

libro d'arte biodiverso

parole e immagini
tra estetica, arte
e ambiente



Bisso
Edizioni

libro d'arte biodiverso

parole e immagini
tra estetica, arte
e ambiente



a cura di: Elisabetta Di Stefano e Diego Mantoan
immagini: Laura Pitingaro
coordinamento editoriale: Monica Vassallo
progetto grafico: Alias
editore: Bisso Edizioni, Palermo 2024

indice

3	chi ben comincia...
4	<i>biodiverso</i> Elisabetta Di Stefano
10	<i>interattivo</i> Gianluca Sarà
16	<i>sensibile</i> Salvatore Tedesco
23	... è a metà...
24	<i>acquatico</i> Alberto L. Siani
30	<i>carismatico</i> Mariagrazia Portera
36	<i>complesso</i> Sabrina Lo Brutto
42	<i>incarnata</i> Matteo Savoldelli
48	<i>invasivo</i> Lisa Giombini
54	<i>lento</i> Giacomo Tagliani
60	<i>metamorfico</i> Valeria Maggiore
66	<i>plurale</i> Chiara Giubilaro
74	<i>prospettico</i> Vincenza Garofalo
80	<i>residuale</i> Ivana Randazzo
86	<i>resistente</i> Giuseppe Mazzola
94	<i>selvaggio</i> Dana Svorova
100	<i>situato</i> Elena Romagnoli
106	<i>spaesante</i> Paolo Furia
114	<i>transdisciplinare</i> Francesca Melina
123	... dell'opera
124	<i>intuitivo</i> Gabriella De Marco
134	<i>programmatico</i> Diego Mantoan
144	colophon

**chi
ben
co
min
cia...**

**Preliminari per
un libro d'arte
biodiverso**



*lutto
e rinascita*

bio di verso so

Perché un libro d'arte per pensare l'ambiente

Elisabetta Di Stefano

1. L'aggettivo *biodiverso* deriva dal sostantivo *biodiversità* che indica la varietà e molteplicità di forme di vita (dal greco *bios*), inclusi organismi ed ecosistemi, ma anche aspetti sociali e culturali che coesistono in un determinato contesto. Dal punto di vista ecologico, il termine comprende la ricchezza di specie vegetali, animali e microbiche, contribuendo così alla stabilità degli ecosistemi; la dimensione sociale della biodiversità si riferisce invece alla varietà delle comunità umane, delle loro tradizioni, degli usi e dei costumi; infine, la biodiversità culturale riguarda la molteplicità di espressioni artistiche e linguistiche di popoli ed etnie.

Questo ampio concetto di biodiversità sottolinea la profonda interconnessione tra gli esseri umani e il loro ambiente, non solo dal punto di vista biologico, ma anche attraverso le interazioni culturali e sociali. La ricchezza della vita sulla Terra è il risultato di un articolato sistema di relazioni tra persone, animali, piante, tradizioni e culture. Il termine *biodiverso* cattura questa complessità, mettendo in evidenza la necessità di preservare e celebrare la varietà di vita in tutte le sue forme.

2 Secondo il biologo Edward O. Wilson, la diversità della vita sulla Terra è una straordinaria opera d'arte, un capolavoro in continua evoluzione che ci offre le chiavi per conoscere il nostro passato e plasmare il nostro futuro¹. Si comprende quindi perché l'arte, da sempre volta a imitare la natura e a interrogarsi sul significato della vita, abbia cominciato, fin dagli anni Settanta del Novecento, ad esplorare tematiche ecologiche e ambientali, creando opere che catturano la bellezza della biodiversità e, contemporaneamente, mettono in luce le minacce che questa affronta. Un caso esemplare sono i dipinti di Isabella Kirkland che documenta minuziosamente le specie in pericolo per sottolineare l'importanza della loro conservazione. Infatti se, come si suol dire, i dettagli fanno la perfezione, la perfezione della biodiversità non è un dettaglio che possiamo trascurare.

Nell'era dell'Antropocene l'accelerazione dello sviluppo tecnologico e industriale ha spesso relegato la natura a un ruolo secondario nei nostri pensieri, facendoci anteporre gli interessi economici alla salvaguardia della flora e della fauna. Molti scienziati hanno additato i danni che questa indifferenza sta producendo sull'ambiente e le conseguenze disastrose per il futuro delle nuove generazioni. Ma i loro avvertimenti rimangono spesso inascoltati. Al contrario, l'arte può divenire strumento di sensibilizzazione sulle problematiche legate alla tutela della biodiversità e può attivare pra-

tiche di cooperazione tra gli artisti e le comunità coinvolte nei progetti, guidando la società verso la transizione ecologica. Infatti, l'arte ha il potere di trasformare la consapevolezza in azione. In questa prospettiva si inserisce l'e-covention (ecologia + invenzione), un termine coniato per indicare pratiche artistiche, il cui valore culturale assume le connotazioni di un impegno politico e sociale a favore della sostenibilità².

Per rappresentare la fragilità degli ecosistemi e incoraggiare gli spettatori a riflettere sulle loro azioni quotidiane e sulle conseguenze nefaste per l'ambiente, gli artisti utilizzano vari generi e pratiche: la pittura (Isabella Kirkland), la scultura (Marina DeBris), la fotografia (Edward Burtynsky), installazioni site-specific in esposizioni museali o spazi aperti (Brandon Ballengée, Agnes Denes, Olafur Eliasson, per fare solo alcuni riferimenti noti); persino la forma artistica del libro. Quest'ultima, come vedremo, può essere interpretata diversamente dai vari artisti, ma vale la pena accennare ad alcune sperimentazioni incentrate sulla questione ambientale.

A metà strada tra l'installazione e il catalogo fotografico si colloca *Die Wiese* [Il prato] dell'olandese herman de vries (la minuscola è una scelta dell'artista). Il progetto è iniziato nel 1986 – quando l'artista e la moglie hanno acquistato un piccolo appezzamento di un ampio terreno coltivato a scopo commerciale,

vicino alla loro casa di Eschenau, in Germania – e si è concluso nel 2013. Durante questi anni la coppia ha lavorato per riportare il loro terreno allo stato naturale, proteggendolo dai pesticidi e fertilizzanti adoperati nelle aree circostanti e piantando semi. Con il tempo uccelli, insetti e mammiferi hanno cominciato a fare dell'apezzamento il loro habitat. La lenta trasformazione del paesaggio è documentata nel libro fotografico *Die Wiese: Eschenau 1986 - 2013*³.

Nei suoi libri Tamsin Green esplora il rapporto tra le mappe, la documentazione fotografica dei luoghi e l'esperienza personale del camminare solitario nel paesaggio. Tuttavia, per la Green, le stesse azioni compiute per fare un libro fanno parte di un processo creativo connotato dall'impegno ecologico. Nel 2021 ha fondato manual.editions, una piattaforma per pubblicare i suoi libri fatti a mano, secondo dei principi che consistono nel ridurre al minimo gli sprechi e l'uso di materiali nocivi. Per questo lavora con carta proveniente da produttori impegnati nell'approvvigionamento e nel riciclo sostenibile e con una tipografia che ha sede a pochi chilometri dal suo studio.

Infine, il libro *How to Say "I Love You" in Greenlandic*⁴ di Nancy Campbell associa stampe di iceberg artici, un paesaggio che si sta sciogliendo, a parole della lingua groenlandese occidentale Kalaallisut, che figura nell'*Atlante delle lingue del mondo in pericolo* promosso

dall'UNESCO. In tal modo il suo lavoro artistico è un appello a preservare, al contempo, la biodiversità naturale e linguistica.

3 Ma cosa è un libro d'arte? È opportuno chiarire la differenza tra libro d'arte e libro d'artista, due concetti apparentemente simili, talvolta adoperati in modo intercambiabile e altre volte considerati l'uno inclusivo dell'altro⁵. Il primo fa riferimento alle edizioni d'arte o ai libri illustrati (talvolta con tecnica artigianale o da artisti noti), più in generale ai cataloghi e ai libri che presentano le opere di un artista, in riproduzione fotografica accompagnata da brevi didascalie e talvolta da saggi più corposi. Il secondo invece si riferisce a una vera e propria opera d'arte, in cui l'artista utilizza intenzionalmente la forma del libro come medium espressivo⁶. Può essere stampato a tiratura limitata o può essere un pezzo unico; può impiegare diversi materiali: fotografia, collage, varie forme di scrittura o la cancellazione della scrittura (come le opere di Emilio Isgrò), può prevedere la rimozione di alcune pagine come il *Libro dimenticato a memoria* di Vincenzo Agnetti o può giocare sui formati, come i libri illeggibili di Bruno Munari o il libro in miniatura (8,8 x 8,8 x 8,8 cm) di Dieter Roth; infine può includere forme estreme come i libri oggetto e i libri scultura – inaugurati dal *Libro imbullonato* di Fortunato Depero (1927) e dall'*Anguria lirica* di Tullio D'Albisola con disegni di Bruno Munari (1934) – in cui la matericità e gli stimoli sine-

stetici prevalgono sul messaggio offerto dal connubio di parola e immagine.

Questa forma d'arte, che ha dei precedenti negli scritti illustrati, stampati, colorati e rilegati da William Blake, si è diffusa nel Novecento ed è stata sperimentata da tutte le avanguardie (Futurismo, Dadaismo, Surrealismo), e poi ancora dal Postmodernismo (Dieter Roth e Edward Ruscha), dalla Pop Art, dall'arte concettuale e persino da Fluxus. Di conseguenza, il libro d'artista è ormai riconosciuto come genere artistico, sebbene sia difficile darne una definizione esaustiva capace di rendere conto delle varie e multiformi produzioni⁷.

