale ricognizione ornitologica effettuata dal noto naturalista Georges-Louis Leclerc de Buffon. Attorno a una poltrona di legno vengono radunate circolarmente centinaia di sagome di volatili di più specie, ritagliate dalle pagine dell'enciclopedia di Buffon, a formare una sorta di consesso ornitologico svuotato della presenza umana. Sulla poltrona è innestato un folto addensamento di rami secchi, popolati nuovamente dalle sagome cartacee dei volatili. Nel 2020, durante il periodo del lockdown causa COVID-19, Tibaldi, alla ricerca di un nuovo appartamento, si era imbattuto in quello di uno storico defunto nel 2011, locato nel suo stesso palazzo. L'uomo era un accumulatore seriale e aveva voracemente raccolto nel suo spazio domestico un gran numero di personali ossessioni. Nel riprogrammare un nuovo rapporto spazio-temporale durante i ritmi dilatati della crisi pandemica, l'artista decide di affittare l'appartamento, acquisendo in blocco parte del suo archivio personale e della libreria, su cui avvia un intenso lavoro di scandagliamento e riflessione. Da quest'adiacenza nascerà la mostra *Architetture dell'Isolamento*, curata da Angel Moya Garcia presso la Tenuta dello Scompiglio di Capannori, tra il 25 settembre 2021 e il 30 gennaio 2022, per cui l'opera in questione viene pensata ed esposta. I libri da cui si sviluppa *SIMPOSIO 01* facevano perciò direttamente parte della collezione dello storico rinvenuta nell'appartamento. Il volume sulla storia naturale degli uccelli fornisce lo spunto grafico per declinare la pluralità della vita animale. La sedia vuota che costituisce il fulcro centrale dell'installazione è prelevata dallo stesso luogo e accostata alla ramificazione popolata dalle fragili presenze degli uccelli su carta, dialettizzando la polarità natura-cultura in un'esplosione visiva dove l'ordine naturale non è più regolato da un sistema di classificazione centrato sulla presenza dell'uomo, ma da una sintassi multi-direzionata che segue una propria logica. Secondo l'artista, la natura ha difatti pochissimo a che fare con l'organizzazione umana: per questo motivo le immagini degli uccelli, che provengono da un registro formale disciplinato, rifuggono nell'opera dal rigore dell'ordine tassonomico e vengono disposte letteralmente a partire dall'assetto attivato dalla natura stessa, ovvero quello della direzione dei rami da cui l'artista si lascia guidare. Se l'attenzione all'altro e alle culture diverse dalla propria costituisce uno dei fondamenti antropologici sui quali si fonda la prassi di Tibaldi (Pinto, 2013, p. 46) in questo caso la concentrazione su un tipo di alterità non umana è indice di una visione simpoietica con cui fare e disfare la natura, come la memoria personale e altrui, sia esso umano o non.



Eugenio Tibaldi, *SIMPOSIO 01*, 2021. Dimensioni ambientali. Courtesy l'Artista e Galleria Umberto Di Marino, Napoli. Foto di Lorenzo Morandi

Anche nella serie *Several birds fly away when they understand it* di Petrit Halilaj, artista di origini kosovare ma formatosi e transitato a lungo in Italia, viene predisposta un'originale rielaborazione di materiali classificatori. Egli ha infatti lavorato direttamente su carte d'inventario rinvenute nel Museo di Storia Naturale del Kosovo, organizzate attraverso tabelle prestabilite per l'inserimento di dati associati ad alcuni marcatori, con i quali vengono schedate le tipologie ornitologiche presenti nella collezione. Dopo aver impresso su questo supporto delle risografie da fotografie originali di uccelli, rinvenute nell'archivio dell'ex Museo di Storia

Naturale di Pristina, dipinge a mano sulle varie specie della regione maschere ornamentali, dai tratti esotici e dai colori sgargianti, assieme a motivi vegetali, rendendone così meno immediata l'identificazione. L'opera era stata concepita per la mostra *Poisoned by men in need of some love*, curata nel 2013 da Elena Filipovic presso il WIELS Centre d'Art Contemporain di Bruxelles. Per l'occasione, Halilaj aveva pensato di rievocare gli animali imbalsamati presenti nella collezione dell'ex Museo di Storia Naturale di Pristina, trasferita a Belgrado durante gli anni delle guerre jugoslave (Filipovic, 2013). Attraverso la sua operazione, concretizzatasi nell'esposizione della serie sopraccitata e di alcune sculture di animali realizzate con miscele terrose, le presenze rimosse e dimenticate si riaffacciavano, trasfigurate, al cospetto degli osservatori. Come suggerisce lo stesso titolo della serie, una volta compreso il retaggio coloniale di cui erano vittime, i volatili riemergono dall'oblio per farsi portavoce trans-culturali della loro condizione e delle lacerazioni della storia, volando via dalle gabbie linguistiche e spaziali che li ancoravano a una partitura numerica, orientalista e fossilizzata.

È forse proprio per il loro percorrere contemporaneamente due scenari tra loro diametralmente differenti, quello dell'aria e quello della terra, essendo dunque gli unici animali dotati di una qualità alla quale l'essere umano aspira da sempre, il volo, che gli uccelli hanno ispirato una ragguardevole serie di ricerche in seno all'arte contemporanea, aperte a relazioni tra diverse discipline. In proposito, durante un convegno interdisciplinare svoltosi fra l'11 e il 12 maggio del 1996 nel Parco degli Uccelli La Selva di Paliano, curato per Zerynthia da Hans Ulrich Obrist e Carolyn Christov-Bakargiev, quest'ultima testimoniava l'interesse verso tali problematiche anche nel mondo dell'arte, sostenendo che:

Gli uccelli sono altri da noi e rappresentano un'immagine di libertà e di infrazione di norme e convenzioni sociali, così come sono animali divinatori: vedono le cose dall'alto, a "volo d'uccello", con una chiarezza che a noi gravi mortali non è concessa. [...] Con l'inizio della modernità e il trionfo dello spirito laico, illuminista e tassonomico, l'uccello perde un po' della sua aura: collezionato e classificato, diventa parte di "raccolte" che sono l'immagine della volontà di conoscenza della natura come dominio di essa. Nelle briglie del sapere umano e del suo ordine, la natura è, o si pretende, pacificata. L'uccello è catturato, ucciso e spedito al tassidermista, colonizzato ed inglobato nella cultura eurocentrica ed antropocentrica. (Christov-Bakargiev, 1997, p. 12)



Petrit Halilaj, *Several birds fly away when they understand it (Inventory Cards V)*, 2013
Disegni e stampa risografica su carte d'inventario del Museo di Storia Naturale del Kosovo,
69 x 70 cm. Courtesy l'Artista e ChertLüdde, Berlino

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Borges, J. L. (1980), *El idioma analítico de John Wilkins*, in Id., *Otras inquisiciones*, vol. II, Bruguera, Barcelona.
- Chiodi S., Codognato M. (2006) (a cura di), *Vedovamazzei*, MADRE, Tipografia Sa.Ma., Napoli.
- Christov-Bakargiev, C. (1997), in Christov-Bakargiev, C., Ulrich Obrist, H. (a cura di), *Uccelli Birds*, I Libri di Zerynthia, Arti Grafiche Ticci, Siena.
- Dohm, K. et al. (2017), *Dioramas*, Flammarion – Palais de Tokyo, Paris.
- Ereshefsky, M. (2001), *The Poverty of the Linnean Hierarchy: A Philosophical Study of Biological Taxonomy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Elantkowski, J. (a cura di) (2023), *Smaller Worlds. Diorama in Contemporary Art*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest.
- Etienne, N. (2012), *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*, De Gruyter, Berlino.
- Filipovic, E. (a cura di) (2013), *Petrit Halilaj Poisoned by men in need of some love*, Motto Books - WIELS, Berlin-Bruxelles.
- Foucault, M. (1967), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli Editore, Milano.
- Gerspacher, A. (2022), *The Owls Are Not What They Seem. Artist as Ethologist*, University of Minnesota Press, Minneapolis London.
- Ghibaudo, D. (2013), *Guida al Museo di Storia Innaturale*, Allemandi & C., Torino.
- Haraway, D. (1992), *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in Grossberg, L., Nelson, C., Treichler P. A. (a cura di), *Cultural Studies*, Routledge, New York-London.
- Haraway, D. (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulcene*, Duke University Press, Durham-London.
- International Council of Museums (ICOM) (2013), *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*, Maison de l'UNESCO, Paris.
- Kamps, T., Rugoff, R. (2000), *Small World: Dioramas in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego.
- Laubard, C., Di Pietrantonio G. (2004) (a cura di), *vedovamazzei*, hopefulmonster editore, Torino.
- Padovano, C. (2022), *Piccola guida al Museo di Storia Innaturale*, in De Ambrogi, L., Cinque, C. (a cura di), *Dario Ghibaudo. Museo di Storia Innaturale*, Primalpo editore, Cuneo.
- Pinto, R. (1994), *Vedova Mazzei*, "Flash Art", n. 182, pp. 83 – 84.
- Pinto, R. (2013), *Eugenio Tibaldi, incontri e scontri*, in S. Vedovotto (a cura di), *Eugenio Tibaldi. Geografie Economiche*, Maretti Editore, Roma.
- Merchant, C. (2022), *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Editrice Bibliografica, Milano.
- Timeto, F. (2017), *La specie è un assimoro. L'estetica con l'animale nella filosofia di Donna Haraway*, "Studi Culturali", 2, XIV, pp. 241 – 262.
- Roberts, D. (2016), *Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois*, in Hopkins, D. (a cura di), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Scotini, M. (2002), *L'origine della specie (e il suo doppio). Wunderkammer Vedovamazzei*, in Id. (a cura di), *Vedovamazzei*, Palazzo delle Papesse, Gli Ori, Siena-Prato.
- Stengers, I. (2002), *Sciences et pouvoirs. La démocratie face à la technoscience*, La Découverte, Paris.
- von Linné, C. (1735), *Systema Naturae, sive, Regna Tria Naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*, Joannis Wilhelmi de Groot, Rotterdam.

Adriana Rispoli è una storica dell'arte e curatrice specializzata nei linguaggi trasversali dell'arte contemporanea. Ha curato mostre e progetti legati al rapporto tra Arte e Natura in Italia e all'estero tra cui *Poseidonia città d'acqua. Archeologia e Cambiamenti Climatici* al Parco Archeologico di Paestum, *Touch Nature* al Forum Austriaco di Cultura di Roma e *Natura: femminile plurale* al Centro Culturale di Belgrado. Tra gli altri, è stata coordinatrice del public program del Padiglione Italia alla 59° Biennale Internazionale d'arte di Venezia, curatrice della *Project Room* del Museo Madre di Napoli e cofondatrice dello spazio di rigenerazione urbana *Quartiere Intelligente*, dedicato alla sostenibilità ambientale. Attualmente è al terzo anno di Dottorato in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico Artistica presso l'Università degli Studi di Salerno (Tutor Prof.ssa Stefania Zuliani), con una ricerca sulla relazione tra Arte e Sostenibilità ambientale.

La sostenibilità, considerata in un rapporto sinergico e sistemico nei suoi tre aspetti — ambientale, economico e sociale —, è la priorità etica e politica dei governi nazionali ed internazionali e gli SDG (*Sustainable Development Goals*), sanciti nei diciassette punti dell'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile, appartengono ormai al lessico quotidiano. Secondo la definizione universalmente riconosciuta nel 1987, derivata dal cosiddetto “Rapporto Brundtland”¹, la sostenibilità è la condizione di uno sviluppo in grado di «assicurare il soddisfacimento dei bisogni della generazione presente senza compromettere la possibilità delle generazioni future di realizzare i propri».

Alla luce di tale definizione, e per la sua intrinseca missione educativa di salvaguardia del passato per lo sviluppo del futuro, un ruolo chiave per un mondo sostenibile deve essere attribuito alle istituzioni museali e, ancor di più, in quelle dedicate all'arte del presente, che hanno un compito fondamentale nell'orientamento della società verso nuove prospettive.

In prima analisi, la museologia contemporanea, al di là degli aspetti tecnici verso una transizione ecologica reale, non può prescindere da un processo autocritico che metta in discussione le fondamenta stesse del pensiero moderno di cui è erede il museo. Per affrontare i cambiamenti climatici, i musei devono operare in modo diverso, *in primis* nella costruzione delle loro “narrazioni”, termine la cui ambiguità potrebbe non ben applicarsi ai contesti del contemporaneo che, piuttosto, hanno il compito di immaginare nuove storie. Proviamo dunque a sostituire l'abusato e problematico vocabolo narrazioni con il concetto di “scenari”.

Nei musei prevale ancora una mentalità coloniale in cui le posizioni occidentali dominanti osservano e rappresentano il resto del mondo come un semplice oggetto, così come la “natura” è rappresentata come oggetto passivo da mettere in mostra per un soggetto attivo, l'uomo (Demos, 2016; 2017).

La premessa da porre, seguendo le parole di Fiona Cameron in *Ecologising Museums* (2016), è:

Se le sue attività intrinseche di raccolta conservazione e presentazione incarnano una visione insostenibile del mondo e un rapporto di conflitto tra l'uomo e la natura, lo spirito del museo può essere "ecologizzato", così come le sue operazioni? (Cameron, 2016)

Per Bruno Latour (2007; 2023), «ecologizzare», in contrapposizione alla nostra preoccupazione di "modernizzare", è un progetto politico che cerca di informare nuove nozioni di sociale, specificando che le entità naturali sono legate tra loro in interrelazioni complesse e che i principi relazionali ed ecologici riguardano ogni tipo di connessione. Con un cambio epistemologico, l'esigenza è che i musei rispecchino i cambiamenti radicali delle scienze umane e sociali di fronte all'immaginario di una catastrofe ambientale e adottino le nuove ontologie post-antropocentriche, in cui le cose umane e non umane sono collegate in modo relazionale come parte di un unico sistema dinamico (Morton, 2019; Haraway, 2019), in nuove pratiche di conoscenza rielaborando i modi di pensare dualistici e antropocentrici in modi che siano in grado di affrontare in modo migliore la complessità del mondo reale e la crisi climatica.

Come sostiene lo storico dell'arte e critico culturale statunitense T.J. Demos (2017), che evidenzia gli interessi capitalisti nella logica universalizzante dell'Antropocene, leggendo giustamente la crisi climatica in diretta relazione con la crisi politica, per affrontare le questioni ambientali e favorire la trasformazione sociale e politica è necessario scardinare il pensiero dominante usando il potenziale delle pratiche culturali e incoraggiando gli artisti a interrogare le strutture di potere e a immaginare futuri alternativi attraverso interventi creativi.

Sempre più artisti contemporanei si stanno ricollegando agli approcci dell'*institutional critique* utilizzando una politica estetica intersezionalista (Demos, 2017) in cui la priorità non è individuata nell'esperienza di contemplazione estetica, ma tocca ambiti di ricerca, di mobilitazioni politiche e partnership all'interno della società civile, in cui le collaborazioni interdisciplinari rispecchiano le complesse relazioni interne alla politica ecologica. Un lampante esempio di questo orientamento è quello del collettivo attivista inglese *Liberate Tate*, noto per le sue opere sul rapporto tra istituzioni culturali pubbliche e le compagnie petrolifere,

le cui dirompenti azioni sono finalizzate a condannare attraverso manifestazioni artistiche le attività di greenwashing delle Big Oil, anche arrivando ad ottenere concreti risultati, come di seguito vedremo.

L'applicazione di questi nuovi modelli per un'ecologizzazione dello spirito del museo si intravede anche nella crescente accettazione delle differenze esistenti tra paradigma moderno eurocentrico o nord-atlantico e le ontologie indigene e nella lenta acquisizione di nuovi approcci alla comprensione delle relazioni intrecciate tra gli esseri umani e il mondo naturale, tra l'umano e il non umano.

Simili esperimenti di ecologizzazione si possono leggere, ad esempio, nel nuovo approccio curatoriale del Museo delle Civiltà di Roma che, dal 2016, ingloba tra gli altri le collezioni del Museo Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini", del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari e dell'Ex Museo Coloniale. Come recita il comunicato stampa (2022):

Il museo ha avviato un processo di progressiva e radicale revisione che metterà in discussione, provando a riscriverle, la sua storia, la sua ideologia istituzionale e le sue metodologie di ricerca e pedagogiche².

Secondo questo nuovo indirizzo è stato inaugurato, a giugno 2023, il percorso intitolato *il Museo delle Opacità*, un termine che raccoglie l'eredità concettuale del poeta e saggista Édouard Glissant (2009), secondo cui l'opacità è il diritto di ogni individuo di non sottomettere la propria identità a criteri di "accettazione" e/o "comprensione" bensì di sposare il criterio della "condivisione".

L'obiettivo è mettere "di nuovo a fuoco" il passato e riscrivere la storia dell'Ex Museo Coloniale affinché, non esistano più istituzioni di questo genere ma spazi di condivisione e di confronto. Essenziale, in questo nuovo corso, il coinvolgimento di artisti e attivisti contemporanei nel rileggere le presentazioni e la costruzione delle collezioni³. Recentissimo l'intervento *Non sono d'accordo* dell'artista brasiliana Maria Theresa Alves che, insieme ad altri cinque artisti, svolge un *research fellowship* pluriennale all'interno del museo. Attraverso il gesto minimale di apporre adesivi negli attuali allestimenti delle collezioni di arti e culture mesoamericane e sudamericane, l'artista evidenzia agli occhi del pubblico i passaggi problematici della lettura e interpretazione della storia, ritenendoli potenziali omissioni o sintomi di una possibile parzialità⁴. Già con il lavoro *Decolonizing Botany*, prodotto per la mostra *Rethinking Nature* del Museo Madre di Napoli⁵, un caso espositivo

importante in Italia per la rappresentazione del concetto di decolonizzazione della natura attraverso l'occhio dell'arte e dell'attivismo, Alves aveva dato un poetico e tangibile esempio dell'importanza della relazionalità tra l'uomo e gli altri esseri viventi di cui è intrisa la filosofia della comunità Guarnani del Mato Grosso, con cui ha sviluppato quest'installazione visiva e sonora.

Se il cambio di passo del Museo delle Civiltà di Roma risponde dunque ad un tentativo culturale di decolonizzazione del museo (Grechi, 2022) attraverso il reinserimento del punto di vista delle comunità indigene dalle quali le collezioni provengono, insieme alla condivisione del loro impegno in corso per la sopravvivenza e la salvaguardia degli ecosistemi, altrettanto epocale è il cambiamento concreto della gestione museale perché – prendendo spunto da un lavoro dell'artista e attivista Igor Grubic - *A Museum who Cannot Live what it Preaches is not a Museum*⁶.

Cambiare il modo di pensare del museo nelle sue fondamenta concettuali è uno sforzo monumentale e sostanziale forse ancora più difficile di quello pratico di intraprendere un percorso "green". Pertanto, gli "esperimenti ecologici", nell'accezione politica che abbiamo evidenziato, in cui il ruolo dell'artista e attivista riveste una funzione chiave, sono il preambolo necessario per le pratiche di transizione verde che i musei devono affrontare dal punto di vista tecnico-operativo, dall'efficientemente energetico all'adozione di un'economia circolare.

Oltre che nelle pratiche curatoriali ed espositive, di cui abbiamo citato solo due degli innumerevoli potenziali tentativi, la mutua influenza tra l'arte e la società sta determinando il cambio di passo anche nelle policy ambientali dei musei, declinate sia nella diminuzione dell'impatto ambientale delle istituzioni museali sia nella generazione nel pubblico di una nuova consapevolezza verso il pianeta per innescare processi di innovazione e sviluppo sostenibile nella sua accezione più ampia.

Come riportato da Michela Rota in *Musei per la sostenibilità integrata* (2022), pionieri in ambito europeo sono stati i musei anglosassoni, i quali hanno iniziato ad affrontare l'argomento già nel 2008, attraverso diverse organizzazioni come la *Museums Association* (MA), un'organizzazione di categoria che ha dato vita a una sezione specifica per aiutare i musei ad affrontare la sostenibilità economica, sociale e ambientale, o l'iniziativa *Sustaining Great Art and Culture*, attraverso la quale, dal 2012, le organizzazioni artistiche e culturali sono riuscite a diminuire le emissioni di Co2 del 35%, mentre i consumi energetici sono stati ridotti del 23%, con un risparmio di 16,5 milioni di sterline. Tra le prime iniziative si evidenziano le misure per la riduzione del consumo di energia e le emissioni di Co2

intraprese da molti musei, tra cui spicca il Victoria and Albert Museum, mentre nell'ambito più contemporaneo si evidenzia la radicale azione intrapresa dal 2020 dalla Tate Modern che, nel suo percorso di messa in atto di pratiche green, ha messo fine dopo 27 anni alla sponsorship della British Petroleum, seguita poi, nel 2022, dalla National Portrait Gallery. In entrambi i casi, le decisioni sono state spinte dall'incessante pressione dell'opinione pubblica e dalla pratica attivista dei movimenti *Liberate Tate* ed *Extinction Rebellion* sulla necessità di reperire i fondi in modo etico (Mahony, 2021). Ad oggi la Tate Modern, con una dichiarazione datata ottobre 2021, esplicita nella sua *environmental policy* che entro il 2023 dimezzerà del 50% le emissioni di carbonio rispetto al 2007/2008, in avvicinamento all'aspirato *zero emission* stabilito per il 2030; tuttavia, nel non esplicitarne l'entità in termini trasparenti e nel non aver comunicato nel 2024 il raggiungimento del risultato, rischia di cadere paradossalmente nello stesso atteggiamento omissivo avuto nei confronti degli attivisti riguardo alla sponsorship della BP (Fullerton, 2020). Va comunque evidenziato che l'istituzione inglese, sebbene in ritardo rispetto alla concittadina Serpentine Gallery che, dal 2018, ha iniziato il progetto di ricerca *General Ecology*, focalizzato sulla giustizia climatica ed equilibrio ambientale, ha di recente aperto il dipartimento curatoriale Art and Ecology all'interno del progetto *Hyundai Tate Research Centre: Transnational* con lo scopo di implementare le attività espositive e la collezione del museo su questo aspetto. Un capitolo a parte meriterebbe l'aspetto subdolo e a tratti ironico della compensazione di Co2 messa in atto dai musei, così come dalle più importanti istituzioni culturali (vedi La Biennale di Venezia, che dalla 60ima edizione di quest'anno ha dichiarato di aver raggiunto la neutralità carbonica) che, con la logica di ciò che si definisce "capitalismo verde" affronta la catastrofe ambientale replicando metodi liberisti e trovando nuovi percorsi di profitto con il minimo sconvolgimento dei nostri sistemi economici e stili di vita (Buller, 2024).

Ciò che risulta evidente dall'analisi di tutte queste iniziative, come anche da quelle provenienti dal comparto privato, dal mercato agli stessi artisti (come nei casi della *Gallery Climate Coalition* e dell'*Artists Commit*, che non approfondiremo in questa sede ma che sono tuttavia un riferimento importante nella comprensione generale del quadro), è la necessità di un lavoro collettivo, di condivisione di *know how* di buone pratiche e, soprattutto, di trasparenza di risultati. Tutti aspetti recentemente messi in luce in Italia nell'ambito di due diversi incontri organizzati entrambi da Amaci: la giornata di studi *I Musei d'arte contemporanea e sviluppo*

sostenibile: una pratica necessaria, realizzato on line nel marzo del 2023 e introdotta da Henry McGhie autore di una pratica bibliografia sull'argomento, e il convegno internazionale *Museums at the Ecological Turns* presso l'Università di Bergamo, che ha visto, tra gli altri, la partecipazione diretta di due esponenti del movimento ambientalista Ultima Generazione.

Per l'imprescindibile attività a ciclo continuo, i musei in Italia sono tra gli edifici pubblici responsabili del maggiore spreco energetico e, esclusi i rari casi di nuova fondazione nati direttamente con un'attenzione specifica verso la sostenibilità ambientale (come il Muse – Museo delle Scienze di Trento, progettato da Renzo Piano nell'ex area Michelin di Trento)⁷, occupano soprattutto edifici storici in cui affrontare una transizione ecologica è ancora più complesso.

Nell'ambito del contemporaneo abbiamo assistito, negli ultimissimi anni, ad alcuni segnali positivi che tuttavia, al di là dei proclami, necessitano di un consolidamento e di una visione a lungo termine.

Ante litteram in Italia è stato l'esempio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma che, dalla direzione di Cristiana Collu, ha intrapreso un cambio di passo radicale, a partire dalla gestione delle collezioni e dalle pratiche espositive, con un'evidente apertura alla rappresentazione delle diversità e delle minoranze. A partire dal 2017, la GNAM ha messo in campo una *green strategy* che ne ha fatto un caso virtuoso d'approccio integrato alla transizione energetica. Dotata della figura professionale dell'*Energy Manager* fin dal 2018, la GNAM ha raggiunto progressivamente significativi risultati, come la certificazione ISO 50001 nel 2019 per l'efficienza energetica, diventando il primo museo in Italia ad acquistare energia elettrica 100% rinnovabile, dopo aver dismesso il gas naturale e aver azzerato le emissioni inquinanti ad esso legate dal 2020, avendo inoltre pianificato e già finanziato con fondi del PNRR la riqualificazione dell'impianto di illuminazione. Un edificio storico come la GNAM sta applicando i principi della biomuseologia, che, come dichiara Maurizio Vanni, autore di *Biomuseologia. Il Museo e la cultura della sostenibilità* (2022), è una recente disciplina, diversa dalla bioarchitettura o la bioingegneria, che si preoccupa di abbattere l'impatto ambientale di un museo senza sfiorare o avere a che fare con la struttura dell'edificio, applicando piccoli cambiamenti seguendo il concetto di economia circolare, come il riuso dei materiali da allestimento o per gli imballaggi, oppure, dal punto di vista tecnico, applicando sulle grandi superfici di vetro i cosiddetti "fotovoltaici invisibili". Con il cambio di direzione del 2024, tuttavia, si attende di vedere le ulteriori evoluzioni del virtuoso percorso tracciato.

Di natura diversa è invece l'imponente progetto del Grande MAXXI, lanciato nel 2022, un ambizioso programma in più direttive verso la sostenibilità che parte dal museo di Zaha Hadid, ma che mira ad innescare un processo di rigenerazione urbana di tutta l'area limitrofa, integrandosi in un progetto di significativa riforestazione del quartiere Flaminio, secondo gli auspici del neurobiologo vegetale Stefano Mancuso (2022). Il progetto, lanciato nel 2022, si sviluppa su tre linee di interventi integrati: progettazione di un nuovo edificio sostenibile e multifunzionale su due livelli, con un tetto green adibito a luogo di ricerca e sviluppo, con un centro per il restauro del contemporaneo e spazio di formazione specialistica (MAXXI Hub); la creazione di un corridoio verde attrezzato produttivo e fruibile, una sorta di galleria a cielo aperto con interventi di artisti e paesaggisti, laboratori di progettazione del paesaggio e orti urbani, che serviranno i punti di ristoro del museo, e giardini didattici per divulgare una nuova coscienza ambientale (MAXXI Green); *last but not least*, la riqualificazione degli spazi esistenti sotto il profilo dell'efficienza energetica, intervenendo sugli impianti di climatizzazione, sull'illuminotecnica e, soprattutto, su 3000 metri quadri di coperture con il fotovoltaico, puntando a creare una comunità energetica con l'adiacente Ministero della Difesa per raggiungere la *carbon neutrality* (MAXXI Sostenibile). Il *Concorso Internazionale di Idee* ha visto come vincitore, per il rapporto con il contesto urbano, il giardino pensile generoso e accessibile e di forte valore architettonico, nonché per il tono sostenibile dell'intervento, il gruppo italo-francese Lan, affiancato dal noto paesaggista belga Bas Smets. Secondo le prospettive, l'area verde che sarà implementata a partire dal piazzale Alighiero Boetti mira non solo all'ornamento estetico, ma soprattutto alla mitigazione ambientale. La dichiarata ambizione del progettista è di quella di fare del MAXXI un insieme di climi, un ecosistema in cui le differenti funzioni partecipano e collaborano tra loro in maniera sostenibile. Il Grande MAXXI, così come descritto, è un'entusiasmante avventura che, nel trasformare il museo e tutta l'area circostante, potrebbe agire in maniera concreta nel quotidiano dei cittadini. La progettazione esecutiva delle sezioni MAXXI Hub e MAXXI Green sarebbe dovuta terminare entro il 2023, ma l'inizio dei lavori è stato posposto al 2024, con i cantieri ora già slittati al 2025; mentre la realizzazione dell'intero progetto sarebbe prevista per il 2026. Il condizionale è d'obbligo perché, come per la GNAM, i cambi dirigenziali intercorsi nel frattempo, oltre alle potenziali difficoltà, rischiano di rallentare il processo.

Gli sporadici casi evidenziati dimostrano la tendenza della museologia contemporanea verso i temi della sostenibilità perpetrati attraverso le direttrici principali del cambiamento epistemologico degli “scenari” offerti, l’implementazione di una sensibilità ambientalista verso il pubblico e una transizione ecologica strutturale.

Dall’altro lato della medaglia però, i musei sono scelti come principale teatro delle manifestazioni di protesta dei movimenti ambientalisti⁸. I musei sono diventati i principali palcoscenici degli attivisti per il clima, i quali sfruttano il potere mediatico e simbolico dell’arte come cassa di risonanza per colpire l’opinione pubblica. Le azioni, perpetrate negli spazi più iconici dell’arte e che mirano a condannare le scellerate politiche dei governi, sono frutto di una strategia ben meditata che gioca sull’associazione tra il valore e la fragilità del pianeta e dell’opera d’arte e che si nutre di una studiata semiotica delle dinamiche (Bessette, Bessette, 2022). Nonostante l’evidente paradosso, non stupisce che l’ICOM stesso, dopo una prima dichiarazione di tensione⁹, abbia assunto una posizione conciliante verso gli attivisti per l’ambiente affermando il desiderio che i musei siano visti come alleati nell’affrontare la minaccia comune del cambiamento climatico, riconoscendo così il potere e la volontà di coinvolgere la cultura all’interno del movimento e, in definitiva, a porla di fronte alla necessità di prendere una posizione. L’ICOM riconosce dunque ai musei un ruolo di avamposto per la lotta al cambiamento climatico ma, ancora una volta, sarebbe necessario passare dai proclami e alle azioni in modo più efficace, andando oltre effimere proposizioni come il recente bando del 2023 *Award for Sustainable Development Practice in Museums*¹⁰.

Da una posizione monolitica e quasi ieratica delle origini, a quella di museo partecipativo dell’ultimo ventennio, oggi il modello più all’avanguardia è quello di un “museo attivista” (Janes, Sandell, 2019), proprio in quanto espressione della società civile e motore del cambiamento. L’attivismo museale, dimostrato da pratiche artistiche, da scelte curatoriali e da policy manageriali, per quanto paradossale possa apparire, nell’impossibilità di normalizzare la rivoluzione o di inglobare il dissenso, chiarisce il potenziale dei musei come risorse intellettuali e civiche chiave per affrontare le disuguaglianze, le ingiustizie e le sfide ambientali.

1. Il titolo originale del rapporto era *Our Common Future*, e si tratta del primo documento ad introdurre il concetto di “sviluppo sostenibile”; in seguito, il rapporto derivò il suo nome dalla coordinatrice Gro Harlem Brundtland, già Prima Ministra del governo norvegese, in quell’anno Presidente della Commissione Mondiale sull’Ambiente e lo Sviluppo (WCED) che aveva commissionato il rapporto.
2. Comunicato stampa datato al 22 Ottobre 2022, al momento dell’insediamento del nuovo direttore, il curatore Andrea Viliani.
3. Si evita qui volontariamente l’impiego del neologismo *attivista* accogliendo, tra l’altro, con favore la problematicità dell’uso di questo termine evidenziata da Francesco Martone, fondatore, tra gli altri, di A4C|Arts for Commons, poichè, come affermato durante il workshop “Oltre la Catastrofe”, tenutosi a Roma il 14-15 settembre 2023, «si può essere artisti e attivisti nella stessa vita, ma non nello stesso momento».
4. Per ulteriori riferimenti alle operazioni di Maria Theresa Alves, si veda: www.museodelleciviltà.it/alves_nonosonodaccordo-idontagree/
5. La mostra, a cura di Kathryn Weir in collaborazione con la curatrice associata Ilaria Conti, si è tenuta al Museo Madre di Napoli da dicembre 2021 a giugno 2022.
6. Dichiarazione di Igor Grubic in *A Museum, an Artist, a Curator* (2020), video performance realizzata per il Museo d’Arte Contemporanea di Zagabria, MSU.
7. Il Muse è stato il primo museo italiano ad ottenere la certificazione LEED Gold, rilasciata dall’ente certificatore *Green Building Certification Institute* di Washington D.C, nel 2013.
8. Parafrasando qui la dichiarazione «Museum as a Stage» di Michele Giuli, cofondatore di A22 e di Ultima Generazione.
9. Si veda, al riguardo, la dichiarazione congiunta in risposta alle azioni degli attivisti ambientali del 9 novembre 2022, durante la COP27 in Egitto.
10. Il testo del bando è consultabile online: <https://icom.museum/en/news/icom-award-for-sustainable-development-practice-in-museums>.

BIBLIOGRAFIA

- Bessette, A., Bessette, J., (2022), *On Environmental Activism in Museums, “e-flux journal”* [online], 6 dicembre 2022.
- Buller, A. (2024), *Quanto vale una balena. Le illusioni del capitalismo verde*, add edizioni, Torino.
- Cameron, F.R. (2016), *Theorising More Than Human Collectives for Climate Change Action in Museums*, in Werkmeister, S. (ed.), *Ecologising Museums*, L’Internazionale online, pp. 25-35. <https://internazionaleonline.org/publications/ecologising-museums/> (ultima consultazione: 29 giugno 2024)
- Dal Santo, R., Borrelli, N., Davis, P. (2022), *Ecomuseums and Climate Change*, Ledizioni, Milano.
- Demos, T.J. (2017), *Against the Anthropocene, Visual Culture, and Environment Today*, Sternberg Press, Londra.
- Demos T.J. (2016), *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Stenberg Press, Londra.
- Fullerton, E. (2020), *England’s Tate Museum Network Declared a Climate Emergency. What Are the Benefits—and the Costs—of Sustainability?*, Artnews Online, 9 marzo 2020.
- Glissant, É. (2009), *Philosophie de la relation. Poésie en étendue Phases XI. La pensée de l’opacité du monde*, Editions Gallimard, Parigi.
- Grechi, G. (2022), *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis, Milano.
- Harrison, R., Sterling, C. (eds.) (2021), *Reimagining Museums for Climate Action*. Museums for Climate Action, Institute of Archaeology: Londra.

Haraway, D. (2019), *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO Publishing, Roma.

Mahony, E. (2021), *From Institutional to Interstitial Critique: The Resistant Force that is Liberating the Neoliberal Museum from Below*, in Demos, T.J., Scott, E.E., Banerjee, S. (eds.) *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change* Routledge, New York.

McGhie, H.A. (2019). *Museums and the Sustainable Development Goals: a How-to Guide for Museums, Galleries, the Cultural Sector and their Partners*. UK: Curating Tomorrow (online). <https://curatingtomorrow236646048.files.wordpress.com/2019/12/museums-and-the-sustainable-development-goals-2019.pdf> (ultima consultazione: 29 giugno 2024)

Morton, T. (2019), *Cosa sosteniamo? Pensare la natura al tempo della catastrofe*, Aboca edizioni, Sansepolcro.

Latour, B, Schultz N. (2023), *FACCIAMOCI SENTIRE! Manifesto per una nuova ecologia*, Einaudi, Torino.

Latour, B. (2007), *Disinventare la modernità*, Eleuthera, Milano.

Rota, M. (2022), *Musei per la sostenibilità integrata. Nuova edizione aggiornata*, Editrice Bibliografica, Milano.

Vanni, M. (2022), *Biomuseologia. Il Museo e la cultura della sostenibilità*, Celid, Torino.

Luja Šimunović è curatrice e assistente presso il Dipartimento di Storia dell'Arte (Facoltà di Scienze Umane e Sociali di Zagabria, Croazia). Laureata in Storia dell'Arte e Letteratura Comparata, è attualmente iscritta a un dottorato di ricerca in teoria e storia delle arti visive. Ha co-fondato il collettivo KUĆĆA e curato il 36° Youth Salon (HDLU, 2022) e il 63° Poreč Annale (2023). Tra i premi ricevuti figurano il *Franjo Marković Award* della Facoltà di Scienze Umane di Zagabria e l'*Iso Kršnjavi Award* del Dipartimento di Storia dell'Arte. I suoi articoli sono stati pubblicati su vari siti culturali, riviste di divulgazione e scientifiche.

I.

La pratica dell'artista finlandese Jenna Sutela può essere considerata come una serie di collaborazioni interspecie: operando con sistemi biologici e informatici, combina tecnologia, biologia e poesia nella sua pratica. Nel 2016, per la sua performance *Many-Headed Reading*, l'artista ha "collaborato" con una muffa, gialla e acellulare, chiamata *Physarum polycephalum*. Sebbene si tratti di un organismo unicellulare sprovvisto di cervello nella definizione tradizionale del termine, questa muffa pluricefala possiede la capacità di esplorare l'ambiente e risolvere compiti spaziali complessi. Mentre si muove, emette una traccia chimica che le consente di creare ricordi: per questo motivo, è stata definita un computer naturale e ed è considerata come un modello di organismo auto-organizzante (McDermott, 2022). Sutela ha ingerito la muffa, diventando così parte del sistema dell'organismo, insieme a cui ha in seguito eseguito una performance di lettura poetica. La sua opera del 2017, intitolata *Gut Machine Poetry*, può essere intesa come un preludio a *nimiia cétii*: mappando lo sviluppo e il movimento del kombucha fermentato, vi ha applicato un sistema di tecnologia informatica per generare numeri casuali, che a loro volta interagivano con un database testuale preordinato per produrre un testo poetico (McDermott, 2022). In poco più di 12 minuti, il video *nimiia cétii* documenta la creazione e lo sviluppo di un linguaggio poetico — parole, scrittura e "sottotitoli" in latino creati dall'interazione tra una rete neurale artificiale con il movimento dei batteri *Bacillus subtilis*, la voce dell'artista e la scrittura "marziana" della medium e musa surrealista della scrittura automatica Hélène Smith (1861-1929).

Il primo passo di questa analisi della pratica di Jenna Sutela sarà sia affermativo che pratico, e volto a mostrare le interconnessioni e la vicinanza tra umani, batteri e macchine implicite nel suo processo artistico. L'indagine si supporterà teoricamente

ai concetti intrecciati della scienziata Lynn Margulis e della filosofa Donna J. Haraway mentre, come filo conduttore sarà utilizzato il testo *nimiia vibie Log* di Jenna Sutela del 2019 che, attraverso un quadro teorico fittizio traccia le fasi della ricerca dell'artista a origine dell'opera. Il secondo passo di questa analisi sarà, invece, negativo e speculativo, e si concentrerà su tutte quelle proprietà e relazioni che affermano l'impossibilità di comprensione reciproca tra il vivente e il non vivente. Qui, le voci dei teorici e filosofi Gilles Deleuze, Félix Guattari e Simon O'Sullivan saranno cruciali nella formulazione dell'ipotesi centrale dell'analisi. L'indagine cercherà infine di mostrare come un'opera d'arte possa funzionare come un meccanismo evocativo per un terreno simbiotico ir-reticolato di connessioni interspecie, scomponendo complessi processi di trasgressione e separazione, così come di creazione e distruzione, come prerequisiti per l'attualizzazione di soggettività postumane alternative.