4. Il presente volume ibrida in modo originale il libro d'arte e il libro d'artista. I testi, ispirati da alcune parole presentate in forma aggettivale e pertanto più poetica e connotativa, non costituiscono un commento alle immagini create da Laura Pitingaro, ma sono chiavi interpretative che esplorano la varietà ambientale da prospettive culturali eterogenee (filosofiche, scientifiche,

artistiche). Queste stesse parole costituiscono al contempo l'elemento seminale da cui germoglia la creatività immaginifica dell'artista. Da questa coesistenza e varietà di forme interpretative ed espressive deriva la natura biodivera del libro che trasforma concetti astratti in esperienze sensoriali, visive e linguistiche. Pertanto, il libro nasce con il proposito sperimentale di creare un mosaico di parole e immagini per una più profonda comprensione della biodiversità in chiave multidisciplinare e transdisciplinare. Tuttavia, il suo scopo va al di là della mera divulgazione di informazioni. Trasmettendo non solo la conoscenza razionale, ma soprattutto la consapevolezza sensibile (dal greco *aisthesis* = sensazione) della biodiversità, questo libro d'arte aspira a suscitare emozioni, trasportando il lettore in un viaggio sensoriale attraverso cui idee e concetti complessi sono veicolati in modo accessibile e coinvolgente.

Dunque, perché un libro d'arte per riflettere sull'ambiente? Perché è un'opera bella e preziosa come il suo contenuto, la biodiversità.

¹ E.O. Wilson, *Le origini della creatività*, a cura di T. Pievani, Raffaello Cortina, Milano 2018.

² S. Spaid, *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*, Contemporary Arts Center, Cincinnati (Ohio) 2002.

³ È possibile visionare il video che documenta anno per anno la trasformazione del terreno: <https://www.youtube.com/watch?v=2J8ASyBicEM>. herman de vries è autore anche del libro *Rosa damascena* (Summer Press, Eschenau 1990) in cui la rosa damascena,

ricorre in molte sue pubblicazioni e installazioni, mira a stimolare i sensi del lettore, risvegliando il legame primordiale con il mondo naturale.

⁴ N. Campbell, *How to Say "I love you" in Greenlandic*, Bird Editions, Oxford 2011.

⁵ C. Phillpot, *Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books*, "Artforum", vol. 20, n. 9 (1982); J. Lyons (ed.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, New York 1985.

⁶ G. Celant, *Book As Artwork 1960/1972*, 6 Decades Books, New York 2011, catalogo della mostra tenutasi a Londra nel 1972.

⁷ J. Drucker, *The Century of Artist's Books*, Granary Books, New York 2004.



raccolta

interattivo

Quando la coesistenza plasma e indirizza l'equilibrio nei sistemi socio-ecologici

Gianluca Sarà

1. L'aggettivo *interattivo* trae origine dal verbo latino *interagere*, composto dal prefisso *inter*, che significa *tra*, e *agere*, *fare* o *agire* ed esprime l'idea di un'azione condivisa o uno scambio di attività fra due o più parti che di conseguenza determina un'influenza reciproca tra due o più individui, popolazioni, comunità o sistemi.

Nel campo dell'ecologia l'interazione tra individui della stessa specie o tra individui di specie differenti è un concetto chiave per spiegare la biodiversità. Infatti, le diverse interazioni (mutualistiche, competitive, predatorie, parassitiche, ecc.), che stanno alla base degli ecosistemi, plasmano l'ambiente, influenzando distribuzione, abbondanza e varietà della vita sulla terra.

2 ■ Un primo esempio di interazione può essere descritto in termini di simmetria o asimmetria¹, a seconda di come i benefici sono distribuiti tra le parti coinvolte. Le interazioni simmetriche – osservabili in diversi contesti ecologici sia tra gli invertebrati che tra i vertebrati – si verificano quando entità appartenenti a due specie diverse si influenzano reciprocamente in modo da trarne un vantaggio equivalente. Un esempio emblematico è la simbiosi mutualistica tra formiche e afidi: le formiche forniscono agli afidi protezione dai predatori e da altri agenti nocivi, mentre gli afidi, a loro volta, secernono una sostanza dolce, la melata, che le formiche consumano come fonte di nutrimento. Questo scambio reciproco di servizi produce benefici bilaterali significativi: le formiche ricevono un apporto costante di cibo, gli afidi una protezione che incrementa le loro chance di sopravvivenza, le capacità di accrescimento e il potenziale riproduttivo.

Tra i vertebrati una dimostrazione di interazione simmetrica è rappresentata dal comportamento di *grooming* osservato negli scimpanzé. Questi primati si puliscono reciprocamente, rimuovendo parassiti e sporczia dalla pelliccia l'uno dell'altro. Tale pratica non solo contribuisce alla salute e al benessere fisico degli individui coinvolti, ma rafforza anche i legami sociali all'interno del gruppo, evidenziando come le interazioni simmetriche svolgano un ruolo cruciale nel mantenimento e nello sviluppo della coesione sociale e della sopravvivenza delle specie nel regno animale.

L'interazione è invece asimmetrica quando una delle due parti trae un beneficio maggiore rispetto all'altra. È il caso del predatore e della sua preda: l'uno corre per il cibo, l'altra per salvarsi la vita. Nell'ecosistema marino un esempio è dato dall'interazione tra il pesce pagliaccio e l'anemone di mare. La loro interazione, pur sembrando equilibrata a una prima osservazione, si rivela più complessa, e asimmetrica, sotto esame approfondito. Grazie allo strato mucoso protettivo sulla sua pelle il pesce pagliaccio può convivere senza danni tra i tentacoli urticanti dell'anemone, che per natura sarebbero letali per altri organismi marini. Questa convivenza gli fornisce un rifugio sicuro contro i predatori, garantendogli una sopravvivenza ottimale nel suo habitat. Dall'altro lato, l'anemone trae vantaggi meno immediati da questa simbiosi. Sebbene ci siano indicazioni che la presenza del pesce pagliaccio possa favorire alcune funzioni vitali dell'anemone come la pulizia e l'aerazione, i benefici ricevuti sono meno diretti e significativi rispetto a quelli ottenuti dal pesce pagliaccio².

3 ■ Il concetto di coesistenza lega assieme interazione e biodiversità. Le interazioni tra le specie, infatti, possono essere sia cooperative, sia competitive, svolgendo un ruolo cruciale nel modellare come le specie si distribuiscono negli ecosistemi e quindi la loro persistenza nel tempo in una data località. Inoltre, i cambiamenti nell'ambiente stimolano la diversificazione delle specie. Questo porta alla creazione di molteplici nicchie ecologiche, ovve-

ro spazi ambientali (detti ipervolumi) con condizioni specifiche, che le diverse specie possono sfruttare per vivere. La biodiversità si riferisce alla varietà di vita in un determinato luogo, che include il numero di diverse specie e il numero di individui all'interno di queste specie, che vanno dai batteri ai mammiferi, sia che si tratti di piante che di animali. Questa diversità, che nasce dalle interazioni tra specie e dalle variazioni dell'ambiente, è fondamentale perché gli ecosistemi funzionino correttamente: non solo sostiene beni e servizi ecosistemici critici – come la depurazione dell'acqua e dell'aria, il controllo naturale dei parassiti, la fecondazione delle piante e la fornitura di cibo – ma è anche il pilastro della capacità degli ecosistemi di resistere e adattarsi ai cambiamenti ambientali assicurando la resilienza nel momento in cui l'ecosistema dovesse essere sottoposto a una sollecitazione esterna.

L'aumento delle interazioni tra specie promuove la coesistenza in determinati contesti ecologici, e quindi influenza la biodiversità attraverso la persistenza degli individui di una specie nel tempo, in un dato luogo. Questo concetto si basa sull'idea che le interazioni complesse tra specie, come mutualismo, commensalismo e persino forme di competizione, possono contribuire a stabilizzare gli ecosistemi e a mantenere la biodiversità. Nel mutualismo entrambe le specie traggono vantaggio l'una dall'altra, aiutandosi a crescere, sopravvivere e riprodursi come nell'esempio di prima, tra formiche e afidi. Queste relazioni positive aumentano la varietà di vita in una locali-

tà. Anche la competizione tra specie, sebbene possa sembrare negativa, può indirettamente favorire la coesistenza. Questo succede quando la competizione spinge le specie a specializzarsi, ovvero a trovare modi unici per sopravvivere senza entrare in conflitto diretto per le risorse con le altre specie. Così, occupando spazi o condizioni di vita leggermente diversi, le specie possono vivere insieme riducendo la competizione³. Le interazioni preda-predatore, come quelle instaurate tra leone e gazzella oppure tra tonni e sgombri, possono influenzare la coesistenza attraverso il controllo della numerosità delle popolazioni, evitando che una specie diventi numericamente dominante a discapito delle altre.

Tuttavia, è importante notare che l'effetto delle interazioni sulla coesistenza dipende dalla specificità delle interazioni stesse, dalle caratteristiche delle specie coinvolte, dal contesto ecologico e ora, nell'Antropocene, dagli effetti esercitati dal disturbo dell'azione dell'uomo. L'azione dell'uomo ha per esempio effetti sulla qualità e la quantità delle risorse di cibo che sono oggetto di competizione. La pesca eccessiva riduce la quantità di risorse alimentari disponibili per altre specie marine che dipendono da quelle stesse popolazioni per il cibo, innescando effetti competitivi a catena negativi sugli ecosistemi marini. Oppure gli eventi climatici estremi come ondate di calore, acidificazione, siccità, alluvioni e tempeste possono alterare la produttività degli ecosistemi, influenzando i rapporti interattivi e a cascata la biodiversità e la fornitura stessa di cibo. In mol-

ti di questi casi, l'alterazione dei comuni schemi di interazione, soprattutto se di tipo competitivo, può portare a esiti negativi per la coesistenza, soprattutto se porta a un'alta specializzazione che riduce la flessibilità ecologica delle specie.

4. In un'epoca caratterizzata da rapidi e profondi cambiamenti, accelerati dall'intensa pressione esercitata dalle attività umane, la conservazione della biodiversità emerge come un imperativo cruciale per mantenere l'integrità e garantire la sostenibilità degli ecosistemi del nostro pianeta. Tale impegno si rivela fondamentale non solo per preservare la loro resilienza e capacità di adattamento di fronte a sfide inedite, ma anche per sostenere la complessa rete di vita che abita il nostro pianeta. A tal fine, forse, un nuovo tipo di interazione può rivelarsi produttivo: quello tra ecologia e arte, tra biologia ed estetica.

Attraverso la sua innata capacità di evocare emozioni e stimolare la riflessione, l'arte è uno strumento potente per trasmettere l'urgenza di proteggere la biodiversità, riducendone al massimo la probabilità di perdita, poiché capace di interpretare e rendere tangibili concetti scientifici rigorosi, alle volte astratti⁴. L'adozione di metodologie innovative, quali l'apprendimento partecipativo che coinvolge direttamente le comunità o i gruppi di persone, insieme all'identificazione di sfide specifiche e obiettivi chiari, si rivela essenziale per sviluppare indicatori efficaci. Tali metriche sono indispensabili per riuscire a misurare l'impatto anche di iniziative artistiche volte

a sensibilizzare l'opinione pubblica o influenzare le politiche ambientali. In questo modo, diventa possibile non solo valutare con precisione l'efficacia delle azioni artistiche nel promuovere la conservazione della biodiversità, ma anche ottimizzare le strategie future per rendere questa modalità sempre più incisiva e significativa.

Inoltre, l'estetica, intesa come conoscenza sensibile (*aisthesis*), può ispirare un profondo rispetto e una maggiore responsabilità nella conservazione della biodiversità e nella tutela degli ecosistemi.

Pertanto, l'interazione tra ecologia e arte, tra biologia ed estetica si manifesta come un connubio potente e vitale per la conservazione della biodiversità e la comprensione della complessità della vita sulla Terra. Attraverso l'arte come catalizzatore di conoscenza sensibile possiamo celebrare la ricchezza e la bellezza della biodiversità, e allo stesso tempo promuovere un messaggio di conservazione e sostenibilità. L'adozione di queste metodologie innovative, capaci di coinvolgere direttamente le comunità e di stimolare riflessioni profonde attraverso l'estetica, arricchisce la nostra comprensione e apprezzamento della natura ma funge anche da potente veicolo per la sensibilizzazione sulla conservazione della biodiversità, ricordandoci che la sopravvivenza di ogni forma di vita, inclusa la nostra, è profondamente intrecciata con la salute degli ecosistemi che abitiamo.

E la vita sulla Terra ringrazia!

¹ A. Pusceddu, G. Sarà, P. Viaroli, *Ecologia*, UTET, Torino 2020.

² A.S. Levin (a cura di), *The Princeton Guide to Ecology*, Princeton University Press, Princeton 2009.

³ M. Loreau, A. Hector, F. Isbell, *The Ecological and Societal Consequences of Biodiversity Loss*, ISTE Ltd and John Wiley & Sons, Hoboken 2022, p. 382.

⁴ A.E. Lesen, A. Rogan, M.J. Blum, *Science Communication Through Art: Objectives, Challenges, and Outcomes*, in "Trends in Ecology and Evolution", 31, 2016, pp. 657-660.



occhi d'erba

se nsi pi le

Laura Pitingaro: l'atelier e i luoghi

Salvatore Tedesco

1. In lingua italiana, come in molte altre lingue, l'aggettivo *sensibile* unisce e ■ tiene insieme numerose accezioni, almeno in parte sovrapponibili concettualmente, e ciò è tanto più rilevante dal momento che la loro storia – per parte sua – si è presa cura di realizzare intrecci e incroci sorprendenti. Così, *sensibile* è anzitutto *relativo ai cinque sensi* (ora con una sottolineatura della loro differenza, ora viceversa con la sottolineatura del loro convergere in un senso comune o in un senso interno – ma attenzione, sono a loro volta due cose differenti). In questa accezione e con queste mediazioni, l'ambito del *sensibile* diviene l'ambito della scienza della conoscenza *sensibile*, ovvero dell'estetica. Ma tale scienza incrocia almeno tre ulteriori accezioni: *sensibile* vuol dire infatti *relativo all'emozione* oppure (anche qui la sovrapponibilità è solo parziale) *relativo al sentimento*; ma *sensibile* si riferisce anche a un ambito contrapposto e/o correlato nell'essere umano alla ragione, e dunque la *sensibilità* è quel che ci accomuna anzitutto agli altri ambiti della vita biologica: all'animale e al vegetale, sino a portarci (si pensi alle correnti antropologiche del primo Novecento, pur così gelose della peculiarità dell'umano) a

riconoscere alle radici del vivente un impulso affettivo. Ritorna qui, crediamo, una delle radici di quel senso comune cui già si è accennato, e insieme ad essa una ulteriore, e decisiva, pronuncia: *sensu* non è infatti solo il sensibile/sensoriale e il sensibile/emotivo, ma è anche, e da ultimo, la regione della *significatività* e dell'interrogazione che mira allo stare al mondo in quanto tale (il *sensu* della vita), e che precede e forse fonda ogni più circoscritto *significato*. L'arte da sempre si muove nel sensibile per interrogarne le differenti regioni, e oggi più che mai interroga noi *viventi* sul nostro stare nel mondo, sul nostro condividere il vivere sensibile con gli altri, differenti viventi.

2 ■ Visito l'atelier di Laura Pitingaro, allora a due passi da Santa Chiara, un giorno in cui stiamo ancora solo iniziando a immaginare quella che diventerà la sua esposizione *Extinctively – Estintivamente* (Palermo, Orto Botanico dell'Università, settembre 2022); alcune delle grandi tele degli *estinti* dominano già l'ambiente dello studio, protendendosi verso di noi dal soppalco antico che raddoppia l'ambiente. Insieme a quelle tele, alcuni lavori che già conosco – rimanenze, quasi riverberi di una esposizione più antica che punteggiava in tutt'altro luogo della città un coworking che Laura condivideva con alcuni amici architetti. Memorie, quelle, di una esperienza intima di *cura* dedicata da Laura Pitingaro alla madre lontana, memoria di altri spostamenti (le nuvole viste dal finestrino dell'aereo), e insieme la ricerca di un *luogo*

proprio: un luogo della memoria appunto, ma al tempo stesso un luogo della configurazione pittorica, un formato, un uso determinato di certe bande di colori, e poi – e soprattutto, quantomeno nella mia visione – la ricerca di un luogo fisico adeguato a contenerle in quel primo atelier, quasi la nicchia che contiene le icone nelle case russe, e che vi indirizza lo sguardo.

Mentre percorro questi pensieri e ritorno su queste immagini, un altro lavoro già "antico" di Laura si sviluppa dinanzi a noi sul pavimento: è l'esito di una performance di qualche tempo prima, condotta come spesso in sinergia con musicisti e un attore e in presenza di un pubblico che – racconta Laura – si avvolgeva tutto attorno all'ampia superficie che adesso ci sta dinanzi, fittamente intessuta di segni grafici, di chiazze di colore, di figure che la percorrono, ripartendo quello spazio figurativo in campi diversi, che ora tendono verso il centro dai quattro margini della superficie, ora invece vi incidono quasi una zona separata, vi creano *luoghi assorti*, volti e gesti, un profilo nitido e irrelato alle direzioni da cui muovono e verso cui tendono le altre forme.

Sembra quasi una di quelle carte geografiche medioevali o esotiche in cui accade allo sguardo moderno di perdersi, di non ritrovare più le coordinate che siamo soliti assumere per i luoghi che ci sono più noti, salvo poi ritrovarvi nessi che non avremmo pensato, *vie libere* che credevamo non più percorribili.

3 ■ Forse è proprio da qui che occorre partire, forse è a partire da questo tipo di sensazione dello spazio e di costruzione del volume dell'immagine, che si può provare a pensare il lavoro di Laura Pitin-garo nel suo rapporto con le minacce del nostro tempo alla biodiversità, per un verso, ma in senso più compiuto nel suo rapporto creativo con la vita nel suo sviluppo multiforme.

La mostra del 2022 *Extinctively – Estintivamente* è come si suole dire *site specific*, pensata sino in fondo per le architetture della Sala Tineo, del Gymnasium e della Serra Maria Carolina dell'Orto Botanico, e lo stesso discorso vale per il lavoro in fieri della residenza d'artista per il 2024 *ognissanti&peccatori*, nella Sala Damiani Almeyda dell'Archivio Storico Comunale, e l'una come l'altra non sarebbero nemmeno pensabili se non in riferimento a quei luoghi, e la seconda più della prima *ap-prende* dai luoghi una memoria, uno spessore vissuto, delle immagini che è cura dell'artista trasformare in sostanza visiva. Ci torneremo subito. Ma questo riferimento al luogo non è che l'innesco di un riferimento diverso, il punto di partenza verso un *altrove* che viene scoperto nello stesso luogo e nella stessa immagine, e che ne diviene l'inconfondibile cifra compositiva.