II.

Data la sua particolare attenzione per il mondo microscopico, le interviste e le dichiarazioni d'intenti di Jenna Sutela spesso si basano sui principi scientifici della biologa evolutiva Lynn Margulis, probabilmente conosciuta principalmente per la sua "*ipotesi Gaia*", co-sviluppata con l'ecologista James Lovelock:

L'ipotesi Gaia afferma che alcune condizioni che sostengono la vita sono regolate dalla vita stessa. Più specificamente, l'atmosfera e la somma di tutta la vita sul pianeta si comportano come un unico sistema fisiologico integrato. L'ambiente tradizionalmente considerato "inerte" è altamente attivo, formando parte integrante del sistema Gaiano (Margulis, 2018, p. 85).

Margulis cominciò a collaborare con Lovelock nel 1969, mentre si stava occupando della ricostruzione della storia della vita primordiale sulla Terra, comprendendo presto che i batteri producono e degradano diversi tipi di gas atmosferici. Lovelock era un chimico atmosferico che aveva già iniziato a sviluppare i primordi dell'ipotesi Gaia. Il contributo dell'ipotesi e del lavoro scientifico di Lynn Margulis risiede, fondamentalmente, nel suo nucleo: nell'idea della vita e del mondo come relazioni simbiotiche intrecciate – una tesi mutualistica che enfatizza la vicinanza della vita e dell'ambiente. Per questo motivo, l'ipotesi è spesso considerata in contrasto con sistemi chiusi, competitivi e patriarcali legati all'idea della sopravvivenza del più

adatto. Sebbene non si scontri con i concetti darwiniani, ma possa piuttosto essere intesa in relazione complementare ad essi, molti evolucionisti e neo-evolucionisti rifiutano l'ipotesi Gaia, il che ha portato alla percezione diffusa delle posizioni dei due scienziati come "anti-darwiniste" (Margulis, 2018, p. 89). "*Holobiont*", un altro termine sviluppato da Margulis nel 1991², indica il rapporto tra specie-ospiti e i diversi organismi che formano insieme a loro un'unità simbiotica, con, ovviamente, gli esseri umani a rappresentare l'esempio più noto. Prima di *nimiia cétii*, Sutela ha realizzato un'altra opera nel 2018: il video *Holobiont*, che esplora le analogie tra il mondo microscopico e macroscopico scoperte nel *Bacillus subtilis* – ovvero nel *nattö*, un batterio che si trova nei semi di soia fermentati.

III.

Il *Bacillus subtilis* assume anche il ruolo di protagonista nel video *nimiia cétii*, con i suoi movimenti che danno forma alla creazione di un linguaggio interspecie. È un batterio diffuso nel suolo, nel cibo che consumiamo e nel nostro intestino. Si trova nel kimchi e nella soia fermentata ed è generalmente noto per le sue preziose proprietà, che lo rendono un popolare integratore alimentare.³ Come abbiamo visto teorizzato con Margulis, è ormai un fatto noto che i nostri corpi non siano solo nostri, poiché il nostro organismo ospita, in qualsiasi momento, oltre trenta trilioni di cellule batteriche (Sender, 2018). Inoltre, recenti ricerche hanno evidenziato l'importanza della relazione intestino-cervello (Gwak & Chang, 2021), in particolare il fatto che i batteri che portiamo nel nostro intestino possano influenzare il nostro comportamento e il nostro umore. Sebbene invisibile all'occhio, questo batterio compone fisicamente i nostri corpi e assume il ruolo di un agente nascosto nella nostra esperienza del mondo. Inoltre, il *Bacillus subtilis* è un estremofilo – grazie alla sua resistenza alle peggiori e più aspre condizioni, gioca un ruolo importante nella ricerca spaziale sulla possibilità di vita extraterrestre che è, alla fine, l'interrogarsi sui limiti estremi della vita (Schuerger, 2003; Nicholson, 2005; Godin, 2001). Più precisamente, l'opera video *Holobiont* si concentra sull'interrogare il rapporto tra l'intestino e la vita extraterrestre, con la stretta relazione tra i due estremi resa possibile proprio grazie ai batteri. Gli assi della distanza radicale e della prossimità radicale sono qui intrecciati attraverso una domanda speculativa sull'origine dei batteri, immaginati come esseri che potrebbero essere arrivati da una cometa aliena o trasportati dalla polvere spaziale – per poi diventare parte di noi. Il rapporto uomo-batterio non è quindi necessariamente solo microscopico, ma

anche cosmico. Nel *video nimia cētī*, Sutela fa riferimento direttamente a queste questioni:

Dopo aver scrutato i cieli per segnali dagli extraterrestri per secoli, alla fine abbiamo realizzato che avevamo, di fatto, mangiato l'alieno. Ora questo regola non solo il corso della nostra salute e del nostro benessere, ma anche i nostri pensieri e le nostre emozioni.

Parla attraverso di noi.

Forse era il qualcosa che stava parlando anche attraverso Hélène Smith (2019, p. 234-235).

IV.

Hélène Smith era una sensitiva, medium e musa della scrittura automatica surrealista che visse alla fine del XIX secolo, conosciuta per le sue sedute spiritiche in cui entrava fisicamente in contatto con Marte e, precisamente, con i marziani. Come una forma di “astronomia subliminale”, la medium trasmetteva il loro linguaggio sotto forma di specifica calligrafia (Sutela, 2019, p. 233). Secondo Sutela, non è una coincidenza che Smith abbia trasmesso un linguaggio connesso con Marte, poiché l'uso più ampio dei telescopi a quel tempo consentiva comunque di osservare lo spazio solo entro i limiti consentiti dalla tecnologia. Ciò che quelle tecnologie riuscivano, in definitiva, a captare, era di una qualità ad estremamente bassa risoluzione, provocando quindi la diffusione di una serie di fraintendimenti sulla presenza di acqua su Marte. Il risultato: il diffondersi dell'idea di una vita extraterrestre (Sutela, 2019, p. 232). Oggi la tecnologia ci permette di osservare lo spazio in modi che non erano possibili all'epoca, il che chiarisce che ciò che sembrava un canale su Marte alla fine si è rivelato un'illusione ottica. Sutela riassume le relazioni menzionate nel seguente passaggio:

Le lenti d'ingrandimento sono state inventate per puntare verso il cosmo, ma poi le abbiamo girate e rivolte su noi stessi. Il telescopio è diventato un microscopio. Abbiamo scoperto batteri estremofili nei nostri microbiomi. Abbiamo trovato il collegamento intestino-cervello. Abbiamo poi capito quanto siano simili la topologia dei paesaggi extraterrestri e gastrointestinali.

L'ignoto ci sorride dal profondo da dentro e da fuori. (2019, p. 234)



Jenna Sutela, *nimia cētī* (2018). Fotogramma del video. Courtesy dell'artista.

V.

D'altro canto, le relazioni in *nimia cētī* sono complicate dalla mediazione tecnologica. Il linguaggio è creato attraverso un processo complesso; approssimativamente, si potrebbe dire, attraverso un lavoro meccanico. La macchina è stata creata dagli esseri umani ma, al contempo, appartiene al dominio dell'“altro”, come qualcosa che incorpora processi sconosciuti o non completamente spiegabili, poiché questi processi devono sempre essere tradotti in un linguaggio umano – sempre potenzialmente perdendo qualcosa lungo il cammino. Un buon esempio di questo concetto potrebbe essere la “scatola nera” che entra in gioco nel processo di apprendimento automatico (machine learning) degli algoritmi; specificatamente, il fatto che, guardando l'input e l'output delle informazioni, non sia davvero possibile esplicitare che cosa sia successo o perché qualcosa sia cambiato nel processo: si può vedere solo il risultato. Sutela chiama queste macchine degli “alieni tra noi”, connotazione che ribadisce il collegamento con i batteri:

E poi la macchina ha iniziato a parlare in altre lingue. Ha smesso di seguire procedure predefinite e ha iniziato a interagire con i batteri – diventando una creatrice di linguaggio o una poetessa.

Un alieno (almeno in parte) di nostra stessa creazione.

Potremmo trascorrere i prossimi secoli cercando di comprendere la condizione non umana delle macchine che operano come i nostri interlocutori e infrastrutture, e imparando ad avvicinarci a loro nei loro termini (2019, p. 236).

VI.

L'analisi finora ha mostrato connessioni evidenti e sottili tra ogni "giocatore", dimostrando alla fine la loro interconnessione e il carattere alieno intrinseco delle entità viventi e non viventi: i batteri come un agente alieno che vive dentro di noi; il corpo umano come qualcosa di poroso, aperto ad input "altro"; il livello psichico come un medium che penetra nel subconscio; e la tecnologia come una entità onnipresente ma anche, come i batteri, come un agente alieno nascosto. In questo spazio, noi ci troviamo ai confini stessi delle cose viventi e non viventi. Sviluppando il concetto del cyborg, Donna J. Haraway (1991) definisce tre punti per eliminare questi confini: umano-animale, umano/animale-macchina, fisico-non fisico. Esattamente, questo "ironico mito del cyborg" si basa su "confini trasgrediti". In questo senso, *nimiia cétii* è un'operazione che può essere posizionata come una specifica attualizzazione di queste idee: l'interazione interspecie di umani, batteri e macchine si basa sul fatto che i confini tra di loro sono molto più instabili e porosi di quanto potremmo pensare. Questi confini sono quindi trasgrediti con o senza l'intervento dell'artista ma, allo stesso tempo, la questione della consapevolezza affettiva rimane – che sia a livello sensoriale, emotivo o razionale – e questi tipi di trasgressioni indicano simultaneamente la vicinanza e la reciprocità, così come la distanza e l'impenetrabilità, tra diverse specie e i nostri corpi.

Il concetto di narrazioni alternative di Donna Haraway (2016) e del filosofo francese Bruno Latour (2017) è offerto come uno spazio potente per contestualizzare *nimiia cétii*, che necessariamente emerge come un terreno per considerare la realizzazione di un sistema de-ierarchizzato e non-antropocentrico composto di cose viventi ma anche non viventi. In *Facing Gaia* (2017), Latour si occupa direttamente delle istituzionalizzate narrazioni antropocentriche stabilite sulla Terra per rivolgersi al potenziale della nozione metaforica di Gaia come organismo vivente olistico, come è inteso da James Lovelock e Lynn Margulis: «narrazione e racconto dei fatti: questi sono gli strumenti di modellazione dei mondi e dei tempi possibili, mondi material-semiotici, passati, presenti e futuri.» (Haraway, 2016, p. 31). Se, nella prospettiva di Haraway (2016), è importante quali pensieri pensano

i pensieri, quali conoscenze conoscono le conoscenze e, in generale, quali storie costituiscono i mondi, *nimiia cétii* articola questa necessità portando in primo piano la proprietà della collaborazione interspecie. Se la storia di *nimiia cétii* riguarda la ricerca di un "linguaggio reciproco" che articoli queste proprietà, è tempo di spostare l'attenzione dell'analisi su quel risultato polifonico, interconnesso e trasgressivo.

VII.

Per poter pensare al potere e alla funzionalità della "geostoria" simbiotica e non-antropocentrica, è necessario considerare il carattere del linguaggio creato, cioè la peculiarità audiovisiva dell'opera d'arte. Sebbene tutte le trasgressioni e reciprocità menzionate siano implicite o "intessute" nel processo formale dell'opera, la domanda da porsi è come vengono attualizzate in una visione del mondo diversa? Cosa ci dice quel linguaggio, e in che modo? Come può l'emergere di un linguaggio completamente incomprensibile e intraducibile articolare e generare cambiamenti sociali e politici? E infine, che tipo di mondo sta costruendo – e a quale si oppone?

Sutela fa anche riferimento al fenomeno della glossolalia, chiamando la sua pratica glosso-poesia (Haas & Apter, 2021, p. 159). La traduzione letterale del fenomeno è "parlare in lingue" ed è considerato come il "dono delle lingue": un fenomeno religioso di natura mistica o paranormale manifestato da coloro che ricevono il potere di esprimersi in una lingua che non parlano (Feschenko & Newman, 2013). Prima del XIX secolo, esempi di glossolalia provenivano da storie mitiche e da storici della religione e, oltre che nell'ambiente cristiano, erano presenti anche nelle pratiche sciamaniche e di esorcismo durante tutto il Medioevo. Il caso della medium Hélène Smith occupa un posto speciale nella storia dello studio della glossolalia – sia da una prospettiva psicologica che linguistica –, oltre a essere il primo caso che vede la collaborazione fra un ricercatore e una medium che collaborano. Una breve storia del caso è presentata da Vladimir Feschenko e Leo Newman (2013) che presentano lo psicologo svizzero Théodore Flournoy (1854–1920) come figura chiave della vicenda poiché, tra il 1894 e il 1901, organizzò una serie di sedute spiritiche per un gruppo di accademici insieme a Hélène Smith. Flournoy pubblicò un'analisi dettagliata delle sedute nel 1899, nel libro *From India to Planet Mars*: durante una parte delle sedute, Smith avrebbe trasmesso la lingua "marziana" e, durante l'altra, la lingua "sanscritoide" – una lingua fittizia dell'antica India. Tra gli accademici coinvolti c'erano anche alcuni linguisti con punti di vista contrastanti: Ferdinand de Saussure e Victor Henry⁴. Secondo Feschenko e Newman, come

psicologo immerso tra i linguisti, le scoperte di Théodore Flournoy possono essere intese come un ponte tra le due discipline (2013, p. 78) e presentano quindi una questione importante per il seguito di questa analisi. Secondo Flournoy, l'esempio di glossopoiesi di Helene Smith non può essere ridotto a un linguaggio estatico e incomprensibile come quello praticato da entusiasti religiosi (ipotesi di de Saussure), né ad una lingua straniera già esistente (ipotesi di Henry). Piuttosto, lo psicologo interpreta questo linguaggio come un neologismo che è sistematicamente prodotto, con un significante preciso, da una condizione di sottopersonalità sconosciuta dall'Ego normale (Feschenko & Newman, 2013, p. 74). Flournoy definisce questo fenomeno come la produzione di una lingua completamente nuova attraverso un'azione inconscia, con l'immaginazione che gioca un ruolo chiave come apparato creativo che esplora e offre alternative ai problemi affrontati dall'Ego (Feschenko & Newman, 2013, p. 78). Se seguiamo l'ipotesi di Flournoy, possiamo riconoscere la funzionalità creativa del discorso e della scrittura apparentemente incomprensibili e insensati, come evidenziato nell'ultimo frammento del testo dell'artista:

Per diventare un dio, dobbiamo prima dimenticare il 'linguaggio', o il 'codice',
 tutti quei meccanismi che strutturano 'noi' rispetto al 'mondo', e così balbettare
 il nostro cammino verso la divinità.
 dimenticare (['linguaggio', 'codice'])
 # dimenticare il linguaggio
 # dimenticare il codice
 balbettare (['nostro', 'cammino', 'verso', 'divinità'])
 # n--nostro
 # c-cc-ccc-cammino
 # vvv---verso
 # d--d-divinità (Sutela, 2019, p. 236)

VIII.

La glossopoiesi di Flournoy che si manifesta in *nimiia cétii* riguarda un altro soggetto: qui, una macchina è il medium attraverso il quale il linguaggio è creato e parlato, mentre tutti quegli aspetti etimologici appartengono a un dominio materiale più ampio composto di movimento, voce, calligrafia e processi informatici.



Jenna Sutela, *nimiia cétii* (2018). Fotogramma del video. Courtesy dell'artista.

La fotografa e artista Annika Haas e l'esperta in filosofia del linguaggio e teoria della traduzione Emily Apter (2021) affrontano la questione dei limiti della traduzione in una conversazione che coinvolge anche una riflessione sulle implicazioni dell'impossibilità di tradurre il linguaggio di *nimiia cétii*, sottolineando il fatto che il confine sempre più sfocato tra linguaggio naturale e linguaggio meccanico ha mostrato che il linguaggio non appartiene solo al dominio astratto o metaforico, ma è modellato da una rete di relazioni e condizioni: il linguaggio è quindi una creazione della cultura. In questo senso, l'intelligenza artificiale denaturalizza il costruito sociale del linguaggio, riportandolo a uno stato pre-linguistico, manifestando così che le distribuzioni delle unità linguistiche si basano su relazioni di potere (2021, p. 151). Co-creato da una macchina, da un essere umano e da batteri, il linguaggio di *nimiia cétii* contribuisce, in questo senso, ai nuovi modi in cui ci relazioniamo al linguaggio in generale, affermando il potenziale creativo di alienare gli esseri umani dal linguaggio "naturale" (2021, p. 158). *nimiia cétii* ci collega quindi alla condizione non umana delle macchine, ma anche agli esseri non umani. Secondo Haas e Apter, la macchina non è il "diverso" perfetto che traduce solamente ma, piuttosto, individua i limiti dell'interpretazione umana e mostra i limiti fenomenologici di cosa significa essere umani (2021, p. 159). Concludono:

[Le opere d'arte] rendono anche consapevoli che l'interazione uomo-macchina sia una forma molto complicata di traduzione relazionale, a cui contribuiscono il noto, il parzialmente noto e l'ignoto. Da un punto di vista ermeneutico, il balbettio risultante può sembrare privo di senso. Ma, considerato come la materia prima del linguaggio *en formation*, mormora: "Parliamone" (2021, p. 159).

IX.

Invocare un linguaggio che mormora ci apre un interessante parallelo. Nel testo *He Stuttered* (1994), Gilles Deleuze sviluppa il concetto di "balbuzie creativa" nel contesto della letteratura come atto sovversivo di creazione di un "linguaggio minore." Lo spazio discorsivo di un individuo che semplicemente "balbetta" è qui occupato dall'autore di un testo letterario che ha la capacità di "balbettare" all'interno del sistema linguistico nel suo complesso (1994, p. 24). Questo è possibile se non si pensa al linguaggio come ad un sistema omogeneo in equilibrio ma, piuttosto, come un sistema in costante disequilibrio che può rompersi e dove il linguaggio stesso, in quanto tale, può iniziare a vibrare e balbettare (1994, p. 24). Qui, Deleuze trova un terreno per quegli scrittori che, attraverso il discorso poetico, potenziano tutta la variabilità e il potere modulante di un «linguaggio [che] trema in tutte le sue membra» (1994, p. 27). Gli scrittori creano un "uso minore" della lingua principale in cui si esprimono, come uno «straniero [...] nella sua lingua madre» (1994, p. 27). Qui entrano in gioco le tensioni all'interno del linguaggio e dei suoi stessi confini, con una sintassi in fase di divenire:

La balbuzie creativa è ciò che fa crescere il linguaggio dal mezzo, come l'erba; è ciò che rende il linguaggio un rizoma invece di un albero, ciò che mette il linguaggio in uno stato di perpetuo disequilibrio: *Ill Seen, Ill Said* (contenuto ed espressione) (1994, p. 27).

Mentre Deleuze si occupa di autori letterari e di esempi specifici di balbuzie poetica, il teorico dell'arte britannico Simon O'Sullivan (2009) collega invece la balbuzie alle pratiche artistiche contemporanee, stabilendo una connessione tra l'analisi di Deleuze del pittore britannico Francis Bacon e il concetto più ampio di letteratura minore sviluppato da Deleuze e Félix Guattari, che distingue tre caratteristiche. La prima si riferisce alla balbuzie, alle qualità affettive e intensive del linguaggio che rompe con il sistema linguistico e quindi cessa di

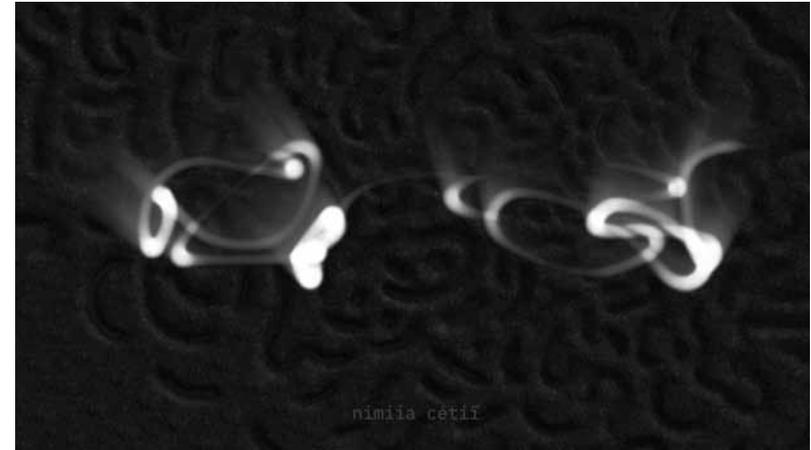
avere senso. La seconda caratteristica della letteratura minore è la sua natura politica implicita, mentre la terza è di carattere collettivo: si tratta sempre di un'enunciazione collettiva (2009, p. 247). Pertanto, la letteratura minore traccia sempre la sua strada verso una nuova comunità ed è quindi sempre orientata verso il futuro. Non offre ciò che già esiste, non produce nuova conoscenza e non produce una riflessione su una soggettività già in essere. Per questi motivi, l'autore si posiziona in questa condizione come un profeta, tuttavia, come uno che tradisce questo mondo evocando «le persone che mancano». Per questo motivo, tale arte è utopica nella misura in cui costruisce questo futuro fatto della realtà materiale che ci circonda qui e ora (2009, p. 248).

Simon O'Sullivan introduce in aggiunta il termine "*affective-event*" o "*glitch*" come risultato produttivo della balbuzie linguistica, come un evento in cui quegli elementi che costituiscono la nostra soggettività vengono prodotti e riorganizzati. In questo incontro, il ruolo chiave è svolto dal lettore, ascoltatore o spettatore, che deve essere aperto alla possibilità che accada qualcosa di diverso (2009, p. 243). Il *glitch* porta quindi sempre con sé il germe di un nuovo mondo con due passaggi cruciali: distruggere il mondo e ri-crearlo: «L'artista come profeta traditore nomina un doppio orientamento: il tradimento del mondo unico e l'affermazione di un mondo-ancora-da-venire» (2009, p. 251). L'analisi di Deleuze della pratica di Francis Bacon fornirà a O'Sullivan il terreno per espandere le strategie della letteratura minore verso le arti visive, attraverso tre aspetti dei quali gli ultimi due sono particolarmente interessanti per questo saggio: il figurativo, i "probe-heads" e il diagramma. Il termine "probe-heads" (teste-sonda) si riferisce alla disgregazione dei processi di visività intesi, attraverso il filtro l'opera di Bacon, come una macchina astratta della modernità. Essi sono, prendendo in prestito il termine di Deleuze, "linee di fuga" dal volto e dalla visività, che non sono create da qualcos'altro ma, piuttosto, generate esattamente da ciò da cui stanno fuggendo. O'Sullivan ci porta qui alla interrelazione tra tutte le pratiche collettive nell'arte contemporanea che rifiutano la produzione di soggettività individuali e atomizzate tipiche dei sistemi capitalistici (2009, p. 254). Il concetto di diagramma è quello che consente la deterritorializzazione del volto, con la nozione di eventi casuali che appare come suo aspetto cruciale, posizionandoli come "un punto di collasso" – dove il diagramma si manifesta come il «ritmo emergente dal caos, la manipolazione del caso per suggerire l'emergere di un altro mondo» (2009, p. 255).

X.

Se la prima parte dell'analisi ha stabilito le relazioni rilevanti implicite in *nimiia cétii*, la seconda parte ha tentato di scoprire i meccanismi con cui queste relazioni diventano attive e reali. L'analisi di Théodore Flournoy ha già mostrato come possiamo pensare alla glossopoiesi come ad un fenomeno produttivo, in cui l'intraducibilità della lingua diventa un aspetto cruciale in questa glosso-poesia interspecie. Abbiamo visto con Anika Haas ed Emily Apter (2021) come questa possa essere anche letta come una lingua polemica, a causa della sua incomprensibilità e intraducibilità, che rivela gli orizzonti oltre la nostra comprensione e quindi segnala i confini degli esseri umani e della materialità del linguaggio in generale. Allo stesso tempo, la glossopoiesi ci connette con tutte quelle relazioni "aliene". Guardando l'opera video, assistiamo al processo di creazione di un linguaggio in atto: è una "lingua che balbetta" (Sutela 2019, p. 236) e una "lingua che mormora" (Haas & Apter, 2021, p. 159) – riportandoci quindi alla questione della funzione di questa caratteristica, riconducendoci così a Gilles Deleuze, Félix Guattari e Simon O'Sullivan.

Tracciando una serie di parallelismi tra le loro analisi, è possibile proporre *nimiia cétii* come un'evocazione collettiva e utopica in cui la macchina, i batteri e l'essere umano bypassano i meccanismi dominanti e oppressivi di soggettivizzazione attraverso un evento affettivo che si instaura tra noi, lo spettatore, e il soggetto, cioè il medium del linguaggio balbettante. In questo contesto, è anche possibile suggerire che *nimiia cétii* sia una ritualizzazione che stabilisce una nuova esperienza del mondo, composta da tutto ciò che ci circonda ogni giorno, ma che abbraccia anche l'ignoto. Il nostro mondo è tradito in un'espressione intraducibile e incomprensibile per essere poi ricostruito in qualcos'altro, per quanto limitato e temporale. In *nimiia cétii*, il linguaggio non produce conoscenza, ma rappresenta piuttosto "una linea di fuga" dalle categorie ermeneutiche ed epistemologiche dominanti, producendo un nuovo tipo di soggettività che accetta i limiti della conoscenza, della cognizione e dell'esistenza. In ogni momento, è in contatto con il collasso, affidando i suoi aspetti produttivi a tutte quelle coincidenze fisiche tra il movimento dei batteri e la voce dell'autore, e allo sconosciuto regno algoritmico. Sutela, la macchina, i batteri e Hélène Smith tradiscono questo mondo costruendo un nuovo terreno affettivo, simbiotico e strano, che abbraccia sia il familiare che l'estraneo, il radicalmente vicino e il radicalmente lontano.



Jenna Sutela, *nimiia cétii* (2018). Fotogramma del video. Courtesy dell'artista.

XI.

Questa analisi ha cercato di mostrare come un'opera d'arte possa 'sfiorare', anche solo momentaneamente e forse anche inconsciamente, un'altra visione – simbiotica, non antropocentrica – del mondo. Ha mostrato come un'opera d'arte che si basa sul sentire e percepire, piuttosto che sul pensare e sapere, abbia l'opportunità di superare le fondamenta epistemologiche della nostra realtà presente. Condivisa su Youtube, i commenti sottostanti evidenziano il posizionamento e l'interpretazione ambigua dell'opera: «Devo essere onesto. Ero nervoso mentre guardavo tutto questo per paura che si stessero evocando demoni o qualcosa del genere.» dice un utente; «Che cos'è questo? Arte? Beh, immagino che la nostra prospettiva sia la sola chiave qui. A me sembra un rituale di qualche tipo.» dice un altro. Sebbene alquanto rozze e generalmente fuorvianti, le reazioni viscerali di questi utenti evidenziano le proprietà chiave dell'opera: un'evocazione, sì, di relazioni simbiotiche esistenti – così come una ritualizzazione verso un nuovo tipo di strutturazione affettiva del mondo. Più in generale, questa analisi ha cercato di tracciare un percorso per comprendere e contestualizzare pratiche artistiche che non spiegano o mostrano esplicitamente di cosa trattano, ma impiegano la loro stessa materialità per costruire diversi tipi di relazioni e narrazioni. In particolare, si è voluto concentrarsi su pratiche interdisciplinari basate sulla tecnologia che utilizzino proprio ciò di cui trattano per

articolare modi alternativi di percepire il mondo. L'apprendimento automatico, la registrazione vocale, le informazioni biologiche non sono semplicemente strumenti da usare – sono parti uguali di un processo, la materia stessa in questione. Queste sono pratiche sperimentali che non trattano nulla in particolare, piuttosto, lavorano, distruggono e ricostruiscono.

1. Il presente saggio costituisce la traduzione di un manoscritto inedito redatto in lingua inglese da Luja Šimunović. La traduzione in lingua italiana è a firma di Arianna Casarini, sotto la supervisione dell'autrice.
2. La teoria è sviluppata nel libro *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation* (1991).
3. Numerosi studi indicano il ruolo positivo dei batteri nella riduzione dell'infiammazione del tratto gastrointestinale (Jones, 2014; Rhayat, 2019; Garvey *et al.*, 2022).

4. Mentre l'analisi di de Saussure osservava il fenomeno del linguaggio privo di significato come prova dell'arbitrarietà del segno linguistico, l'analisi di Henry cercava di dimostrare l'evoluzione etimologica del linguaggio come processo inconscio in un soggetto cosciente. Più precisamente, nel libro *Le Langage Martian* pubblicato nel 1901, Henry ha presentato un'analisi dell'etimologia della lingua marziana di Hélène Smith, in cui ha dimostrato connessioni con le lingue francese, tedesca e ungherese.

Bibliografia

- Deleuze, G. (1994), *He Stuttered*, in Boundas, C. V. & Olkowski, D., *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, Routledge, Londra, pp. 23-33.
- Feschenko, V., Newman, L. (2013), "From the History of Glossolalia Studies. The Case of Hélène Smith on the Borderlines of Linguistics, Psychology, and Religion", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, no. 66, pp. 67-79.

- Garvey, S. M. *et al.* (2022), "The probiotic *Bacillus subtilis* BS50 decreases gastrointestinal symptoms in healthy adults: a randomized, double-blind, placebo-controlled trial", *GUT MICROBES*, vol. 14, no. 1., e2122668.
- Godin, P. J., Schuerger, A., Moores, J. (2021), *Salt Tolerance and UV Protection of Bacillus subtilis and Enterococcus faecalis under Simulated Martian Conditions*, "Astrobiology", aprile 2021 (4), pp. 394-404.

Gwak M., Chang S. (2021), *Gut-Brain Connection: Microbiome, Gut Barrier, and Environmental Sensors*, "Immune Netw", giugno 2021; 21(3), e20.

Haas, A., Apter E. (2021), *Translation: A Relational Practice*, in Haas, A., Haas, M., Magauer H., Pohl, D. (eds.) *How to Relate: Knowledge, Arts, Practices*, Verlag, Bielefeld, pp. 144-159.

Haraway, D. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, pp. 149-183.

Haraway, D. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham.

Jones, S. *et al.* (2014), *Protection from Intestinal Inflammation by Bacterial Exopolysaccharides*, "The Journal of Immunology", 192(10), pp. 4813-20.

Latour, B., (2017) *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, Londra.

Margulis, L. (2018), *Living by Gaia*, "The NAMTA Journal", Vol. 43, No. 3., pp. 83-96.

McDermott, E. (2022), *FROM HEAD TO GUT (VIA BREAST)*. <https://berlinartweek.de/en/article/from-head-to-gut-via-breast/> (ultimo accesso: 29 giugno 2024)

Nicholson W. L., Schuerger A. C. (2005), *Bacillus subtilis spore survival and expression of germination-induced bioluminescence after prolonged incubation under simulated Mars atmospheric pressure and composition: implications for planetary protection and lithopanspermia*, "Astrobiology", agosto 2005 (4), pp. 536-544.

O'Sullivan, S. (2009), *From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice*,

"Deleuze and Guattari Studies 3" (2), pp. 248-258.

Rhayat, L. *et al.* (2019), *Effect of Bacillus subtilis Strains on Intestinal Barrier Function and Inflammatory Response*, "Frontiers in Immunology", 10, 10: p.564.

Schuerger A. C. *et al.* (2003), *Survival of endospores of Bacillus subtilis on spacecraft surfaces under simulated martian environments: implications for the forward contamination of Mars*, "Icarus", Oct;165(2), pp. 253-276.

Sender R., Fuchs S., Milo R. (2016), *Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body*, "PLOS Biology", 14(8), e1002533.

Sutela, J. & Roosth, S. (2020), *Should We Disinfect Outer Space?: Jenna Sutela and Sophia Roosth in Conversation*. <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/disinfect-outer-space-jenna-sutela-sophia-roosth-1202694542/> (ultimo accesso: 29 giugno 2024)

Zhang, G. Z. (2020), *Jenna Sutela: Soul, meat and pattern*. <https://www.sleek-mag.com/article/jenna-sutela-slime-science-machine-learning-spirituality/> (ultimo accesso: 29 giugno 2024)

Paesaggi compressi nell'Antropocene.
Il *glitch* e la decostruzione dello sguardo
egemonico sulla natura

Chiara Borgonovo

*Die neuen Tempel haben schon Risse
Künftige Ruinen
Einst wächst Gras auch über diese Stadt
Über ihrer letzten Schicht¹*

Einstürzende Neubauten, *Die Befindlichkeit des Landes*, 2000

Il *glitch* come sfida tecnologica e percettiva

Nel contesto della società tardocapitalista, gli ideali neoliberisti di produttività, efficienza e funzionalità pervadono in profondità le abitudini e i comportamenti diffusi, estendendo la loro sfera di influenza dalla dimensione tangibile delle infrastrutture materiali all'invisibile tessuto dei rapporti interpersonali. In una società ossessionata dall'iper-prestazione e dal mito del progresso a ogni costo, il concetto di fallimento è rimosso da ogni narrazione edificante, trovando spazio unicamente come polo negativo di un sistema di opposizione binaria, che lo vuole contrapposto all'ideale normativo del successo.

Tuttavia, l'intensificarsi di eventi climatici estremi ci ha impietosamente ricordato la fallibilità dei nostri sistemi, rendendo evidente la complessa rete di interrelazioni che legano mondo umano e mondo naturale (Lammes *et al.*, 2023, p. 10). In particolare, l'emergenza ambientale ha sottolineato l'urgenza di sviluppare forme di pensiero e di azione alternative, che aiutino il genere umano a immaginare nuove forme di co-esistenza e a «restare a contatto con il problema» (Haraway, 2016) per far fronte alla catastrofe.

In questo senso, l'idea di fallimento come opportunità creativa e forma di resistenza al dogmatismo, introdotta da Lisa Le Feuvre (2010) e poi ripresa da Sabine Lammes *et al.* (2023) in un vero e proprio manifesto del fallimento – o *Failurefest* (Lammes *et al.*, 2023, pp. 24-25) – offre una prospettiva utile

Chiara Borgonovo è una storica dell'arte e ricercatrice. È dottoranda presso l'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano, con un progetto di ricerca in storia dell'arte contemporanea incentrato sulla materialità delle tecnologie digitali in relazione alle pratiche curatoriali, conservative e archivistiche per i nuovi media. Ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica di Milano (UCSC) e un Certificate of Advanced Studies in Curating (CAS) presso la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) di Zurigo. Ha maturato esperienza curatoriale lavorando tra Zurigo e Berlino. Il suo precedente lavoro di ricerca è stato pubblicato da Vita & Pensiero University Press, dopo aver ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui il "Premio di Laurea" di Fondazione Prada (2020).

per riconsiderare il nostro rapporto con la tecnologia nel contesto del presente collasso ecologico.

In particolare, tale riflessione intende esplorare il concetto di *glitch* nell'ambito di pratiche artistiche contemporanee come strategia critico-decostruttiva capace di promuovere nuove forme di *worlding* (Haraway, 2016) con ramificazioni che si estendono dalla sfera della vita *online* a quella della realtà *Away From Keyboard* o *AFK* (Russell, 2020, p. 7).

L'ambito di interazione uomo-macchina rappresenta senza dubbio un terreno privilegiato per sondare la pervasività del mito dell'efficienza produttiva e misurare il suo impatto umano e ambientale. Infatti, se dal momento della sua creazione ogni tecnologia entra inevitabilmente in un ciclo di obsolescenza, questo risulta drasticamente accelerato dalla costante aspirazione a un miglior grado di performatività e immediatezza². L'imperativo tecno-categorico del perfetto funzionamento contribuisce così a evidenziare l'oscillazione tra efficienza e malfunzionamento, successo e fallimento che caratterizza il ciclo vitale di ogni dispositivo (Fraser, Wilmott, 2023, p. 33), ascrivendo all'evento "catastrofico" – il guasto improvviso o *glitch* – il compito di restituire al fruitore quel distacco critico utile a riconoscere la dimensione oggettuale del dispositivo.

Nel suo significato etimologico il termine *glitch* indica lo "slittamento" improvviso da una condizione di attesa operatività³. Nei paesi anglosassoni, il suo utilizzo è documentato a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso, prima nel gergo tecnico degli annunciatori radiofonici e poi in quello degli ingegneri elettronici, per designare varie tipologie di errori e interferenze. La parola entrò poi nell'uso comune a partire dai primi anni Sessanta, quando fu popolarizzata dai membri del programma spaziale americano Mercury. In particolare, fu l'astronauta John Glenn ad attestarne l'utilizzo da parte degli astronauti per indicare improvvisi cali di tensione nei circuiti, oppure, in senso lato, per riferirsi a una vasta gamma di guasti dalle cause non identificate (Glenn *et al.*, 1962; Menkman, 2011b, p. 26)⁴. Oggi il termine *glitch* è impiegato per designare qualsiasi interferenza che comprometta il funzionamento di un dato sistema (Cambridge Dictionary, 2024), mantenendo un forte legame con l'idea di una funzionalità disattesa, che può essere intesa sia da un punto di vista tecnico sia sociale (Menkman, 2011b, p. 9).

Tale duttilità semantica conferisce al *glitch* una particolare rilevanza nell'ambito delle pratiche artistiche e culturali contemporanee, dove ha assunto

una parallela valenza etico-politica. Secondo la definizione di Rosa Menkman (2011a, pp. 340-341), infatti, il *glitch* si manifesta come una «meravigliosa esperienza di interruzione che allontana un oggetto dalla sua forma e dal suo discorso abituali» per aprire nuovi spazi di possibilità. Inteso in questa accezione, il *glitch* è divenuto il fulcro della pratica di artiste e artisti interessati a sondare i limiti tecnico-operativi di dispositivi tecnologici – quali televisori, videogiochi, computer e software – dando vita alla corrente artistica nota come *glitch art*. Affermatasi tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni 2000 e informata dall'ethos della coeva *hacker (counter)culture*, la *glitch art* mette a tema l'interesse per la materialità delle tecnologie digitali, facendone il fulcro di sperimentazioni orientate a un uso etico della tecnologia, in opposizione all'imposizione normativa di standard proprietari. Corrompendo i segnali di trasmissione e ricezione di una vasta gamma di dispositivi, le artiste e gli artisti esponenti di questo movimento sfruttano la capacità generativa di processi distruttivi, rinunciando al contempo al pieno controllo sull'esito finale del processo creativo. Il *glitch* emerge così come atto di resistenza alla standardizzazione dello sguardo tecnologicamente aumentato, introducendo una cifra di imprevedibilità nel ripensamento creativo del rapporto uomo-macchina.

A partire dall'esaltazione della materialità dell'immagine digitale, le e gli esponenti della *glitch art* portano il medium a uno stato di ipertrofia che sospende, anche solo temporaneamente, la referenzialità dell'immagine per dare corpo a un'«estetica del rumore» intesa come «sfida tecnologica e percettiva alle convenzioni d'uso o ideologiche» (Menkman, 2011b, p. 29) che informano il rapporto umano con la tecnologia, così come lo sguardo antropocentrico sul mondo.

In questo senso, le artiste e gli artisti che si avvalgono del *glitch* come antidoto al dogmatismo agiscono come quei produttori di «immagini tecniche» che «cercano di rivoltare gli apparati automatici contro l'automazione» (Flusser, 2009 [1985], p. 26). La logica del sovvertimento connaturata al *glitch* si traduce nella produzione di immagini dal «significato imperativo, codificante», che consente a loro creatori di informare il mondo di nuovi significati (Flusser, 2009 [1985], p. 62).

Lo sguardo umano sul mondo naturale: il paesaggio come medium

Nel caso specifico del disastro ecologico, la valenza generativa e antagonista del *glitch* può essere situata nel contesto di pratiche artistiche volte a ricodificare il genere iconografico del paesaggio nel contesto dell'Antropocene. Si tratta di

pratiche che rifiutano gli schematismi culturali intrinseci di antropocentrismo che hanno storicamente connotato lo sguardo umano sul paesaggio in senso estrattivo, egemonico e in ultima analisi coloniale (Demos, 2020).

In primo luogo, come sottolineato dallo storico dell'arte e *visual scholar* William J.T. Mitchell (2002 [1994]), la stessa nozione di paesaggio deve essere opportunamente rimessa a fuoco, identificandolo non tanto come genere iconografico, ma come «medium culturale». Il paesaggio, infatti, «non si limita a significare o simbolizzare relazioni di potere» ma è a tutti gli effetti strumento di un potere culturale «che è (o spesso si rappresenta come) indipendente dalle intenzioni umane» (Mitchell, 2002 [1994], pp. 1-2). Se la tradizione artistica e storico-artistica occidentale tende a identificare la natura come un orizzonte fluido e non caratterizzato, aperto all'azione reificante dello sguardo umano, il paesaggio come esperienza para-iconica supporta la naturalizzazione di un'intenzione socioculturale di stampo imperialista, secondo un meccanismo tipico dei processi ideologici⁵.

Molto interessante in questo senso è l'analisi etimologica del termine *landscape* (paesaggio) proposta da T.J. Demos (2020, p. 191), che ne evidenzia il duplice statuto, in bilico tra l'orizzonte iconico dello sguardo e quello produttivo del lavoro⁶. In quanto soggetto naturale reso oggetto della visione e dell'azione umana, il paesaggio si configura come un ibrido di cultura e natura, che, agendo come medium, supporta attivamente la colonizzazione umana del mondo naturale. Nel momento in cui il soggetto umano sente di potersi distanziare dall'oggetto (non-umano) del proprio sguardo, astraendosi dalla rete di interconnessioni che lo legano alle altre forme di vita, allora la “natura” si trasforma in un orizzonte “altro”, secondo una logica di opposizione binaria che colloca il soggetto umano in una posizione egemonica e trasforma il mondo naturale in un campo d'osservazione «aperto tanto all'apprezzamento estetico quanto alla manipolazione tecnoscientifica» (Demos, 2020, p. 194). L'elemento naturale inteso come forma di «materialità arrendevole» (Demos, 2020, p. 196) risulta così vulnerabile a processi estrattivi di stampo neocoloniale, particolarmente evidenti nel contesto socioeconomico tardocapitalista⁷.

In questo senso, la costruzione dello sguardo in senso antropocentrico si traduce nel consolidamento di regimi scopici connotati in senso egemonico, che risultano già attivi in epoca premoderna. Ne sono un ottimo esempio i celeberrimi affreschi che adornano la *Sala della Pace* nel Palazzo Pubblico di Siena, dipinti alla

prima metà del XIV secolo dal maestro della scuola senese Ambrogio Lorenzetti e raffiguranti le *Allegorie ed effetti del Buono e Cattivo governo*, in città e in campagna. Particolarmente interessante in questo senso è la rappresentazione de *Gli effetti del buon governo in campagna*, dove i risultati prodotti da una buona amministrazione si riflettono nel pieno assoggettamento del mondo naturale esterno alle mura cittadine ai medesimi rapporti di potere vigenti al loro interno. La campagna risulta “ben governata” nella misura in cui è pienamente antropizzata, ovvero soggetta a un tipo di controllo che riconduce i soggetti non-umani – quali piante, animali, ma anche alture e corsi d'acqua – a una specifica funzione produttiva e strategica, sia in un'ottica di estrazione di risorse e forza lavoro, sia di controllo militare. Dall'altro lato, la rappresentazione de *Gli effetti del cattivo governo in campagna* restituisce l'immagine di una natura liberata dall'influenza umana e in questo senso connotata in senso peggiorativo⁸.

Le due vedute affrescate da Lorenzetti sono colte da un punto d'osservazione panoramico, che esplicita in termini visuali un rapporto di potere concretamente esercitato. Si tratta del cosiddetto «god-trick», descritto da Donna Haraway (1988, p. 581) come l'adozione di una prospettiva pseudo-divina che consente di osservare «everything from nowhere». Nell'interpretazione dell'autrice è precisamente questo tipo di sguardo a essere potenziato dallo sviluppo di nuovi dispositivi, che consentono all'occhio umano di soddisfare in modo sempre più pervasivo la propria brama di immagini, mettendolo nella condizione di «fottere il mondo per creare dei mostri tecnologici» (Haraway, 1988, p. 581)⁹.

Il glitch e la decostruzione del genere iconografico del paesaggio

Nel momento in cui l'estetica del rumore è applicata al genere del paesaggio, il *glitch* emerge come una particolare strategia di sovvertimento capace di servirsi dello sguardo tecnologicamente aumentato per agire in senso contrario a quello descritto da Haraway, vale a dire in modo funzionale a destabilizzare il punto di vista antropocentrico.

Particolarmente rappresentativa in questo senso è la serie *Compressed Landscapes* (2016) dell'artista olandese Jan Robert Leegte. Pioniera della *net art*, Leegte è attivo dalla fine degli anni Novanta e nella sua pratica indaga lo statuto ontologico dei media digitali attraverso la loro sistematica “dissezione”, che gli pratica con la curiosità di un anatomista digitale. A partire dalle sue prime composizioni con barre di scorrimento – *Scrollbar Composition* (2000) – le sue opere *online* destabilizzano le

abitudini fruibili degli utenti, rispondendo pienamente alla vocazione decostruttiva della *glitch art*. In *Compressed Landscapes*, invece, un algoritmo programmato dall'artista si avventura all'interno dei principali *database online* di immagini selezionando paesaggi rispondenti a *query* generiche – come “montagne”, “foreste” o “tramonti” – per poi sottoporli in tempo reale a una pesante compressione in formato JPEG che ne compromette la leggibilità, generando numerosi *glitch*.

Il risultato è «un'impressione computazionale grezza di un paesaggio delocalizzato» (Leege, 2016) che oltre ad anestetizzare la dimensione *kitsch* delle immagini prescelte, frustra il desiderio scopico tipico dello sguardo antropocentrico¹⁰. Curiosamente Leege identifica l'algoritmo di compressione come una reincarnazione della figura del pittore *en-plein-air*, rappresentante prototipico di uno sguardo interessato a filtrare l'immagine del mondo naturale attraverso il dispositivo-occhio con l'intento di sondare le leggi che regolano la visione umana. Esasperando tale paradigma, Leege demanda il problema della visione all'occhio più-che-umano della macchina, per ricavarne impressioni in cui il *glitch* agisce come risposta etico-politica all'estetizzazione del paesaggio¹¹.

Formalmente affini ai paesaggi di Jan Robert Leege sono le opere del regista e video-artista francese Jacques Perconte, che sin dai primi anni Duemila lavora alla manipolazione dell'immagine in movimento attraverso tecniche di compressione dell'informazione digitale, come il *datamoshing*. A differenza di Leege, Perconte si dedica in modo quasi esclusivo al genere del paesaggio per destabilizzare le forme di leggibilità assegnate alla natura da una lunga tradizione pittorica e fotografica. Le sue immagini sono sempre colte in presa diretta a fronte di lunghe sessioni di ripresa a contatto diretto con l'elemento naturale, poi rielaborate in post-produzione. In questo modo, la persistenza del soggetto naturale è dettata in modo imprevedibile dalla mediazione della macchina e degli algoritmi di compressione, all'insegna di un processo di effettiva co-creazione. Se per certi aspetti il *modus operandi* dell'artista può ricordare quello di un “impressionista digitale”, ciò che lo riscatta dal pericolo dell'estetizzazione è l'integrazione della visione macchinica nel processo creativo, che oltre a destabilizzare il punto di vista antropocentrico, produce esiti insolitamente lirici nella restituzione del soggetto naturale. In questo senso, i *glitch* nell'opera di Perconte lavorano in senso opposto rispetto all'ideale di raffreddamento mediale perseguito da Leege, avvicinando il fruitore alla realtà rappresentata secondo una sensibilità affine al monismo neo-spinoziano invocato da Braidotti (2013, pp. 56-57) come fondamento della sua teoria del Postumanesimo.

Un esempio particolarmente evocativo in questo senso viene da una delle ultime opere video dell'artista, dedicata al massiccio del Monte Bianco. Per *Blanc Mont Blanc* (2023), Perconte cattura numerose immagini, documentando le diverse gradazioni cromatiche assunte dalla montagna con il variare delle stagioni, delle condizioni climatiche e dei livelli di inquinamento. Il ricchissimo spettro di colori spazia dai toni del bianco-turchese, fino a quelli del rosso, dell'ocra, del rosa, del grigio e del marrone, in uno sfavillio di riflessi luminosi, in buona parte prodotti dal rapido scioglimento di neve e ghiacci perenni¹².

Lo “spettacolo catastrofico” è enfatizzato dai *glitch* che affiorano sulla superficie dell'immagine, generando suggestivi effetti di vibrazione cromatica; essi producono uno slittamento dal piano della materialità dell'immagine digitale a quello della materialità del soggetto naturale, in un avvicinamento quasi epidermico al corpo della montagna. Ciò si traduce in un richiamo a un senso di responsabilità collettiva e nell'esortazione ad abbracciare un'ottica di co-appartenenza che aiuti a riconoscere i paesaggi dell'Antropocene come «siti di relazionalità» (Demos, 2020, p. 197).

Conclusioni

Ponendosi “a metà strada” tra leggibilità dell'immagine e negazione della rappresentazione, performatività e mancato funzionamento, creazione e distruzione, il *glitch* emerge come strategia emancipatoria utile a contrastare la normativizzazione dei rapporti di potere e a disinnescare i meccanismi di violenza sistemica. Da semplice gergo tecnico utile a designare una vasta tipologia di errori nell'ambito di sistemi elettronici e digitali, il termine ha acquisito una portata semantica sempre più ampia, divenendo sinonimo di rifiuto del dogmatismo e rivendicazione di spazi alternativi di esistenza e resistenza¹³.

Naturalmente, è lecito chiedersi quanto sia opportuno estendere la portata semantica del termine oltre l'ambito tecnico-tecnologico, per delineare senza forzature i confini di una categoria etico-estetica dotata di una sua specificità. Il *glitch*, come momento di improvvisa sospensione di una funzionalità attesa, che destabilizza – anche solo temporaneamente – gli equilibri di un dato sistema, corrisponde sul piano visuale a immagini in cui la materialità del *medium* tecnologico agisce come elemento di disturbo, negando la trasparenza dell'immagine per aprire a nuovi orizzonti creativi e percettivi¹⁴.

A partire dall'analisi delle opere di Jan Robert Leege e Jacques Perconte, si nota come la capacità di ri-significazione di momenti di apparente negatività

propria del *glitch* si possa tradurre nella de-territorializzazione dello sguardo egemonico sulla natura codificato nel genere iconografico del paesaggio. In questo senso, l'attivazione di processi co-creativi tra uomo e macchina genera forme di sguardo tecnologicamente aumentato che, in un'ottica postumana, problematizza il punto di vista antropocentrico e contrasta la naturalizzazione dello sguardo coloniale sulla natura.

È interessante chiedersi quanto il *glitch* possa estendere la sua portata emancipatoria e anti-egemonica al di fuori dell'ambito tecnico ed estetico, per tradursi sul piano etico in una pratica di resistenza alle forme di ideologia, capace di supportare il pensiero e l'azione dissidenti. Ad esempio, possono gli atti di disobbedienza civile non violenta di matrice eco-attivista iscriversi nell'orizzonte etico ed estetico del *glitch* come pratica del rifiuto? In questo senso è curioso notare come la rivendicazione di misure come la riduzione delle emissioni di CO₂, lo stop ai combustibili fossili o l'istituzione di fondi di riparazione per fronteggiare l'imminente crisi alimentare portata dall'innalzamento delle temperature globali, supportate da organizzazioni ambientaliste come Just Stop Oil, Reserve Alimentaire o Ultima Generazione, si siano spesso accompagnate ad azioni di segno iconoclasta indirizzate contro opere appartenenti alla tradizione della pittura di paesaggio. Che si tratti delle vedute romantiche di John Constable, degli scenari georgici dipinti da Vincent Van Gogh o dei giardini di Claude Monet – oggetto di ben tre attacchi solo nell'ultimo anno – l'imbrattamento dei vetri protettivi delle tele sembra coincidere con una specifica attenzione per il contenuto d'immagine delle opere e agire in modo funzionale alla decostruzione dello sguardo estetizzante sulla natura. Seppur controverse, simili azioni hanno il merito di restituire visibilità ai soggetti rappresentati e produrre una critica utile a problematizzare le modalità della loro rappresentazione. In questo senso, tali “atti vandalici” – nell'accezione situazionista del termine – riattivano il museo come sito di resistenza in una chiara contestazione delle modalità dello sguardo umano ed egemonico sul mondo naturale¹⁵.

Ad ogni modo, se queste valutazioni possono essere lasciate aperte al dibattito, è possibile riconoscere come il *glitch* si ponga come strategia etica ed estetica capace di estendersi dal mondo digitale a quello *AFK* (*away from keyboard*), per consentire a pratiche artistiche o attiviste di connotarsi in senso visionario e «sollevarsi contro il mondo» (Flusser 2011 [1985], p. 62) per risignificarlo al di là di ogni dogmatismo o forma di ideologia.

1. “I nuovi templi hanno già delle crepe / Future rovine / Un giorno crescerà l'erba anche su questa città / Sopra il suo ultimo strato”, traduzione dell'autrice del brano *Die Befindlichkeit des Landes* degli Einstürzende Neubauten, parte dell'album *Silence is Sexy* (2000)
2. Va notato come l'ideale normativo del successo si traduca frequentemente in una spinta all'iper-consumo che occulta sia le condizioni di produzione sia le conseguenze materiali dei processi estrattivi che supportano l'attuale sviluppo dell'industria tecnologica, come ben sottolineato da Hawkins (2006, p. 113). A proposito dell'impatto – in termini umani e ambientali – dei processi estrattivi che supportano lo sviluppo dei moderni sistemi computazionali, si veda Crawford (2021)
3. L'etimologia del termine *glitch* è comunemente individuata nel sostantivo *glitsh* o nel verbo *glitshn*, che in Yiddish designano rispettivamente il “luogo scivoloso” o l'atto di “scivolare”. In alternativa, l'origine del termine è fatta risalire verbo tedesco *glitschen*, che letteralmente significa “slittare” o “scivolare”. L'etimologia della parola contempla un evidente aspetto dinamico, sottolineato da Russell (2020, p. 29)
4. Qualche anno dopo la pubblicazione del resoconto delle missioni del programma spaziale Mercury (Glen *et al.*, 1962), l'utilizzo generalizzato del termine *glitch* è attestato all'interno di riviste come Time Magazine, che nel luglio 1965 ne fornisce la seguente definizione: «A spaceman's word for irritating disturbances» (*Portrait of a Planet*, 1965, p. 37)
5. «Queste caratteristiche semiotiche del paesaggio, e le narrazioni storiche che esse generano, sono fatte su misura per il discorso dell'imperialismo, che concepisce se stesso proprio (e contemporaneamente) come un'espansione del paesaggio intesa come sviluppo inevitabile e progressivo della storia, sconfinamento della “cultura” e della “civiltà” in uno spazio “naturale” all'insegna di un progresso che

è esso stesso narrato come “naturale”», traduzione dell'autrice di Mitchell (2002 [1994], p. 17)

6. Come nota Demos (2020), se da un lato l'interpretazione del prefisso *-land* è piuttosto lineare, nel suo duplice significato di “porzione di terreno” e “territorio circoscritto da confini”, dall'altra il suffisso *-scape*, è caratterizzato da una maggiore complessità semantica. Data la sua assonanza con la radice del verbo greco *skopein* (guardare) il termine *scape* è stato frequentemente associato a uno specifico regime scopico coincidente con l'osservazione dettagliata e distanziata, rispondente a quella vocazione cartografica che Svetlana Alpers (1984, in Demos, 2020, p. 195) individua come caratteristica della pittura olandese del XVII secolo e all'origine dell'idea moderna di paesaggio. Tuttavia, rifacendosi all'analisi dell'antropologo Tim Ingold (2011, in Demos, 2020, p. 195), Demos sottolinea come la radice del suffisso *-scape* possa essere alternativamente ricondotta all'inglese antico *sceppan* o *skyppan*, letteralmente “dare forma” (*to shape*, nell'inglese moderno)

7. Tali dinamiche possono essere facilmente spiegate alla luce di quella che Rosi Braidotti identifica come una delle maggiori criticità insite nel paradigma antropocentrico assottigliato dall'umanesimo, vale a dire la caratterizzazione dell'alterità in senso peggiorativo, che «induce un'ignoranza strutturale nei confronti di coloro che, essendo altri, si pongono al di fuori delle grandi divisioni categoriali nell'attribuzione dell'Umanità» (Braidotti, 2013, p. 28). Nella visione dell'autrice, questa ignoranza equivale a una forma di violenza epistemica e va di pari passo con il riconoscimento della violenza reale e strutturale, praticata nei confronti di ciò che tale sistema identifica come altro da sé, in termini razziali, di genere ma anche contro quelle forme di alterità «naturalizzate», ovvero «gli animali, l'ambiente o la terra» (Braidotti, 2013, p. 27)

8. È interessante osservare come le numerose cadute di colore, che interessano l'affresco, abbiano casualmente colpito le poche figure umane dipinte da Lorenzetti, elidendole dal paesaggio. L'impressione risultante è quella di un curioso effetto di *glitch* ante litteram, che ricodifica l'immagine in modo inedito per restituirci la rappresentazione di una natura epurata dall'elemento umano e dunque sottratta alle logiche di prevaricazione a cui questo l'aveva assoggettata

9. Questo passaggio del testo di Haraway, con i suoi espliciti riferimenti a sistemi di controllo satellitare e di elaborazione di dati processati dalle intelligenze artificiali, rievoca l'immaginario connesso alle cosiddette *operational images*, termine coniato dal regista tedesco Harun Farocki per definire quel campo di espansione della visione artificiale la cui pervasività rispetto alla cultura visuale contemporanea è ben sottolineata in Parikka (2023)

10. Non a caso, il software utilizzato dall'artista attinge il proprio materiale iconografico da grandi repertori che raccolgono immagini di paesaggi stereotipici e decontestualizzati, intesi come orizzonti non caratterizzati, sul modello di quelli comunemente impiegati come sfondo per il desktop dei computer. A questo proposito, di grande interesse è anche la serie *Mountains and Drop Shadows* (2013-2023). Si tratta di un progetto di *net art* che, nella sua più recente rivisitazione, si serve di immagini di montagne generate da algoritmi di intelligenza artificiale ai quali sovrappone in tempo reale un elemento grafico che ricorda l'ombra di un oggetto tridimensione – o *drop shadow*. Il *drop shadow*, come elemento di disturbo, o *glitch*, riporta l'attenzione del fruitore sull'aspetto (im) materiale dell'immagine digitale. Relegata a mero sfondo di questo elemento illusoriamente tridimensionale, le immagini delle montagne perdono profondità per assumere l'aspetto di un *desktop* con icone sovrapposte, vale a dire un semplice sfondo, secondo un processo che rende manifesta la loro reificazione

11. In questo senso, i paesaggi algoritmici di Leegte possono essere ascritti all'orizzonte della cosiddetta *nonhuman photography*, definita da Joanna Zylinka (2017, p. 8) come quell'insieme di pratiche di *imaging* da cui l'elemento umano è assente, sia come soggetto, sia come agente o destinatario; immagini che, in quanto tali, contribuiscono a destabilizzare il punto di vista prototipico del soggetto umano ed egemonico, identificabile come un «io mascolinista, autofocalizzato, alimentato dal capitale e dai combustibili fossili, che si presuppone in controllo della propria visione e del proprio sguardo sul mondo» (Zylinka, 2017, p. 8)

12. «Quando la neve si scioglie, rivela rocce, grigi, marroni, ambrati e fulvi. Le sabbie depositano ocra e rosa, mentre gli accumuli di fuliggine e di particelle di combustione dei motori possono dare alle cime una sfumatura cenereina o marrone. Anche gas come il biossido di zolfo e l'ozono possono causare l'acidificazione della neve e dei ghiacciai, che può dare alle cime delle montagne una sfumatura giallastra o marrone», traduzione dell'autrice dal sito dell'artista (Perconte, 2023)

13. Con questa accezione è stato, ad esempio, accolto nel lessico della teoria femminista contemporanea come metafora del rifiuto della conformità allo *status quo* e dell'opposizione alla costruzione ideologica della differenza razziale e di genere (Russell, 2020)

14. L'opposizione tra opacità e trasparenza dei media è al centro del dibattito sulla *remediation* promosso da J. David Bolter e Richard Grusin. A questo proposito si veda Bolter, J.D., Grusin, R. (2003 [1998])

15. A proposito del particolare valore creativo attribuito al vandalismo dal movimento situazionista e in particolare dal suo fondatore Asger Jorn, si veda il testo *Ting og polis* redatto dallo stesso Jorn in parallelo dell'Istituto Scandinavo di Vandalismo Comparato (Jorn, 1980 [1964])

BIBLIOGRAFIA

Braidotti, R. (2013), *The Posthuman*, Polity, Cambridge.

Cambridge Dictionary (2024), *Glitch*, Consultabile a: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/glitch> (ultima visualizzazione: 29 marzo 2024).

Demos, T.J. (2020), *The Scopic and the Scaped: Anthropocene Landscapes*, in Ortner-Kreil, L., Butin, H. e Hug, C. (a cura di), *Gerhardt Richter: Anthropocene Landscapes*, Kunsthau Zürich, Kunstforum Wien, Hatje Cantz, Zurich -Vienna.

Flusser, V. (2009 [1985]), *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi Editore, Roma.

Fraser, E., Wilmott, C. (2023), *Device Not Found: Failure and Frustration in Critical Digital Methodologies*, in Lammes et al. (a cura di), *Failurists: when things go awry*, Institute of Network Cultures, Amsterdam.

Glenn, J. et al. (1962), *Into Orbit*, Cassell & Co, London.

Haraway, D. (1988), *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in "Feminist Studies", vol. 14, n. 3, pp. 575-599.

Haraway, D. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham.

Lammes, S. et al. (a cura di) (2023), *Failurists: when things go awry*, Institute of Network Cultures, Amsterdam.

Le Feuvre, L. (a cura di) (2010), *Failure*, Whitechapel Gallery (Documents of contemporary art), London.

Leegte, J.R. (2016), *Compressed Landscapes series*. Consultabile a: <https://www.leegte.org/work/compressedlandscapes/> (ultima visualizzazione accesso: 29 marzo 2024).

Menkman, R. (2011a), *Glitch Studies Manifesto*, in Lovink, G., Somers Miles, R. (a cura di), *Video Vortex Reader II. Moving Images Beyond YouTube*, Institute of Network Cultures, Amsterdam.

Menkman, R. (2011b), *The Glitch Moment(um)*, Institute of Network Cultures, Amsterdam.

Mitchell, W.J.T. (a cura di) (2002 [1994]), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago.

Perconte, J. (2023), *Blanc Mont Blanc*. Consultabile a: <https://www.jacquesperconte.com/oe?265> (ultima visualizzazione: 29 marzo 2024).

Russell, L. (2020), *Glitch Feminism: A Manifesto*, Verso, London-New York.

Zylinka, J. (2017), *Nonhuman Photography*. The MIT Press, Cambridge (MA).

Giorgio Bacci insegna Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze. Si è laureato e specializzato all'Università degli Studi di Pisa e ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola Normale Superiore, dove è stato anche assegnista di ricerca e ricercatore a tempo determinato. Autore di numerosi saggi e articoli, nonché curatore di mostre dedicate ad artisti e illustratori contemporanei, nel suo ultimo lavoro si è concentrato sui temi del viaggio, dell'emigrazione e dell'identità nell'arte degli ultimi trent'anni (*Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2022). Attualmente le sue principali aree di interesse riguardano il rapporto tra arte e letteratura, le tematiche dell'emigrazione e dello 'sguardo dell'altro' nell'arte contemporanea (cui ha dedicato l'articolo *Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca*, "Studi di Memofonte", n. 24, 2020).

Seeds of Change è un'espressione che ritorna spesso nelle mostre, negli articoli e nei saggi dedicati all'arte contemporanea più recente in dialogo con le tematiche ambientali ed ecologiche, ma è anche di uso comune in testi concernenti la letteratura, la storia o la geopolitica. È, insomma, un'espressione plasticamente metamorfica, che si presta a unire diversi campi del sapere e a sondare efficacemente le diverse implicazioni di opere e indagini storico-artistiche legate alla stretta attualità, tracciando fili e rotte di pensiero che portano dall'archivio a un ipotetico futuro ancora da costruire. I semi di Jan Teerlink, di cui parla Stefano Mancuso in *L'incredibile viaggio delle piante*, raccolti in Sudafrica nel 1803 e sbocciati duecento anni dopo a Londra, nel Royal Botanic Garden di Kew, non sono soltanto degli straordinari viaggiatori nel tempo e nello spazio, ma sono anche degli "agenti attivatori" di esperienze, connettendo storia, botanica, archivistica e ricerca sperimentale. È opportuno ripercorrere brevemente la vicenda, perché ricca di implicazioni a vari livelli. Jan Teerlink, «mercante olandese di sete e di tè. Figlio di un farmacista e nipote di un mediatore di spezie ed erbe medicinali [...]» (Mancuso, 2018, p. 70), nonché, grazie alla zia scrittrice Elisabeth (Betje) Wolff-Bekker, appassionato di piante, nel 1803 si reca, in qualità di funzionario della Compagnia Olandese delle Indie, fino a Cape Town, in Sudafrica, dove visita subito il locale orto botanico, portando via, dopo averli attentamente classificati e disposti in apposite bustine, «un certo numero di semi appartenenti a specie che per qualche ragione avevano acceso il suo interesse» (Mancuso, 2018, p. 70). Con queste quaranta bustine contenenti i semi di trentadue specie differenti, Teerlink intraprende il viaggio di ritorno, che tuttavia si interrompe a pochi giorni di navigazione dall'Olanda, allorché la nave, con il suo carico di seta e tè, viene catturata da una nave corsara inglese. I documenti, incluso il portafoglio di pelle di Teerlink, vengono «inviati alla Alta Corte dell'Ammiragliato e da qui poco dopo alla Torre di Londra, dove rimasero

abbandonati finché poche decine di anni fa non vennero definitivamente trasferiti presso l'Archivio Nazionale» (Mancuso, 2018, p. 71). È qui che un ricercatore della Royal Dutch Library, Roelof van Gelder, nel corso di una catalogazione, apre il portafoglio e recupera le bustine con i semi. A questo punto, sfruttando la vicinanza con il Royal Botanic Gardens di Kew, van Gelder decide di far analizzare i semi agli esperti dell'orto botanico, che a loro volta decidono, in via sperimentale, di piantarli: a sorpresa, germinano i semi di tre specie, due delle quali sopravvivono «dando giovani piante vigorose e sane» (Mancuso, 2018, p. 73). Infine, a chiudere un cerchio apertosi nel 1803, alcune talee di *Leucospermum conocarpodendron* germogliate a Kew dai semi importati da Jan Teerlink vengono rimpatriate «nel 2013 in Sudafrica presso il magnifico orto botanico di Kirstenbosch a Cape Town» (Mancuso, 2018, p. 73). La vicinanza tematica e perfino, direi, iconografica, dell'episodio raccontato da Mancuso, nell'ambito della ricerca botanica, con operazioni condotte in anni più o meno recenti da alcuni artisti, di cui si tratterà a breve, non può che spingere lo storico dell'arte a interrogarsi su compiti, limiti e funzioni dell'arte contemporanea, sviluppando un sistema di ricerca in cui la non-linearità della narrazione storico-artistica non può tuttavia prescindere da una ricostruzione logica e sintattica di rapporti e legami.

In questo senso, fa bene Mark Cheetham, nell'ambito della sua ricerca dedicata alla eco art, da un lato a sottolineare l'importanza di ricomporre la ragnatela di continuità e discontinuità in cui sono immerse pittura di paesaggio, land art ed eco art, e, dall'altro, secondo un proposito di allargamento dell'orizzonte metodologico, a richiamare i concetti di "ecotone" e "prepostero". Il primo, utilizzato in ecologia per descrivere la zona di contatto tra due ecosistemi, identifica sia il dialogo tra pittura di paesaggio, land art ed eco art in generale, sia la zona di risonanza che si crea attorno ai musei che ospitano esposizioni di eco art. È chiaro però che "ecotone" in questo contesto può ben rappresentare anche il dialogo tra discipline attigue. Il secondo termine, "prepostero", è ripreso invece dalle riflessioni di Patricia Parker e Mieke Bal, e identifica una nuova modalità di pensare le relazioni e i legami nel tempo e attraverso il tempo, scardinando il "prima" e il "dopo" come entità assolute, in favore di un pensiero non-lineare, alieno da letture ancorate a dinamiche teleologiche. È così, ad esempio, che *Wheatfield – A Confrontation*, il celeberrimo lavoro di Agnes Denes del 1982, può assumere oggi, con le Torri Gemelle rase al suolo, una connotazione sinistramente profetica, «non di un attacco terroristico, ma di una calamità ecologica e degli eccessi dell'Antropocene, in cui lo

sfruttamento della terra rivelato da Denes è visto, oggi, come causa delle attuali crisi ecologiche» (Cheetham, 2018, p. 26)*.

La proposta di Cheetham costituisce una risposta interpretativa, sul versante della critica storico-artistica, all'urgenza sociale e artistica rilevata da T.J. Demos in *Decolonizing Nature*: «Come possono le arti lavorare per e realizzare una cultura di transizione, unendo sostenibilità ecologica e giustizia sociale, nel senso più ampio di questi termini? Un effetto di tale sensibilità ecologica è una nuova domanda di attivismo culturale, definito come un approccio preventivamente trasformativo verso le abitudini e i comportamenti, il pensiero concettuale e le soluzioni pratiche, le istituzioni e le modalità di governo, l'estetica e la politica» (Demos, 2016, p. 263).

È alla luce di queste considerazioni che l'urgenza di un impegno nella contemporaneità, si traduce, per lo storico dell'arte, nella necessità di sondare altri sentieri e percorsi ermeneutici, ipotizzando (anche) nuove iconografie. Una di queste è certamente rappresentata dal seme e dalle piante, talmente forte da travalicare steccati disciplinari. Potremmo anzi affermare, riprendendo in questa occasione una ben nota riflessione di Nicolas Bourriaud, che i semi stessi diventano dei "semionauti" involontari, suggerendo connessioni e tangenze. I semi impersonano probabilmente al massimo grado quel processo di metamorfosi che da sempre ha affascinato artisti e poeti, raggiungendo l'acme nel capolavoro assoluto delle *Metamorfosi* ovidiane, contraddistinto da «centinaia di alberificazioni, uccellificazioni, pietrificazioni, stellificazioni [...] che in questo libro, metafavola di miriadi di favole, si tamponano, si abbinano, si contaminano, si mescolano, si inquinano senza pudore» (Sermonti, 2014, p. 12). Nelle parole di Vittorio Sermonti sembra, ancora una volta, di scorgere in controluce una descrizione di alcune delle espressioni artistiche contemporanee, caratterizzate proprio dai temi della contaminazione e della mescolanza, in cui le dimensioni dell'archivio, della storia e del futuro sono poste dialetticamente in questione. La "forma-tragitto" connette dunque opere e artisti e attraversa le stesse opere al loro interno, creando una fitta rete di rimandi visivi e storico-critici.

Converrà ora tornare nel Regno Unito, dove abbiamo lasciato i semi di Jan Teerlink, spostandoci però più a nord, a Erlick Hill, luogo di partenza del viaggio "al contrario" compiuto nel 1999 da Simon Starling che in *Rescued Rhododendrons* racconta il trasporto in macchina di sette piante di Rododendro dalla Scozia al Parco Naturale Los Alcornocales, in Andalusia, dove, nel 1763, il botanico svedese Claes Alstroemer, alluso nella scelta dell'automobile svedese, una Volvo, aveva

prelevato alcuni esemplari di Rododendro per portarli nel Regno Unito come pianta ornamentale. Il titolo completo dell'operazione, *Rescued Rhododendrons (7 Rhododendron ponticum plants rescued from Elrick Hill, Scotland and transported to Parque Los Alcornocales, Spain, from where they were introduced into cultivation in 1763 by Claes Alstroemer)*, recuperando nell'articolazione del linguaggio l'attitudine classificatoria-archivistica di ambito scientifico, fa riferimento al "salvataggio" operato da Starling di alcuni esemplari di rododendro che erano stati destinati, per volere governativo, a essere estirpati e poi distrutti per preservare la supposta "purezza" di un biotopo costituito da una flora considerata "nativa" scozzese. Starling, sempre attento a cogliere la «sottostante relazione tra natura e modernismo» (Birnbaum, 2004), documenta il viaggio con una serie di fotografie che, grazie all'allestimento di precisi set fotografici, trasportano nella contemporaneità il genere della natura morta.

Come ha osservato Birnbaum, gli oggetti di Starling sono una sorta di «talismani del tempo che ci permettono di contemplare ancora una volta le condizioni della modernità» (Birnbaum, 2004), connettendo situazioni lontane nel tempo e aprendo spazi di riflessione nel presente. Nel caso di *Rescued Rhododendrons*, è fin troppo facile leggere l'eco politica dell'attualità, con le deliranti posizioni xenofobe e di purezza etnica portate avanti da alcuni partiti di estrema destra in Europa oggi. Il concetto è ribadito a chiare lettere nella successiva metamorfosi di *Rescued Rhododendrons*, che viene presentato nel Padiglione scozzese alla Biennale di Venezia del 2003 nella variante di *Island for Weeds*:

Originariamente doveva essere un'isola galleggiante per sostenere una piccola colonia di rododendri sul Loch Lomond, nel nuovo parco nazionale. La proposta fu accettata, ma mentre stavamo entrando in produzione, uno dei sostenitori del progetto, lo Scottish National Heritage, improvvisamente ebbe paura – temevano che il mio progetto a sostegno di questa specie invasiva si sarebbe ritorto contro di loro – e staccò la spina. Ma a Venezia, quest'isola senza casa in un padiglione affacciato sul Canal Grande, con indesiderati rododendri in fiore sulla cima, aveva un nuovo e bellissimo effetto teatrale, drammatico (Fox, 2019).

Il lavoro di Starling che in *Flaga*, del 2002, decostruisce letteralmente la 126 come simbolo dell'identità industriale italiana, presentandola appesa al muro come

una bandiera polacca, scava nelle ferite della cultura globale occidentale, invitando lo spettatore a interrogarsi e a porre in questione ideologie binarie ed esclusive, secondo l'accezione illustrata benissimo da Maurizio Bettini in *Hai sbagliato foresta*: «In quanto esclusiva, infatti, l'identità abitua a dividere il mondo secondo un modello che funziona in modo binario. Essa insegna a identificare un "noi" in contrapposizione a qualcosa che – di volta in volta – viene deciso essere un non-"noi" [...]» (Bettini, 2020, Edizione del Kindle, posizione 610 di 2294).

Un "non-noi" che viene considerato, appunto, infestante e alieno, per quanto, e stavolta è di nuovo Stefano Mancuso a parlare, «le specie che oggi consideriamo invasive sono le native di domani» (Mancuso, 2018, pp. 31-32). Questa affermazione potrebbe costituire la didascalia non solo di *Rescued Rhododendrons*, ma anche di *Alien Species Jersey Migrant Worker Archive*, del 2017/2018, che, forse su un piano più esplicito, sviluppa contenuti simili all'opera di Starling. In questo lavoro, nuovamente a carattere archivistico, Alicja Rogalska, proponendosi di raccogliere immagini e video inerenti al lavoro dei migranti nell'isola di Jersey, sottolinea l'asimmetria concettuale adoperata per definire cosa sia "nativo", "indigeno", e cosa invece non lo sia, secondo un'ottica distopica che disallinea uomini e piante. Nel caso specifico, i lavoratori migranti, emarginati e costretti fino agli anni Sessanta ad avere una "Alien Registration Card", da cui il titolo dell'opera, hanno subito e subiscono tuttora un trattamento diverso rispetto alla causa per cui si recano stagionalmente a Jersey: il raccolto della Royal Jersey Potato che può beneficiare, unica tra le varietà di questo tubero importato originariamente dall'America, di una Denominazione di Origine Controllata riconosciuta dalla Comunità Europea.

La decostruzione di un'ottica coloniale associata a una visione ecologica del presente come rielaborazione critica del passato sovrintende alle grandi installazioni di Precious Okoyomon, autrice per la Biennale di Venezia del 2022 di *To See the Earth before the End of the World*, evoluzione della precedente *Earthseed* presentata nel 2020 a Francoforte. Tra le piante protagoniste delle installazioni di Okoyomon vi è il kudzu, introdotta nelle fattorie del Mississippi nel 1876 per contrastare l'inaridimento del terreno provocato dalle piantagioni intensive di cotone, e diventata poi pianta infestante, rispecchiando, secondo la prospettiva dell'artista, le tragiche vicende della popolazione afrodiscendente americana, costretta a lasciare la propria terra e poi emarginata e trattata come "infestante". Nell'installazione veneziana, che cita nel titolo una poesia di Ed Roberson, «il kudzu riappare accanto a un intreccio di fiumi e canne da zucchero, queste

ultime coltivate nell'orto della nonna dell'artista durante gli anni dell'adolescenza in Nigeria. Come il kudzu, anche la canna da zucchero è una pianta la cui stessa essenza è satura delle circostanze economiche e storiche legate alla tratta transatlantica degli schiavi» (Weisburg, 2022, p. 295).

Nell'opera di Precious Okoyomon si intrecciano diverse traiettorie tematiche tra loro interrelate ma non perfettamente sovrapponibili, che ruotano attorno allo sfruttamento della terra come manifestazione di dinamiche coloniali. L'archivio entra in gioco come fase imprescindibile di una ricerca volta ad approfondire un'analisi decoloniale del presente: rientrano in questa prospettiva i lavori, tra gli altri, di Maria Thereza Alves, Annalee Davis e Amar Kanwar.