L'esplorazione dello spazio sapiente della Sala Damiani Almeyda, della sua luce, delle sue verticalità e delle risonanze profonde che provengono dai cunicoli posti sotto la sala e dai

pozzi che vi si affacciano fa risuonare i luoghi della città, ne racconta la storia lunghissima, le stratificazioni profonde di vicende, di fedi (sono i luoghi della Sinagoga antica di Palermo), di valori; la sala diventa una volta di più *sineddoche* della città, dei quartieri e dei loro percorsi. Rinvia ad altri intrecci e snodi nel tessuto urbano – agli oratori barocchi, alle processioni solenni, al reticolo dei fiumi scomparsi, alla Palermo dei quartieri e alle sue topografie distintive, che quasi scompongono in tessere giustapposte il continuum della città. Ma la narrazione di questi luoghi si accende poi di ritrovamenti che ne invertono il percorso e che sospendono quasi il respiro, portandolo altrove, ed ecco la composizione selvaggia e straniante di un martirio di Santa Barbara, forse da una miniatura medioevale.

4 ■ Per essere compresa, la storia della città così come la topografia del presente *sente* *abbisognano* di un altro luogo, di un'altra immagine che ne sospenda il racconto, che ne interrompa la necessità.

Questa immagine altra ha un luogo d'origine, dice una storia a sua volta, trasporta da un foro interiore dell'elaborazione artistica a una mappa del presente.

E così adesso lo spazio percorso comincia a dire qualcosa di inatteso. È questo del resto il senso dello sguardo assorto degli *estinti* nella mostra dell'Orto Botanico, che sembrano interrogare noi esseri umani e le nostre scelte

che li hanno portati ad apparirci in quella veste. E tuttavia c'è nell'immagine di quegli esseri una sontuosità che si unisce alla ruvidità della presentazione visiva, mostrandoceli appunto vivi e interroganti.

Altrove, altre invenzioni visive di Laura Pitingaro scelgono una strada diversa, e designano una traccia diversa nel nostro vissuto; è il caso delle carte telate che recano impressa l'impronta della posidonia – direi quasi ne rintracciano lo scheletro, se fosse possibile. L'inserzione di questa forma organica – memoria di una presenza un tempo costante dei nostri mari, messe abbondante di un prato sommerso ed oggi spia di un equilibrio minacciato – appare quasi come un enigma, una sigla familiare e indecifrabile al tempo stesso.

In questo modo il lavoro di Laura Pitingaro si declina e dispiega nel tessere insieme gli spazi dell'immaginario artistico e i luoghi – i luoghi della città da indagare nelle sue risonanze e nella sua storia, e i luoghi della vita minacciata e sorprendente. Congiunge i due ambiti della ricerca la consapevolezza di un modo dell'indagine che tiene insieme con lo sguardo immaginativo e con il colorito della luce pittorica la paziente attività della mano che tesse, che riaccosta, che comprende e accoglie ciò che è perduto e ciò che può ritornare diverso nell'immagine, attribuendo a ogni elemento un suo luogo, segnando e annotando in una sorta di diario di bordo per immagini i circuiti della memoria e l'emergere imprevisto della vita attorno.

5 «Come è possibile» si chiedeva il grande naturalista norvegese Arne Næss «appartenere a un luogo – sentire di appartenervi – senza esserci cresciuti, senza avervi vissuto stabilmente? Com'è possibile che lo spazio si animi della vita personale proprio per i segni che vi deposita la vita minacciata e sorprendente della natura?»

La risposta artistica di Laura Pitingaro ha molto a che vedere con quella vita multiforme che nel suo lavoro trova espressione, vita che associa sempre al segno della minaccia che su di essa incombe l'accento acuto del presente dell'invenzione dell'artista. E così rilancia verso un compito di cura dei viventi, oggi più che mai urgente, unica promessa di un futuro immaginabile.

Ma cos'è qui l'invenzione artistica? Ed è ancora legittimo chiamarla così, come se fosse il sigillo di un sovrano che s'imprime su una materia passiva? L'accento acuto del presente forse dice piuttosto altro, fa segno verso una comunanza fra i viventi, verso un possibile discorso comune dell'artista e della natura desta di cui si fa occhio e voce.

È il segno di un riconoscimento, di una parentela che lo sguardo umano ritrova con le nervature di una vita trascorsa, e che nel momento stesso in cui corrisponde al monito che proviene dagli *estinti* e dalla sontuosa bellezza dei loro colori, tramite l'elaborazione sapiente delle pennellate sulla tela, scopre di nuovo

una vita in stato nascente, ritrova un dialogo con la vita multiforme che appariva perduto per il nostro presente. Il riconoscimento di tale parentela profonda è *gioia*, e tale gioia non è meramente il piacere di una contemplazione esterna, ma piuttosto appunto *memoria* e insieme *vissuto* di una realtà che ci attraversa e unisce a quella vita multiforme.

«Un movimento dall'essere nel mondo all'essere nella natura» dice Arne Næss; il pensare in immagini e i percorsi creativi di Laura Pitingaro ci conducono dal mondo autoreferenziale dell'umano contemporaneo alla cartografia – per ritornare all'immagine di cui si diceva in apertura – degli arcipelaghi di senso e di esperienza della natura condivisa dagli esseri umani con tutti i viventi.

«*Raums genug ist für alle*» [c'è spazio abbastanza per tutti] dice con un celebre verso di Hölderlin la musica di Giovanni Damiani, che contrappunta i percorsi visivi di Laura nel lavoro per la residenza *ognissanti&peccatori*, nella sala pensata dal grande antenato del compositore.

Scrive ancora Arne Næss che la natura umana è tale che «giunta a una compiuta maturità, noi non possiamo fare a meno di identificarci con tutti gli esseri viventi belli o brutti, grandi o piccoli, senzienti o meno. Ciò significa dare spazio al nostro sé ecologico, e dunque al no-

stro essere fin dalla nostra origine nella natura – nella ricchezza delle relazioni costitutive del nostro sé».

Non c'è forse compito più urgente per il nostro presente del riconoscimento di tale compiuta connessione naturale del nostro sé, e tuttavia forse non vi è compito al quale il nostro tempo appaia meno preparato. L'arte chiama a questa maturità dello sguardo, e il lavoro dell'artista non è altra cosa che la cura dello sguardo presente; appunto in questo lavoro di cura è la compiutezza della forma – quando la forma non si chiude in sé ma si apre circostanzialmente al percorso dell'invenzione nei luoghi della vita trascorsa e nascente.

6 Lo sguardo sensibile di Laura Pitingaro si rivolge alla minaccia che incombe sulla biodiversità e alla bellezza sorprendente della natura, aprendo un dialogo tra l'essere umano e il mondo che lo circonda. L'artista riconosce una parentela profonda con tutti gli esseri viventi, trasformando la sua opera in un atto di cura verso la vita stessa. Pertanto, nella sua ricerca artistica, Laura Pitingaro ci invita a riconoscere e abbracciare la nostra connessione naturale con il mondo, aprendo così la strada a un futuro in cui la sensibilità e la consapevolezza guidino il nostro cammino verso una maggiore comprensione e armonia con l'ambiente.



...è
a
me
tà...
tà...

Parole e immagini
tra estetica, arte
e biodiversità



alga

ac qu ati co

Alberto L. Siani

1.

Acquatico è, semplicemente, ciò che è relativo all'acqua: una pianta acquatica, un ambiente acquatico, uno sport acquatico... Nella sua semplicità, l'aggettivo emana un fascino irresistibile misto a senso dell'ignoto: D.E. Lawrence scriveva che «l'acqua è H₂O, due parti di idrogeno, una di ossigeno, ma c'è anche una terza cosa che la rende acqua, e nessuno sa cosa sia».

Acquatico è un aggettivo che di norma non si applica all'essere umano e alle sue attività, se non per indicare una distanza. Infatti, anche per quanto riguarda un'attività tipicamente umana come lo sport, sentiamo di dover specificare che determinati sport, come il nuoto, sono *acquatici*, mentre il calcio è semplicemente *sport*, non certo *sport terrestre*. Il normale ambiente umano è la terra, non l'acqua: è questo che spinge all'uso di *acquatico* in contesti in cui, a parti inverse, non useremmo *terrestre* (possiamo immaginare che se i pesci facessero sport non aggettiverrebbero quelli *acquatici*, ma quelli *terrestri*). Se l'umano non è (tipicamente) *acquatico*, possiamo anche dire che l'acqua è (tipicamente) uno spazio del non umano, o almeno in cui l'umano non è centrale. In una sovrabbondanza ingovernabile dell'elemento *acquatico*, non c'è spazio per l'umano. La prospettiva *acquatica* è, quindi, una prospettiva del decentramento o perfino della scomparsa della figura umana. Questa è però solo una parte della verità, ovviamente: l'altra parte è che l'umano scomparirebbe, o non sarebbe mai esistito, se non ci fosse l'acqua. In fondo, sarà triviale, ma siamo fatti al 50-60% di acqua e siamo animali *acquatici* alla nascita. In questo senso, l'umano è essenzialmente *acquatico*, e l'*acquatico* è umano: un ambiente completamente non-*acquatico* sarebbe un ambiente disumano.

2.