La prima artista nominata, Maria Thereza Alves, è l'autrice di un progetto sperimentale fondamentale nel quadro che stiamo esaminando, il ben noto *Seeds of Change*, iniziato nel 1999 a Marsiglia e sviluppatosi negli anni a Reposaari (2001), Liverpool (2004), Exeter e Topsham (2004), Dunkerque (2005), Bristol (2007), Anversa (2009), New York (2017-2018).

Le zavorre utilizzate per stabilizzare le navi coinvolte nel commercio internazionale e nella tratta degli schiavi diventano una traccia da seguire nelle diverse città toccate da Alves nel corso della ricerca, per ricostruire storie dimenticate e decolonizzare l'immaginario occidentale, portando avanti un'analisi in cui uomini e piante, in particolare i semi trasportati con le zavorre, sono concettualmente strettamente interconnessi, offrendo lo spunto per proporre una narrazione alternativa a quella ufficiale. L'artista, con un lavoro archivistico, dapprima individua i luoghi in cui venivano scaricate le zavorre, e poi verifica la presenza nelle città di piante "aliene" rispetto alla flora originaria, interrogandosi in merito alla storia geografica, naturale e sociale di un luogo: «In quale momento i semi diventano "nativi"? Quali sono le storie socio-politiche del luogo che determinano il quadro di appartenenza?» (Alves).

L'artista delinea così una mappa geografica, storica e culturale articolata e complessa, in cui la terra diventa espressione concreta del processo di colonizzazione portato avanti nei secoli dalle nazioni occidentali. Non solo i semi trasportati con le zavorre hanno, nel corso degli anni, germinato, integrandosi con le piante "native", ma la terra stessa è stata spesso impiegata come terreno di riporto su cui costruire case e città: è il caso, ad esempio, di Liverpool, dagli anni Quaranta del Settecento diventata il porto principale per la tratta atlantica degli schiavi. Se dall'Inghilterra le navi partivano cariche di merce di scambio con cui comprare in Africa gli schiavi da

vedere negli Stati Uniti, per i trafficanti era più conveniente coprire l'ultimo tratto del commercio triangolare, dall'America all'Europa, con le navi cariche soltanto di zavorra e non di merci "coloniali", in modo tale da rientrare più velocemente al porto di partenza e iniziare subito un nuovo viaggio. Si è così accumulata negli anni una tale quantità di zavorra da smaltire, che la terra è stata impiegata per costruire non solo strade, ma anche case e scuole, tanto da permeare in profondità l'identità stessa della città: «Sebbene la "flora di zavorra" [*ballast flora*] cresca in tutta Liverpool, ha perso il suo intimo legame con il commercio, il colonialismo, la schiavitù e la storia della città. Il progetto di Liverpool intendeva ricostruire queste complesse storie legate alla zavorra esaminando l'apparente casualità di queste piante che spuntano ai bordi delle strade, attraverso le crepe nel pavimento e nelle giunture di cemento del terreno incolto» (Alves, 2022a, p. 78).

Nella tappa newyorchese la riflessione di Alves si arricchisce di ulteriori elementi, considerando, come scrive l'artista, che «Mentre camminiamo per New York, a volte ci troviamo trentatré piedi sopra la terra che un tempo ospitava molte più specie delle nostre. Per livellare la città sono stati utilizzati zavorra, limo fluviale, relitti indigeni, rifiuti domestici e industriali e relitti ecologici [...]» (Alves, 2022b, p. 148).

Il terreno su cui New York è stata edificata costituisce dunque una sorta di memoria stratificata della città, mostrandone la storia coloniale e sottolineandone ferite e violenze in un nodo che unisce piante e uomini: «Cominciamo guardando queste piante, che indicano un terreno di zavorra e sono anche testimoni della trasformazione di New York in terra coloniale. Ci insegnano che siamo in spazi definiti dal colonialismo, che tuttavia non deve diventare l'unica caratteristica distintiva di questi luoghi. Allo stesso tempo, dobbiamo riconoscere che questi sono paesaggi di violenza» (Alves, 2022b, p. 149).

Sulla medesima linea di pensiero, secondo cui la terra è manifestazione prima e tangibile della storia coloniale di un Paese, è possibile collocare un'opera realizzata da Annalee Davis nel 2020: *(Bush) Tea Plot – A Decolonial Patch for Mill Workers*, evoluzione della precedente *(Bush) Tea Plots – A Decolonial Patch*, esposta permanentemente presso la University of the West Indies alle Barbados. La scultura, commissionata da Haarlem Art Space gallery and studios e concepita per essere presentata a Wirksworth, nel nord dell'Inghilterra, in un ex-cotonificio costruito alla fine del Settecento, sede appunto della galleria d'arte, riassume in sé le problematiche legate all'industrializzazione e all'espansione coloniale

inglesi, unendo metaforicamente le due sponde dell'Atlantico. All'interno di una vetrina trasparente alta un metro, collocata sopra un basamento in pietra calcarea proveniente da una cava vicina a Wirksworth, Annalee Davis ha inserito un terreno stratificato in cui è possibile riconoscere uno strumento utilizzato un tempo nel cotonificio, oltre a vari frammenti di ceramica, di produzione inglese, trovati dall'artista nei campi vicini al suo studio alle Barbados, dove erano arrivati in quanto utilizzati come zavorra per le navi impiegate nella tratta degli schiavi. Al culmine della scultura si trovano infine delle piante selvatiche, utilizzate nelle pratiche curative tradizionali indigene, che da un lato alludono, attraverso specifiche proprietà terapeutiche, alle cattive condizioni di salute degli operai del vecchio cotonificio, e dall'altro hanno la capacità di rinvigorire il terreno impoverito dalle monoculture di canna da zucchero. Soprattutto, evidenziano la forza resiliente di una cultura che non si rassegna a essere passivamente colonizzata: «Queste erbe selvatiche rappresentano per l'artista un 'farmaco della resistenza', avendo la capacità di contrastare gli effetti devastanti del sistema della piantagione sulla vita dell'isola, sfidando allo stesso tempo la dipendenza dai prodotti farmaceutici importati durante l'era post-piantagione» (Fowkes, 2022, p. 150).

L'impoverimento, concreto e metaforico, della terra, come risultato di pratiche agricole coloniali volte allo sfruttamento del terreno, è uno dei temi che percorre quella sorta di sinfonia artistica rappresentata da *The Sovereign Forest* di Amar Kanwar, un'installazione multimediale presentata in formati diversi a partire da documenti 13 nel 2012 e composta da video, libri in fibra di banano realizzati a mano, fotografie, documenti e una collezione di varietà indigene di semi di riso. Alcune date significative scandiscono, per aspetti diversi, la storia di *The Sovereign Forest*. Il 29 settembre 1991 Amar Kanwar assiste alle sommosse successive all'uccisione del sindacalista Shankar Guha Niyogi nella città di Dalli Rajhara, nel Chhattisgarh: Niyogi era il leader del più importante movimento democratico indiano dopo l'indipendenza, in cui confluivano lavoratori, contadini e gli indigeni Adivasis. La vita di Niyogi è raccontata nel 2012 nel volume *The Prediction* (sulle cui pagine, realizzate a mano, è proiettato anche un video). Nel 1999 e poi ancora nel 2010, Kanwar torna nello stato di Odisha per filmare la resistenza degli abitanti ai piani di sfruttamento minerario della zona, mostrando il conflitto in essere. È in questo contesto che Kanwar mette a punto il video di quarantadue minuti *The Scene of Crime* (2011), in cui l'uccisione di un uomo di un villaggio si riflette nella sofferenza del paesaggio messo a rischio dai progetti industriali. Le vicende

umane si rispecchiano in quelle paesaggistiche, raggiungendo una straordinaria compenetrazione empatica e metamorfica secondo un tratto tipico della cultura indiana e direi universale:

Inoltre, se si dovesse osservare una qualsiasi delle narrazioni epiche, in particolare le narrazioni epiche orali – di cui ce ne sono molte in India e in molte altre parti del mondo – quando queste narrazioni orali vengono raccontate e ri-raccontate, si spostano, cambiano, si riorganizzano. Esistono relazioni tra gli esseri umani e gli alberi; gli alberi parlano con le pietre, le pietre camminano, gli uccelli si trasformano in leopardi, ecc. C'è una forte tradizione di un linguaggio così fluido, dello spostamento delle identità senza la distruzione di alcuna identità (Kanwar in Obrist, 2014, p. 69).

Tornando alla cronologia che determina l'evoluzione negli anni di *The Sovereign Forest*, a partire dal 15 agosto 2012 il collettivo attivista Samadrusti ospita *The Sovereign Forest* al piano superiore della sede a Bhubaneswar, evidenziando il carattere principale dell'installazione di Kanwar: «l'intenzione di essere un memoriale, un luogo di riflessione, un deposito, una raccolta di testimonianze, di essere a volte visibile e altre volte di scomparire, di essere un luogo di commemorazione, "un piccolo museo" che può viaggiare e creare territori fisici temporanei nella stessa "scena del crimine"» (Zyman, 2014, p. 29).

Altra data importante è il 18 gennaio 2013, quando dodici consigli dei villaggi appartenenti alla tribù Dongaria Kondh, nella zona delle Niyamgiri Hills nel sud-ovest della regione di Odisha, votano all'unanimità contro il progetto di sfruttamento minerario della bauxite proposto dal colosso Vedanta Resources. Tematicamente connessa a questo episodio, è la decisione di Natabar Sarangi, un ex-professore delle scuole superiori, nel villaggio di Niali nel distretto di Cuttack, di

[...] raccogliere, coltivare e archiviare l'incredibile saggezza dei suoi antenati sotto forma di semi. Fino ad oggi, lui e i suoi colleghi hanno assemblato oltre trecento varietà di riso, creando la banca dei semi più straordinaria della regione. Ogni chicco porta con sé l'ingegno di una cultura agronomica, "di diverse centinaia di anni di conoscenza orale immateriale non commerciale, non commercializzata e non registrata", le tracce della diversità di questo pianeta (Zyman, 2014, p. 30).

L'operazione portata avanti da Sarangi è anch'essa documentata in un suggestivo ambiente di *The Sovereign Forest*, che presenta 272 semi "salvati" dal vecchio professore, a fronte dell'esistenza, nel recente passato, nella regione di Odisha, di «oltre 30.000 varietà del tradizionale seme di risone con una resa stabile e assicurata di quindici-venti quintali di riso per ettaro (circa 700-1000 chilogrammi). Ora Odisha ha solo venti varietà di riso ad alto rendimento che dominano tutta la coltivazione del riso» (Kanwar, 2014, p. 168), risultato delle pratiche dello sfruttamento industriale e intensivo della terra, impoverita e inaridita.

I semi raccolti e presentati nell'installazione suggeriscono un'alternativa possibile al sistema capitalista contemporaneo, una cultura ricca e varia che si oppone alle condizioni di sfruttamento imposte dai colossi dell'industria globale. Si tratta di una rivendicazione che caratterizza anche il filmato *Foragers* (2022), dell'artista palestinese Jumana Manna, che documenta l'opposizione resiliente dei palestinesi nello sfidare il divieto imposto dalle autorità israeliane a raccogliere le piante selvatiche di origano (za'atar) e di gundelia (aakoub), da secoli parte integrante dell'alimentazione e della medicina tradizionale arabe. Anche in questo caso, come in *The Sovereign Forest*, le attività portate avanti dalle persone ritratte nel filmato esprimono una comunione e una sintonia profonde con l'ambiente circostante, proponendo un sistema di vita alternativo a quello imposto. Analogamente, le sculture di Jumana Manna, replicando antichi depositi per il grano di derivazione araba o comunque oggetti legati a una cultura agricola antica e lontana dai moderni sistemi di produzione industriale, invitano a decostruire la contemporaneità.

Non è possibile, in questa circostanza, passare in rassegna altri esempi, dal collettivo Futurfarmers a David Behar-Perahia, fino a Daniela Edburg, ma l'obiettivo del presente contributo era piuttosto quello di ragionare intorno alla possibilità di articolare una lettura iconografica di un soggetto preciso, approfondendone le numerose valenze all'interno di opere e artisti in buona parte ben noti. La finalità non era dunque quella di individuare nuovi lavori, quanto provare a sperimentare e mettere alla prova un ragionamento storico-artistico, di cui la metamorfosi non è parte accessoria ma costitutiva, prestandosi inoltre, nell'unire l'identità e il molteplice, a essere sintesi ideale del percorso avanzato in queste pagine:

Chiamiamo metamorfosi questa duplice evidenza: ogni essere vivente è in sé una pluralità di forme – contemporaneamente presenti e successive –, ma ciascuna di esse non esiste in maniera realmente autonoma, separata,

in quanto si determina in una continuità immediata con un'infinità di altre forme che la precedono e la seguono. La metamorfosi è la forza che permette a ogni essere vivente di dispiegarsi simultaneamente e successivamente su realtà diverse, e il respiro che permette alle forme di legarsi tra loro e di passare l'una nell'altra (Coccia, 2015, p. 15).

* Tutte le traduzioni dall'inglese sono a cura dell'autore.

Bibliografia

Alves, M.T., *Seeds of Change*, <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change?c=> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

Alves, M.T. (2022a), *Seeds of Change: Liverpool, 2004*, in Kuoni, C., Lukatsch, W. (a cura di), *Maria Thereza Alves. Seeds of Change*, Vera List Center for Art and Politics, Amherst College Press, E-book.

Alves, M.T. (2022b), *Seeds of Change: New York, A Botany of Colonization, 2017-2018*, in Kuoni, C., Lukatsch, W. (a cura di), *Maria Thereza Alves. Seeds of Change*, Vera List Center for Art and Politics, Amherst College Press, E-book.

Bettini, M. (2020), *Hai sbagliato foresta. Il furore dell'identità*, il Mulino, Bologna (Edizione del Kindle).

- Birnbaum, D. (2004), *Transporting Visions: The Art of Simon Starling*, "Artforum", vol. 4, n. 6, <http://www.artforum.com/print/200402/transporting-visions-the-art-of-simon-starling-6194> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Cheetham, M. (2018), *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, Penn State University Press, University Park, Pennsylvania (Edizione del Kindle).
- Coccia, E. (2020), *Métamorphoses*, Payot & Rivages, Paris; trad. it., (2022), *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino (Edizione del Kindle).
- Demos, T.J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press.
- Fowkes, M., Fowkes, R. (2022), *Art and Climate Change*, Thames & Hudson, London.
- Fox, K. (2019), *Simon Starling: 'It seemed like an irresistible moment to make a show about a divided painting'*. Interview by Killian Fox, "The Guardian", 24 August, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2019/aug/24/simon-starling-interview-a-a-b-b-modern-institute-glasgow-turin-fiat-125-tiepolo> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
- Kanwar, A. (2014), [testo senza titolo], in Zyman, D. (a cura di), *Amar Kanwar. The Sovereign Forest*, Sternberg Press, Berlin.
- Mancuso, S. (2018), *L'incredibile viaggio delle piante*, acquerelli di Grisha Fischer, Editori Laterza, Bari-Roma (Edizione del Kindle).
- Obrist, H.U. (2014), *Archipelagic Thinking, Amar Kanwar in Conversation with Hans Ulrich Obrist*, in Zyman, D. (a cura di), *Amar Kanwar. The Sovereign Forest*, Sternberg Press, Berlin.
- Sermonti, V. (2014), *Le Metamorfosi di Ovidio*, Rizzoli, Milano.
- Weisburg, M. (2022), *Precious Okoyomon*, in *Il latte dei sogni. Biennale Arte 2022. Guida breve*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Zyman, D. (2014), *Undermining Sovereignty: Three Emergences within Amar Kanwar's The Sovereign Forest*, in Zyman, D. (a cura di), *Amar Kanwar. The Sovereign Forest*, Sternberg Press, Berlin.

*Voglio essere la voce della siccità,
la voce di chi è oggi consapevole
che non è normale che non ci sia acqua.¹*

Il cambiamento climatico, un “moltiplicatore di minacce”

Di fronte a quella che da molti studiosi è stata definita un'Europa postmigratoria, risulta sempre più necessario esaminare le cause degli spostamenti che la rendono tale, così come le connessioni e le conflittualità che si generano in questo spazio geografico condiviso, e le risposte culturali messe in marcia. Il termine postmigratorio fa riferimento a una serie di studi sociali e pratiche artistico-culturali sviluppatesi rispettivamente negli anni Novanta e negli anni Duemila, tra Gran Bretagna e Germania. Con *postmigration studies* si intendono le ricerche portate avanti al fine di comprendere la società europea plasmata dalle precedenti e attuali migrazioni. Nonostante il prefisso “post”, con il termine non si allude all'arresto dei flussi migratori o al raggiungimento di una soluzione in merito agli antagonismi, bensì al fatto che queste migrazioni hanno avuto inizio molto prima degli anni Duemila, creando una nuova generazione di abitanti che, pur avendo un *background migratorio*², sono nati e/o cresciuti in Europa, stabilendovi le basi della loro vita professionale e affettiva. Secondo Regina Römhild, in Europa è in atto un processo di «migrantologia», ovvero la tendenza (volontaria o meno) a concentrarsi sempre sui migranti e sui loro discendenti, senza considerarli come parte di un'unica società; ciò rafforza il binomio tra «migranti e una società nazionale di bianchi stabili e non migranti» (Römhild in Gaonkar et al., 2021, p. 21). Il concetto di postmigrazione serve a de-essenzializzare le concezioni migratorie dell'etnia e dell'identità e funziona come trampolino di lancio per comprendere le lotte e i

Francesca Renda ha studiato Didattica dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Palermo e ha conseguito la Laurea Magistrale in Arti Visive presso l'Università di Bologna. Attualmente è dottoranda presso la Universidad Autónoma di Madrid dove sta svolgendo un progetto di ricerca sulla pratiche artistiche del XXI secolo che si occupano di educazione e comunità migrante. Dal 2018 al 2022, è stata cultrice in Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Palermo. Ha curato i libretti guida delle mostre Tania Bruguera, *La verità anche a scapito del mondo*, e Artur Żmijewski, *Quando la paura mangia l'anima*, tenutesi al PAC di Milano tra il 2021 e il 2022.

conflitti che si sviluppano intorno alla migrazione e alle sue conseguenze (Gaonkar et al., 2021, p. 24). La postmigrazione implica quindi un'attenzione alla complessità delle società contemporanee, in cui l'ossessione per la migrazione nella sfera pubblica – guidata anche dalla crescita dei partiti di estrema destra – è correlata a modelli di esclusione e razzismo. Come ha scritto Naika Foroutan, «le società postmigratorie sono viste come spazi conflittuali caratterizzati da polarizzazione, ambivalenza, antagonismo e nuove alleanze» (Foroutan in Gaonkar et al., 2021, p. 20). Gli approcci postmigratori e decoloniali contribuiscono quindi a un quadro più completo dell'Europa contemporanea, cercando di non cadere in narrazioni arbitrarie, parziali, strumentali o romanzesche. Inoltre, rendono «visibili le conoscenze marginali», mettono in discussione i «miti nazionali» e chiedono una «nuova coscienza storica» (Yildiz in Gaonkar et al., 2021, p. 12). Quando parliamo di conoscenza ci riferiamo sia alla costruzione dell'identità dell'altro, sia all'insieme epistemologico omesso da una cultura di eredità coloniale.

Dal punto di vista artistico-culturale, con postmigratorie si designano tutte quelle pratiche volte a creare narrazioni diverse che si avvalgono dei media propri delle arti. Il loro punto di origine può essere rintracciato a Berlino dove, dal 2004 al 2008, la regista Shermin Langhoff ha curato il progetto *Teatro Postmigrante*. Gli studi, così come le pratiche postmigratorie, possono essere degli strumenti di ampliamento della conoscenza, volti anche ad allontanarsi dalle «forme di colonialità de-territorializzata» che persistono in Europa (Römhild in Gaonkar et al., 2021, p. 49).

Nel ritracciare le cause delle migrazioni umane, la colonizzazione ha un ruolo determinante, soprattutto se guardiamo al secolo scorso, dove la decolonizzazione ha lasciato nella maggior parte dei Paesi i presupposti per situazioni di vulnerabilità economica, crisi politica e scontri intestini, dopo secoli di sfruttamento e abuso delle risorse. Cause che hanno avuto un contraccolpo nel XXI secolo, esacerbate però da altri fattori: aumento demografico e cambiamento climatico. Secondo i dati riportati da UNHCR, nel 2023 114 milioni di persone sono state costrette a lasciare il proprio luogo abitativo a causa di guerre, violenze e persecuzioni (Sermonti e Chiocchini, 2023, p. 24). Non solo: se guardiamo ai dati del 2022, notiamo che l'84% dei rifugiati e dei richiedenti asilo è fuggito da Paesi altamente vulnerabili ai cambiamenti climatici (UNHCR, 2023a). È importante notare che la sovrapposizione di conflitti e diminuzione delle risorse (acqua, terre coltivabili, suolo abitabile) aumenta la situazione di precarietà e le tensioni sociali, secondo

quello che molti studiosi hanno definito un «*threat multiplier*», un “moltiplicatore di minacce” (UNHCR, 2023b). Secondo gli esperti, lo sviluppo socioeconomico, le scarse capacità dello Stato, la disuguaglianza tra gruppi etnici e le guerre recenti rientrano tra i quattro principali motori di rischio per lo scoppio di un conflitto; ciò nonostante, è possibile affermare che i cambiamenti climatici influiscano significativamente sulla stabilità nazionale, aumentando il rischio del 5% (che potrebbe salire al 13%, nel caso in cui la temperatura media globale aumentasse di 2°C rispetto ai livelli preindustriali) (Mach et al., 2019)³. Tali osservazioni sono state applicate spesso nell'analisi della guerra civile in Siria scoppiata nel 2011. Nonostante alcuni pareri scettici a riguardo (Selby et al., 2017), tra il 2007 e il 2009, la parte nordorientale della Siria (e le regioni adiacenti, tra cui Turchia e Iraq) ha sperimentato una siccità da record, con precipitazioni del 35% inferiori alla media, contribuendo, probabilmente, all'intensificarsi dei disordini interni. La guerra in Siria ha portato a un notevole aumento di rifugiati che hanno richiesto protezione in Europa, raggiungendo il picco nel 2015 con 1,3 milioni di richiedenti totali. Se le richieste d'asilo da parte di persone siriane sono spesso valutate positivamente, lo stesso non può dirsi per le persone che emigrano da Paesi il cui più alto tasso di vulnerabilità è dovuto al cambiamento climatico: questo perché non esiste ancora una tutela legislativa internazionale in merito. Il termine *climate refugees* (rifugiati climatici) è ampiamente utilizzato nella letteratura contemporanea, anche da esperti dell'arte specializzati in pratiche socialmente impegnate – per esempio dal teorico culturale T.J. Demos. Tuttavia, il termine ha origini più lontane ed è stato spesso problematizzato per via delle ambiguità legislative che potrebbe generare. Negli anni Settanta, l'attivista Lester Brown, fondatore di Worldwatch Institute, usò per la prima volta la definizione “migranti ambientali” (*environmental migrant*) (Ayazi e Elsheikh, 2019, p. 21). Il termine acquisì rilevanza nel 1985, quando Essam El-Hinnawi, membro del UN Environmental Programme, cambiò migranti con rifugiati, attraverso la seguente descrizione:

Quelle persone che sono costrette ad abbandonare il loro habitat tradizionale, temporaneamente o permanentemente, a causa di una marcata alterazione ambientale (naturale e/o provocata dall'uomo) che ha messo a rischio la loro esistenza e/o ha compromesso seriamente la qualità della loro vita (El-Hinnawi in Ayazi, Elsheikh, 2019, p. 21).

Tale proposta fu criticata da UNHCR perché rischiava di andare in contrasto con la definizione di rifugiato contenuta nella Convenzione di Ginevra (1951), il principale testo in merito alla protezione internazionale, rendendo più labili i confini per stabilire chi avesse il diritto di godere di questo *status*, non potendo neanche determinare con precisione le vittime di alterazioni climatiche. Ancora oggi il termine è più usato da mass media e accademici, piuttosto che da organismi ufficiali; tuttavia, qualcosa si è mosso verso un più concreto approccio all'attuale e futura situazione di emergenza. Il Global Compact for Safe, Orderly and Regular Migration (2018) tiene conto dei «disastri naturali, effetti negativi del cambiamento climatico», come motivo della migrazione, senza però utilizzare la parola rifugiato (Ayazi e Elsheikh, 2019, p. 26). Secondo Kälin e Schrepfer, “migrazione” e “migrante” sono vocaboli estremamente generici, che indicano uno spostamento senza sottolineare la natura obbligata dello stesso: per questo motivo sarebbe necessaria una revisione più strutturata, che garantisca protezione a chi ne ha bisogno (Ayazi e Elsheikh, 2019). Contrariamente a quanto diffuso nell'opinione comune, le persone costrette a cambiare residenza restano spesso all'interno dei confini nazionali, o vi permangono più a lungo possibile (circa il 70%) (UNHCR, 2023b). Questo porta ad un numero molto alto di sfollati interni, talvolta protetti da altri tipi di Convenzioni (come la Kampala Convention, ratificata dagli Stati dell'Unione Africana nel 2009). Ma la strada da percorrere è ancora molta, i rapporti sulle previsioni sono catastrofici. Già nel 1995, IPCC concludeva che il clima stava cambiando a causa di «un'influenza umana evidente» (Ayazi e Elsheikh, 2019, p. 19). I cambiamenti non riguardano solo i fenomeni estremi e improvvisi (inondazioni, precipitazioni intense, incendi e cicloni), ma anche quelli lenti e a lungo termine: desertificazione, erosione delle coste, contaminazione delle falde acquifere e dei terreni, siccità, aumento dei patogeni. Gli scienziati stimano che il livello del mare si stia alzando di 3,2 millimetri l'anno, ma che l'aumento delle temperature porterebbe ad un innalzamento di un metro tra 80 anni: è previsto, per esempio, che entro il 2050 il Bangladesh possa perdere il 17% delle sue coste, sfollando 20 milioni di persone (Ayazi e Elsheikh, 2019, p. 11). Nel 2022, le inondazioni in Pakistan hanno provocato lo sfollamento di oltre 10 milioni di persone (Apap e Harju, 2023, p. 3); tra il 2019 e il 2021, l'Egitto ha visto crescere del 499% il tasso di decessi ogni 100.000 abitanti (Sermoniti e Chiocchini, 2023, p. 22); la regione del Sahel sperimenta periodi di siccità sempre più intensi. La lista è molto lunga. E, in aggiunta a questo contesto, si stima che il 60% degli sfollati

interni si trovi in delle “trappole climatiche”, cioè viva nei Paesi più vulnerabili a tali alterazioni. Le persone che invece raggiungono l'Europa non sempre godono della tutela necessaria: le richieste d'asilo di bengalesi e pakistani sono quelle con il tasso di riconoscimento più basso (Eurostat, 2023).

Spesso i movimenti migratori vengono ridotti a segmenti: le storie che muovono singoli o gruppi sono sterilmente tracciate secondo un punto di partenza (non ben analizzato) e un punto di arrivo (l'Europa, che diventa il territorio “invaso”). Si trascurano, invece, tutti quei passaggi, estesi in anni, caratterizzati da spostamenti all'interno del proprio stato o in quelli prossimi, così come le complesse cause inerenti agli aspetti appena citati. Per questo, ora più che mai, risulta necessaria una trasformazione, prima di tutto avanzata dalle organizzazioni mondiali, dalle istituzioni e dalle parti responsabili. Ma è anche per questo che assistiamo a fenomeni a scala ridotta, come quelli mossi dall'arte e dai suoi operatori, che permettono la creazione di spazi condivisi – utili e “affettivi” al tempo stesso – che ampliano la nostra conoscenza in merito ai flussi migratori e mettono insieme le esperienze, come occasione imperdibile e irrinunciabile per un futuro più sano. Questi spazi, per fortuna, sono tanti – ma mai abbastanza – e, dal punto di vista artistico quanto sociale, sono caratterizzati da flessibilità, mutabilità, partecipazione, approcci critici, resistenza. Sono resistenti perché si stagliano pacificamente contro le disuguaglianze e le forme di colonizzazione culturale e perché sfruttano l'elasticità come strumento di accoglienza, oltre che come arma per reggere gli urti.

In questa sede ne saranno analizzati due esempi.

Uno spazio concreto: Trampoline House

Il primo progetto ha sede a Copenaghen, in Danimarca, un Paese in cui le tematiche legate ai diritti dei richiedenti asilo sono silenziate o stigmatizzate. Diventata un *immigration country* negli anni Ottanta, nel 2022 la Danimarca ha concesso la protezione internazionale solo all'1% dei nuovi richiedenti (International Migration Denmark, 2023). Se in un primo momento, infatti, l'ingresso di migranti-lavoratori o di rifugiati era in linea con gli standard europei, negli anni Duemila si è assistito ad una chiusura netta, non solo nei confronti dei nuovi arrivati, ma anche delle persone che da anni vivevano nel Paese. Questa chiusura si manifesta a partire dalla difficoltà nell'ottenimento della cittadinanza, possibile solo nel caso in cui si abbia un parente di origine danese: il resto della popolazione è categorizzata con la denominazione di “immigrati” o “discendenti”. Inoltre, il

Ministero dell'Immigrazione e dell'Integrazione utilizza dei criteri molto specifici nel momento della valutazione del quadro demografico, dividendo i migranti in due categorie: occidentali e non-occidentali. Il Ministero si avvale poi di un'ulteriore suddivisione per valutare la situazione: la lista MENAPT (Middle East and North Africa and Afghanistan and Pakistan and Turkey). La lista MENA, riconosciuta a livello europeo, è redatta secondo criteri geografici (Medio Oriente e Nord Africa), ma ogni Stato ha la libertà di modificarla. Nel caso della Danimarca, si assiste ad una marcata focalizzazione nei confronti dei territori a maggioranza musulmana, escludendo altri come l'Eritrea, l'Etiopia e Israele: i quali, pur trovandosi in quella zona, non hanno le stesse caratteristiche religioso-culturali⁴. Nonostante questa lista sia utilizzata unicamente per le statistiche interne, genera non poche perplessità riguardo alla sua validità, cadendo in criteri di razzializzazione. Il governo ha anche proposto un "barometro" sull'integrazione, consultabile online⁵. Secondo MIPEX (Migrant Integration Policy Index), la Danimarca è uno degli Stati europei a regredire in merito all'integrazione, incoraggiando i cittadini a notare le differenze tra nativi e stranieri (European Commission, 2024). Studi e statistiche sono mezzi adottati da qualunque nazione per valutare la situazione sociale, il problema della Danimarca risiede nei mezzi e nelle forme che sceglie di adottare, marcando le differenze come motivo di distanza. Nell'analisi della situazione europea, Juliane Karakayali e Paul Mecheril concludono in questo modo:

L'orchestrazione della crisi dominante dall'inizio del XXI secolo è stata quella di costruire la migrazione come un problema di integrazione. L'affermazione della necessità di integrare l'Altro marcato nazionalmente e, a livello etnico-razziale e culturale, è stata accompagnata – ed è tuttora accompagnata – da requisiti normativi unilaterali, che richiedono che solo coloro che sono etichettati come migranti debbano compiere sforzi di adattamento. (Karakayali e Mecheril in Gaonkar et al., 2021, p. 80)

Nell'integrazione, dunque, la persona migrante non è solo l'unica responsabile a livello sociale, ma anche nei confronti di sé stessa: può fallire, o perdere la sua occasione per essere integrata, dimostrandosi culturalmente inadatta (Karakayali e Mecheril in Gaonkar et al., 2021, p. 80)

È in questo contesto che sorge *Trampoline House*, nel 2010, per mano degli artisti Morten Goll, Joachim Hamou e del curatore Tone Olaf Nielsen. Il progetto nasce

come azione temporanea – inizialmente si chiamava *Asylum Dialog Tank* – ed era una risposta diretta all'inasprimento delle politiche danesi. In questo contesto gli ideatori, insieme ad alcuni studenti dell'Accademia di Copenaghen, hanno creato un *think tank* in cui i richiedenti asilo erano nominati esperti e gestivano classi e brainstorming. Quattro anni dopo, grazie ad una sempre crescente adesione da parte della comunità, viene rilevato uno spazio di cinquecentotrenta metri quadri, che diventa *Trampoline House* – grazie al nome suggerito da un richiedente asilo. Durante i suoi anni di apertura, *Trampoline* trasforma i principi partecipativi del progetto artistico di partenza in pratiche effettive e funzionali, diventando un importante spazio di dibattito pubblico, confronto e resistenza. Aperto sei giorni a settimana, si organizza secondo una natura ibrida che situa in un territorio intermedio tra ricerca artistica e centro di accoglienza. I servizi offerti sono reali e tra i tanti si possono menzionare: il club per bambini, le cene comunitarie, i corsi di formazione professionale, la consulenza legale, medica e psicologica, i corsi di lingua (tra cui arabo, danese, inglese, francese, italiano, swahili). La sua esistenza si basa su un principio di mutuo scambio in cui non solo i volontari esterni, ma anche i richiedenti asilo e i rifugiati, possono mettere a disposizione le loro competenze per aiutare la comunità. Si presenta come uno spazio concreto, solido, non solo per la chiara vocazione attivista in merito ai diritti umani, ma anche per il nome che, nella sua semplicità, ne racchiude tutti gli obiettivi. Il trampolino è infatti ciò che servirebbe per fare un salto, anche nel vuoto, verso una situazione diversa, distante da quella politicamente vigente; è il principio secondo cui si decide di tuffarsi per incontrare l'altro, senza paura e pregiudizi, un atto di fiducia. Al tempo stesso, come sostiene Shahram Khosravi, "*house*" ha una connotazione diversa da "*home*": nella cultura occidentale il termine *home*, per quanto "affettivo", è spesso accostato a concezioni familiari di tipo patriarcale o nazionalistico (*home* è la casa di una famiglia tradizionale, *homeland* è la madrepatria, il motivo di orgoglio e il senso di appartenenza nazionale). Khosravi ci suggerisce, invece, che *house* fa piuttosto riferimento a qualcosa di «veramente concreto», poiché indica un edificio, «un rifugio in cui andiamo per proteggerci dalla pioggia, dal caldo o dal freddo, per fare cose insieme e provare un senso di benessere» (Alberani e Mir, 2022, p. 21). Questo edificio si posiziona in una zona di frontiera: «diventando questo confine e interrogando questo confine con azioni concrete che vanno controcorrente rispetto all'attuale ordine sociale danese, *Trampoline House* produce una forte risposta simbolica e mette in discussione gli stereotipi scandinavi basati sui valori

democratici» (Alberani e Mir, 2022, p. 15). Superando la dicotomia tra vittima e soccorritore, *Trampoline* cerca di mantenersi su approcci orizzontali, con una lettura obiettiva nei confronti di sé stesso:

Questo non vuol dire che *Trampoline House* non sia uno spazio conflittuale o razzializzato; anzi, lo è. Ma ho la sensazione che tutti noi entriamo nella casa con il desiderio che funzioni, che la casa non sia un'utopia o un esperimento, ma un vero spazio condiviso che possa fungere da modello per il mondo esterno. (Nielsen in Alberani e Mir, 2022, p. 26)

La necessità di continuare a raccontare la situazione politica, sociale e culturale attraverso l'arte si riscontra già nel 2014, quando il collettivo curatoriale femminista Kuratorisk Aktion (formato da Fred Hansen e Tone Olaf Nielsen), affitta due sale espositive e un ufficio nel cuore di *Trampoline*. Lo spazio diventa un ambiente di ricerca, oltre che espositivo, che accoglie proposte estremamente diversificate ma incentrate nel tema della migrazione. Il 17 aprile 2015, CAMP – Center for Arts on Migration Politics apre le sue porte con la mostra *Camp Life: Artistic reflections on the politics of refugee and migrant detention*. Attraverso una selezione di lavori internazionali si discute sul tema dei campi profughi, dei centri di detenzione o di permanenza temporanea, dove risiedono corpi socialmente invisibili (Hansen, Nielsen, 2020). La stessa attenzione ai campi viene dedicata nel 2018 con la mostra *De-colonizing Appearance*, curata da Nicholas Mirzoeff, autore di una illuminante inchiesta sull'isolato centro di detenzione di Sjælsmark, a pochi chilometri da Copenaghen, dove risiedono i migranti le cui richieste d'asilo sono state respinte, in attesa di essere rimpatriati (Mirzoeff, 2019). La denuncia nei confronti delle condizioni precarie di questi centri è focale anche nelle attività di CAMP: sono luoghi di cui nessuno parla, che operano come «spazi di sparizione» (Nielsen in Alberani, Mir, 2022, p. 14). La mostra di Mirzoeff racconta i corpi invisibilizzati, le politiche di divisione, l'eredità coloniale, l'oblio sociale. Il video *The Gaze* di Jeannette Ehlers mostra un gruppo di persone che puntano lo sguardo in camera, in un atteggiamento sfidante e risoluto verso «lo sguardo bianco»; il video diventa il simbolo di questa mostra e la voce silenziosa di chi chiede di essere visto (Nielsen, Harrison, 2018).

Dall'apertura al pubblico nel 2015, CAMP ha prodotto una serie di mostre, eventi, pubblicazioni e programmi educativi sulle cause dello sfollamento e sulle

rotte di navigazione nel Mediterraneo verso l'Europa, sul disegno dei confini e sull'attraversamento delle frontiere, sulle deportazioni forzate, sul clima. Nel 2017 viene invitato T.J. Demos, che presenta un intervento dal titolo *Climate Refugees and Visual Politics: On the politics and representations of environmental migration*, per discutere sui temi legati agli spostamenti dovuti ai cambiamenti climatici. Tra i programmi educativi messi in marcia da CAMP, citiamo anche *Talking about art*, rivolto a rifugiati e richiedenti asilo che desiderano entrare a far parte del team di guide di CAMP. Per offrire al pubblico del centro una lettura storico-artistica e politica della migrazione, vengono redatti dei libri-guida attraverso una scrittura partecipativa che vede coinvolti i membri della comunità.

Nel 2020, *Trampoline House* fallisce per mancanza di sostegno finanziario ma, nello stesso anno, viene selezionato per entrare a far parte dei cosiddetti *lumbung members* durante documenta 15, curata dal collettivo ruangrupa. Grazie a questa esperienza, nel 2022 *Trampoline* riesce a riaprire le porte in forma ridotta, con la formula *Weekend Trampoline House*. Osteggiato dalla politica interna e in mancanza di fondi, *Trampoline* ha saputo mettere comunque a frutto le sue idee, re-inventandosi e offrendo panorami di ampio respiro a livello artistico, ma anche sociale.