L'umano è in bilico sull'*acquatico*, in una relazione essenziale e pericolosa al tempo stesso. Fascino e timore reverenziale per l'acqua si combinano in passaggi centrali della cultura umana, dal biblico diluvio universale alle peregrinazioni *acquatiche*

di Ulisse, dai fiumi che hanno permesso transizioni epocali e grandi sistemi di credenze e immaginazione a esse connessi (Tigri, Eufrate, Nilo, Giordano, Gange...) alle acque portatrici di morte e oblio per Atlantide. Ma poi l'acqua principio ed essenza del tutto in Talete, i fiumi infernali e «lo gran mar de l'essere» di Dante, il mare che è la via al potere e alla ricchezza nell'era delle grandi esplorazioni, il piacere insidioso ed elitario per il sublime del mare in tempesta o quello massificato per i bagni in vacanza, l'ossimorico "dolce" naufragare di Leopardi, e l'ansiosa e per certi versi narcisistica ricerca di acqua come simbolo di vita ma anche di identità umana o umanoide su altri pianeti¹. E, per arrivare a oggi e a domani, se l'acqua come elemento è al tempo stesso necessaria e ostile all'essere umano, entrambe queste dimensioni assumono un'importanza drammatica e vitale (o, al contrario, mortale), in tempi di cambiamento climatico e crisi ecologica. L'acqua utilizzabile è e sarà sempre più scarsa, e una serie di fenomeni in senso ampio acquatici diverranno sempre più catastrofici: inondazioni, innalzamento del livello dei mari, precipitazioni ecc. Anche solo a pensarci troppo, per contrasto, manca l'aria, eppure non è consentito non pensarci. Qui, evidentemente, non è nostro compito prospettare soluzioni. Vogliamo invece insistere sulla multivalenza dell'acquatico e sul suo valore di diversità, delineando alcune possibilità di mediazione ma anche di destabilizzazione; per farlo, passiamo attraverso un paio di annotazioni di estetica dell'acquatico².

Se l'estetica ha che fare con la percezione, potrebbe sembrare che l'acquatico sia *anestetico*: tendenzialmente insapore, inodore, incolore, attutisce o cancella i suoni per l'orecchio umano e non si lascia afferrare. I pesci sono muti per eccellenza e anche agli umani, quando vogliamo silenziarli, intimiamo «acqua in bocca». L'acquatico come anestetico sembra puntare verso il non umano. Ma l'acquatico può essere anche *sinestetico*. Nuotare nel mare, per esempio, raccoglie e

¹ L'epocale passaggio da repulsione atavica ad attrazione per il mare nella modernità occidentale è messo a tema da A. Corbin, *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World, 1750-1840*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994.

² Più in generale, per un approccio all'acqua che vada oltre la trattazione puramente fisica e in termini di controllo delle risorse e tenga conto non solo degli aspetti scientifici ma anche di prospettive umanistiche e interdisciplinari, si veda K. De Wolff, R.C. Faletti, I. López-Calvo (Eds.), *Hydrohumanities. Water Discourse and Environmental Futures*, University of California Press, Oakland (California) 2022.

3.

rende possibile una molteplicità organizzata di percezioni che sarebbe impossibile riprodurre altrove: l'alternarsi cangiante di trasparenza e opacità agli occhi, di visuale marina e terrestre, di fluidità e resistenza sulla pelle, di aria/acqua, freddo/caldo, sapore e odore più o meno salati, il suono dell'acqua mossa da noi o nella sua autonomia, galleggiamento e affondamento, movimento umano e suo accoglimento o respingimento da parte dell'elemento acquatico. Più in generale, percezione e sua istantanea cancellazione o mutazione, e impressione di forza umana che penetra senza sforzo l'acqua e ne utilizza la resistenza, combinata alla consapevolezza dell'essere in bialia dell'elemento acquatico e della sua imprevedibilità (correnti, onde, profondità, temperature...)³.

L'intreccio di anestesia e sinestesia, di resistenza e cedevolezza, di potere umano e sua debolezza assoluta può ben funzionare da simbolo dell'esistenza umana come tale e senza ulteriori qualificazioni o differenze, se si vuole una imitazione imperfetta della potentissima fragilità del feto nel liquido del grembo materno. Non però nel senso di una regressione, ma di una presa di consapevolezza e coscienza. La relazione di acquatico e umano è una unione di identità e differenza: nasciamo nell'acqua e restiamo acqua almeno per metà, ma non siamo animali acquatici. L'acqua è indispensabile oltre che fonte di piacere per i sensi, ma può annientare la nostra percezione e la nostra stessa esistenza con estrema facilità. In questo senso, l'esperienza dell'acquatico contiene sempre il rimando ai limiti delle possibilità umane, a un orizzonte che però, come quello marino, è sempre anche apertura e principio di orientamento. L'acqua non può essere, almeno allo stato attuale, creata, perché pur essendo solo due parti di idrogeno e una di ossigeno è anche, ripetendoci, "una terza cosa" che ci rimane inaccessibile. Perché possa esserci acqua dentro di

³ Sul nuoto, e in particolare sul *wild swimming*, ma più in generale per una riflessione a tutto campo sul rapporto dell'umano con l'acqua si veda R. Deakin, *Waterlog. A Swimmer's Journey Through Britain*, Tin House, Portland (Oregon) 1999. Si veda anche C. Barbero, *L'arte di nuotare. Meditazioni sul nuoto*, Il Melangolo, Genova 2016.

noi, e quindi perché possiamo vivere, bisogna che sia data e sia accessibile anche l'acqua al di fuori di noi. L'acquatico istituisce quindi una connessione delicata tra l'essere umano con i propri limiti biologici e possibilità esperienziali e il mondo cui esso appartiene, e che comprende una moltitudine di entità non umane molto diverse: nell'immaginario comune come nell'arte, il mondo acquatico è il regno dei mostri e prodigi dell'inconscio sommerso – leviatani, Moby Dick, Cthulhu – ma anche il luogo della nascita di Venere o, nel giovane Goethe, della vita di Maometto, fiume gioioso che scorre sicuro e forte verso un (inattuale?) oceano universale⁴. L'acquatico può rispecchiare l'umano ma anche costringerlo ad annullarsi e proiettarsi oltre se stesso: Narciso si specchia e si ammira nell'acqua, e in essa infine si annega, deluso dalla bruttezza di tutto ciò che non è il proprio riflesso, rinascendo poi bellissimo ma diverso, come fiore.

Insomma, l'acquatico come cifra decentrante dell'umano, la cui esistenza permette e arricchisce, ma ponendo limiti invalicabili alla sua ossessione di controllo e dominio, cui oppone imprevedibilità e fluidità. Nel suo essere nascita come morte, nel suo ostacolare ma anche potenziare l'esperienza umana, l'acquatico, pur non essendo il nostro elemento, è talmente onnipresente da diventare impercettibile fin quasi a scomparire nella banalità del bere un bicchier d'acqua o del perdersi in esso. Ma la sfida che ci lancia, e che ci tocca continuamente reinterpretare e rinegoziare da una posizione di inferiorità, è quella di imparare a percepire l'umano come una modesta percentuale dell'acquatico, invece di limitarci ad addomesticare l'acquatico come 50-60% dell'umano.

4.

⁴ Per alcuni esempi e ulteriori rimandi cfr. C. Lombardi, *L'acqua in letteratura e nelle arti: storie, simboli, immagini. Introduzione*, in "Status Quaestionis. A Journal of European and American Studies", 14, 2018, pp. 1-13 e i lavori contenuti nel medesimo numero.



paesaggio fluo

iscar
ism

Mariagrazia Portera

icat
ico

1.

L'aggettivo *carismatico* – dal sostantivo greco *chàrisma* – raccoglie in sé un'interessante molteplicità di significati e campi d'applicazione, dalla teologia alla teoria politica, dalla psicologia alla sociologia sino alle contemporanee scienze della conservazione biologica. «Si tratta senz'altro di uomo carismatico», «ha un carisma innato, potrebbe convincere chiunque», «a un buon leader non deve difettare il carisma», siamo abituati a dire; in generale, leghiamo l'idea di carisma (umano) a quella di dono o grazia, cioè a un vantaggio goduto dal soggetto carismatico di cui beneficia l'intera comunità d'appartenenza e che gli consente di operare in senso trasformativo sugli altri, di esercitare su di essi (e sull'osservatore) un ascendente. Ma che cosa succede quando la nozione di carisma e il correlato aggettivo *carismatico* sono usati in riferimento a organismi non-umani, ad esempio in riferimento a specie a rischio di estinzione e, più in generale, alla biodiversità (non umana) da tutelare? In qualche misura, l'assunzione del concetto di *carisma* come *vantaggio*, *dono*, *ascendente* si mantiene anche nel contesto delle scienze conservazioniste, le quali solo di recente, ma con sempre maggior pervasività, hanno cominciato a mettere a tema ruolo e peso di questa nozione all'interno del loro campo di ricerca, in particolare con riferimento alle cosiddette *specie carismatiche*.¹

2.

¹ Un primo tentativo di rispondere alla domanda sul ruolo del carisma in relazione alle specie non umane è stato fatto da Jamie Lorimer nell'articolo *Nonhuman charisma*, pubblicato nel 2007 in "Environment and Planning D: Society and Space", volume 25, pp. 911-932.

Nell'ultimo decennio, ha cominciato a farsi largo all'interno della comunità scientifica internazionale la consapevolezza che le strategie di conservazione della biodiversità, con riguardo sia agli animali sia alle piante, sono spesso influenzate da *bias* di varia natura, cioè da predilezioni (spesso non consapevoli), tendenze e inclinazioni che ci portano a tutelare le specie più attraenti o più simili a noi o con spiccata rilevanza simbolico-culturale anziché quelle con necessità oggettive di conservazione. Detto altrimenti, sembra che difendiamo di più e più volentieri le specie con maggior ascendente per noi (cioè con maggior carisma) e non solo o non tanto quelle che, per ra-

gioni scientifiche, richiederebbe protezione e tutela (perché ad esempio a rischio di estinzione).