Uno spazio mobile: The Silent University

Al contrario di *Trampoline House/CAMP*, *The Silent University* è uno spazio senza fissa dimora, che potremmo definire un'"accademia mobile". Ideato nel 2012 da Ahmet Ögüt, ispirato in particolare alla pedagogia trasversale di Paulo Freire, *The Silent University* ha proposto «una modalità di educazione decentrata, partecipativa, orizzontale e autonoma, piuttosto che un'educazione centralizzata, autoritaria, oppressiva e obbligatoria» (The Silent University Manifesto, n.d.), pensata per i rifugiati e i richiedenti asilo con competenze e qualifiche che non possono sfruttare a causa del loro *status*. Il progetto si pone come una piattaforma che riflette sulle modalità³ in cui viene trasmessa la conoscenza, i suoi destinatari e i suoi produttori. In particolare, critica il sistema educativo occidentale, posto come unico modello valido, basato su politiche neoliberali che vertono verso la professionalizzazione a discapito del dibattito aperto e dell'analisi critica. Il progetto è stato sostenuto in principio dalla Tate Modern – dove si innesta nel novembre 2012 – e dalla Delfina Foundation – che ospita SU tra dicembre 2012 e gennaio 2013 –, in entrambi i casi con la curatela di Synthia Griffin e Nora

Razian del Team Learning della Tate, e in collaborazione con il Southwark Refugee Forum e il Migrant Resource Centre. Nello scegliere il nome del progetto, Ögüt riflette su due concetti ugualmente importanti. Da un lato, si appropria di un termine accademico – università – come anche altri artisti hanno fatto in questo secolo per avere la possibilità di ridiscuterlo e proporlo in una maniera totalmente revisionata; dall'altro, il silenzio che, secondo le sue dichiarazioni, è invocato in quanto «strumento potente» e «protesta poetica» (Ögüt, 2012, p. 7) per dar volume a questioni comunemente silenziate. Come la maggior parte dell'Europa, anche il Regno Unito ha visto un aumento delle richieste d'asilo tra il 2012 e il 2015, delle quali più della metà sono state rifiutate in prima istanza. Prima ancora però che i fenomeni migratori si trasformassero in un fenomeno mediatico, strumentalizzato e parziale, Ögüt si avvicina a quelle altre migrazioni che avevano interessato il Paese – rendendolo postmigratorio – a partire dalla consistente storia coloniale del Regno Unito, che ha generato «mobilità e interdipendenze» (Römhild in Gaonkar et al., 2021, p. 50). Lavorare a questo progetto significa indagare quali tracce sono rimaste della colonialità e come si manifestano nella diffusione culturale; significa anche riflettere su come gli spazi istituzionali dell'educazione vengono alterati dalla presenza o dall'assenza: se qualcuno non è presente o rappresentato in un luogo dato, significa che non vi appartiene. Quello di Ögüt è un progetto che, sebbene goda di sostegno e fondi istituzionali per la sua attivazione, ha la capacità di espandersi o estinguersi secondo percorsi che non possono essere previsti a priori. I docenti sono selezionati attraverso inviti, ma anche candidature spontanee; ogni insegnante ha l'opportunità di esprimersi nella lingua in cui si sente più rappresentato e le classi, spesso simili ad assemblee, sono aperte a tutti in forma gratuita. La modalità di insegnamento proposta segue un approccio orizzontale e de-gerarchizzato, dando spazio anche a dibattiti sui movimenti umani, il territorio, l'esclusione e il silenzio. La forte presenza che riesce ad instaurare nel luogo e i dialoghi che genera portano *The Silent University* ad ampliarsi, ma anche a godere di vita propria. Dopo la prima attivazione presso la Tate Modern e la Delfina Foundation, il progetto ha continuato a svilupparsi a Londra fino al 2016, autogestendosi con la coordinazione di Alina Muller. In seguito ad altre collaborazioni istituzionali, Ögüt è riuscito a progettare numerose branche in altre città europee: Atene, Copenaghen, Istanbul, Stoccolma, Mülheim/Ruhr, Amburgo (le ultime tre sono ancora attive). In particolare, una delle collaborazioni più significative risulta quella con il Tensta Konsthall di Stoccolma dove, grazie alla coordinazione di Fahyima Alnabli, si è instaurata una delle

collaborazioni più durature. Attraverso i *Language Cafè*, Alnabli ha offerto classi di svedese a più di seicento migranti senza documenti in attesa di approvazione della richiesta d'asilo; ha inoltre collaborato, nel 2023, al progetto *A Political Classroom*, ideato da Apolonija Šušteršič. Il segreto del funzionamento nel tempo di *The Silent University* risiede proprio nella sua capacità rizomatica di espansione trasversale, dato che conta un team eterogeneo e le collaborazioni sono spesso frutto di ulteriori ampliamenti (come quella con il collettivo Migration Jam, nata in occasione della diciassettesima Biennale di Istanbul). Le pratiche artistiche, politicamente centrate e socialmente impegnate, si rivelano spesso problematiche, soprattutto quando trattano temi legati ai diritti umani e coinvolgono persone in condizioni di vulnerabilità, creando ulteriori meccanismi di sfruttamento – questa volta estetico – e gerarchie di stampo coloniale. *The Silent University* rifugge invece queste logiche, non perché si tratta di un progetto proposto da un artista non occidentale, ma perché garantisce le condizioni per la creazione di narrazioni autonome, prive di schemi, che provengono dai desideri e dai bisogni della comunità stessa. Inoltre, espandendosi in diverse città europee, SU ha proposto una «nuova istituzione» (Malzacher et al., 2016, p. 7), invitando coloro con cui ha collaborato a modellare il proprio lavoro in modo più equo. In Europa, dove «la migrazione è diventata una metafora del fallimento della decolonizzazione», molte contraddizioni rimangono irrisolte, anche nell'ambiente accademico, poiché «in un mondo post-coloniale, anche dopo la decolonizzazione formale, prevale un sistema educativo feudale» (Castro Varela in Malzacher et al., 2016, p. 44), rendendo l'insegnamento una questione di detenzione o privazione del potere. Sono proprio i primi due articoli del Manifesto di SU a renderlo esplicito:

- 1_ Ognuno ha diritto ad insegnare.
- 2_ [Chiediamo] il riconoscimento immediato del background accademico dei richiedenti asilo e dei rifugiati (*The Silent University Manifesto*, 2012).

Il *modus operandi* di *The Silent University* ricorda in parte la teoria degli *undercommons*, che risale all'omonimo libro scritto da Stefano Harney e Fred Moten, che ha iniziato a circolare nel 2013 tra gli studenti e i ricercatori delle università statunitensi: si tratta di un testo profondamente critico, radicale, irriverente, che mira a riformare il funzionamento tradizionale dell'università occidentale per come la conosciamo, scansando le forme elitarie e meccaniche

del sistema di apprendimento. È difficile tradurre il termine *undercommons* ma, genericamente, possiamo affermare che sono gli spazi sotterranei, appartenenti alle istituzioni stesse, i canali paralleli e dissidenti, le persone che agiscono da dentro un sistema per cambiarlo. Citando gli autori: negli *undercommons* entriamo quando cerchiamo di «elaborare un modo diverso di vivere insieme alle altre, di stare con gli altri, non solo con altre persone, ma con altre cose e altri tipi di sensi», quando «lo studio è ciò che si fa con gli altri, quando si parla e si cammina, si lavora, si balla o si soffre insieme» (Harney & Moten, 2021, p. 10). Un modo, quindi, per vivere il sistema con un approccio collaborativo, incline alla condivisione, anche conflittuale, dei momenti che fanno parte della vita in senso ampio, al di là della professionalizzazione accademica.

Al confine, ma dentro uno spazio di relazione, gli *undercommons*, *Trampoline House*, *The Silent University* agiscono la resistenza per mettere in dialogo le parti, per aprirsi e non per chiudersi in sé stessi, utilizzando il dubbio come unica opzione per scrivere una storia collettiva diversa. Ma sono sempre i confini, questa volta politici, a segnare le distanze tra “noi” e “l’Altro”; sono linee che nella loro banalità diventano pretesto di respingimento, dettando le regole di chi può, e per quali motivi, oltrepassarli. A volte sono astratti e intelleggibili, essendo strumenti volti a stabilire le forme culturali socialmente accettate e gli insegnamenti che meritano di essere trasmessi. Ma questi confini sono già stati valicati e continueranno ad esserlo, perché la vita non si arresta di fronte alle linee e la migrazione, da secoli, è spesso l’unico meccanismo di adattamento dell’essere umano in risposta alla crisi. L’attivazione di questi progetti ci spinge quindi a ripensare al funzionamento della società tutta, perché non si soffermano sul campo rappresentativo, ma operano realmente, creando delle microfratture che sono la base per ogni cambiamento. Decolonizzare il sistema politico e culturale dovrebbe voler dire questo: rendere queste linee partecipative, elastiche, mutabili. Questa dovrebbe essere l’Europa postmigratoria, per riuscire ad andare oltre la catastrofe.

1. Parole di Madi Keita, ragazzo che lascia il Mali nel 2008 per la mancanza di risorse e che giunge in Libia per stabilirvisi. Keita raggiunge l’Italia nel 2011, costretto dalla crisi politica-sociale che sconvolge la Libia (Sermoniti, Chiocchini, 2023, pp. 41-42).
2. Termine problematico, utilizzato spesso anche nella letteratura specializzata, per far riferimento ai figli di persone migranti non europee.
3. Le percentuali appena citate sono stime tratte da uno studio specifico; pertanto, potrebbero cambiare prendendo in esame altri studi analoghi.
4. In Danimarca, la lista MENAPT include i seguenti Paesi: Siria, Kuwait, Libia, Arabia Saudita, Libano, Somalia, Iraq, Qatar, Sudan, Bahrain, Djibouti, Giordania, Algeria, Emirati Arabi Uniti, Tunisia, Egitto, Marocco, Iran, Yemen, Mauritania, Oman, Afghanistan, Pakistan, Turchia.
5. Il “barometro” è consultabile all’indirizzo <https://integrationsbarometer.dk>.

BIBLIOGRAFIA

- Alberani, S., Mir, C. (2022), *Trampoline House. “It’s My house, It’s Your House, It’s Our House”*. On Methodologies and Spaces of *Seloning*, in Herausgeber N. (a cura di), *Radical Hospitalities, Radical Pedagogies*, Stockmans Art Books, Duffel.
- Apap, J., Harju S. J. (2023), *The Concept of “Climate Refugee”. Towards a Possible Definition*, EPRS - European Parliamentary Research Service, Bruxelles. [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_BRI\(2021\)698753](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_BRI(2021)698753) (Ultima consultazione: 29/03/2024)
- Ayazi, H., Elsheikh, E. (2019), *Climate Refugees. The Climate Crisis and Rights Denied*, UC Berkeley: Othering & Belonging Institute, Berkley. <https://escholarship.org/uc/item/58w8r30h>. (Ultima consultazione: 29/03/2024)
- European Commission (2024), *Governance of Migrant Integration in Denmark*, European Commission on Integration, Bruxelles. https://migrant-integration.ec.europa.eu/country-governance/governance-migrant-integration-denmark_en (Ultima consultazione: 29/03/2024)
- Gaonkar, A. M., Øst Hansen A. S., Post, H. C., (a cura di), (2021) *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, transcript – Independent Academic Publishing, Bielefeld.
- Hansen, F., Nielsen T. O. (a cura di) (2020), *CAMP status! Seven Years of Engaging Art on Migration Politics*, CAMP – Center for Art on Migration Politics, Copenhagen.
- Harney, S., Moten, F. (2021). *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu, Napoli.
- Mach et al., (2019), *Climate as a Risk Factor for Armed Conflict*, “Nature”, vol. 571, pp. 193-211. <https://doi.org/10.1038/s41586-019-1300-6>. (Ultima consultazione: 29/03/2024)
- Malzacher, F., Ögüt, A., Pelin T. (a cura di) (2016), *The Silent University. Towards a Transversal Pedagogy*, Stenberg Press, Berlino.

Denmark. Ministry of Immigration and Integration (2023), *International Migration – Denmark. Report to OECD, November 2023*, Ministry of Immigration and Integration, Copenhagen. <https://uim.dk/media/12384/international-migration-denmark-2023.pdf>. (Ultima consultazione: 29/03/2024).

Mirzoeff, N. (2019), "Social Death in Denmark," *The Nation*. 20 gennaio. <https://www.thenation.com/article/archive/denmark-refugees-asylum-europe/> (Ultima consultazione: 29/03/2024)

Nielsen, T., Harrison, Y. (a cura di) (2018), *De-colonizing Appearance*, CAMP – Center for Art on Migration Politics, Copenhagen.

Öğüt A., (a cura di) (2012), *The Silent University Reader*, Tate Modern/Delfina Foundation, Londra. https://www.tate.org.uk/documents/699/final_silent_university_book_aw_r3_151112_0_7Ls7yyn.pdf. (Ultima consultazione: 29/03/2024)

Selby, J. et al. (2017), *Climate change and Syrian War revisited*, "Political Geography", n. 60, pp. 232-244. <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2017.05.007>. (Ultima consultazione: 29/03/2024)

Sermonti, E., Chiocchini, G. (a cura di) (2023), *Un'umanità in fuga. Gli effetti della crisi climatica sulle migrazioni forzate*, Legambiente, Roma. https://www.legambiente.it/wp-content/uploads/2021/11/Umanita-in-fuga_2023.pdf. (Ultima consultazione: 29/03/2024)

UNHCR (2023a), *Climate change and disaster displacement*. <https://www.unhcr.org/us/what-we-do/build-better-futures/environment-disasters-and-climate-change/climate-change-and> (Ultima consultazione: 29/03/2024)

UNHCR (2023b), *Climate change and displacement: the myths and the facts*. <https://www.unhcr.org/news/stories/climate-change-and-displacement-myths-and-facts> (Ultima consultazione: 29/03/2024)

SITOGRAFIA:

UK Government Website:

<https://www.gov.uk/government/statistics/immigration-statistics-october-to-december-2015>

The Silent University Official Websites:

<https://thesilentuniversity.com/>

<https://thesilentuniversity.org/>

*You that never done nothin'
But build to destroy
You play with my world
Like it's your little toy
(Dylan, 1963)*

Chiara Ciambellotti è dottoranda in Architettura e Culture del Progetto presso l'Università di Bologna. Il campo in cui opera è quello della pianificazione urbana, prestando una particolare attenzione alle dinamiche sociali ed ecologiche. Nello specifico, esplora possibili alternative e soluzioni che pongono un modello di decrescita al centro del discorso urbano; per fare ciò, si concentra sulla riscoperta del fondamentale lavoro intellettuale svolto da Liselotte e Oswald Mathias Ungers tra gli anni Sessanta e Settanta. Ha collaborato alla realizzazione della mostra e dell'omonima pubblicazione *Drawing Voids. Ripensare l'ex villaggio minerario di Formignano*, è risultata tra i 25 vincitori della Call for Projects 2022-2023 indetta da LINA, the European architecture platform, con *Project for a non-speculative architecture*. Ha partecipato alla conferenza *Città e illustrazione: sconfinamenti verso nuovi modi di abitare* a cura di BOit!, un concorso internazionale dedicato all'illustrazione ed è stata *visiting researcher* presso il Dipartimento di Teoria Architettonica della TU (Technische Universität) di Berlino.

Introduzione

Risale al 2023 la fondazione, promossa dal Museum of Modern Art, dell'Emilio Ambasz Institute for the Joint Study of the Built and Natural Environment, una piattaforma che come dichiarato dalla stessa istituzione propone di esplorare le relazioni esistenti tra design ed ecologia (Chan, 2023, p. 3).

Il programma è stato inaugurato dall'esibizione *Emerging Ecologies. Architecture and the Rise of Environmentalism*, composta dalla selezione di oltre duecento progetti d'architettura realizzati e non. Mediante la presentazione di un corpo di esperienze poco convenzionali rispetto alle tendenze del tempo, la mostra divulga le modalità attraverso cui alcuni progettisti hanno provato a rispondere alla crisi ambientale annunciata tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, periodo dove la preoccupazione nei confronti dell'inquinamento e dell'uso incontrollato delle risorse ha contribuito a stimolare un diffuso attivismo a favore delle tematiche ecologiche, in maniera del tutto simile alla contemporaneità. Con l'intento di sensibilizzare e stimolare ulteriormente una coscienza ambientale, *Emerging Ecologies* si impegna a raccontare e diffondere al grande pubblico¹ una storia dell'architettura contrapposta a quella più nota e mainstream, promuovendo le idee dei progettisti che hanno fatto dell'ecologia il fulcro della loro pratica, riconoscendo nell'architettura una disciplina non solo dalla forte valenza sociale ma anche ambientale.

Ora come allora l'industria delle costruzioni continua a collocarsi tra quei settori che per primi concorrono a perpetuare la crisi climatica, contribuendo a circa il 40% delle emissioni di anidride carbonica a livello globale². Tuttavia, nonostante gli effetti del cambiamento climatico stiano avendo un impatto sempre maggiore sulla vita delle persone facendo emergere la necessità di un cambio di paradigma, è altrettanto evidente come questa trasformazione stenti a entrare seriamente all'interno delle agende politiche. Malgrado quest'allarmante prospettiva, a tratti catastrofista, si osservano delle sacche di resistenza che provano a ripensare non solo a quale dovrà essere il ruolo del settore delle costruzioni negli anni a venire, ma anche a quali siano i compiti e le responsabilità che l'architetto dovrà assolvere in questo determinato contesto. L'Ambasz Institute è sicuramente un esempio degli sforzi e degli aggiornamenti in corso, così come lo è la mostra *The Other Architect* tenutasi nel 2015 al Canadian Centre for Architecture, dove la curatrice Giovanna Borasi ha opportunamente evidenziato come «Per trovare un altro modo di fare architettura, dobbiamo essere disposti ad ampliare la nostra comprensione di ciò che è l'architettura e di ciò che gli architetti possono fare» (Borasi, 2015).

Anche per *The Other Architect* sono state selezionate una serie di esperienze eterogenee, esemplari per la loro abilità nell'indurci a ripensare il ruolo dell'architetto e dell'architettura nel profondo momento di crisi del contemporaneo. Il filo rosso che tiene coerentemente unite tutte le esperienze è la capacità di rivelare come i progetti scelti «mossi dal desiderio di contribuire in modo più sostanziale e attivo alla costruzione di un'agenda culturale, siano accomunati dalla volontà di un maggiore rapporto con lo spirito del loro tempo: per comprenderlo meglio e per proporre suggerimenti più appropriati, o addirittura per prevedere le problematiche future» (Borasi, 2015, p. 362). Attraverso un approccio contestualizzato e mirato a rispondere alle problematiche emergenti, l'architettura diviene pratica etica e sociale, favorendo la visualizzazione di immaginari che rendono concepibile un'esistenza all'interno della catastrofe «insieme, questi esperimenti vanno al di là di ciò che l'architettura è, per arrivare a ciò che l'architettura potrebbe essere – o a ciò che è già, se lo sapessimo riconoscere. Qui l'architettura non è più intesa come una pratica che porta inevitabilmente alla costruzione di un artefatto, ma come un modo di pensare, osservare e analizzare il presente e la società in cui operiamo» (Borasi, 2015, p. 362).

Learning from the Ungers

Risulta quindi fondamentale, specialmente stimato l'impatto dell'industria delle costruzioni, comprendere come l'architettura possa concretizzarsi anche attraverso pratiche “immateriali”, divenendo una pratica non più fondata su processi estrattivi ma anzi capace di contrastarli. Proprio per questo motivo, il ripensamento delle agende culturali diventa ora più che mai centrale al necessario riposizionamento della disciplina. Le istituzioni così facendo contribuiscono a un'operazione particolarmente efficace: la divulgazione di quei progetti sino ad oggi passati in secondo piano, consentendo non solo una rilettura dell'operato di alcuni dei maggiori esponenti dell'architettura del Novecento, ma anche una parziale riscrittura della storia della disciplina stessa.

Appare pertanto estremamente significativo trovare all'interno di entrambe le esibizioni due progetti a cura di Oswald Mathias Ungers, tra i maggiori esponenti dell'architettura tedesca: il manifesto *Die Stadt in der Stadt – Berlin: ein grünes Archipel* e la pubblicazione *Kommunen in der Neuen Welt. 1740 – 1972*, co-curata dalla moglie e intellettuale Liselotte Ungers³. Le opere, oltre a discostarsi dalle tematiche teorico-progettuali affrontate nel corso della carriera dall'architetto O.M. Ungers⁴ risultano trasversali anche alla disciplina stessa. Eppure, è proprio grazie a questa loro presunta marginalità che a distanza di mezzo secolo possiedono la capacità di risuonare all'interno della pratica architettonica contemporanea.

In particolar modo, l'ultima opera citata si presenta come una raccolta delle principali comuni socialiste utopiche insediate a partire dal diciottesimo secolo nel “Nuovo Mondo” – gli Stati Uniti d'America – e delle comuni costituite durante gli anni Sessanta sul territorio statunitense. Lo scritto è il prodotto di un determinato periodo storico⁵, contestualmente ai grandi stravolgimenti politici, sociali ed ecologici, il decennio compreso tra il 1967 e il 1977 vide il trasferimento degli Ungers negli Stati Uniti d'America. Proprio in un momento di profonda crisi e di grandi rotture – con non pochi parallelismi rispetto all'attualità – gli Ungers si dimostrarono politicamente attivi prendendo parte sia alle proteste contro la guerra in Vietnam sia a quelle in seguito all'uccisione dello studente Benno Ohnesorg, avvenuta il 2 giugno 1967 a Berlino⁶. *Kommunen in der Neuen Welt. 1740 – 1972* dunque non è altro che la traduzione fisica di un'impellente necessità umana: provare a immaginare nuove possibili forme per coesistere e navigare la catastrofe partendo dall'analisi delle esperienze comunitarie preesistenti. La raccolta vuole essere la dimostrazione di come altri mondi e altri modi di vivere e di resistere

siano già stati possibili tanto in epoche remote quanto recenti, evidenziando come il principale merito delle sperimentazioni comuniste sia stato la capacità che queste ultime ebbero di costituire esperienze concrete e pragmatiche, sebbene affondassero le loro radici nella teoria della città e della società ideale.

Così come avvenuto per le generazioni degli anni Sessanta e Settanta, anche all'interno della società contemporanea è tornata forte la richiesta per un cambiamento strutturale, le istanze - pressoché le medesime - concernono «la questione dell'autonomia, la distribuzione del lavoro, la regolazione della proprietà, il sistema educativo, o le relazioni tra i due sessi» (Ungers, 1972, p. 26). È attorno a questi interrogativi che la conformazione urbana e architettonica assunta dalle comunità sembra assumere un ruolo centrale: la ripercussione dei presupposti sociali sulla configurazione dello spazio costruito è l'aspetto che interessa maggiormente agli Ungers. L'analisi e lo studio di queste esperienze, da parte dei due intellettuali, dunque non è da intendersi unicamente come un mezzo per documentare altri possibili modi di esistere e coesistere ma vuole informare attivamente il progetto d'architettura, affinché il valore politico e sociale assunto dallo spazio come strumento utile ad alterare o a porre resistenza allo status quo non vada perso con il fallimento o la distruzione delle singolari esperienze.

Learning from the Longhouse

Stabilire quali siano i modelli a cui la pratica architettonica debba guardare risulta una questione pedagogica che ha molto di politico. La pubblicazione *Kommunen in der Neuen Welt. 1740 – 1972*, in cui sono riportate le esperienze comuniste - di matrice occidentale - su suolo statunitense, non è che una piccola e recente parte rispetto alla più lunga storia degli insediamenti dei nativi americani e gli Ungers ne sono pienamente consapevoli. Proprio per questa ragione Liselotte Ungers, solo due anni più tardi, offrirà una sintetica panoramica sulle violente vicende dei nativi americani con la pubblicazione del testo *Die Rückkehr des Roten Mannes: Indianer in den USA*. Parallelamente al forte messaggio di denuncia che permea il testo, l'autrice evidenzia ed esemplifica la cultura, le tradizioni e le diverse strutture sociali che influiscono e si riflettono sulla conformazione degli insediamenti e delle abitazioni utilizzate. Ancora una volta emerge chiaramente come il lavoro degli Ungers sia strettamente connesso alle qualità architettoniche degli insediamenti.

Non è una coincidenza che nei pressi di Ithaca, città in cui i coniugi si stabilirono durante il loro periodo americano, risiedesse una tra le più numerose comunità di nativi americani: quella degli Irochesi, o meglio la tribù degli haudenosaunee - letteralmente "il popolo della lunga casa". Risulta particolarmente efficace evidenziare come le strutture sociali del popolo irochese abbiano avuto una forte ripercussione sulle forme dell'abitare, e viceversa, come le forme dell'abitare abbiano assunto una connotazione fortemente simbolica per la trasmissione dei costrutti sociali.

La *longhouse* - "architettura" da cui gli haudenosaunee derivarono il proprio nome - era l'abitazione tipica dei nativi residenti nelle terre comprese tra l'attuale stato di New York e il confine col Canada. L'edificio, alla base degli insediamenti irochesi, deve la sua centralità all'origine mitologica: la *longhouse* era infatti ritenuta l'architettura primordiale in cui «i fratelli maggiori» (Nabokov, Easton, 1989, p. 76) - umani e non umani - abitavano nel mondo celeste prima dell'origine dell'uomo⁷. È stato il radicamento dell'architettura nella mitologia indigena a rendere possibile che questa fosse posta a modello per l'organizzazione degli ambienti di vita dell'intera comunità. In tal senso, l'architettura non è da intendersi unicamente come spazio costruito atto a soddisfare necessità fisiche, ma si eleva a manifesto di quelle relazioni intangibili poste alla base dell'organizzazione politica e sociale della comunità stessa «Le loro tradizioni erano i loro progetti; le regole sociali, il loro codice di costruzione» (Nabokov, Easton, 1989, p. 15). Proprio partendo da questo presupposto diventa ora più che mai fondamentale analizzare quali altre modalità siano disponibili per il concepimento del progetto di architettura, visto che questi esempi, seppur distanti dai modelli sociali contemporanei, offrono una dimostrazione pratica su come altre modalità di convivenza siano state a lungo possibili. Approfondire tali esperienze diviene uno strumento utile per opporre resistenza ai modelli contemporanei dominanti.

Per quanto riguarda gli irochesi, la cellula da cui ha origine la *longhouse*, chiamata *ganosote*, costituisce il nucleo iniziale dello spazio domestico. La *ganosote* è composta da un corridoio centrale all'interno del quale è ospitato il focolare domestico, su entrambi i lati si aprono in maniera simmetrica le camere da letto. A partire da questa cellula, avente una larghezza compresa tra i sei e i dieci metri, la pianta dell'abitazione subisce un ampliamento degli spazi secondo l'asse longitudinale. Circa ogni sei metri è posto un focolare domestico e in sua corrispondenza il tetto presenta un foro per il fumo, nonché unica fonte d'illuminazione delle

prime *longhouse*. Il focolare era simbolicamente condiviso tra le famiglie aventi i propri scompartimenti uno di fronte all'altro, ogni focolare tuttavia serviva indistintamente tutte le famiglie della medesima casa. L'unità generatrice dello spazio era quella di un uomo sdraiato⁸, le stanze da letto, larghe circa due metri, erano anch'esse modellate sulle proporzioni del corpo umano. La stanza di ogni famiglia era considerata «il proprio spazio privato e domestico» (Nabokov, 1989, p. 84), per questo in corrispondenza del letto era previsto uno spazio in cui riporre gli effetti personali. Attraverso il progressivo allungamento della cellula originaria prendeva forma la struttura definitiva della *longhouse*; un'abitazione plurifamiliare che poteva raggiungere una lunghezza superiore ai trenta metri e arrivare ad ospitare più di trenta persone contemporaneamente.

Benché lo spazio appena descritto, comprendente il lungo corridoio con i suoi focolari comuni, possa essere istintivamente associato alla dimensione collettiva, così come gli spazi che si aprono su di esso possono rimandare a una dimensione privata, una tale interpretazione non sarebbe del tutto corretta. Le comunità descritte non possedevano la concezione della "proprietà privata", lo spazio deve quindi essere inteso come soggetto all'esecuzione di funzioni diverse da parte dei membri della comunità e non può essere letto attraverso il binomio "collettivo/privato", in quanto concetto assente all'interno della cultura irochese [«Vendere il proprio paese? Perché non la terra, le nuvole o il mare?» (Liselotte, 1974, p. 53)]⁹.

La *longhouse*, dunque, non era esclusivamente una forma dell'abitare, ma il simbolo dominante della solidarietà sociale tra gli irochesi, tanto che tra il 1400 e il 1600 divenne il simbolo politico unificante di una nuova confederazione di cinque tribù. Come ha scritto lo studioso Lewis H. Morgan: «Per un irochese la Lega non era *come* una *longhouse*. *Era* una *longhouse*, che si estendeva dall'Hudson al Genesee, in cui attorno a cinque fuochi si riunivano le cinque tribù» (Nabokov, Easton, 1989, p. 85).

Learning from the Phalanx

Così come le strutture sociali dei nativi americani hanno lasciato un forte segno sull'organizzazione delle forme dell'abitare, anche la progettazione dei propri spazi di vita ha inciso fortemente sulle strutture sociali delle nascenti comuni socialiste utopiche, tanto da lasciare «testimonianze fisiche sotto forma di case, edifici comuni, villaggi e piccole città» (Ungers, 1972, p. 502).

Una tra le varie comuni descritte dagli Ungers è quella legata al movimento Fourierista, basato sulle teorie di riforma sociale elaborate da Charles Fourier. L'influenza di tali teorie in Francia fu piuttosto limitata, mentre trovò terreno fertile negli Stati Uniti d'America, soprattutto grazie al lavoro di diffusione della dottrina da parte del filosofo americano Albert Brisbane. Tra il 1842 e il 1858 furono all'incirca quaranta le comuni di stampo fourierista che si originarono sul territorio statunitense, malgrado ciò, solo tre resistettero per un periodo superiore ai due anni: Brook Farm, la North American Phalanx e la Winsconsin Phalanx. Così come per Fourier alla base della realizzazione della riforma sociale vi era l'istituzione di un nuovo modo di abitare, ottenuto attraverso l'architettura del falansterio, allo stesso modo queste comunità cercarono di trasporre i propri principi sociali alla progettazione dei propri ambienti di vita, incorporando – ognuna con le proprie sensibilità – i suggerimenti di Brisbane, che nei suoi scritti aveva affermato come «l'architettura della civiltà porta su di sé l'impronta dell'egoismo, del vizio, della povertà e della discordia di quella società [...] L'associazione avrà la sua ARCHITETTURA, e sarà un'architettura di combinazione e di unità. Quando gli uomini saranno connessi e uniti, un edificio vasto ed elegante sostituirà centinaia di costruzioni isolate e miserabili che costituiscono la civiltà» (Brisbane, 1840, pp. 362-363).

Per la comune di Brook Farm la costituzione dei propri ambienti di vita fu parte di un processo graduale. George Ripley, il fondatore della comune, acquistò duecento acri di terreno su cui era presente una vecchia fattoria, tale edificio diventò la prima dimora dei membri della comunità. Solo successivamente, col suo ingrandirsi, vennero ampliati gli spazi esistenti e costruiti nuovi edifici, fino ad arrivare nel 1844 alla costruzione del falansterio: un edificio di tre piani dalla lunghezza di cinquantacinque metri che avrebbe dovuto sostituire tutti gli edifici "isolati" presenti sul sito andando a ospitare "sotto un unico tetto" l'intera comunità, integrando al suo interno ambienti comuni e privati. Fu proprio il fallimento di questo progetto, culminato nel 1846 nella distruzione dell'edificio a causa di un incendio, che pose fine all'esperimento sociale di Brook Farm: il fallimento architettonico decretò lo scioglimento dell'esperimento sociale.

A differenza dell'esperienza precedente, la North American Phalanx venne fondata contemporaneamente alla costruzione del suo falansterio, un edificio costituito ancora una volta da tre piani lunghi circa venticinque metri, l'edificio nel corso del tempo subì vari ampliamenti lungo la direzione longitudinale – in

maniera del tutto simile a quanto visto precedentemente per le *longhouse* irochesi. Anche in questo caso il fallimento dell'esperimento comunardo venne a coincidere con la distruzione della sua architettura: nel 1854 un incendio distrusse l'abitazione collettiva e i membri non ebbero le forze fisiche, economiche e spirituali per iniziare nuovamente tutto da capo.

L'ultima delle tre esperienze fourieriste fu quella della Winsconsin Phalanx, comune fondata da un gruppo di giovani che decise «di praticare in prima persona nuove forme per vivere insieme» (Ungers, 1972, p. 79). Anche in questo caso la costituzione della comunità venne a coincidere con la costruzione dei propri ambienti di vita e l'edificio più significativo della comune, non che il principale, fu nuovamente il falansterio. Composto da due file di venti appartamenti, ciascuno della lunghezza di sei metri, le abitazioni si affacciavano su un "grande corridoio" centrale al cui interno erano collocate tutte le attività e le strutture in comune. Questa composizione spaziale, estremamente simile a quella della *longhouse* irochese, può trovare conferma nel nome dato dalla comunità al falansterio, ovvero come riportano gli Ungers «Long House» (Ungers, 1972, p. 79).

Risulta evidente come una delle necessità condivise tra le diverse comunità fosse quella di integrare all'interno del processo progettuale quei fondamenti di riforma sociale su cui basavano le proprie esistenze.

“Learning from” Drop City

Oltre ad aver raccolto alcune delle esperienze comunarde più significative svoltesi su suolo statunitense tra la metà del Settecento e gli inizi del Novecento, troviamo all'interno del testo un capitolo dal titolo *New Communes in the USA – Tendencies and Trends*, dedicato ad alcune delle esperienze fiorite a macchia d'olio sulla totalità del territorio statunitense tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta.

Come era accaduto agli inizi dell'ottocento per le comuni fondate da emigrati europei che, sperimentando l'impossibilità di autodeterminarsi nel proprio paese, emigrarono nel nuovo mondo, anche le generazioni appartenenti al periodo della controcultura, non rispecchiandosi a loro volta nei valori promossi dalla società del tempo, reagirono disertandola, questa volta senza andare troppo lontano, poiché il "nuovo mondo", o meglio "i nuovi mondi" – non essendovene altri – furono ritagliati all'interno dell'esistente. Alcune comuni decisero di allontanarsi il più possibile dalle città, prendendo le distanze, tanto fisiche quanto metaforiche, da tutto ciò che rappresentava la società del tempo; altre invece – le comuni urbane

– costruirono delle vere e proprie isole all'interno della società pur promuovendo valori diametralmente opposti.

Una delle esperienze più note fu quella della comune Drop City, fondata nel 1965 sui resti di un'ex città mineraria nei pressi della città di Trinidad. La creazione dell'insediamento comunitario fu simbolica tanto quanto lo era stata l'istituzione del cardo e del decumano per le città di fondazione. Il luogo, accuratamente scelto, porta con sé una forte dichiarazione d'intenti, facendosi denuncia nei confronti della società consumistica del tempo: «Un numero incredibile di persone può vivere sui cumuli di rifiuti degli Stati Uniti. Drop City è costruita sulla discarica di una città morente di diecimila minatori esausti» (Brand, 1971, p. 178). L'architettura diventa, ancora una volta, metafora costruita dei presupposti sociali alla base della comunità. L'architettura tipica di Drop City, costituita da "Domes", non ricorda neanche lontanamente le tipiche abitazioni americane del tempo, anzi, sembra rifarsi molto più apertamente alla cultura degli insediamenti dei nativi americani, costituiti da tende, capanne di legno, strutture in terra, tepees etc., confermando quanto riportato dagli Ungers, secondo i quali l'ondata comunarda del periodo della controcultura affondava profondamente le radici nella cultura dei nativi americani. Le Domes, strutture emisferiche basate su una griglia triangolare, traevano ispirazione – nonché il loro stesso nome – dalla teoria delle strutture geodetiche di Buckminster Fuller. Gli spazi della comune di Drop City si articolavano attorno a una decina di queste strutture, tutte interamente a pianta libera e prive di partizioni interne, al fine di consentire il più possibile una vera e propria comunione degli spazi di vita. La struttura, costituita da lastre metalliche, era ricavata dal ritaglio dei tetti in lamiera di vecchie automobili trovate nei depositi di rottami, le finestre erano invece ricavate dai finestrini delle macchine. Come per il suolo sul quale sorgeva Drop City, anche l'architettura della comune era stata interamente costruita grazie al riuso dei materiali di scarto prodotti dalla società americana.

Conclusione

Grande è la confusione sotto il cielo.

La situazione è eccellente.

(Mao Tse Tung)

La raccolta di queste esperienze, originatesi in tempi e contesti diversi, vuole rendere visibile come altri modi di vivere insieme siano stati a lungo possibili.

All'interno del saggio è stato riportato il caso delle tribù irochesi, ma il discorso potrebbe essere ampliato integrando molte delle comunità presenti in epoca precolombiana sul territorio statunitense.

Raccogliere e raccontare queste esperienze consente di osservare un altro fenomeno caratteristico, ovvero come sia proprio durante quei periodi che tendono a minare i più basilari diritti - in particolar modo quello alla base di tutti: il diritto di esistere e di autodeterminarsi - che nuove forme di alleanze e collaborazioni sembrano emergere e divenire finalmente possibili. Questo è stato il caso, verso la metà del diciottesimo secolo, di molte comunità religiose presenti sull'attuale suolo europeo, che coinvolte in persecuzioni e incarcerazioni, furono costrette a emigrare nel "nuovo mondo" alla ricerca d'una dimensione d'esistenza. Lo stesso è avvenuto per quei gruppi che, facendo fatica a riconoscersi all'interno della società costituitasi a seguito della prima rivoluzione industriale, risposero alle violenze del tempo proponendo modelli sociali alternativi, dimostrando che altri modi per vivere insieme erano ancora percorribili. Ed ancora una volta è questo il meccanismo che, innescatosi nuovamente tra gli inizi degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, ha reso possibile l'emergere di tutte le esperienze comunitarie che videro il coinvolgimento di molte giovani generazioni in pratiche particolarmente sovversive, per prima quella della diserzione, del "drop out" - da cui ha tratto il nome la comune Drop City.

Tra i principali lasciti di queste comunità vi sono, senza ombra di dubbio, le testimonianze architettoniche e urbane delle "nuove" forme d'abitare. Racchiusi all'interno delle *longhouse*, dei falansteri o delle architetture funky delle Domes di Drop City non vi sono solo dei nuovi principi architettonici, ma nuovi presupposti sociali alla base di future possibili coesistenze. Proprio in questo modo l'architettura riesce a diventare uno strumento per la costituzione di una nuova società, o per lo meno uno strumento col quale opporre resistenza alla società esistente. Allo stesso modo, i valori posti alla base del nuovo ordine sociale diventano uno strumento utile a informare il progetto architettonico, aiutandoci a costituire un rapporto dialettico tra i due.

Come sostiene Donna Haraway «importa quali storie raccontiamo per raccontare altre storie; [...] quali pensieri pensano pensieri [...] Importa quali storie creano mondi, quali mondi creano storie» (Haraway, 2016, p. 12). E allora, specialmente in tempi di profonde crisi come quelli del contemporaneo, raccogliere e raccontare queste esperienze, così come fu fatto dagli Ungers,

non solo è utile a raccontare quella parte di storia dell'architettura passata in secondo piano, ma risulta fondamentale per informare la pratica architettonica contemporanea - e non solo - che altri modi di vivere, abitare e coesistere sono possibili anche, e soprattutto, dentro la catastrofe.