C'è da dire che, benché tutt'ora non quantificata o definita in maniera precisa, la questione dei *bias* o dell'attrazione per le specie *carismatiche* non è nuova: anzi, è abbastanza intuitivo che, nell'esperienza comune, ci siano specie che ci risultano spontaneamente più *calamitanti* di altre, come un panda o un delfino – ad esempio – a fronte di qualsiasi insetto (fatta eccezione per la maggior parte di farfalle e api) o un ragno.² Uno studio recente, pubblicato nel 2018³, ha cercato di precisare in maniera più dettagliata i tratti delle specie *carismatiche* e di ovviare, con ciò, alla mancanza di parametri precisi a proposito, fornendo anche una lista delle venti specie più *carismatiche* al mondo. In generale, è emerso come il *carisma* sia un attributo effettivamente di difficile definizione univoca e che risulta dall'incrocio complesso di tratti quali bellezza, grosse dimensioni, rarità, livello di rischio (d'estinzione), pericolosità e tenerezza/graziosità dell'animale. Per quanto riguarda le specie più *carismatiche*, la ricerca ha mostrato come i mammiferi terrestri, esotici e di grandi dimensioni siano, tra tutti, gli animali percepiti come più *carismatici* (tigri, leoni, elefanti, giraffe, leopardi, panda, scimpanzé, orsi polari, orsi grigi, gorilla). In questo caso, trattandosi di animali appartenenti alla medesima classe degli esseri umani (mammiferi), potrebbe giocare un ruolo la somiglianza con l'umano e dunque l'*antropomorfizzazione* possibile di queste specie.

Oltre a tentare una precisazione della nozione di *carismatico*, l'articolo del 2018 citato appena sopra ha anche messo in luce come le specie considerate *carismatiche* siano da sempre le protagoniste pressoché esclusive delle campagne di sensibilizzazione per la tutela della biodiversità a rischio, cioè siano utilizzate come *flagship species*, *specie bandiera*.⁴ Una specie bandiera è, appunto, una specie scelta per simboleggiare una

² Sul caso speciale delle farfalle, che rappresentano un *unicum carismatico* nella classe degli insetti a motivo della loro attrattività estetica, del rilievo simbolico-culturale e, verosimilmente, anche della percezione di inoffensività che le distingue (generalmente, non pungono né infastidiscono l'osservatore), si veda ad esempio lo studio di E. Fleishman, D.D. Murphy, *A realistic assessment of the indicator potential of butterflies and other charismatic taxonomic groups*, in "Conservation Biology", 2009, 23, 5, pp. 1109-1116.

³ Si tratta del lavoro di C. Albert, G. Luque e F. Courchamp, *The twenty most charismatic species*, in "PLOS ONE", 2018, 13, e0199149. 10.1371/journal.pone.0199149.

⁴ Per una discussione sul concetto di specie bandiera, si veda lo studio di D. Verissimo, D.C. MacMillan, R.J. Smith, *Toward a systematic approach for identifying conservation flagships*, in "Conservation Letters", 2011, 4, pp. 1-8.

3.

certa emergenza ecologica o problematica ambientale (come l'orso polare per evocare l'emergenza dello scioglimento dei ghiacciai oppure le balene per sensibilizzare contro la caccia illegale), a motivo del carisma di cui è dotata. Infatti, le specie carismatiche sono in grado di sollecitare l'attenzione del grande pubblico e, in molti casi, di mobilitare un grande coinvolgimento affettivo. Basta dare un'occhiata ai materiali divulgativi prodotti dalle principali associazioni ambientaliste internazionali nel passato recente oppure, per restare al nostro paese, basta scorrere l'insieme dei loghi dei Parchi nazionali italiani per notare una sovra-rappresentanza di mammiferi e, invece, la quasi totale assenza di insetti o uccelli. Ma, se così stanno le cose, qual è la sorte, in termini di tutela, delle specie non-carismatiche, cioè della vasta maggioranza di specie viventi che non godono di nessuno dei tratti menzionati sopra (né belle né di grossa taglia né esotiche né appartenenti alla classe dei mammiferi)?

Benché riconosciuta di grande rilevanza comunicativa, la strategia di accentrare l'interesse del pubblico (generalmente non esperto) su poche specie carismatiche offre infatti il fianco anche a numerose critiche, che si appuntano sul rischio di semplificazione e banalizzazione delle interazioni complesse tra organismi, specie e ambienti in ottica di conservazione e che rilevano il pericolo, nella priorità accordata alle specie carismatiche, di oggettificare le specie, cioè di trasformarle in simboli da collezione, organizzate secondo una gerarchia di valori (più importanti, meno importanti, cioè di maggiore o minor successo) e senza attenzione per il carattere complessivo delle interazioni ecologiche in cui sono coinvolte.

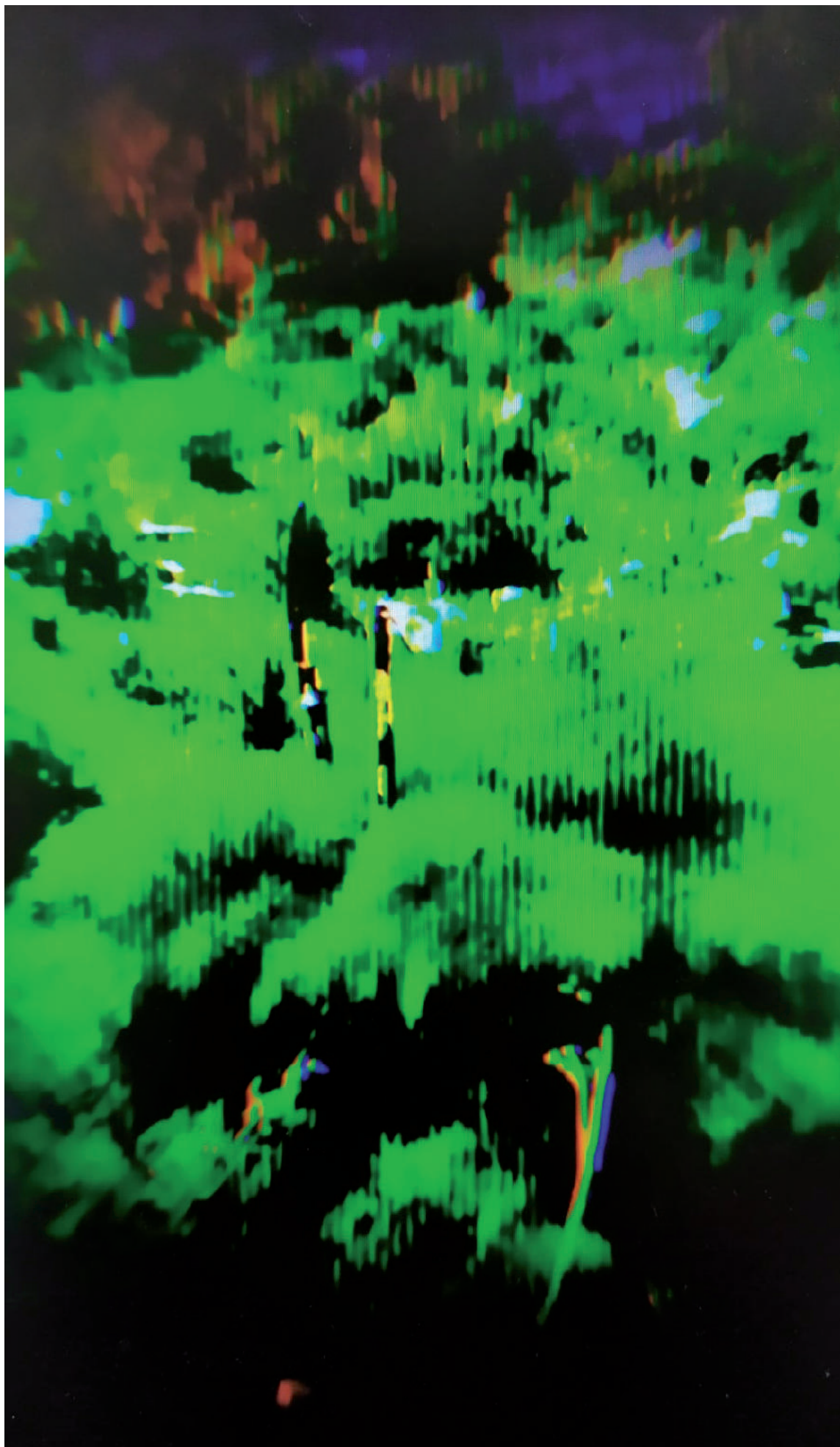
Un primo possibile correttivo a questo rischio sarebbe limitare l'utilizzo, in qualità di specie bandiera per le attività di comunicazione, alle cosiddette *specie-ombrello*, cioè a quelle specie la cui conservazione e tutela implica, come effetto di ricaduta, l'automatica conservazione e tutela anche delle altre specie (non

carismatiche) che insistono sullo stesso territorio e che fanno parte della stessa comunità ecologica. Qui, in certa misura, torna applicato al mondo non-umano il significato di *carismatico* che siamo soliti impiegare nel mondo umano, cioè un vantaggio goduto da un certo organismo (o specie) in forza di certe sue qualità di cui finisce per beneficiare l'intera comunità d'appartenenza. Il fatto che le specie carismatiche siano spesso grandi felini, o comunque specie che dal punto di vista funzionale occupano i posti più alti nella catena alimentare e dalle quali, perciò, dipende l'esistenza di molte altre è un dato che può agevolare il binomio *specie bandiera – specie ombrello*.⁵

Gli interrogativi sollevati dalla nozione di *specie carismatica* non sono tuttavia con ciò risolti: in che senso e in che termini è legittimo orientare le strategie di conservazione della biodiversità non-umana secondo un carattere, il carisma, che conferma l'umano come parametro dirimente della tutela? Il maggiore o minore carisma di una specie ai nostri occhi può essere modificato o modulato, ad esempio con strategie di educazione alla biodiversità? In che relazione stanno tra loro l'estetico e il carismatico, da un lato, e la nozione di carisma con quella di *rilevante da un punto di vista simbolico-culturale*, dall'altro? Come ovviare al fatto che intere classi, come quella assai vasta degli insetti, non sono inserite se non per pochissime eccezioni nel novero delle specie carismatiche, restando così spesso al di fuori delle strategie di tutela? Si tratta di domande ancora aperte, sulle quali la conservazione biologica come disciplina sta affinando la sua riflessione, nella consapevolezza sempre più chiara della dimensione ibrida, spuria, natural-culturale, umanistica delle scienze impegnate oggi nella tutela della biodiversità.