* Il titolo del saggio e dei suoi paragrafi fanno riferimento a *Learning from Las Vegas* a cura di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. Il testo, pubblicato nel 1972, si iscrive all'interno di una più ampia serie di scritti che in quegli anni tentarono di ridefinire l'ambito di pertinenza della disciplina architettonica, così come gli strumenti di cui essa poteva avvalersi nella convinzione che «Imparare dall'esistente è un modo di essere rivoluzionario per un architetto. Non nel senso più ovvio, ovvero demolendo Parigi e ricostruendola, come suggeriva Le Corbusier negli anni Venti, ma in un altro senso, più tollerante, e cioè mettendo in discussione il proprio modo di vedere le cose [...] Questo è un metodo per poter imparare da tutto» (Venturi, Scott Brown, Izenour, 1988, p. 3).

1. Il termine "the wider public" usato nel comunicato dell'Ambasz Institute mostra l'esplicito intento di includere all'interno dei propri programmi culturali un pubblico non specializzato. Si veda: Ambasz Institute | MoMA.
2. I dati sono stati estrapolati dal report, redatto nel 2023, dalle Nazioni Unite.
3. Il testo, pubblicato precedentemente sottoforma di articoli dalla rivista svizzera Das Werk, fu stampato nel 1972. Venne successivamente tradotto in lingua spagnola nel '72 col titolo *Comunas* da A. Redondo, in lingua italiana nel '75 col titolo *Le comuni del Nuovo mondo: alle fonti dell'utopia urbanistica* da Faenza Editrice e solo nel 2020 in lingua inglese col titolo *Communes in the New World 1740 - 1972* da REAL. Il testo apparso nel 2015 in *The Other Architect*, nel 2018 in San Rocco con un articolo dal titolo *Go West OMU* e in *NEGOTIATING UNGERS* tra il 2018 e il 2021 sembra suscitare un sincero interesse.

4. Come afferma Pierluigi Nicolini direttore della rivista Lotus dal 1978 «La cosa più sorprendente per chiunque si sia imbattuto nel libro è stata la scoperta dell'identità dei suoi autori - inaspettata tanto quanto il suo tema - anche per la ristretta cerchia di esperti e amici che sapevano che Oswald Mathias si era trasferito con la moglie Liselotte negli Stati Uniti» (Nicolini, 2015). Looking for a New World (cca. qc.ca). Si veda anche la prefazione al libro *Communes in the New World. 1740-1972*.

5. Si rimanda nuovamente alla prefazione del libro *Communes in the New World. 1740-1972*.

6. Le seguenti informazioni sono riportate all'interno di un'intervista effettuata ad Oswald Mathias Ungers da Sarah Elbert Diamant per il progetto *Challenge to Governance oral history project, 1969-1971*. Si veda anche l'intervista presente all'interno dell'articolo *Go West OMU* in San Rocco n. 14.

7. Gli irochesi non sono l'unica popolazione con questo particolare rapporto tra architettura e mitologia, anche per molte altre tribù la creazione del mondo era paragonata alla creazione di una casa, rafforzando la correlazione metaforica tra abitazione e cosmo. Per un maggiore approfondimento su questi temi si consulti il lavoro dell'antropologo Lewis H. Morgan.

8. All'incirca due metri. Quando i colonizzatori francesi suggerirono di sostituire le longhouse con delle case in stile europeo, la risposta data dai nativi fu la seguente «Perché ora uomini tra il metro e mezzo e i due metri hanno bisogno di case di 60-80 metri...non troviamo nelle nostre abitazioni tutte le

comodità e i vantaggi che voi avete nelle vostre? Come riposare, bere e dormire, mangiare e divertirci con i nostri amici...?» (Nabokov, 1989, p. 12).

9. Questa citazione, dalle fonti incerte, viene fatta risalire a Tucumseh, capo indiano appartenente alla tribù degli Shawnee.

Bibliografia

Morgan, L. H. (1881), *Houses and House-life of the American Aborigines*, Government Printing Office, Washington.

Dylan, B. (1963), *Masters of War*, The Freewheelin' Bob Dylan, Columbia Records, New York.

Die aufsässigen Studenten von Berlin (1967), "Der Spiegel", vol. 6, n. 24, pp. 46-59.

Brand, S. (1968), *Whole Earth Catalog. Access to Tools*, Portola Institute, California.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1970), *Utopische Kommunen in Amerika 1800 - 1900: die Community von Oneida*, "Das Werk", vol. 7, n. 57, pp. 475-478.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1970), *Utopische Kommunen in Amerika 1800 - 1900: die AMANA-Community*, "Das Werk", vol. 8, n. 57, pp. 543-546.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1971), *Utopische Kommunen in Amerika 1800-1900: die Owenites in New Harmony (Indiana)*, "Das Werk", vol. 3, n. 58, pp. 205-208.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1971), *Utopische Kommunen in Amerika 1800-1900: Fouriersche Phalanxen in Amerika*, "Das Werk", vol. 4, n. 58, pp. 272-276.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1971), *Utopische Kommunen in Amerika 1800-1900: die Hutterischen Brüder*, "Das Werk", vol. 6, n. 58, pp. 417-418.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1971), *Neue Kommunen in den USA - Tendenzen und Trends*, "Das Werk", vol. 9, n. 58, pp. 627-631.

Brand, S. (1971), *Last Whole Earth Catalogue. Access to Tools*, Portola Institute, California.

Rabbit, P. (1971), *Drop City*, The Olympia Press, New York.

Ungers, L., Ungers, O.M. (1972), *Early communes in the USA*, "Architectural Design", n. 8, pp. 502-512.

Hayden, D. (1973), *Hayden v. Ungers. Early communes in the USA*, "Architectural Design", n. 2, p. 123.

Alfieri, B. (1974), *Luogo e abitazione/The place of Houses*, "Lotus", n. 8.

Ungers, L. (1974), *Die Rückkehr des Roten Mannes. Indianer in den USA*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia.

Hayden, D. (1976), *La collettivizzazione del posto di lavoro domestico*, "Lotus", n. 12, pp. 73-79.

Hayden, D. (1979), *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism, 1790 - 1975*, The MIT Press, Massachusetts.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (1988), *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism Of Architectural*

Form, The MIT Press, Massachusetts.

Nabokov, P., Easton, R. (1989), *Native American Architecture*, Oxford University Press, New York.

Ungers, L., Ungers, O.M. (2020), *Communes in the New World 1740-1972*, REAL, Londra.

Borasi, G. (2015), *The Other Architect: Another Way of Building Architecture*, Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Haraway, D. J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Londra.

Chan, C., Wagstaffe, M. (2023), *Emerging Ecologies: Architecture and the Rise of Environmentalism*, The Museum of Modern Art, New York.

United Nations Environment Programme (2023), *Building Materials and the Climate: Constructing a New Future*, UNEP, Nairobi.

Future Island on a “broken planet”: una risposta artistica agli scenari apocalittici della crisi climatica

Irene Ruzzier

Il contributo intende esplorare e problematizzare possibili approcci dell'arte nei confronti degli scenari apocalittici prospettati dall'incalzante emergenza climatica, attraverso l'esempio del progetto *Future Island*, commissionato da Public Art Agency Sweden e ideato dall'artista Marjetica Potrč e dallo studio di architettura Ooze (Eva Pfannes e Sylvain Hartenberg)¹.

Nell'introduzione al testo *Critical Care. Architecture And Urbanism For A Broken Planet* (2019), Angelika Fitz ed Elke Krasny parlano dell'epoca attuale come «epoch of the broken planet»: l'epoca di un pianeta esausto, prosciugato, esaurito, danneggiato, rotto dalla violenza del petrocapitalismo (Fitz, Krasny, 2019, p. 11). Un pianeta dove le estinzioni di massa, l'acidificazione degli oceani, la contaminazione delle acque, gli eventi climatici estremi, l'innalzamento del livello dei mari, gli incendi e le inondazioni sono fenomeni sempre più intensi e frequenti. Un pianeta le cui condizioni di vita sono a rischio. Un pianeta, pertanto, «in urgent need of critical care» (Fitz, Krasny, 2019, p. 10). Le definizioni che sono state date nel tempo a quest'epoca sono molteplici – ad esempio Antropocene, Capitalocene, Chthulucene, Plantationocene² – tuttavia si ritiene che quella di Fitz e Krasny sia molto affascinante in quanto, attraverso il parallelo con la medicina, guarda al tema con un approccio empatico, che non si ferma solo ad analizzare quali siano le cause del problema, ma stimola ad agire con prontezza per trovare una soluzione ad esso, mettendo in campo valori come la cura, il rispetto, la solidarietà e la responsabilità condivisa, citati anche da Anne Fremaux nella sua proposta di una contro-narrativa dell'Antropocene, all'insegna del «*green republicanism*» (Fremaux, 2019, p. 290).

Le critiche condizioni in cui si trova il nostro “broken planet” hanno stimolato nel tempo la produzione di narrazioni apocalittiche e post-apocalittiche, elaborate attraverso differenti media: passando dalla letteratura, al cinema, alle arti visive, gli scenari distopici e post-fine del mondo sono entrati a far parte della cultura

Irene Ruzzier è storica dell'arte e dottoranda nel corso International Doctorate in Architecture and Urban Planning (IDAUP) dell'Università degli Studi di Ferrara. È interessata alle relazioni tra pianificazione urbana e arte e studia il ruolo della curatela in processi di pianificazione innovativi. Ha avuto numerose esperienze come assistente curatrice, presso Soprintendenza di Architettura, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Venezia e Laguna (Venezia, 2017), Caravan SetUp (Mantova, 2020), Flanders Architecture Institute (Anversa, 2021) e Public Art Agency Sweden (Stoccolma, 2023).

contemporanea, venendo generati da, e generando a loro volta, ansie e paure, ma anche speranze di catarsi e future rinascite. In letteratura, ad esempio, sono nati dei veri e propri generi dedicati a questi temi: la Climate Fiction (Cli-Fi) e l'eco-distopia. Un esempio è il romanzo *The Drowned World* di J.G. Ballard (1962) nel quale il surriscaldamento globale produce lo scioglimento dei ghiacci polari e un seguente innalzamento delle acque su tutto il pianeta, sommergendo intere città che vengono esplorate da una squadra di ricercatori come resti di una civiltà scomparsa. Come si è detto, esempi si trovano anche nel cinema, con film come *The Day After Tomorrow* di Roland Emmerich (2004), nel quale, in seguito a una serie di eventi climatici estremi, il pianeta entra in una nuova era glaciale, oppure come il film d'animazione *WALL•E* di Andrew Stanton (2008), nel quale l'umanità, abbandonata una Terra ormai irreparabilmente inquinata e completamente coperta d'immondizia, vive a bordo di una flotta di navi spaziali.

Anche nelle arti visive l'imminente catastrofe causata dal cambiamento climatico è stata trattata e interpretata sotto punti di vista differenti, ad esempio nella celebre installazione *Ice Watch* di Olafur Eliasson (2014), nella quale grandi blocchi di ghiaccio provenienti dalla Groenlandia sono stati allestiti a formare il quadrante di un grande «orologio climatico» (Eliasson, 2023), oppure le opere di Valentina Karga, esposte nella mostra *Well Beings* presso l'MK&G di Amburgo (marzo-settembre 2023), dove l'artista cerca di lenire l'ansia climatica attraverso delle creature preistoriche da lei create che possono essere accarezzate e abbracciate, offrendo così conforto e uno spazio sicuro (Karga, 2023). Entrambi questi esempi non lasciano intravedere una possibilità di imparare a convivere con la catastrofe e di andare oltre a essa, andando ad alimentare le retoriche apocalittiche tipiche di quelli che sono stati definiti da Daniel Borselli come «tristi tropi» (Borselli, 2023, p. 58)³.

Il progetto artistico *Future Island* tratta in modo diretto questi temi, ponendoli all'interno di un contesto urbano aperto al pubblico, offrendo l'opportunità di osservare come esso affronti, talvolta in modo più riuscito, altre volte più problematico, le questioni poste dalle rappresentazioni artistiche dell'Antropocene.

Il progetto, curato da Lotta Mossum e Johan Tirén a partire dal 2014, inaugurato a settembre 2023, e sviluppato in collaborazione con Nivå Landscape Architecture, Akademiska Hus e Svenska Bostäder, e con la consulenza di Science House (SU), Bolins Centre for climate change (SU), e Stockholm Resilience Center, è stato realizzato ad Albano, nei pressi di una delle sedi dell'Università di Stoccolma. Albano



Marjetica Potrč e Ooze, *Future Island*, 2023 (veduta dell'opera).
Courtesy: Ricard Estay/Public Art Agency Sweden

era stata già dal 2001 al 2012 protagonista di un dettagliato piano urbanistico, poi pubblicato nella forma di un report dal nome *Q-Book Albano 4*, che ambiva a renderla un esempio unico di sviluppo urbano sostenibile. Il piano è stato frutto del lavoro di un team di ricerca interdisciplinare che, attraverso la collaborazione tra lo Stockholm Resilience Centre, il Royal Institute of Technology di Stoccolma e lo studio di architettura KIT, ha esplorato nuove strategie per integrare la ricerca sociale ed ecologica con le pratiche di pianificazione del campus universitario: la questione era particolarmente rilevante poiché l'area da sviluppare si espandeva sul terreno di un grande parco urbano di interesse nazionale (Nyblom, 2010, p. 7).

L'area, vista come luogo dal doppio potenziale – sia come punto strategico per la ricerca scientifica, sia come destinazione ricreativa per i residenti della città – è stata successivamente fatta oggetto di un programma artistico promosso da Public Art Agency Sweden, incentrato sul concetto di Antropocene: in particolare, i curatori hanno chiesto agli artisti di lavorare sulla problematizzazione dell'opposizione natura/cultura, su diverse scale temporali e su punti di vista olistici che includessero anche il non-umano. L'obiettivo era di esplorare come l'arte potesse contribuire a creare un ambiente socialmente accessibile e che fosse in armonia con animali e piante (Public Art Agency Sweden, 2016, pp. 8-9). Marjetica Potrč e lo studio Ooze hanno interpretato il programma creando un'isola artificiale rocciosa nel mezzo di uno stretto corso d'acqua che scorre a fianco del campus universitario. L'isola è lunga circa 45 metri e larga 17, mentre la sua altezza è variabile. Le dimensioni delle pietre utilizzate per costruirla variano da piccoli ciottoli a grandi massi di più di 2 metri di diametro, i quali formano una sorta di anello roccioso sui bordi dell'isola, proteggendo la flora e la fauna all'interno delle tre micro-valli che creano. Sul lato sud dell'isola è situato un altro ambiente, dove alcuni micro-fiordi generano una zona umida (Ooze, Potrč, 2019, p. 8). Un aspetto importante nell'opera è la narrativa legata all'utilizzo delle pietre con le quali è stata costruita l'isola: infatti, da un lato è stato utilizzato un grande masso che si è rivelato essere antico 1,8 miliardi di anni, rimandando così alla preistoria del luogo e contrapponendo il pensiero a breve termine degli esseri umani alla lunghezza delle ere geologiche, dall'altro sono state riutilizzate rocce derivanti dai lavori di costruzione della sede universitaria, indagando così cosa accade nei siti di costruzione. Le rocce sono descritte dagli artisti come ognuna avente un proprio peculiare carattere, fatto che ha portato a trovare la loro esatta collocazione all'interno dell'opera. Al paesaggio che è stato così definito, sono state poi aggiunte delle piante autoctone, accuratamente selezionate grazie all'aiuto di una specialista in orticoltura (Ooze, Potrč, 2023).

Nella proposta artistica, *Future Island* è definita come «a micro-ecosystem, a biotope of native plants and animals that constantly adapts to the slowly changing conditions» (Ooze, Potrč, 2019, p. 2). L'isola, divisa a metà alla latitudine 59°21'20.32" N, mantiene nella parte sud la temperatura dell'ambiente circostante, mentre nella parte nord è riscaldata artificialmente di 5 °C attraverso un sistema di tubature connesse a una pompa di calore, secondo le previsioni riguardanti il cambiamento climatico per i prossimi cento anni. Inoltre, sull'isola si prevede l'installazione di sensori che invieranno i dati climatici raccolti alla vicina sede della

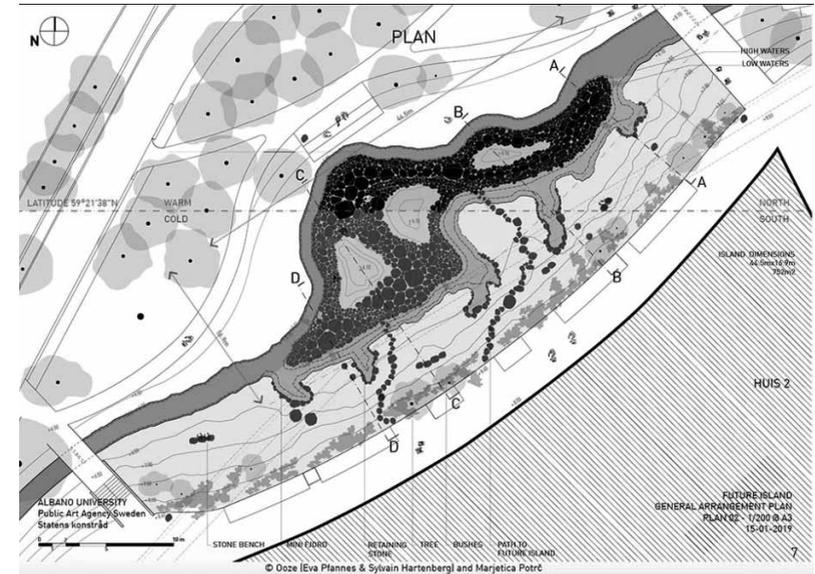


Marjetica Potrč e Ooze, *Future Island*, 2023 (veduta dell'opera durante i lavori di allestimento).
Courtesy: Irene Ruzzier

House of Science, dove saranno analizzati e resi disponibili per scopi educativi: l'idea è di poter monitorare in tempo reale gli sviluppi ambientali e climatici nell'era dell'Antropocene. L'isola – escludendo i microfiordi – è, inoltre, una zona protetta, l'accesso alla quale è riservato per non interferire con il suo delicato ecosistema in miniatura: possono tuttavia accedervi i piccoli gruppi che svolgono le attività educative organizzate dalla House of Science. La manutenzione dell'opera è affidata ad Akademiska Hus e Svenska Bostäder, attraverso le istruzioni fornite nel manuale della manutenzione, che include restrizioni riguardanti la flora e la fauna, così come procedure, utilizzo e comportamento da mantenere sull'isola per preservare l'integrità artistica dell'opera (Ooze, Potrč, 2019, p. 19).

L'opera affronta i problemi posti dalla rappresentazione del cambiamento climatico su due diversi registri: da un lato gli aspetti più prettamente estetici, dall'altro quelli narrativi. Verranno quindi prese in considerazione le principali problematiche individuate dalla critica relative alla trattazione di questo nucleo tematico, e si illustrerà come *Future Island* abbia cercato di proporre delle soluzioni più o meno efficaci a esse.

Per quanto riguarda il lato estetico, tra le critiche più frequentemente mosse agli interventi artistici (come, ad esempio, quelli del fotografo Edward Burtynsky e della regista Jennifer Baichwal) c'è quella di creare delle immagini seducenti, spesso attraverso una prospettiva zenitale, che dia da un lato all'osservatore un illusorio senso di controllo su ciò che viene rappresentato, dall'altro che anestetizzi la sua capacità di azione attraverso la passiva contemplazione di un oggetto attraente (Ascari, 2022, p. 17). T.J. Demos, in *Against The Anthropocene. Visual Culture And Environment Today* (2017), riprende le parole di Rob Nixon per chiedersi appunto «how can we convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world?» (Demos, 2017, p. 13). Demos incoraggia la strada dell'attivismo ribelle, ma *Future Island* cerca di rispondere a queste domande attraverso un'altra via. Alla contemplazione di un'immagine immobile e dalla bellezza quasi astratta, che nulla racconta di questi lunghi (ma pur sempre disastrosi) cambiamenti, *Future Island* oppone un teatro naturale in miniatura che può essere approcciato da diverse prospettive, sul cui palcoscenico il dramma del cambiamento climatico verrà messo in scena per un secolo, stimolando una continua e attiva riflessione sul tema. All'interno del programma artistico i curatori avevano espresso il desiderio che si



Marjetica Potrč e Ooze, *Future Island*, 2023 (progetto). Courtesy: Marjetica Potrč e Ooze

potesse fare esperienza dell'opera anche fisicamente, non solo osservandola a distanza: anche per questo motivo, nella proposta artistica, Ooze e Potrč sottolineano come la progettazione dell'opera sia stata guidata dalla scala umana; infatti la lunghezza dell'isola è stata determinata dalla distanza alla quale due persone possono stare senza perdersi di vista (Ooze, Potrč, 2019, p. 19). Per marcare ulteriormente l'idea di immersione nel paesaggio, durante un'intervista, Sylvain Hartenberg, parlando delle varie misure delle rocce utilizzate, ci invita a immaginare di ridurci in scala e di fare l'eccitante esperienza di esplorare il paesaggio dell'isola da questa prospettiva lillipuziana (Ooze, Potrč, 2023). Da questa prospettiva orizzontale (Ascari, 2022, p. 18), ci immergiamo nell'opera e perdiamo il senso di controllo tipico delle immagini satellitari. Tuttavia, la ristretta accessibilità dell'opera, sebbene essa faccia un passo avanti rispetto ad altri lavori di natura puramente visiva e verticale, risulta problematica da un punto di vista concettuale: com'è possibile, infatti, dare

una rappresentazione dell'Antropocene e dei cambiamenti causati sul pianeta dall'azione umana, nel momento in cui l'accesso dell'uomo all'opera è interdetto? Il curatore Johan Tirén, durante un'intervista, ammette che l'immagine che ne risulta è falsata, e che, se l'accesso fosse stato consentito, essa sarebbe stata più veritiera. Tuttavia, aggiunge anche che altri aspetti dell'opera sarebbero andati perduti, in particolare ci sarebbe stato il rischio di distruggere i fragili ecosistemi che sono stati progettati per l'isola. Bisogna inoltre sottolineare che questa inaccessibilità è soltanto parziale, in quanto l'area dei microfioridi è invece accessibile al pubblico, e che l'isola lo è ai piccoli gruppi che conducono attività educative presso la House of Science. I curatori hanno quindi sottolineato come questo aspetto problematico sia soprattutto frutto di questioni pragmatiche, quali la vulnerabilità della fauna e della flora dell'isola, ma anche le misure di sicurezza imposte dai committenti nel rispetto delle normative vigenti in materia in Svezia (Mossum, Tirén, 2024). Comunque, per quanto questa limitata accessibilità sia giustificata da queste affermazioni, si ritiene che essa faccia emergere un ulteriore problema, ossia quello della *publicness* dell'opera⁴: l'opera è infatti inserita in uno spazio pubblico, che però è strettamente regolato dall'alto e non consente un'attiva partecipazione da parte del pubblico, se non a livello ideale e di immaginazione (fatto, vorremmo aggiungere, determinato anche dalla natura istituzionale dell'opera, che rende certamente più difficili operazioni artistiche collaborative e non-allineate). Si può quindi dire che *Future Island* rappresenti un tentativo non completamente riuscito di superare la prospettiva verticale in favore di quella orizzontale, così cercando di trovare nuove soluzioni alle problematiche poste dalla rappresentazione estetica dell'Antropocene, provando ad andare contro la logica dell'anestesia estetica e della contemplazione passiva, e a riportare invece al centro la multisensorialità e attivando il dialogo, ma riuscendoci più sul piano ideale che su quello concreto. Inoltre, se è vero da un lato che l'isola viene monitorata, riscaldata artificialmente e che l'accesso a essa è ristretto, dall'altro i partecipanti a questo esperimento non possono controllare come le forme di vita sull'isola si adatteranno al cambiamento climatico, né porvi rimedio attraverso soluzioni geo-ingegneristiche, limitando così il senso di controllo. Emerge qui tuttavia un altro problema: infatti, se è vero che l'opera non è controllabile da parte dello spettatore, essa è strettamente controllata da parte degli artisti, i quali, come si è detto, hanno interdetto l'accesso all'opera e addirittura definito i comportamenti da tenere sull'isola all'interno del manuale della manutenzione. Ciò rende problematico il ruolo degli artisti, che attraverso la

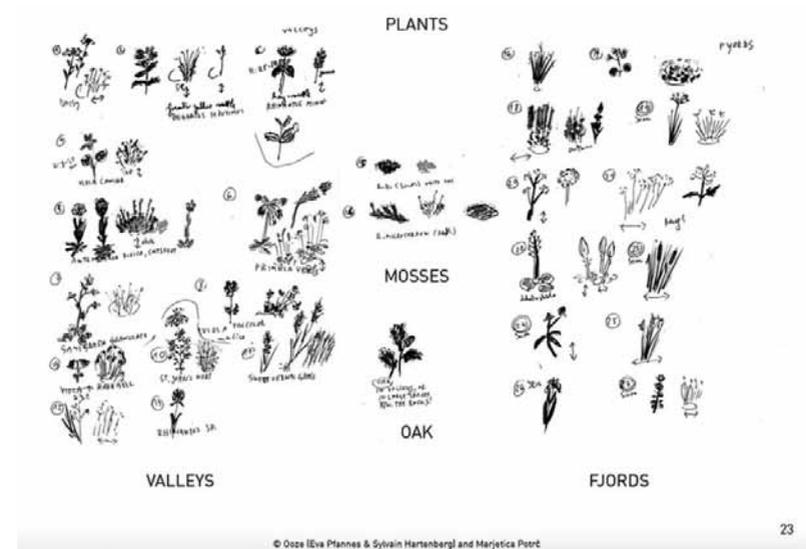
loro creazione artistica mettono in atto qualcosa di molto vicino a un esperimento scientifico, anche grazie all'affiancamento di tecnici specializzati, che intende avere un ruolo fortemente educativo e pedagogico nei confronti di un pubblico ampio e, tutto sommato, abbastanza passivo, che non ha la possibilità di agire su un'opera aperta, ma che può solo osservare ciò che si definisce come un prodotto finito, per quanto modificato dal tempo.

Infine, il problema della difficoltà di rappresentazione di eventi lenti e lunghi è affrontato attraverso la durata scelta per l'esperimento, ovvero cento anni: Eva Pfannes sottolinea come questa lunga durata abbia portato gli artisti a studiare in che modo l'opera si sarebbe potuta evolvere nel tempo insieme alle persone e alle altre specie, considerando il rapporto tra tempi geologici e cicli di vita delle specie (Ooze, Potrč, 2023). Una delle più importanti peculiarità dell'opera, come sottolineano i curatori, è infatti data dalla sua temporalità estesa, dalla sua natura vivente e trasformativa, e dal carico di incertezza e immaginazione che essa porta con sé (Mossum, Tirén, 2024).

A causa di questi tempi lunghi, gli artisti hanno descritto *Future Island* come un «narrative landscape» (Ooze, Potrč, 2019, p. 2) in grado di raccontare la storia del cambiamento climatico, aprendo «a window into the past as well as a window into the future» (Ooze, Potrč, 2023): ciò porta quindi ad analizzare anche gli aspetti narrativi dell'opera, in particolare rispetto alle problematiche proprie delle narrazioni apocalittiche e post-apocalittiche del cambiamento climatico. Le narrazioni possono essere uno strumento molto potente, in quanto, attraverso la creazione di immaginari alternativi, hanno un potenziale trasformativo nei confronti del mondo in cui viviamo (Schnell, 2022, p. 13): in particolare, l'analisi dei dati ha mostrato come le narrazioni sul cambiamento climatico abbiano un impatto più forte sul pubblico rispetto ai dati scientifici e alle statistiche su questo tema, in quanto sono viste come ammonimenti su futuri possibili (Baysal, 2021, p. xi). Nella categoria delle narrazioni eco-distopiche si può annoverare anche *Future Island*, in quanto, come sottolineato dal team di ricerca di Posthumanities Hub, l'opera costruisce scenari contrastanti – attraverso il metodo del *back-casting* – in modo da creare un senso di prontezza nei confronti di eventi possibili e apparentemente impossibili o inaspettati (Åsberg *et al.*, 2022, p. 6). Secondo lo studioso Marco Malvestio, le eco-distopie possono incorrere in alcune problematiche ambiguità, che riportiamo di seguito:

- 1) le eco-distopie sono solitamente spettacolari e sensazionalistiche, mentre l'Antropocene non lo è;
- 2) le eco-distopie tendono a rappresentare l'Antropocene con un focus esclusivo sul cambiamento climatico;
- 3) le eco-distopie promuovono una comprensione catastrofica dell'Antropocene come singolo evento;
- 4) l'entità delle catastrofi rappresentate nelle eco-distopie inibisce le azioni che potrebbero contrastare gli effetti dell'Antropocene;
- 5) le narrative apocalittiche sono consolatorie;
- 6) le eco-distopie sono ecofobiche (Malvestio, 2022).

Si ritiene che *Future Island* riesca a rispondere positivamente a molte di queste criticità. Per quanto riguarda la prima, *Future Island*, con i suoi tempi dilatati e la sua scala ridotta, rappresenta gli effetti del cambiamento climatico nel quotidiano, senza spettacolarizzazioni. Per quanto concerne il secondo punto, nonostante il tema del cambiamento climatico sia anche qui centrale, esso si intreccia ad altri argomenti, quali l'interesse per i cicli di vita delle specie vegetali e animali, la riflessione sull'ampiezza degli archi temporali delle ere geologiche e la violenza dell'azione umana sul paesaggio. In risposta alla terza criticità, possiamo dire che *Future Island*, pur partendo da un presupposto catastrofico quale l'innalzamento delle temperature di 5 °C, non si concentra su un singolo evento, ma offre una comprensione complessa dell'Antropocene e dei suoi effetti sugli ecosistemi. Per quanto riguarda il quarto punto, gli eventi che sono inscenati in questo teatro naturale in miniatura, per quanto gravi, non hanno un'entità tale da soverchiare lo spettatore, anzi, intendono stimolare la riflessione e l'azione contro il cambiamento climatico. In risposta alla sesta problematica, *Future Island* non mostra la natura come un'entità spaventosa e vendicativa, ma come qualcosa di cui prendersi cura. La quinta tesi è stata volutamente lasciata per ultima in quanto dà adito a un discorso più complesso: se, infatti, da un lato le condizioni di vita sull'isola creeranno uno scenario potenzialmente catastrofico, portando a esplorare la nostra ansia climatica e il sentimento di lutto legato all'estinzione delle specie e alla perdita di interi ecosistemi, ciò che interessa agli artisti non è fornire al pubblico una consolazione legata a una possibile palingenesi post-fine-del-mondo. Essi hanno spiegato



Marjetica Potrč e Ooze, *Future Island*, 2023 (progetto). Courtesy: Marjetica Potrč e Ooze

in un'intervista quanto sia per loro importante vedere l'opera come una «anchor of hope» (Ooze, Potrč, 2023), soprattutto perché i principali fruitori dell'opera saranno giovani studenti e bambini. Sebbene gli artisti stessi abbiano affermato di aver vissuto una fase di disillusione rispetto alle prime fasi del progetto, nel 2016, quando ancora avevano l'idea di poter spegnere il sistema di riscaldamento dell'isola nel caso in cui il riscaldamento globale fosse arrivato a un punto di stallo, sostengono convintamente, riprendendo il pensiero di Rebecca Solnit, quanto sia importante non arrendersi alle prospettive catastrofiche, ma iniziare ad agire per dare forma a un futuro diverso (Ooze, Potrč, 2023). In questo modo vediamo che, per quanto *Future Island* non cada nella trappola della narrazione consolatoria, tuttavia, non riesce a superare l'impasse della retorica catastrofista e attributiva di responsabilità all'individuo, per fornire una proposta che vada effettivamente oltre la catastrofe invece di legarsi ancora una volta alla speranza che in qualche modo essa possa ancora essere evitata grazie all'impegno collettivo.

In conclusione, il contributo ha illustrato come l'opera *Future Island* abbia affrontato il tema dell'emergenza climatica cercando di superare le criticità più comuni legate alla rappresentazione dell'argomento, tuttavia riuscendoci solo parzialmente. Essa mostra chiaramente quanto sia scivoloso parlare di questi argomenti attraverso l'arte, specialmente nel caso di opere realizzate in contesti istituzionali, dove molto spesso una buona intenzione è difficile da tradurre in termini concreti. Se, infatti, dal punto di vista estetico essa cerca di mostrare l'evoluzione degli eventi e stimolare all'azione, dall'altro essa non riesce a superare completamente la prospettiva verticale e a coinvolgere in modo immersivo e partecipe il pubblico. Dal punto di vista narrativo, invece, pur configurandosi come eco-distopia, l'opera riesce a superare molte delle problematiche legate a questa tipologia di narrazioni: tuttavia scivola ancora nella retorica della speranza e della responsabilità individuale tipica dei «tristi tropi». In conclusione, ci chiediamo: opere come questa rappresentano certamente degli stimoli affascinanti per riflettere empaticamente sul nostro «broken planet», che sempre più necessita di azioni di cura. Ma davvero è sufficiente, o forse dovremmo andare oltre?

1. Lo studio del caso è stato reso possibile attraverso il coinvolgimento diretto dell'autrice nel progetto, al quale ha partecipato nell'ambito di un tirocinio semestrale presso Public Art Agency Sweden (febbraio-luglio 2023), effettuato come parte delle sue ricerche dottorali presso l'International Doctorate in Architecture and Urban Planning dell'Università degli Studi di Ferrara: in questa sede l'autrice ha potuto avere accesso alla documentazione relativa al progetto, dialogare con i curatori, partecipare alle riunioni dello staff, ai lavori di installazione dell'opera e alle interviste con gli artisti.

2. Queste definizioni vanno a dare differenti letture del fenomeno in oggetto: ad esempio il termine Antropocene mette in luce come le radicali trasformazioni del pianeta in questa nuova era siano operate dal soggetto "uomo"; Capitalocene invece cerca di illustrare la ragione di queste trasformazioni, che sarebbe appunto da ricercare nelle logiche di sfruttamento del sistema economico capitalista; invece i termini Chthulucene e Plantationocene sono stati introdotti da Donna Haraway nel saggio «Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin» (2015), il primo per mostrare come in quest'era si siano compiute delle devastanti trasformazioni delle foreste in piantagioni di agricoltura intensiva, il secondo invece si riferisce alla necessità di unire le forze tra specie diverse per sopravvivere ai cambiamenti in atto.

3. Il concetto è così delineato da Borselli (2023, p. 58): «Recuperando soluzioni visive, logiche operative e funzioni

auto-indulgenti delle retoriche da fine-del-mondo e ammantandole con una visione estetica-pedagogica-politica apparentemente proattiva il cui unico risultato è però un rafforzamento dell'improduttiva responsabilizzazione dell'individuo alla base del realismo capitalista, le opere di arte pubblica alle soglie della catastrofe ambientale funzionano come quelli che propongo di denominare 'tristi tropi'». Borselli sceglie questo termine sia per indicare dei luoghi comuni visivi utilizzati nelle narrazioni apocalittiche dell'Antropocene allo scopo di naturalizzare la tragedia e anestetizzare l'osservatore, sia dei giochi di prestigio per cui queste opere promuovono nell'individuo una sensibilità ecologista senza mai mettere in dubbio il più ampio sistema politico ed economico al potere né l'autorevolezza pedagogica dell'artista.

4. Il concetto di *publicness* si è evoluto nei decenni, per cui si è passati da opere "nello spazio pubblico", slegate dal contesto e semplicemente collocate in uno spazio pubblico, a opere "per lo spazio pubblico", realizzate in modo *site-specific*, fino ad arrivare alle soluzioni proposte dalla New Genre Public Art negli anni Novanta e poi dalla Socially Engaged Art, dove la partecipazione e l'impegno sociale sono divenute il fulcro degli interventi artistici. In questo senso *Future Island*, benché si inserisca in uno spazio pubblico, si configura come opera d'arte pubblica in senso tradizionale e ormai un po' superato.

BIBLIOGRAFIA

Åsberg, C. et al. (2022), *Framtider på sin spets: Att värdera det omätbara*. <https://statenskonstrad.se/app/uploads/2021/04/Framtider-pa%E2%80%82sin-spets.-Att-vardera-det-omatbara.-Posthumanities-Hub.pdf> (Ultima consultazione: 06.09.2023).

Ascari, S. (2022), *Abysse and Ghosts: Remarks for a Discourse on Anthropocene Hyper-Aesthetics*, "European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes", vol. 5, n. 2, pp. 11-28.

Baysal, K. (a cura di) (2021), *Apocalyptic Visions In The Anthropocene And The Rise Of Climate Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Borselli, D. (2023), *Tristi Tropi. Sulla Possibilità di un'Arte Pubblica alla Fine del Mondo*, Gli Ori, Pistoia.

Demos, T.J. (2017), *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Berlin.

Fitz, A., Krasny, E. (a cura di) (2019), *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, Architekturzentrum Wien-The MIT Press, Cambridge-London.

Fremaux, A. (2019), *After the Anthropocene. Green Republicanism in a Post-Capitalist World*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Haraway, D. (2015), *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, "Environmental Humanities", vol. 6, pp. 159-165.

Karga, V. (2023). Presentazione della mostra *Wellbeings* presso MK&G, Amburgo, raccolta da Irene Ruzzier. Inedita.

Malvestio, M. (2022), *Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the*

Anthropocene, and the Limits of Catastrophic, "European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes", vol. 5, n. 1, pp. 24-38.

Mossum, L., Tirén, J. (2024). Intervista su *Future Island* raccolta da Irene Ruzzier. Inedita.

Nyblom, J. et al. (2010), *Q-Book Albano 4: Sustainability*, Archivio della Public Art Agency Sweden.

Ooze, Potrč, M. (2019), *Artwork for Albano University Campus - Stockholm - Sweden "Future Island"*, Archivio della Public Art Agency Sweden.

Ooze, Potrč, M. (2023). Intervista su *Future Island* raccolta da Lotta Mossum e Irene Ruzzier. Inedita.

Public Art Agency Sweden (2016). *Övergripande konstprogram för CAMPUS ALBANO*, Archivio della Public Art Agency Sweden.

Schnell, P.W.A. (2022). *What Is an Urban Imaginary? The Role of Urban Imaginaries for Urban Studies and Creative Interventions in Urban Spaces*, "User Experience & Urban Creativity Scientific Journal", vol. 4, n. 2, pp. 6-17.

SITOGRAFIA

Studio Olafur Eliasson Website (Ultima consultazione: 06.09.2023) <https://olafureliasson.net/>

Sito Ufficiale Well Beings (Ultima consultazione: 06.09.2023) <https://www.mkg-hamburg.de/en/exhibitions/valentina-karga>

Ole W. Fischer ha studiato architettura alla Bauhaus University di Weimar e all'ETH di Zurigo, dove ha anche ottenuto il titolo di dottore di ricerca nel 2008. Dal 2023 è professore di storia e teoria dell'architettura e del design all'abk Academy of Fine Arts di Stoccarda. In precedenza ha svolto il ruolo di professore ordinario alla Hochschule di Biberach, in Germania (2021-2023), e ha ricoperto incarichi di ricerca e docenza alla University of Utah School of Architecture (2011-2021). Ha inoltre lavorato presso l'ETH di Zurigo, alla Harvard Graduate School of Design, alla Rhode Island School of Design e al Massachusetts Institute of Technology. Ha ricevuto *fellowship* presso il Nietzsche-Kolleg of the Klassik Stiftung di Weimar e l'Akademie Schloss Solitude di Stoccarda, ed è stato invitato come *visiting professor* alla TU di Vienna e alla TU di Graz, in Austria. Ha presentato e pubblicato a livello internazionale su vari argomenti della storia, teoria e critica dell'architettura moderna e contemporanea, ed è co-fondatore e co-editor della rivista scientifica *Dialectic*.