⁵ Sui grandi felini in quanto specie carismatiche, si veda E.A. Macdonald, D. Burnham, A.E. Hinks, A.J. Dickman, Y. Malhi, D.W. Macdonald, *Conservation inequality and the charismatic cat: Felis felis*, in "Global Ecology and Conservation", volume 3, 2015, pp. 851-866.

4.



superfici naturali

completo

Sabrina Lo Brutto

1.

L'aggettivo *complesso* si riferisce a qualcosa di poco comprensibile, difficile da districare, non semplice da descrivere. Tuttavia, è un termine relativo, poiché ciò che è complesso per alcuni, non lo è per altri, e viceversa. Nel contesto ecologico questo aggettivo esprime l'idea di un'intelaiatura di forme e relazioni che, pur sfuggendo talvolta all'osservatore umano, costituisce il fondamento della ricchezza e della profondità degli ecosistemi naturali. Ad esempio le complesse strutture di rami intrecciati e di oggetti colorati edificate dai maschi di alcuni uccelli per costruire una sorta di *alcova dell'amore* potrebbero apparire ai nostri occhi come un mero assemblaggio di materiali, ma costituiscono un eloquente linguaggio d'amore, ricco di significati e intenzioni per le femmine in cerca di un compagno.

La stessa varietà cromatica degli animali rivela una complessa armonia naturale: le ali iridescenti delle farfalle, le penne vivacemente colorate degli uccelli, le sfumature del pelo dei mammiferi sono esempi di un complesso sistema di pigmentazione – risultato della presenza di molecole colorate o della rifrazione della luce su strutture anatomiche – che può sembrare casuale agli occhi umani e pertanto sfuggire alla nostra comprensione immediata, ma che costituisce un chiaro segnale comunicativo per gli individui della stessa specie.

Ancora più sorprendente è la complessità delle bussole biologiche – solari, magnetiche e stellari – ovvero di quei sistemi che gli animali utilizzano per orientarsi nello spazio. Questi meccanismi, che si basano sulla percezione del campo magnetico terrestre o sull'osservazione delle stelle, sono un enigma per la mente umana, ma una seconda natura per gli animali che li utilizzano nelle rotte migratorie o per la ricerca di prede nascoste¹.

¹ T. Alerstam, A. Hedenström e S. Åkesson, *Long-distance migration: evolution and determinants*. "Oikos", 103 (2), 2003, pp. 247-260.

In questo intricato mosaico di relazioni e adattamenti, la complessità diviene la chiave di lettura per comprendere la straordinaria diversità della vita sulla Terra.

Nel campo delle scienze naturali il termine *complessità* assume una connotazione specifica, in quanto è utilizzato per descrivere la combinazione degli elementi e le loro interazioni ed acquista un ruolo chiave nello studio della biodiversità. Nel nostro immaginario collettivo siamo abituati a considerare la natura attraverso modelli simbolici (dalle foreste tropicali alla fauna esotica libera in territori incontaminati), ma non siamo consapevoli della complessa 'struttura a livelli' dei sistemi naturali. Tuttavia la Natura che ci circonda è simile a una matryoska, è un grande insieme fatto a strati, dove i livelli più bassi sono le molecole, quelli più alti gli ecosistemi. Si parla, ad esempio, di biodiversità genetica, per indicare le differenze dei geni tra i diversi organismi (ogni individuo è un essere unico), oppure di ricchezza specifica, quando ci si vuole riferire al numero delle specie in un habitat. Sono tutti livelli gerarchici di un grande contenitore che è la biodiversità².

La biodiversità è dunque un'organizzazione basata su un complesso insieme di elementi interagenti tra loro, sensibili ai fattori ambientali e suscettibili di modifiche, al cui interno è presente anche l'essere umano. Questa visione della biodiversità rappresenta il substrato su cui si è sviluppato il concetto di *One World - One Health: La salute dell'ambiente è salute dell'essere umano*. La consapevolezza della complessità della Natura ha introdotto, così, nelle azioni di tutela della biodiversità un approccio olistico che riconosce l'interconnessione tra la salute umana, animale e ambientale. In questo contesto le questioni legate al benessere dell'essere umano vengono ormai considerate dipendenti dalla tutela della biodiversità.

2.

² K. de Queiroz, *The Linnaean Hierarchy and the Evolutionization of Taxonomy, with Emphasis on the Problem of Nomenclature*, in "Aliso: A Journal of Systematic and Floristic Botany", 15 (2), 1997, p. 7.

3.

Decifrare i complessi schemi naturali non solo aiuta a tutelare l'ambiente, ma anche a comprendere meccanismi e fenomeni utili a sviluppare nuove tecnologie e applicazioni che possano migliorare la nostra società in modo sostenibile e armonioso. Diversi sono gli esempi di riproduzione della Natura nella vita di tutti i giorni. Tra i più comuni possiamo ricordare le forme idrodinamiche dei sottomarini che riproducono quasi fedelmente le forme di abili nuotatori marini. Le sagome del corpo di animali evolutivamente molto distanti, quali pinguini (uccelli), squali (pesci cartilaginei) o foche (mammiferi), hanno subito, nel corso del tempo, complesse modifiche per convergere verso una forma anatomica fusiforme, perché garantiva una adeguata velocità di nuoto.

Nuotare, tuttavia, non è l'unica via di fuga per sfuggire ai predatori in mare. Particolari comunità (*biofouling*) rappresentate dagli organismi ancorati ai substrati artificiali, mostrano un complesso ed efficiente sistema di difesa. Questi organismi animali e vegetali producono naturalmente metaboliti tossici nei confronti delle specie marine che tendono a colonizzare i loro spazi. Tali biomolecole, riprodotte nelle comuni vernici antivegetative e utilizzate per mantenere pulite le chiglie delle imbarcazioni o in generale le superfici sommerse, costituiscono un esempio di applicazione industriale di grande successo.

In altri casi, le abilità ingegneristiche degli animali non sono state ancora del tutto comprese. Gli insetti fabbricano molecole cromatiche, le assemblano, e magicamente producono colori, ottenendo la perfezione in strutture complesse che ancora adesso l'industria dell'ottica non riesce a riprodurre³.

³ A. R. Parker e N. Martini, *Structural colour in animals - simple to complex optics*, in "Optics & Laser Technology", 38 (4-6), 2006, pp. 315-322.

E così, immergendoci nell'affascinante mondo della complessità degli ecosistemi naturali, scopriamo che dietro il velo di ciò che sembra intricato e misterioso si nasconde un gioco di interazioni e adattamenti. Come detective naturalisti, ci addentriamo in un labirinto di forme e funzioni che ci sorprende, ma mentre esploriamo questo universo meraviglioso e complesso, ci rendiamo conto che la complessità non è solo un enigma da risolvere, è anche una fonte infinita di ispirazione e innovazione. E chissà quali altre sorprese ci riserva il futuro, mentre continuiamo a imparare dai maestri più antichi: gli organismi viventi che popolano il nostro pianeta.

4.



in

Matteo Savoldelli

car
na
ta

spontanee

1.

Quando ci preoccupiamo del mantenimento e della promozione della biodiversità, a cosa ci riferiamo precisamente? Parliamo di una biodiversità incarnata o, piuttosto, categoriale? La biodiversità incarnata si riferisce alla varietà e alla ricchezza della vita in tutte le sue forme e manifestazioni concrete. Si tratta di preservare non solo le categorie generali di specie, ma anche gli individui specifici e la loro esistenza corporea. Questa prospettiva mette l'accento sulla singolarità e sull'importanza della vita individuale all'interno degli ecosistemi. Dunque, l'intento che ci muove è quello di preservare la vita nelle sue diverse occorrenze singolari o nelle sue diverse declinazioni linguistiche e di specie? Da un lato possiamo infatti pensare che il nostro obiettivo principale sia quello di dar forma a un ambiente capace di sostenere la vivibilità collettiva, riducendo il più possibile le situazioni di morte indotte dall'azione antropica e produttiva. Dall'altro, quello che pare spesso dispiegarsi a più livelli, è un progetto di mantenimento non tanto delle vite singolari e incarnate, quanto piuttosto delle specie in quanto tali, ovvero di quelle linee di discendenza immaginarie che corrono, senza quasi mai intrecciarsi, lungo il corso della storia della terra.

Con il termine *immaginarie* non si vuole certamente ricadere in una forma di idealismo o di costruttivismo linguistico, così come non si vuole negare l'utilità e la necessità delle categorie, quanto piuttosto riconoscere come il concetto di specie, autonoma e conchiusa, sia una modalità (possibile) di dare senso e affrontare la realtà che abitiamo. L'insistenza categoriale pare però oggi dominare l'intera scena, conducendoci verso sistemi di protezione fondati sulla paura dell'estinzione, intesa come sparizione definitiva di tali categorie astratte e immaginarie. Il termine *incarnata*, al contrario, ci permette di assumere una diversa prospettiva sul tema della biodiversità, riportando la nostra attenzione sull'esistenza corporea, preoccupandoci maggiormente della morte in quanto cessazione dell'esistenza

¹ F. Campagna, *Technic and magic: The reconstruction of reality*, Bloomsbury Publishing, Londra 2018.

di particolari individui e orientandoci così verso differenti progettualità: progettualità che sappiano generarsi a partire dall'incontro con un'alterità radicalmente singolare, svilupparsi secondo un approccio relazionale e diretto, coronarsi entro una cura promiscua e incessante.