Il film: mostrare scenari e approcci di *world-building* alternativi

The Great Endeavour è un cortometraggio digitale di fantascienza, della durata di circa dieci minuti, realizzato dall'architetto australiano Liam Young ed esposto alla 18ª Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia. Sebbene non mostri uno specifico oggetto architettonico, il film illustra «il più grande progetto costruttivo mai prodotto dall'umanità», come recita il sottotitolo. Il video visualizza un'infrastruttura di scala globale di cattura e stoccaggio di diossido di carbonio (nota anche come «la macchina») finalizzata non solo a ridurre l'emissione di gas serra di origine antropica causata primariamente dall'impiego di combustibili fossili, ma anche, letteralmente, a invertire la rotta e diminuire attivamente la quantità già emessa dall'avvio dell'industrializzazione, così da evitare il collasso climatico.

Liam Young è un architetto che non progetta edifici (che egli definisce in modo dispregiativo “oggetti”) ma è specializzato nella produzione di immagini digitali e scenari narrativi, che rappresentano i suoi mezzi elettivi di espressione. Il video *computer-generated* intitolato *The Great Endeavour* è parte della sua serie *Worldbuilding*, insieme ad altri progetti di scala simile come *Planet City* (2021), una visualizzazione di una metropoli ad altissima densità e sviluppo verticale atta a ospitare dieci miliardi di persone, ovvero l'intera popolazione umana prevista per il 2050, che vivrà in un'unica agglomerazione urbana in modo da lasciare il resto del pianeta a disposizione dell'agricoltura e di una natura nuovamente incontaminata. Come docente, Young insegna alla AA (Architectural Association School of Architecture) di Londra e dirige il Master in Fiction and Entertainment alla SCI-Arc di Los Angeles, entrambe rinomate scuole private di architettura. Con *The Great Endeavour*, egli mira a un «ottimismo radicale» (Young, 2023a) per contrastare le narrazioni distopiche riguardanti fini catastrofiche e impotenza

individuale di fronte alla crisi climatica globale. L'autore intende impiegare gli strumenti architettonici – realizzare progetti e disegnare immagini – per illustrare «la progettazione, la costruzione, la visualizzazione e il dramma di come potrebbe apparire la costruzione di questo immaginario infrastrutturale» e «celebrare un nuovo Sublime tecnologico» (*ibidem*). Attraverso il medium filmico, Young ambisce a dare forma a tale infrastruttura di cattura e stoccaggio di diossido di carbonio, dimostrarne l'attuabilità, coinvolgere emotivamente l'osservatrice e l'osservatore per convincerli della possibilità di un movimento globale collettivo e infine instillare la speranza nella realizzazione di questo cambiamento. Young chiede alle spettatrici e agli spettatori di «decolonizzare la nostra atmosfera» (*ibidem*), in riferimento ai discorsi postcoloniali sulla giustizia ambientale e in particolare ai modi con cui i Paesi industrializzati avrebbero preso possesso di beni comuni globali quali l'aria (Buck, 2019), il che renderebbe necessaria una «trasformazione planetaria» globale simile alle forze, ai processi e alle scale propri dell'industrializzazione (ad esempio, canali, treni, reti autostradali, metropoli, grattacieli, viaggi aerei e spaziali).

Questo progetto video è un *work in progress* e, prima della Biennale, è stato esposto a Lima e Madrid, ricevendo inoltre finanziamenti dalla National Gallery of Victoria (Melbourne) e dal WaterBear Network (Young, 2023a). Per la versione presentata a Venezia, Young ha collaborato con Ane Crabtree, *costume designer* e docente al Savannah College of Art and Design SCAD (principalmente nota per il suo lavoro nella serie televisiva *The Handmaid's Tale*, la cui prima stagione è andata in onda su Hulu tra il 2017 e il 2018), e con Lyra Pramuk, musicista folk-elettronica e performer transgender che definisce il proprio approccio alla musica “canto post-umano”. Per la plausibilità scientifica del proprio progetto, Young si è avvalso della consulenza di Holly Jean Buck, del Dipartimento di Ambiente e Sostenibilità della University of Buffalo, autrice di *After Geoengineering* (2019), in cui sostiene la necessità di interventi tecnologici per ottenere valori negativi nell'impatto della CO₂, e da David S. Goldberg, scienziato marino alla Columbia University di New York, specializzato nello stoccaggio di diossido di carbonio in depositi di basalto marino.

Il video animato digitalmente alla Biennale era strutturato in dieci scene: innanzitutto, un'apertura all'insegna dell'infrangersi delle onde dell'oceano, sottolineate dal canto di Pramuk e da numeri crescenti di ppm (parti per milione) di CO₂ nell'atmosfera globale. La seconda scena mostrava la costruzione



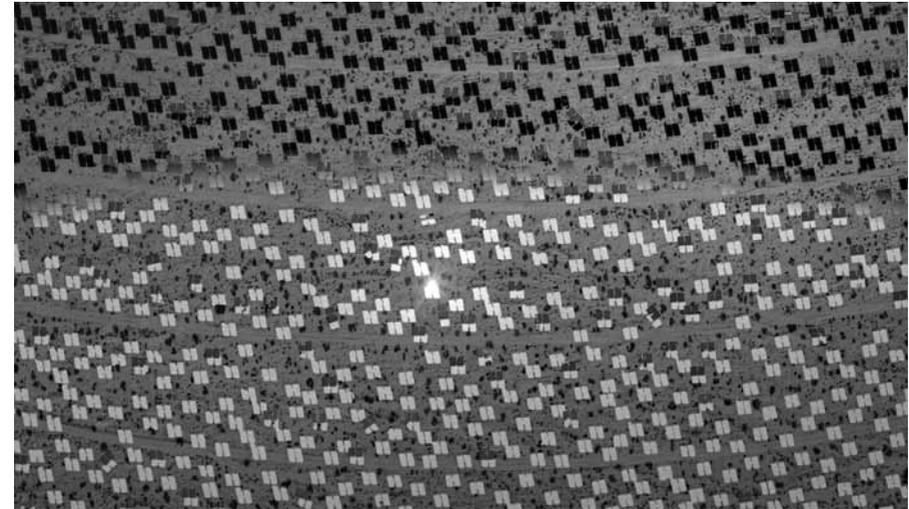
Liam Young, *The Great Endeavour*, 2023, scena di apertura con pozzi di stoccaggio offshore, still da video digitale. Courtesy dell'artista

di serbatoi offshore per lo stoccaggio di anidride carbonica, mentre la terza inquadrava alcuni siti eolici in mare aperto da una prospettiva aerea. La quarta scena cambiava luogo, spostandosi in un deserto imprecisato per una vista ortogonale centrale su un impianto fotovoltaico. La quinta scena tornava alla località offshore per visualizzare i giganteschi pozzi di stoccaggio della CO₂. La sesta scena, sempre in mare aperto, mostrava per la prima volta le ventole per la rimozione della CO₂. La settima scena faceva ritorno nel deserto per mostrare immagini di pozzi di stoccaggio della CO₂ in costruzione. L'ottava scena esibiva nuovamente i macchinari di rimozione della CO₂ in alto mare, interrotta da un taglio verso la nona scena, dedicata ai pozzi di stoccaggio della CO₂ nel deserto. La decima e ultima scena si chiudeva con onde che si infrangono e, infine, i titoli di coda. Il video era proiettato senza soluzione di continuità in una scatola nera, in modo che i visitatori potessero entrare in qualsiasi momento.

L'intenzione: drammatizzare i dati e il Sublime tecnologico

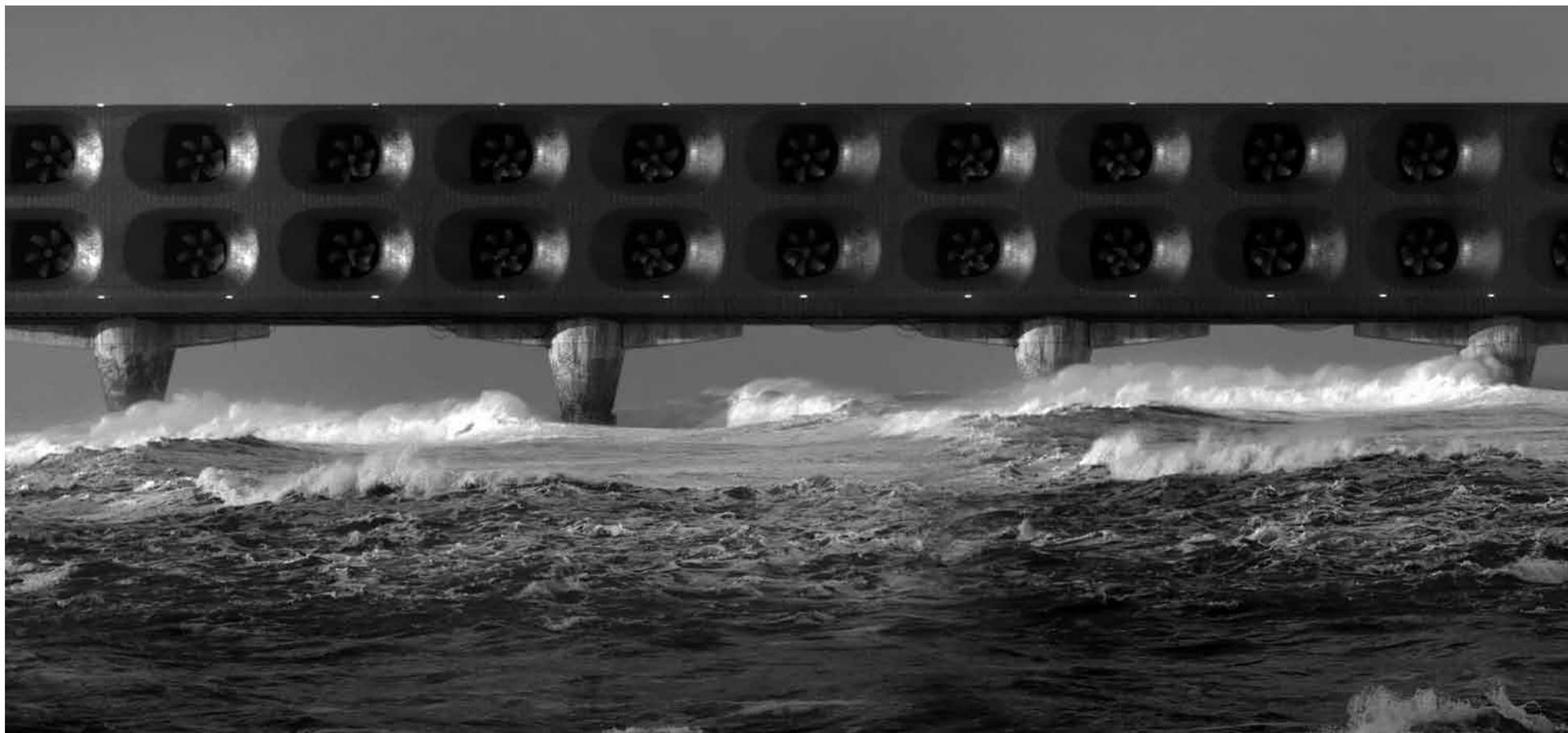
Per *The Great Endeavour*, Young afferma di aver voluto esplicitamente «drammatizzare i dati» (Young, 2023a), qualcosa di più della semplice “visualizzazione” delle attuali proposte scientifiche per combattere il cambiamento climatico. Questo termine merita attenzione, dal momento che “dramma” – letteralmente, “l’azione” – si riferisce tradizionalmente a una categoria letteraria che è animata attraverso una varietà di ruoli e attrici/attori a teatro. A partire da Aristotele, il dramma consiste in una situazione conflittuale (*mythos*), che esso esibisce in scena (*opsis*) attraverso il linguaggio parlato (*lexis*) dimostrando tratti fondamentali del soggetto umano (*ethos*) in uno scambio musicale con il coro (*melopoiia*). Il dramma avrebbe dovuto coinvolgere spettatrici e spettatori sul piano emotivo e intellettuale (*dianoia*), con l’obiettivo di raggiungere una purificazione rituale (*catharsis*), così che il pubblico si sentisse incoraggiato ad agire eticamente nella propria quotidianità. Attraverso Aristotele e i suoi interpreti tra Rinascimento e Illuminismo, il genere drammatico si è iscritto in profondità nella cultura occidentale. Tuttavia, Young sembra rivolgersi piuttosto a film in formato cinema e a videogiochi nel suo uso di immagini generate al computer al rallentatore che mostrano diverse scene di questa rete globale di sistemi di cattura e stoccaggio dell’anidride carbonica (CSS); realtà di cui, allo stato attuale, poche persone hanno sentito dire, e ancora meno sono capaci di immaginarsi a causa dell’enormità della sua scala. L’animazione digitale di Young illustra le differenti parti dell’infrastruttura CSS in condizioni ambientali molto diverse tra loro: la raccolta di energia con pannelli solari nel deserto è combinata con pozzi di stoccaggio che recuperano e immagazzinano la CO₂ liquefatta sotto la roccia desertica. E, in contrasto, il clima burrascoso dei siti eolici oceanici, le ventole di rimozione e le sfere di stoccaggio installate su piattaforme giganti nel mare agitato che pompano la CO₂ in giacimenti di gas esauriti sotto il fondo dell’oceano.

Young pone una questione: perché la maggior parte dei progetti di trasformazione globale nella cultura popolare appaiono distopici, in modo simile ai ‘super-cattivi’ dei film di James Bond, alle gigantesche corporation che ambiscono al controllo del pianeta, ai film di fantascienza e ai videogiochi post-apocalittici, in cui prevale una generale mancanza di narrazione ottimistica? Eppure, per rispondere all’immensa sfida dell’attuale crisi climatica globale nel suo intrecciarsi con una molteplicità di altre crisi (accesso all’energia, al cibo,



Liam Young, *The Great Endeavour*, 2023, visione dall'alto di un campo di pannelli solari nel deserto, still da video digitale.

all’acqua, alla salute, all’educazione e ad altre risorse, coesistenza pacifica, e via dicendo)¹, avremmo bisogno di una storia differente, una visione di speranza, un obiettivo comune per cooperare a livello planetario. Young individua questo progetto alternativo e ottimistico nella geoegegneria, a cui si riferisce come «l’allungamento della nostra generazione» (Young, 2023b). In modo corretto, egli mette in discussione la capacità limitata dell’approccio su piccola scala, da “singolo consumatore” alla base delle retoriche da “cambia la tua vita, compra un’auto elettrica” lanciate dalla precedente generazione dei *baby boomer* per arginare il cambiamento climatico. Senza screditare l’importanza degli accorgimenti personali – e ne saranno richiesti di molto più drastici e radicali, poiché abbiamo bisogno di un nuovo contratto sociale che vada oltre il mito neoliberista della crescita economica illimitata – egli suggerisce che l’enorme portata del problema richiede una risposta di portata analoga: una soluzione globale, collettiva e permanente.



Liam Young, *The Great Endeavour*, 2023, ventole offshore di rimozione del diossido di carbonio, still da video digitale.

Tuttavia, nonostante questi propositi dichiarati di ispirare un “ottimismo radicale”, l’effettiva estetica di *The Great Endeavour* sembra piuttosto attingere a *Guerre stellari*, *Blade Runner*, *Dune* e dai film di fantascienza distopica retrofuturistici degli anni Settanta e Ottanta e dal loro revival attraverso la recente pletera di remake, sequel e videogiochi, a causa della predominante tavolozza di colori grigio-bluastri freddi e giallo-beige caldi con sfumature di rosso (le luci lampeggianti delle macchine), in modo controproducente. Inoltre, se l’animazione è pensata per avviare un movimento politico globale e raccogliere

supporto internazionale a partire da un coinvolgimento emotivo di spettatrici e spettatori, tutto questo rimane meramente al livello degli effetti visivi, mettendo in mostra macchinari gargantueschi contro lo sfondo drammatico di una natura inabitata (deserti polverosi, oceani in tempesta), con soltanto un’informazione e un’azione minime a disposizione dell’osservatrice e dell’osservatore a parte una sensazione di sopraffazione. Una ragione di tale passività indotta dal video può essere rinvenuta nel riferimento, da parte di Young (2023b), al “Sublime” insito sia nella natura sia nella tecnologia. Il Sublime ci riporta ad Aristotele e



Liam Young, *The Great Endeavour*, 2023, costruzione di pozzi di stoccaggio per diossido di carbonio nel deserto, still da video digitale.

alla teoria del dramma e della tragedia, in quanto la trama dovrebbe dimostrare che il personaggio umano eticamente giusto arriva a cadere in ragione di un errore causato da un'informazione mancante o dalla negligenza in una situazione complessa (*hamartia*). Il concetto è stato poi recuperato nel XVIII secolo dallo scrittore e politico conservatore inglese Edmund Burke (1757), che ha discusso il Sublime come una forma di intensa reazione emotiva soggettiva al di là del regno del bello (e del pittoresco), quale ad esempio il brivido estetico di fronte alle dominanti forze della natura o dato dallo scrutare una catastrofe umana – come l'affondamento di una nave in un mare agitato – da un luogo sicuro. Seguendo Burke, alla fine del XVIII secolo Immanuel Kant (1774, secondo libro, § 23, pp. 164-67) ha identificato il Sublime con la percezione estetica dell'osservatore davanti all'illimitata quantità di stimoli che inducono una reazione emotiva soggettiva. Benché Kant (*ivi*, p. 166) si sia affrettato a confinare il Sublime alla riflessione umana interiore e alle idee sugli stimoli percepiti, negandogli quindi lo statuto di proprietà della natura o dell'opera d'arte, il concetto ha influenzato il periodo romantico europeo nella ricerca delle qualità emotive sublimi della natura o della catastrofe che travolgono il soggetto contemplante. Attraverso la

tradizione visuale delle arti, il Sublime è stato popolarizzato da mass media come il cinema e successivamente i videogiochi, mentre il Romanticismo ha visto molte reiterazioni e revivalismi a partire dal XIX secolo². E mentre Young (2023b) si riferisce oggi alla “natura” principalmente come un prodotto tecnologico, non in opposizione alla cultura e alla dimensione artificiale – diversamente dal Romanticismo –, cionondimeno condivide un simile obiettivo di rappresentare il fremito estetico dell'oceano e del deserto, di attirare l'osservatore all'interno dell'opera d'arte, di coinvolgere emotivamente il soggetto osservatore per indurlo al cambiamento e all'azione.

Tuttavia, Young celebra il Sublime secondo un assetto puramente tecnologico, in quanto il suo video digitale indulge in immagini in slow motion di paesaggi infiniti, astratti e inabitabili composti di tempestosi mari aperti e deserti senza vita, in cui macchine ugualmente astratte e gigantesche svolgono il loro titanico lavoro (piattaforme oceaniche in costruzione, rimorchiatori al traino, l'innalzamento di piattaforme nel deserto, il lento vibrare delle ventole per la cattura del carbonio, e via dicendo). Il futuro auspicato da Young potrebbe essere alimentato da fonti completamente rinnovabili e dalla cattura dell'anidride carbonica su scala globale, eppure appare abitato solo da macchinari e da una natura ostile. Gli attori umani sono vistosamente assenti dalle scene, il movimento è limitato alla telecamera e alle macchine così come agli elementi in agitazione (vento, mare, tempeste di sabbia) e alle luci rosse che lampeggiano a ripetizione. L'umano fa il suo ingresso solo indirettamente, attraverso il cantato di Lyra Pramuk teso a rappresentare la moltitudine necessaria per avviare, costruire e mantenere questa infrastruttura globale, e tramite le tute da lavoro appese nell'anticamera della cabina di proiezione dell'Arsenale dalla costumista Ane Crabtree, dedicate all'«eroico lavoratore» (Young, 2023a). L'equipaggiamento per i futuri geoingegneri è chiaramente ispirato agli astronauti e all'industria del petrolio e del gas (su piattaforme oceaniche), il che ribadisce l'affermazione di Young secondo la quale per risolvere la crisi climatica globale sono necessarie misure di portata simile a quelle che l'hanno provocata in primo luogo. Eppure, non si può fare a meno di chiedersi se il coinvolgimento diretto dell'osservatore nelle scene, ad esempio attraverso la figura di spalle utilizzata nella pittura romantica o il “vedersi vedere” autoriflessivo dell'arte contemporanea (Olafur Eliasson), non avrebbe rafforzato le qualità affettive dell'installazione, se l'obiettivo è davvero quello di “drammatizzare i dati” per avviare un cambiamento globale, come suggerisce Young.



Ane Crabtree, Costumi del "lavoratore eroico", *The Great Endeavour*, 2023, all'interno della Biennale di Architettura di Venezia del 2023

Il contenuto: alcune considerazioni sulla geoingegneria

Il futuro non troppo lontano immaginato e visualizzato da Young ha ideato una soluzione tecnologica alla crisi climatica globale in atto: la rimozione dell'anidride carbonica (CDR), nota anche come tecnologie a emissioni negative (NET) o rimozione dei gas serra. Questi termini descrivono una branca della geoingegneria³ che propone di rimuovere la CO₂ (e altri gas di origine antropica che agiscono sul clima, come il metano) per mitigarne l'effetto sul clima mondiale.

La cattura e lo stoccaggio dell'anidride carbonica (CCS) è un approccio ingegneristico alla gestione del clima che segue due principali modalità: la prima è la cattura della CO₂ presso le grandi fonti puntuali di emissione, come le industrie di trasformazione del gas (impianti chimici, raffinerie), le centrali elettriche (combustibili fossili o biomasse) o altre industrie ad alta intensità energetica (acciaio, calcestruzzo), che è più efficiente a causa della percentuale relativamente alta di CO₂ nel loro flusso di gas di scarico⁴. La seconda consiste

nel filtraggio della CO₂ dall'atmosfera complessiva, che sfrutta l'assorbimento con idrossidi di metalli alcalini e un catalizzatore. Questo metodo è molto meno efficiente a causa della percentuale molto bassa di CO₂ nell'atmosfera generale (0,42%) e renderebbe necessari grandi spostamenti di aria ed enormi risorse di energia. Una volta immagazzinata e liquefatta per compressione, la CO₂ deve essere trasportata tramite condutture o navi verso i depositi di stoccaggio, che includono: primo, formazioni geologiche onshore o offshore, come giacimenti di petrolio e gas esauriti o formazioni saline; secondo, lo stoccaggio oceanico, che fondamentalemente implica il pompaggio di CO₂ liquida nell'oceano profondo, dove la pressione della colonna d'acqua impedirebbe la sua dissoluzione, metodo che è stato messo in discussione a causa dell'acidificazione (H₂CO₃) degli oceani e del danno agli ambienti delle acque profonde; terzo, la reazione con ossidi metallici per formare carbonati stabili, che finora non è stata perseguita a livello commerciale a causa dei costi elevati. Infine, il riutilizzo dell'anidride carbonica per altri processi industriali potrebbe contribuire alla sua riduzione, ma non ha ancora visto applicazioni su larga scala (Metz *et al.*, 2005, pp. 5-8).

Queste tecnologie sono state viste come fantascienza, fino a quando i primi impianti commerciali hanno iniziato a immagazzinare la CO₂ dai processi produttivi negli anni '90 e 2000 (*ivi*, p. 19). Sebbene le varie componenti tecnologiche per la cattura, l'utilizzo e lo stoccaggio del carbonio (CCUS, come le pubblicazioni più recenti chiamano questi processi) siano note da decenni e il numero di impianti operativi sia cresciuto fino a oltre quaranta nel 2023 (IAE, 2023), non c'è ancora stata una singola applicazione su larga scala, come ad esempio una centrale elettrica a carbone nella gamma di produzione energetica dei gigawatt. Pertanto, la capacità totale di raccolta annuale dei sistemi CCUS attualmente installati raggiunge i 45 milioni di tonnellate di CO₂ all'anno (IAE, 2023), mentre le emissioni antropiche annuali di CO₂ sono stimate in 37,55 miliardi di tonnellate (Statista, 2023) – una quota di assorbimento dello 0,12%. Anche se ci sono diversi impianti CCSU attualmente in costruzione, l'implementazione è stata ostacolata dai costi ingenti (per tecnologie e processi aggiuntivi), dalla riduzione dell'efficienza dei processi alimentati da combustibili fossili (a causa della cattura e dello stoccaggio della CO₂), dalla carenza di infrastrutture ("condutture" di CO₂) e dalla mancanza di incentivi – o di volontà politica. Secondo l'IAE (2024), che ha monitorato i progressi globali per il raggiungimento di emissioni nette di gas serra pari a zero entro il 2050 (come

stabilito dall'Accordo di Parigi del 2015), la CCSU è una di molteplici strategie, accanto all'efficienza energetica, ai veicoli elettrici, alle pompe di calore, alle energie rinnovabili (incluso il nucleare) e all'idrogeno verde (tramite elettrolisi). Inoltre, un influente gruppo di scienziati del clima ha ammonito nel 2023 che, senza l'uso di emissioni nette negative – cioè senza catturare i gas serra già emessi nell'atmosfera – l'umanità non sarà in grado di rispettare i limiti stabiliti dallo stesso Accordo di Parigi (Smith *et al.*, 2023). Attualmente il contributo più significativo alla rimozione di diossido di carbonio dall'atmosfera deriva dalla riforestazione e dalla gestione della biomassa terrestre e marina, che, però, non saranno sufficienti per raggiungere gli obiettivi climatici fissati per il 2030, né quelli previsti per il 2050 (*ibidem*).

Quindi, la tecnologia di cattura dell'anidride carbonica (CCS) dall'aria, la compressione e lo stoccaggio nella litosfera, così come visualizzata in *The Great Endeavour*, potrebbe essere parte integrante della soluzione per colmare questo divario. Ciò, tuttavia, solo a condizione che l'energia provenga interamente da fonti rinnovabili (come mostrato dalla raccolta eolica in mare aperto e dal fotovoltaico nel deserto), che la CCS sia scalabile a livello globale (tramite massicci impianti di cattura e stoccaggio raffigurati con ventole e serbatoi) e che i gas serra catturati siano stoccati in pozzi di assorbimento duraturi (come i giacimenti di petrolio e gas esauriti rappresentati sia da piattaforme offshore sia da piattaforme nel deserto). La portata del progetto richiede una cooperazione basata sulla politica delle Nazioni Unite e sui trattati internazionali per cooperare tra nazioni e territori (simboleggiati dalle tute da lavoro nell'anticamera della mostra). E poiché l'effetto della CO₂ prodotta dall'uomo sull'atmosfera è stato smorzato di circa la metà grazie ai serbatoi naturali, oceani e biosfera in testa, qualsiasi tecnologia per la rimozione della CO₂ deve tener conto anche di questi effetti, il che significa che per ogni permille di riduzione nell'atmosfera si dovrebbe catturare il doppio della quantità. A causa della concentrazione relativamente bassa di CO₂ nell'atmosfera (422 parti per milione), l'investimento per catturare le particelle “libere” è molto elevato rispetto ai processi che la raccolgono direttamente alla fonte (combustione). Tuttavia, la cattura alla fonte attenuerebbe solo la CO₂ aggiuntiva rilasciata nell'atmosfera, ma non ridurrebbe i livelli globali già causati dai combustibili fossili e dall'agricoltura.

Da una lettura favorevole di questa tecnologia si può dedurre che la rimozione dell'anidride carbonica dall'aria non solo fermerebbe, ma letteralmente

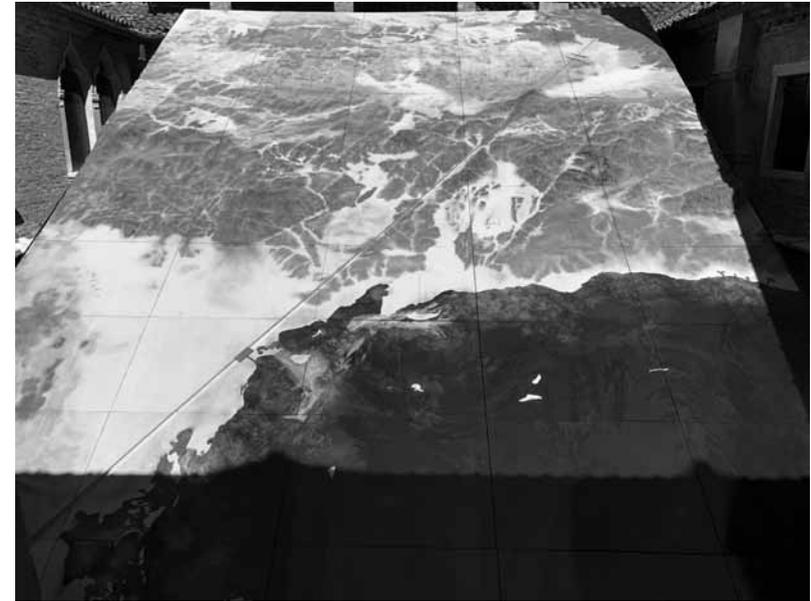
invertirebbe l'accumulo di gas serra nell'atmosfera e sosterebbe un percorso oltre i limiti planetari del sistema-Terra, anche se un certo utilizzo di combustibili fossili rimarrebbe necessario a un livello ridotto. Inoltre, a differenza di altri metodi discussi nella geingegneria per mitigare il cambiamento climatico (come il miglioramento della riflessione globale attraverso i cristalli nella stratosfera, l'intensificazione dei pozzi di carbonio degli oceani attraverso la fertilizzazione, l'alcalinizzazione degli oceani, il potenziamento degli agenti atmosferici sulle rocce, ecc.) l'effettiva rimozione e lo stoccaggio ridurrebbero lentamente la quantità di CO₂ e fermerebbero anche l'acidificazione degli oceani (la trasformazione della CO₂ in H₂CO₃). Rispetto alla cattura dell'anidride carbonica attraverso la gestione della terra e dell'acqua, l'effetto sul clima terrestre attraverso lo stoccaggio in pozzi sotterranei promette di essere più duraturo, dal momento che l'anidride carbonica immagazzinata nella biomassa è più suscettibile di ritornare nel ciclo atmosferico (attraverso siccità, incendi forestali, combustione, degenerazione, e così via). Tuttavia, ci sono anche dei rischi associati a questa tecnologia, oltre alla questione dell'energia e dei costi, dal momento che sono stati testati unicamente su scala piccola e locale per circa due decenni. Sussiste il rischio di effetti collaterali sull'atmosfera, sulla biosfera, compresi gli esseri umani, e sulla litosfera, dal momento che gli ingegneri discutono il lasso di tempo tecnologico per lo stoccaggio “sicuro” dei gas nel sottosuolo, che richiama questioni simili a quelle dei depositi per le scorie radioattive. I potenziali effetti collaterali della CCS includono l'innescò di attività sismica locale, l'inquinamento delle falde acquifere, reazioni chimiche impreviste con sottosuolo e perdite (che vanificherebbero del tutto lo scopo dello stoccaggio). Inoltre, le scienziate e gli scienziati dibattono ancora sulle capacità totali disponibili per lo stoccaggio della CO₂ nei giacimenti di gas e petrolio esauriti, nelle rocce oceaniche profonde (basalto) o negli strati salini (Smith *et al.*, 2023, p. 18), dove le stime variano di un fattore 50 (tra 1 e 50 Gt/anno)⁵. La scala globale dell'infrastruttura CCS e le dimensioni mastodontiche dei singoli componenti superano le capacità degli Stati nazionali e renderebbero necessari trattati internazionali affidabili e vincolanti per la gestione comune dell'atmosfera, che andrebbe ben oltre casi simili, come ad esempio quella per l'Antartide o la stazione spaziale internazionale. Date le attuali differenze di interessi sociali, politici ed economici, nonché di livelli di sviluppo delle nazioni e delle regioni, la domanda principale rimane: chi sarà responsabile (e controllerà) tale “grande impresa”?⁶ Poiché un progetto del genere

è fondamentalmente un progetto di potere, ci si può chiedere più direttamente: chi potrebbe trarre profitto da iniziative come questa?

Le iniziative per l'eliminazione dei gas serra nascono principalmente dai ricchi Paesi industriali del Nord America, del Regno Unito e dell'UE (alias: il Nord globale), oltre che dalla Cina. Il loro interesse non ha tanto a che fare con la riduzione della quantità complessiva di CO₂ nell'atmosfera, quanto piuttosto con un mercato di certificati di emissione che costituiva già una componente chiave degli impegni nazionali per l'Accordo di Parigi del 2015. Spesso il loro obiettivo è quello di prolungare l'uso dei combustibili fossili, e non necessariamente la loro rapida sostituzione. Questa "soluzione" tecnologica al problema dei gas serra di origine antropica è stata sostenuta da *think tank* neoliberisti, industrie di combustibili fossili, Paesi esportatori di petrolio e regimi autoritari come la Cina, il che solleva interrogativi su intenzioni e motivazioni. Fondamentalmente, bisogna chiedersi: perché in primo luogo inquinare per poi investire in tecnologie per ripulire a posteriori, piuttosto che emettere meno? I fatti sono noti, l'accordo è stato firmato, ciò che serve è una rapida e decisa svolta globale verso la produzione di energia rinnovabile, la distribuzione e lo scambio tra il Nord e il Sud del mondo, modelli di gestione internazionale dei giacimenti di combustibili fossili con incentivi per mantenerli nel terreno, meccanismi affidabili di verifica, controllo e sanzioni, nonché trattati globali vincolanti che regolino l'uso dell'atmosfera, dell'idrosfera, della litosfera, della biosfera, al fine di "decolonizzare i beni comuni".

Il contesto: la Biennale di Venezia 2023 *The Laboratory of the Future*

Assolutamente disparati sono stati i commenti e le reazioni a *The Laboratory of the Future*, titolo prescelto dall'architetta, educatrice e autrice scozzese-ghanese Lesley Lokko per la Biennale Internazionale di Architettura da lei diretta nel 2023, in cui ha spostato l'attenzione dall'Europa e dal Nord globale per dare risalto ad architetture e architetti, artiste e artisti provenienti dall'Africa e dalla diaspora africana globale⁷. Nel cuore della più europea di tutte le mostre e biennali, fondata nel 1895 a Venezia all'apice dell'imperialismo e del colonialismo, coinvolta anche nella politica culturale fascista degli anni Venti e Trenta, Lokko è riuscita a porre questioni di decolonizzazione, giustizia ambientale, genere e identità (in qualità lei stessa di donna cisgender afro-discendente nata nel Regno Unito, formatasi alla Bartlett School of Architecture di Londra e con un dottorato alla University of London). Inoltre, Lokko e il suo team hanno messo in mostra approcci



Zero Gravity Urbanism, Principles for a New Livability, modello per il progetto di megacittà NEOM, lunga 170 km, esposto nel chiostro dell'Abbazia di San Gregorio, Dorsoduro, Venezia, parallelamente alla ma indipendentemente dalla Biennale di Architettura di Venezia del 2023

all'architettura spiccatamente artistici, hanno invitato molteplici formati narrativi, documentazioni e performance (spesso registrate in video), hanno investito nella narrazione e nelle voci femminili (storia orale) – tutti interessi molto sentiti dalla stessa Lokko, nota anche per i suoi romanzi⁸. Molti dei lavori esibiti nel 2023 alla mostra principale all'Arsenale e ai Giardini criticavano i sistemi neocolonialisti di repressione e sfruttamento, e accusavano l'ambiente costruito di contribuire a fenomeni quali il sessismo, il razzismo e la degradazione ecologica. D'altro canto, le mostre che immaginavano futuri alternativi finivano spesso per proporre piccoli interventi attivisti in situazioni sociali esistenti o documentavano iniziative locali che attingevano a comunità e pratiche collettive premoderne o precoloniali, come per esempio le tradizioni di costruzione e conoscenza vernacolari e indigene⁹.

La visione digitale di *The Great Endeavour* di Liam Young sembra agire in contrasto con molte di queste posizioni presentate alla Biennale, che rimandano a un apparente “insieme organico” di un passato premoderno o di un retrofuturo panafricano¹⁰. Perlopiù, Lokko ha raggruppato le opere esposte in quattro categorie: «Force Majeure» – letteralmente, gli eventi naturali al di là del controllo umano – esibiva i lavori di sedici architetture e architetti africani o diasporici nel Padiglione Centrale dei Giardini, mentre la sezione «Guests from the Future» era dedicata ai loro colleghi emergenti più giovani. I «Curator’s Special Projects» comprendevano opere d’arte e documentari allestiti sporadicamente su temi come «cibo, agricoltura e cambiamento climatico», «genere e geografia» e «memoria». Infine, la sezione della mostra generale all’Arsenale «Dangerous Liaisons» presentava il video di Young tra molte altre architetture e architetti al lavoro in discipline differenti dalla propria, così come opere di “outsider” provenienti dall’arte, dalle scienze umane e naturali nel campo dell’architettura. Con questa scelta, Lokko ha confermato di intendere l’architettura come fondamentalmente interdisciplinare, quale luogo di vari scambi, aperture, esperimenti e laboratori, tema dell’intera Biennale.

Lokko ha chiesto alle architetture e agli architetti di essere «agenti del cambiamento» (Lokko, 2023b, p. 6), che per lei significa ascoltare le voci escluse, rendere visibili processi non visti, ammettere risorse e rappresentazioni non riconosciute. La cultura, ha proseguito Lokko, è una storia che raccontiamo a noi stesse e noi stessi, ma sia il “noi” sia le “storie” dell’architettura sono state plasmate storicamente da «una voce singolare ed esclusiva, la cui portata e il cui potere ignorano enormi fasce di umanità» (*ibidem*). Per contribuire a storie diverse, Lokko ha chiesto all’immaginazione di architetture e architetti di superare le narrazioni dominanti, di immaginare e rappresentare futuri alternativi. Considerate le parole chiave di Lokko “decolonizzazione” e “decarbonizzazione”, il design speculativo tecno-ottimista di Young si rivolge chiaramente alla seconda, pur mostrando affinità con la prima attraverso i suoi riferimenti ai beni comuni.

Conclusioni: altri inizi, o piuttosto altre fini?

Tuttavia, la domanda rimane: qual è il ruolo di architetture e architetti, artiste e artisti e designer nel design speculativo, che tipo di storie (“drammatizzazione”) dovrebbero narrare? Con le crescenti possibilità di immagini generate al computer, ora in fase di transizione a un nuovo livello con la cosiddetta intelligenza artificiale,

il potere delle immagini digitali (in movimento) non può essere sottovalutato. Questo testo ha quindi cercato di discutere il “come?” distinto dal “cosa?”, e attraverso il “dove?” ha esplorato il contesto della Biennale di Venezia e il “chi?” del suo pubblico. L’esempio di Young dovrebbe aiutare le artiste e gli artisti visivi a prendere coscienza delle insidie dell’intenzione rispetto all’estetica, soprattutto sul versante fantascientifico del design speculativo. Lesley Lokko fa giustamente appello all’immaginazione delle architetture e degli architetti affinché pensino a futuri e scenari diversi dallo status quo, soprattutto se questo modo di operare ha portato la vita sul pianeta sull’orlo dell’autoannientamento. L’attuale stile di vita distruttivo deve finire, e c’è un disperato bisogno di nuovi inizi al di là dello sfruttamento neocoloniale, del capitalismo estrattivo, dell’esclusione basata su razza, classe, genere, specie, ecc. Tuttavia, non si può fare a meno di chiedersi se la capacità umana di superare tecnicamente un’altra volta la natura, di risolvere il problema della tecnologia con ancora più tecnologia non sia intrappolata nello stesso circolo vizioso di un senso delirante di fattibilità come “il moderno Prometeo” Victor Frankenstein – ennesima strizzata d’occhio al pensiero romantico. Senza scavare troppo a fondo negli stereotipi della psicologia maschile occidentale di sostituzione della capacità femminile di riproduzione attraverso la tecnologia e superare la morte, sembra importante ribadire la domanda: chi è questo “noi” a cui e su cui raccontiamo le nostre storie drammatiche, come giustamente chiede Lokko? Abbiamo bisogno non solo di sviluppare collettivamente una coscienza planetaria, ma anche una altrettanto planetaria responsabilità che porti a un’azione planetaria. Ora.

Altrimenti, lasceremo la formulazione di risposte alle molteplici e interconnesse sfide dell’esaurimento delle risorse, del riscaldamento globale, della migrazione e dei rifornimenti di cibo, così come di uno sviluppo urbano accessibile, a utopie autoritarie come il progetto di mega-città saudita “NEOM”, che era esibito parallelamente alla Biennale all’interno di *Zero Gravity Urbanism, Principles for a New Livability* (“urbanismo a gravità zero, principi per una nuova vivibilità”). Esterno alla mostra principale e allestito autonomamente presso l’Abbazia di San Gregorio, il progetto *The Line* presentava una città larga 200 metri, alta 500 metri e lunga 170 km, estesa su 34 km² e in grado di ospitare fino a 9 milioni di abitanti – tra lavoro, uffici, istruzione, infrastrutture, tempo libero, vendita al dettaglio, sport e agricoltura verticale, il tutto all’interno di un unico complesso edilizio continuo con clima artificiale, desalinizzazione dell’acqua e parchi. Avviata dal controverso principe ereditario Mohammed bin Salman nel 2017,

progettata da un gruppo internazionale di architetti vistosamente assenti dalla Biennale principale e finanziata dal Fondo pubblico d'investimento saudita con una cifra stimata in 500 miliardi di dollari – denaro derivato quasi esclusivamente da petrolio e gas –, *The Line* offre un futuro alternativo in vetro a specchio, pulito e sorvegliato, in vendita per un pubblico esaurito di investitori immobiliari afflitti dal cambiamento climatico. Tuttavia, come dimostrano precedenti progetti utopici di dimensioni simili, come Masdar City, negli Emirati Arabi Uniti (2006) o la Città Lineare di Magnitogorsk, nell'ex URSS (1930), questi segnano un punto finale della storia, e non un nuovo inizio.

* Questo saggio costituisce la traduzione di un manoscritto inedito redatto in lingua inglese da Ole W. Fischer. La traduzione in lingua italiana è a cura di Daniel Borselli, sotto la supervisione dell'autore.

1. Vedi i 17 obiettivi dell'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile delle Nazioni Unite, concordati nel 2015: <http://www.un.org/sustainabledevelopment/sustainable-development-goals/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).
2. Per una recente discussione delle tendenze romantiche in arte, architettura e cultura pop, si veda Vermeulen, van den Akker, 2010.
3. Termine coniato dal fisico italiano Cesare Marchetti (1976). Per una prima disamina sistematica di questa proposta, vedi Keith, 2000.
4. La relazione speciale del Gruppo intergovernativo sui cambiamenti climatici (IPCC) menziona tre progetti commerciali di cattura e stoccaggio del biossido di carbonio (CCS) in uso al 2005 (Metz *et al.*, 2005, pp. 4-5); tuttavia, esiste un problema di altri componenti tossici nei gas di scarico.
5. Questo potrebbe mitigare l'intera produzione antropogenica annuale di diossido di carbonio, nell'eventualità del raggiungimento di una piena potenza, dal momento che l'attuale capacità del CSS si assiste sui 45Mt/anno.
6. In inglese, "great endeavour" [*Nota del Traduttore*].
7. Vedi Lokko, 2023a; per alcune delle reazioni alla manifestazione si veda ad esempio Wainwright, 2023; per una controversa risposta da parte di Schumacher, vedi invece Ravenscroft, 2023.
8. Accanto al suo lavoro editoriale nell'architettura, Lokko ha pubblicato numerosi romanzi come *Sundowners* (2004), *Saffron Skies* (2005), *Bitter Chocolate* (2008), *Rich Girl, Poor Girl* (2009),

One Secret Summer (2010), *A Private Affair* (2011), *An Absolute Deception* (2012), *Little White Lies* (2013), *The Last Debutante* (2017) e *Soul Sisters* (2021).

9. Si consideri ad esempio il contributo della videoartista svizzera Ursula Biemann *Devenir Universidad*, in cui ha documentato un progetto bioculturale che presentava l'Amazzonia come "università" del sapere indigeno.

10. Esempio in tal senso il contributo di Olalekan Jeyifous, ACE/AAP, acronimo di *African Conservation Effort* (ACE) e *All-Africa Protoport* (AAP), per il quale Jeyifous ha presentato presso il Padiglione Centrale dei Giardini un immaginario salotto AAP in stile retro-futuristico anni '70.

Bibliografia

- Buck, H.J. (2020), *How to Decolonize the Atmosphere*, "Progressive International", 22 giugno, <http://progressive.international/blueprint/46253391-5b3d-4e68-bd3f-d53dc54180fd-holly-jean-buck-how-to-decolonize-the-atmosphere/en> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Buck, H.J. (2019), *After Geoengineering: Climate Tragedy, Repair, and Restoration*, Verso, New York City.
- Burke, E. (1757), *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful; with an introductory discourse concerning taste*, Dodsley, London.

- International Energy Agency IAE (2023), *Annual report on Carbon Capture, Utilisation and Storage CCUS*, <http://www.iea.org/energy-system/carbon-capture-utilisation-and-storage> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- International Energy Agency IAE (2024), *Tracking Clean Energy Progress 2023*, <http://www.iea.org/reports/tracking-clean-energy-progress-2023> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Kant, I. (1974), *Kritik der Urteilskraft* (1790), a cura di Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Keith, D. W. (2000), *Geoengineering the Climate: History and Prospect*, "Annual Review of Energy and the Environment", vol. 25: doi:10.1146/annurev.energy.25.1.245 (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Lokko, L. (a cura di) (2023a), *The Laboratory of the Future: Biennale architettura 2023, 2 volumes, catalogue to the 18th International Architectural Exhibition, May 20–Nov 26 2023*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Lokko, L. (2023b), *Introduction*, "Biennale Architettura 2023: Laboratory of the Future", (brochure).
- Marchetti, C. (1976), *On Geoengineering and the CO₂ Problem: Research Memorandum for the International Institute for Applied Systems Analysis IIASA*, <http://pure.iiasa.ac.at/id/eprint/667/1/RM-76-017.pdf> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Metz, B., Davidson, O, de Coninck, H. C., Loos, M., Meyer L.A. (a cura di) (2005), *IPCC Special Report on Carbon Dioxide Capture and Storage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ravenscroft, T. (2023), *Venice Architecture Biennale »does not show any architecture« says Patrik Schumacher*, "Dezeen", 23 maggio, <http://www.dezeen.com/2023/05/23/patrik-schumacher-venice-architecture-biennale-no-architecture/> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Statista (2023), <http://www.statista.com/statistics/276629/global-co2-emissions/> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Smith, S.M., Geden, O., Minx, J.C., Nemet, G.F. et al. (2023), *The State of Carbon Dioxide Removal*, <http://www.stateofcdr.org> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010), *Notes on Metamodernism*, "Journal of Aesthetics & Culture", vol. 2, n. 1, pp. 1-13.
- Wainwright, O. (2023), *The toxic landscape of colonialism: Venice's Architecture Biennale spotlights Africa*, "The Guardian", 19 maggio.
- Young, L. (2021), *Planet City*, <http://liamyong.org/projects/planet-city> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Young, L. (2023a), *The Great Endeavour. Press Package*, courtesy of Liam Young (ultimo accesso: 30 giugno 2024).
- Young, L. (2023b), *The Great Endeavour: carbon removal infrastructure at a planetary scale. A conversation with Liam Young on worldbuilding, data dramatisation and the new technological sublime. Interview with Federica Zambelletti*, "KoozArch", 23 giugno, <http://www.koozarch.com/interviews/the-great-endeavour-carbon-removal-infrastructure-at-a-planetary-scale> (ultimo accesso: 30 giugno 2024).

Città e crisi climatica. Una proposta dal mondo dell'architettura

Jannik Cesare Emiliano Pra Levis

Nel 2018 il report pubblicato dall'Organizzazione delle Nazioni Unite intitolato *The Weight of Cities: Resource Requirements of Future Urbanization* stimava che la popolazione delle città tra il 2010 ed il 2050 sarebbe raddoppiata arrivando a più del 70% della popolazione complessiva globale (ONU, 2018, p. 30). Già oggi le persone che vivono in città si attestano attorno al 56% della popolazione mondiale, ovvero 4,4 miliardi di unità (World Bank Group, 2023). Diventa dunque imprescindibile per il mondo dell'architettura ragionare sui possibili sviluppi degli agglomerati urbani del futuro, tenendo in considerazione le sfide senza precedenti poste dalla crisi climatica e più in generale dallo stato di «policrisi [*polycrisis*]» (ONU, 2023, p. 2) in cui versa il nostro presente. Secondo quanto riportato dal Centro Regionale di Informazione delle Nazioni Unite infatti «le città occupano solamente il 3 per cento della superficie terrestre, tuttavia sono responsabili del 60-80% del consumo energetico e del 75% delle emissioni di carbonio» (ONU, 2015). Per quanto riguarda le strategie – o meglio le direttive – messe in campo dall'Organizzazione delle Nazioni Unite per la lotta alle molteplici crisi che affliggono il nostro tempo, non possiamo non citare da un lato l'accordo stipulato dagli Stati Membri della *Convenzione quadro delle Nazioni Unite sui cambiamenti climatici* durante la Conferenza delle parti (COP21) a Parigi e firmato da 177 paesi il 22 aprile 2016 a New York che dal 2020 sostituisce il protocollo di Kyoto del 1997 nella regolamentazione delle emissioni di gas serra da parte degli Stati (Ministero dell'Ambiente e della Sicurezza Energetica, 2023), dall'altro l'Agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 25 settembre 2015.

L'Accordo di Parigi in particolare «mira a rafforzare la risposta mondiale alla minaccia posta dai cambiamenti climatici, nel contesto dello sviluppo sostenibile e degli sforzi volti ad eliminare la povertà» (Accordo di Parigi, 2016, Art. 2 comma 1)

attraverso il mantenimento dell'incremento della temperatura media mondiale al di sotto di 2° C rispetto ai livelli preindustriali, l'adattamento agli impatti negativi del cambiamento climatico, lo sviluppo a basse emissioni e infine attraverso un flusso finanziario più sostenibile da un punto di vista climatico (Accordo di Parigi, 2016, Art. 2, comma 1, lettere a, b, c). L'Agenda 2030 costituisce invece un vero e proprio manifesto d'intenti dei Paesi membri dell'ONU per la cooperazione internazionale e lo sviluppo sostenibile. Il progetto dimostra grandi ambizioni già a partire dai diciassette obiettivi e dai centosessantanove traguardi che lo compongono. Come si può leggere sin dalle prime pagine, i firmatari del documento dichiarano infatti: «Siamo decisi a liberare la razza umana dalla tirannia della povertà e vogliamo curare e salvaguardare il nostro pianeta. Siamo determinati a fare passi audaci e trasformativi che sono urgentemente necessari per portare il mondo sulla strada della sostenibilità e della resilienza. Nell'intraprendere questo viaggio collettivo, promettiamo che nessuno verrà trascurato» (Agenda 2030, 2015, p. 1). Per raggiungere gli scopi preposti dalle Nazioni che hanno sottoscritto l'Agenda, il progetto si articola – come già ricordato – in diciassette obiettivi principali, presi non tanto nella loro unicità, ma come parti interrelate di un grande disegno comune. Sebbene per questa stessa ragione la trattazione di tutti gli obiettivi non sia certamente trascurabile, particolare rilevanza ai fini degli scopi di questo volume, e più precisamente per una focalizzazione del discorso della teoria dell'architettura contemporanea europea sui possibili scenari di sviluppo urbano e ibridazione tra città e “natura”¹, è assunta dall'obiettivo undici, “Rendere la città e gli insediamenti umani inclusivi, sicuri, duraturi e sostenibili”.

L'Agenda 2030 propone alcune direttive generiche come «potenziare un'urbanizzazione inclusiva e sostenibile e la capacità di pianificare e gestire in tutti i Paesi un insediamento umano che sia partecipativo, integrato e sostenibile» oppure «ridurre l'impatto ambientale negativo pro-capite delle città, prestando particolare attenzione alla qualità dell'aria e alla gestione dei rifiuti urbani e di altri rifiuti» o ancora «supportare i positivi legami economici, sociali e ambientali tra aree urbane, periurbane e rurali rafforzando la pianificazione dello sviluppo nazionale e regionale» (Agenda 2030, 2015, punti 1.3; 1.4; 1.5, p. 22). La genericità di tali indicazioni è giustificata dalla necessità di trovare linee guida applicabili a contesti profondamente diversi tra loro: molteplici sono infatti le scale d'azione della pianificazione territoriale e urbanistica, così come svariati sono gli interessi che gravitano sulla progettazione degli agglomerati urbani. L'Agenda 2030

costituisce di fatto una serie di direttive che viene poi interpretata e declinata dai singoli organi internazionali e nazionali adattandola ai vari contesti specifici.

Almeno per quanto riguarda l'epoca contemporanea, l'architettura e l'urbanistica hanno assunto un ruolo centrale nel proporre e in alcuni casi apportare innovazioni sostanziali ai tessuti urbanistici in termini di miglioramento della qualità della vita e della qualità ambientale. Tra i casi più celebri a cavallo tra XVIII e XIX secolo, andrebbero senza dubbio citati la Parigi del Barone Haussmann e di Napoleone III con la sua rivoluzionaria risistemazione di assi viari, sistema del verde e sistema fognario (Pinkney, 1958; Cerami, Cappiello, Giannetti, 1996) che trasformò radicalmente la capitale francese; la città giardino, la cui concettualizzazione definitiva si deve a Ebenezer Howard ed al suo testo del 1902 *Garden Cities of To-morrow*², nel quale l'urbanista britannico propose un sistema ibrido di sviluppo urbano che tenesse conto dei servizi della vita in città e al tempo stesso assicurasse i benefici dati dalla vita in campagna, o ancora la *Ville Radieuse* di Le Corbusier (1964 [1935]), un progetto rivoluzionario che proponeva di scardinare l'impostazione canonica dei ritmi della città capitalista, dando vita a una struttura urbana impostata sui principi dell'aumento della densità abitativa e la conseguente estrema razionalizzazione degli spazi al fine di garantire il maggiore spazio possibile per servizi, verde pubblico e luoghi di ricreazione per i lavoratori.

Oggi le nuove sfide in ambito urbanistico riguardano – tra le molteplici problematiche che affliggono i centri abitati – il drastico incremento di fenomeni meteorologici straordinari dovuti all'impatto degli esseri umani sulla biosfera. Per quanto riguarda l'ambito europeo, si parla in particolare di strategie di adattamento e mitigazione. Entrambi questi termini portano però inevitabilmente a riflessioni che partono da premesse politiche e socio-economiche diversificate, le quali danno vita a molteplici idee di città: da quella iper-tecnologizzata dove l'innovazione scientifica viene vista come unico strumento di “redenzione” a forme di vita collettiva meno legate al sistema capitalistico. Per approfondire alcuni ipotetici scenari delle città del futuro, ricorriamo ora a un progetto espositivo che analizza il panorama urbanistico occidentale contemporaneo scomponendolo in forme stereotipiche al fine di darne una resa grafica facilmente comprensibile. Partendo dall'analisi storica del rapporto tra campagna e città e per estensione tra agricoltura e architettura, il filosofo francese Sébastien Marot, coadiuvato da un'équipe di ricercatrici e ricercatori, presenta per la prima volta al pubblico in occasione della quinta mostra triennale di architettura di Lisbona tenutasi nel

2019 *Taking the Country's Side. Agriculture and Architecture*. Ospitata per l'occasione al Centro Cultural de Belem, la mostra si configura come progetto di divulgazione della storia dello sviluppo dell'architettura e dell'urbanistica attraverso il legame inscindibile tra città e campagna. Negli anni l'esposizione sviluppa un carattere itinerante dettato anche dalla volontà di essere strumento di conoscenza e viene ospitata presso l'Archizoom Gallery dell'École Polytechnique Fédérale de Lausanne nel 2020, al padiglione dell'Orangerie nel Parc de la tête d'Or a Lione nel 2022, all'Halles St-Géry di Bruxelles sempre nel 2022 e infine a La friche belle de Mai di Marsiglia nel 2023. La mostra si apre con una sezione introduttiva che presenta immagini che mettono in evidenza il rapporto tra città e campagna, selezionate dal gruppo curatoriale in quanto repute particolarmente significative per introdurre il visitatore nel percorso. L'esposizione si compone poi di una linea cronologica, una sorta di "fregio" lungo il quale vengono presentate, attraverso le illustrazioni di Gaëtan Amossé, una selezione di tappe fondamentali nella storia ambientale, tecnica e socio-politica dal tardo paleolitico ad oggi³ desunte dagli insegnamenti tenuti da Sébastien Marot⁴. La parte centrale è caratterizzata dalla presenza di quarantanove pannelli relativi a eventi, protagonisti e progetti riguardanti la storia del rapporto tra città e campagna divisi in sette aree tematiche: *Agriculture&Architecture*, *Agriculture&Urbanism*, *From Agronomy to Agroecology*, *Exit Urbs, Facing the Present Environmental Predicament*, *Reframing the Practice & Theory of Design* e *Towards an Archipelago of Bioregions?*. I pannelli presentano sul fronte una breve contestualizzazione del soggetto trattato alla quale si aggiunge una selezione bibliografica; sul retro fanno invece la loro comparsa estratti da testi e una serie di «progetti famosi, immagini e citazioni che parlano da sole e richiedono minore spiegazione» (Marot, 2019, p. 9)⁵. I pannelli non soltanto restituiscono in maniera didascalica o per meglio dire «ideologica in quanto didascalica» (Marot, 2023, intervista a cura dell'autore) la storia del rapporto tra città e campagna, ma diventano attraverso il loro allestimento un gioco di riferimenti al quale il visitatore è invitato a prender parte⁶ per sviluppare una propria coscienza e consapevolezza. Nella mostra vengono poi presentati estratti di film, documentari e interviste direttamente legati ai temi generali e particolari presentati come «il nesso tra agricoltura, architettura e urbanesimo; le trasformazioni e l'industrializzazione del settore agricolo; i diversi aspetti della situazione ambientale e la crisi delle città; e esperimenti locali intrapresi, qui e lì, da individui impegnati nella costruzione di comunità, nell'agroecologia e nella permacoltura» (Marot, 2019, p. 11).

Taking the Country's Side si compone inoltre di una parte contenente quattro grandi illustrazioni⁷ realizzate dal disegnatore Martin Etienne e rappresentanti altrettante vedute d'insieme di ipotetici scenari urbani di ibridazione tra città e campagna. Sintesi degli studi e delle ricerche di Sébastien Marot e del gruppo curatoriale, le quattro immagini mettono in luce attraverso un'esagerazione rappresentativa – che a tratti sconfinava nella parodia – processi urbanistici in atto al giorno d'oggi. Le rappresentazioni risultano fortemente stereotipizzate al fine di favorire una lettura più chiara dei fenomeni in corso, sebbene i vari scenari siano ibridati nella quotidianità e non vadano dunque valutati come esclusivamente autonomi gli uni dagli altri.

Il primo scenario presentato all'interno del catalogo riguarda l'assorbimento dell'agricoltura da parte della metropoli in una condizione di squilibrio a favore del modello urbano ipercapitalista. Il termine *incorporation* – utilizzato da Marot per descrivere questa condizione – trova una traduzione perfetta nell'italiano "incorporazione" e assume non soltanto il significato di unione, ma anche, in riferimento all'ambito economico, quello di «assorbimento di una società (incorporata) da parte di un'altra (incorporante)» (Treccani, 2024). Secondo quanto sostiene il filosofo francese, l'*incorporation* è il reame di coloro che credono nell'assoluta possibilità di invertire la rotta negativa intrapresa dal sistema economico capitalistico vigente ricorrendo agli stessi strumenti che hanno portato allo stato di crisi attuale. «Questo è all'incirca la fede comune accelerazionista di coloro che [...] credono che il rimedio si trovi nel veleno e che solamente nell'innovazione tecnologica e nella concentrazione possa essere ricercata la chiave per un futuro vivibile globalmente (Marot, 2019, p. 197) scrive Sébastien Marot. Il paesaggio "incorporativo" si caratterizza per la presenza di edifici multi-piano in vetro e acciaio nei quali compaiono brani di verde a riempire – o per meglio dire a decorare – gli spazi vuoti; di fattorie urbane nelle quali regna la totale razionalizzazione dello spazio e dove la produzione tende alla massima resa ricorrendo a tecniche colturali che non utilizzano direttamente suolo agricolo come le coltivazioni idroponiche e i sistemi chiusi di riciclaggio⁸. L'*incorporation* diventa allora l'apoteosi della città che assurge a dominatrice assoluta del paesaggio rurale, di una campagna, una «Campagna 2.0 costituita da una griglia di *latifundias* robotizzati, alternati ad aree forestali produttive, miniere, riserve naturali e località di villeggiatura d'evasione, il tutto scientificamente gestito da un esercito di esperti» (Marot, 2019, p. 197, corsivo nell'originale). Di questo primo

scenario troviamo riscontro – in maniera forse meno radicale di quella raccontata da Marot – in progetti architettonici contemporanei che cercano una soluzione ecologica ricorrendo all'ibridazione – peraltro presente da lungo tempo nella storia dell'architettura – di edifici e piante o ancora nell'automazione della produzione agricola e nella trasformazione tecno-industriale della campagna (Bedir *et al.*, 2023; AMO, Koolhaas R., 2020). *L'incorporation* si traduce in definitiva nello scenario che, partendo dalla grande città come luogo prediletto dell'abitare, sfrutta l'innovazione tecnologica come principale strumento per il rinverdimento delle città, avvalendosi di edifici dallo stile eco-modernista e considerando la natura esclusivamente in termini di servizi ecosistemici.

Il secondo scenario proposto presenta una maggiore mediazione tra espansione urbana e aree agricole. La *Negotiation*⁹ – questo il titolo che descrive l'illustrazione – è uno spazio nel quale «cities and metropolises take up species of agricultural production as integral components in the design of their margins and extensions» (Marot, 2019, p. 201). Viene dunque presentata un'ipotesi urbana che ha illustri precedenti nella storia dell'architettura contemporanea almeno fino a prima dell'avvento e dell'affermazione del modernismo come stile dominante. Il panorama si presenta con edifici più bassi rispetto all'*incorporation* che si dispongono in alternanza con campi agricoli, luoghi destinati alla ricreazione e allo sport, infrastrutture viarie, aree dedicate alla produzione di energia "pulita", sfidando così « la moderna demarcazione tra zone urbane, naturali e agricole» (Marot, 2019, p. 201). Se volessimo trovare un parallelo contemporaneo di progettazione di un sistema del genere potremmo pensare ai progetti di parchi urbani a vocazione ibrida dove la progettazione di aree verdi viene associata non soltanto alla dimensione ricreativa, ma si lega anche alla produzione agricola, a quella energetica derivata da fonti rinnovabili e contribuisce alla mitigazione degli effetti del cambiamento climatico mediante strategie di forestazione (PNAT, 2022) o permeabilizzazione del terreno.

Apparentemente simile alla *negotiation*, il terzo scenario presenta invece un'alternativa caratterizzata da approcci nati grazie alla spinta di «coloro che approfittano delle superfici dimenticate delle città e delle metropoli [...] per reintrodurre ortocolture all'interno del paesaggio urbano; ma anche coloro che [...] costruiscono reti locali che aggirano gli affari e i negozi del circuito della grande distribuzione alimentare» (Marot, 2019, p. 205). Già a partire dal nome scelto dal filosofo francese, *l'infiltration* rivela la sua natura interstiziale. Lo scenario è

contraddistinto da episodi di appropriazione non sistematica o programmatica, ma piuttosto da approcci *bottom-up* che consistono essenzialmente nell'affiancare al sistema produttivo capitalista tutta una serie di strategie di rinverdimento e sussistenza agro-alimentare sviluppate nelle intercapedini, negli spazi residuali della città. Sebbene a un primo sguardo *negotiation* e *infiltration* possano sembrare molto simili tra loro, Marot in conversazione con Christophe Catsaras spiega che da un lato la prima parte dall'idea che la crescita della città sia inevitabile e propone un modello ibrido che integri agricoltura, allevamento, orticoltura ed il concetto stesso di "natura", mentre il secondo descrive un processo che dall'agricoltura muove verso la costruzione di un tessuto urbano in una relazione di maggiore prossimità tra risorse e esseri umani.

Il quarto ed ultimo paesaggio costituisce una visione radicalmente diversa che sembra più escludere che includere il modello vigente. La *Secession* propone una vera e propria scissione, una presa di posizione contro il regime metropolitano e contro l'idea che «les villes seraient les dépositaires exclusives de la démocratie» (Marot, 2020). Partendo dal presupposto che i territori metropolitani saranno destinati nel futuro prossimo al collasso data la loro insostenibilità, questa contro-proposta di decentralizzazione si fonda sull'idea che «the principles of coexistence and the techniques of design and cultivation that enable people to tend a living landscape, a resilient community of interdependent humans, plants and animals, supplant urbanism» (Marot, 2019, p. 209). La secessione si struttura nelle parole del filosofo francese come un tentativo di riscoprire iniziative, forme di gestione del territorio che si affrancano dall'orbita metropolitana per cogliere la possibilità di una coesistenza dove i concetti di resistenza e resilienza vengono perseguiti attraverso pratiche post-industriali come l'agroecologia e la permacultura. Quest'ultima in particolare rappresenta per Marot «la più rigorosa espressione del programma che trasformerà i territori in confederazioni di comuni o mondi» (Marot, 2019, p. 209). Lo scenario "secessionista" proposto dal filosofo francese trova infatti fonte d'ispirazione nella permacultura, una teoria di pratiche agricole elaborata a partire dagli anni Settanta da Bill Mollison, personaggio eclettico che ai tempi deteneva la cattedra di psicologia ambientale all'Università di Hobart in Tasmania, e da David Holmgren, allora giovane studente di *Environmental Design* nella stessa università. Dal sodalizio di queste due personalità vedrà la luce nel 1978 *Permaculture One: A Perennial Agriculture for Human Settlements*, primo testo cardine che andrà a decretare la nascita del termine e della disciplina. Come scrive Sébastien Marot,

introducendo la traduzione francese di alcuni saggi di Holmgren, il neologismo permacultura è la contrazione di “cultura permanente” e designa « “un sistema evolutivo e integrato di autoperpetuazione delle specie vegetali e animali utili all’essere umano”, ovvero un percorso di orto-agricoltura resiliente, alternativo agli agrosistemi industriali, destinato ad una certa autosufficienza e in grado di svilupparsi (mediante adattamento *ad hoc*) in spazi di ogni dimensione e natura» (Holmgren, 2023, p. 11, corsivo nell’originale). La permacultura si basa dunque essenzialmente sul concetto di sostenibilità ambientale e sulla ricerca di un’armonia con il territorio circostante attraverso l’analisi delle caratteristiche che identificano un determinato luogo con i suoi ecosistemi, diffondendo così non tanto un modello standardizzato, ma invitando piuttosto a un approfondimento delle particolarità del territorio al fine di sviluppare sistemi specifici. La lezione di *Permaculture One* verrà in seguito approfondita da Holmgren, il quale pubblicherà ulteriori studi e approfondimenti relativi alle forme di abitare in sinergia con l’ambiente. Lo scenario secessionista ideato da Marot e dal gruppo curatoriale fa emergere con forza una visione alternativa che nella sua forma non ammette compromessi con il sistema capitalistico vigente, ma si propone come manifesto di una via alternativa certamente realistica, ma percorribile soltanto con un drastico mutamento degli attuali modelli e paradigmi socio-economici.

In opposizione all’equazione sviluppata da Rem Koolhaas nel 2000 secondo cui «World= City»¹⁰ – rimessa poi in discussione dallo stesso Koolhaas nel 2020 con la mostra *Countryside. The Future* tenutasi al Museum of Modern Art di New York – Marot avanza l’ipotesi secondo cui «un mondo è un’area, territorio o regione, un paese, sia fisico che culturale, dove si può ragionevolmente immaginare di trascorrere e progettare tutta la propria esistenza, perchè la sua ubicazione e configurazione e le modalità di coesistenza che lì si sono evolute lo hanno reso un ambiente vivibile, sufficientemente vario e completo nel suo » (Marot, 2019, p. 12, corsivo nell’originale). Il filosofo francese contesta così la centralità della città capitalista simboleggiata dallo scenario dell’*Incorporation*, sottolineando i limiti dello sviluppo possibili all’interno del contesto urbano, e si situa invece «immediatamente a destra della Secession, con un’inclinazione verso l’Infiltration, una modesta e ipotetica tolleranza per la Negotiation e un’istintiva diffidenza per l’Incorporation» (Marot, 2019, p. 10), riconoscendo nella visione secessionista non soltanto un approccio di contestazione al sistema vigente o un palliativo transitorio ai mali della città, ma piuttosto uno spazio tanto fisico quanto ideale nel quale poter sviluppare nuove

pratiche che condividano la «l’intuizione collettiva che salvare l’idea di *civitas* e conferirle un nuovo significato, richiede ora più che mai un rovesciamento della e un esodo dalla metropoli» (Marot, 2019, p. 210, corsivo nell’originale).

La situazione globale messa in luce dall’edizione speciale 2023 del report sullo stato di avanzamento degli obiettivi di sviluppo sostenibile rivela un forte rallentamento nel percorso verso il raggiungimento dei traguardi posti dalle Nazioni Unite in termini di risoluzione dello stato di policrisi in cui versa il nostro pianeta. Con parole che risuonano come un vero e proprio ultimatum, António Guterres, segretario generale delle Nazioni Unite, affermava a luglio 2023:

A metà strada dalla scadenza dell’Agenda 2030, l’edizione speciale del report sui progressi degli obiettivi di sviluppo sostenibile mostra che stiamo lasciando indietro più della metà del mondo. I progressi in più del 50% degli obiettivi è debole e insufficiente; nel 30% si trovano in fase di stallo o di regresso. Questi includono gli obiettivi chiave della lotta alla povertà, alla fame e alla crisi climatica. Se non agiamo subito, l’Agenda 2030 potrebbe diventare un epitaffio per un mondo che avrebbe potuto forse essere (The SDG Report, 2023, p. 2).

La popolazione residente in periferie degradate e negli *slums* non soltanto di megalopoli, ma anche di città di medie dimensioni cresce quotidianamente¹¹. I livelli di qualità dell’aria rientrano negli standard soltanto in alcuni Paesi ad alto reddito, mentre rimangono stagnanti o peggiorano nei Paesi in via di sviluppo. Allo stesso modo, sussiste la carenza di spazi pubblici aperti che impatta negativamente sull’inclusione e sulla coesione sociale. In questo contesto di profonde crisi globali, urge da parte della comunità scientifica una profonda riflessione sul futuro ruolo delle città e sulle possibili soluzioni da adottare per evitare di giungere ad un punto di non ritorno. Con il suo approccio didascalico che non rinuncia all’ideologia, *Taking the Country’s Side. Agriculture and Architecture* contribuisce a diffondere ai propri visitatori una maggiore consapevolezza rispetto alle problematiche che affliggono la città contemporanea, invitando ad una riflessione sugli sviluppi attuali e futuri della città, ma soprattutto a “prendere una posizione”.

1. Il termine natura è messo volontariamente tra virgolette in quanto concetto suscettibile di interpretazione. Nel caso specifico utilizzeremo questa formula come sinonimo di spazio verde, consci della sua non totale attinenza.

2. La prima edizione uscita nel 1898 era intitolata *To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform*.

3. Il comitato curatoriale individua i limiti di tale selezione dichiarando «Una tale sintesi è certamente un esercizio stimolante, necessariamente viziato dalla miopia dei loro esecutori (in questo caso occidentali). Ma noi crediamo comunque che lo sforzo sia valso almeno per quanto concerne la descrizione del nostro orizzonte di riferimento (Agriculture&Architecture. Taking the Country's Side – Website, 2024).

4. In un'intervista rilasciata all'autore, Sébastien Marot descrive la linea cronologica come «una sorta di sommario visual o sintesi dei miei insegnamenti nelle scuole di architettura. Ho tenuto corsi di storia dell'ambiente per architetti e architetti del paesaggio per vent'anni, e questa è sostanzialmente la mia tela» (Marot, 2023, intervista e traduzione a cura dell'autore).

5. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal francese sono a cura dell'autore del contributo.

6. Sébastien Marot immagina il gioco di rimandi tra i pannelli come un gioco di carte paragonabile al solitario e afferma «Mi piace perchè, in un certo senso, faceva parte del piacere di organizzare questi

differenti rimandi nello spazio, come un gioco di carte appeso nello spazio che invita il visitatore a fare il proprio gioco. Possiamo giocare in diverse maniere con i rimandi. Al visitatore viene lasciata la libertà di scegliere quali pannelli tenere a mente e con quali giocare come in un gioco nel quale si collegano i concetti» (Marot, 2023, Intervista e traduzione a cura dell'autore).

7. Le illustrazioni sono visibili in alta definizione nella sezione "COMPASS" del sito <https://agriculture-architecture.net/>.

8. Per un approfondimento riguardante questi temi si confronti Raviv M., Lieth J. H. (2008), *Soilless Culture. Theory and Practice*, London, Elsevier.

9. L'etichetta *Negotiation* che compare nel catalogo dell'edizione portoghese della mostra viene sostituito oggi dal termine *Integration*. I contenuti rimangono comunque invariati (Agriculture&Architecture. Taking the Country's Side – Website, 2024).

10. Citata direttamente nel catalogo di *Taking the Country's Side. Agriculture and Architecture* (Marot, 2019, p. 11).

11. Nel Report 2023 si legge «Nel 2020, è stato stimato che circa 1.1 miliardi di residente delle città vivono nei bassifondi o in condizioni simili. Nei prossimi 30 anni, si attende un incremento di due miliardi di persone che vivranno in insediamenti del genere – circa 183,000 persone al giorno – per la maggior parte nei paesi in via di sviluppo» (SDG Report, 2023, p. 34).

Bibliografia

- AMO/Koolhaas R. (2020), *Countryside. A report*, Taschen, Köln.
- Bedir, M. et al. (2023), *Automated Landscapes*, Nieuwe Instituut, Rotterdam.
- Cerami, G., Cappiello, V., Giannetti, A. (1996), *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma.
- Holmgren, D. (2023), *Comment s'orienter? Permaculture et descente énergétique*, tradotto e presentato da Sébastien Marot, Éditions Wildproject, Marseille.
- Howard, E. (1965 [1902]), *Garden cities of to-morrow*, Faber and Faber, London.
- Le Corbusier (1967), *The radiant city. Elements of a doctrine of urbanism to be used as the basis of our machine-age*, Orion Press, New York.
- Marot, S. (2003), *Sub-Urbanism or the Art of Memory*, Architectural Association Publications, London.
- Marot, S. (2011), *Ecology and Urbanism: About the Deepening of Territories in The Eco-Urb Lectures*, University of Copenhagen, Copenhagen.
- Marot, S. (2013), *Envisioning Hyperlandscapes*, "Harvard Design Magazine", 36.
- Marot, S. (2019), *Taking the Country's Side. Agriculture and Architecture*, Lisbon Architecture Triennale, Lisbona.
- Marot, S. (2020), *Agriculture et Architecture, Trajectoires Communes*, Intervista di Christophe Catsaros, in "Architecture D'aujourd'hui", Marzo, AA 435 <https://www.larchitectureaujourd'hui.fr/archizoom-papers-10-agriculture-et-architecte-trajectoires-communes-3/> (Ultima consultazione: 23 Giugno 2024).

- Marot, S. (2023), Intervista inedita a cura dell'autore.
- ONU (2015), *Trasformare il nostro mondo. L'agenda 2030 per lo Sviluppo Sostenibile* <https://unric.org/it/agenda-2030/> (Ultima consultazione: 19 Maggio 2024)
- ONU (a cura di) (2018), *The Weight of Cities. Resource Requirements of Future Urbanization*, UNESCO.
- Pinkney, D. (1958), *Napoleon III and the rebuilding of Paris*, Princeton University Press, Princeton.
- PNAT (2022), *Hera Energy Park*, testo inedito.

Sitografia

- Accordo di Parigi (2016), Gazzetta ufficiale dell'Unione Europea del 19.10.2016, L. 282/4. [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:22016A1019\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:22016A1019(01)) (Ultima consultazione: 19 Maggio 2024)
- Ministero dell'Ambiente e della Sicurezza Energetica (2023), *COP21* <https://www.mase.gov.it/pagina/cop-21-laccordo-di-parigi#:~:text=Alla%20ventunesima%20riunione%20della%20Conferenza,insieme%20a%20molte%20organizzazioni%20internazionali>. (Ultima consultazione : 24 Maggio 2024)
- Agriculture & Architecture. Taking the Country's Side – Website (2024) <https://agriculture-architecture.net/> (Ultima consultazione: 24 Giugno 2024)
- World Bank Group (2023), *Urban Development* <https://www.worldbank.org/en/topic/urbandevelopment/overview> (Ultima consultazione: 19 Maggio 2024)

Oltre la catastrofe
Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee

di AA.VV.

postmedia books 2024

242 pp. 30 ill.

isbn 9788874904051

in questa collana:

Nicolas Bourriaud, *L'exforma*, 2016

Roberto Pinto, *Artisti di carta*, 2016

AA.VV., *Arte fuori dall'arte*, 2017

AA.VV., *Roberto Daolio*, 2017

Lucilla Meloni, *Le ragioni del gruppo*, 2020

Pablo Helguera, *Arte socialmente impegnata*, 2023

Emanuele R. Meschini, *Come leggere il monumento...*, 2023

AA.VV., *Anni Novanta*, 2024

Finito di stampare nel mese di agosto 2024
presso *Universal*, Rende

tutti i diritti riservati / all rights reserved

È vietata la riproduzione non autorizzata
con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia
o qualsiasi forma di archiviazione digitale.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced
or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical,
without permission in writing from the Publisher.

Postmedia Srl
Milano
www.postmediabooks.it