La tensione tra vita e categorie, tra individuo e specie, viene raccontata e analizzata da Federico Campagna che, descrivendo l'odierno sistema di realtà della Tecnica, ci porta al cuore di tale cosmologia per mostrarci i suoi meccanismi di riproduzione e il suo cuore pulsante¹. Per fare un esempio, nel momento in cui sostengo di esistere, la mia esistenza si traduce secondo una sorta di logica algoritmica in una specifica posizione di genere, di cittadinanza, lavorativa, posizioni di desiderio, di abilità, indicatori di salute, preferenze di consumo e via dicendo. Le stesse categorie, dall'essere immaginarie, sempre nel senso di modalità possibili di conferire consistenza e significato alla realtà e all'esperienza, divengono più reali e concrete di me, della mia vita in quanto radicalmente incarnata e ineffabile.

Allo stesso modo, tale processo di riduzione e catalogazione si espande e distribuisce sui mondi animali e vegetali, ai quali è concesso di esistere solo attraverso tipi riconoscibili e, spesso, spendibili. L'ambiente forestale che ci circonda diviene sommatoria di alberi numerabili, nominabili e, soprattutto, misurabili, pesabili, vendibili e utilizzabili entro un processo produttivo. O, ancor peggio, i suoi alberi e le loro interconnessioni vengono abbattuti, bruciati, lasciati morire: se ai negazionisti e agli imprenditori del mobile poco importa, che poco importi anche ai paladini della biodiversità. Le banche del seme, avendo archiviato e catalogato le diverse specie vegetali, ci permetteranno di replicare all'infinito e a piacere le categorie che vanno sparendo. Irrilevante che le singole piante periscano oggi, quando la promessa di un loro ritorno domani ci mette al riparo dalle critiche. Ma davvero la pianta che oggi perisce

2.

² F. Pearce, *Trophy Wildlife*, in *The Cool Couple* (a cura di) *The Cute and the Useful*, NERO, Roma 2023.

3.

corrisponde alla pianta che domani andrà crescendo? Basta davvero essere catalogate come appartenenti alla stessa specie per essere ridotte a una medesima esistenza? Riconoscere le singolarità vegetali come eccedenti la categoria, come meritevoli di protezione proprio in quanto incarnate e irriducibili, potrà forse essere la via capace di rinvigorire l'implicazione diretta e la contaminazione reciproca, l'attenzione all'ambiente di vita personale e collettivo, il mantenimento di orti e giardini, la cura dello spazio pubblico e del mondo vegetale che ci ospita.

Se però le piante non vi smuovono sufficientemente, perché il problema prenda anche per voi una certa consistenza, proviamo ad addentrarci in un paio di esempi relativi al mondo animale, offerti dal duo artistico The Cool Couple. A seguito di una residenza artistica presso la Nirox Foundation, in Sud Africa, il duo decide di convogliare gli ultimi anni di ricerca in una doppia restituzione. In primis, un cortometraggio intitolato *The Cute and the Useful*, ultime due categorie a cui sembra ancora possibile aggrapparsi per salvaguardare la vita animale. Secondariamente, una raccolta di articoli che ruotano attorno al tema principale dell'audiovisivo, ovvero un particolare processo di salvaguardia delle specie, oggi conosciuto come *conservation by utilization*. Grazie ai due testi scritti da Fred Pearce e Ashley Dawson vediamo come le intuizioni filosofiche di Campagna abbiano effettivamente riscontro entro l'odierna gestione politica della biodiversità.

Il primo articolo ci racconta di come la conservazione delle specie animali in Sudafrica, unita agli interessi del capitale, abbia portato alla privatizzazione di quasi un quinto del paese, affidato a filantropi, aziende o a gruppi di conservazione da loro fondati, detentori di circa 5.000 riserve di caccia private². Mentre gli stessi ottengono profitti sostenendo che le tariffe pagate per le uccisioni contribuiscono alla conservazione e alla gestione delle specie selvatiche, le popolazioni umane locali che meglio

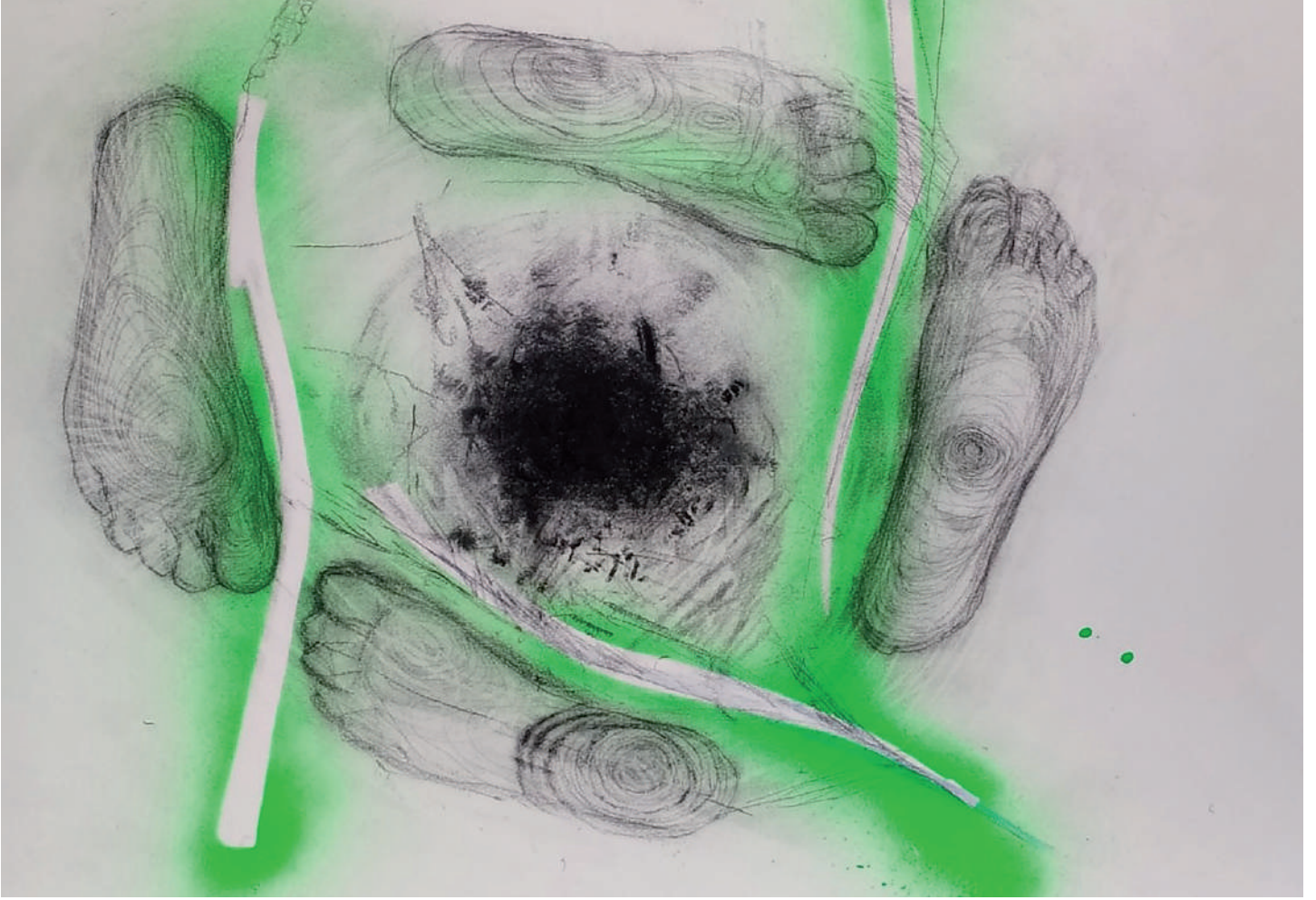
conoscono il territorio vengono dipinte come bracconiere o distruttrici della biodiversità, per essere poi cacciate dalle loro terre e divenire così *conservation refugees*³. Promettendo la protezione e la prosecuzione delle specie, il capitale instaura così un sistema di profitto fondato sull'uccisione delle singolarità animali e sull'espulsione della popolazione indigena.

Il secondo scritto ci mostra invece un nuovo lato del sistema capitalista, definito come *disaster biocapitalism*, capace di cogliere la minaccia dell'estinzione come un'opportunità per un nuovo ciclo di accumulazione⁴. In anni recenti hanno iniziato infatti a emergere nuove tecniche di ingegneria genetica, pratiche di *de-extinction* e *regeneration* in grado di ripristinare le specie estinte. Anche qui una serie di interrogativi si apre però: perché spendere così tanto tempo e capitale per far risorgere le specie, quando le minacce che sono state responsabili della loro estinzione si sono solo intensificate? In quali rischi incorriamo attraverso tali sperimentazioni e quanti sacrifici saranno necessari per implementarle effettivamente? Vogliamo che questa industria emergente cresca senza regole, generando e acquisendo diritti di proprietà intellettuale sui codici genetici o, al contrario, considerare le informazioni genetiche di piante, animali ed esseri umani come *commons* planetari e ambientali e, dunque, gestirle secondo logiche collettive e partecipate?

Ma soprattutto, terminata la lettura e consapevole delle criticità di un sistema di conservazione strettamente categoriale, come ti implicherai, d'ora in poi, con le vite incarnate, attraversate, incontrate, singolari che ti circondano e percorrono?

³ M. Dowie, *Conservation refugees: the hundred-year conflict between global conservation and native peoples*, MIT press, Cambridge 2011.

⁴ A. Dawson, *Biocapitalism and De-extinction*, in *The Cool Couple* (a cura di) *The Cute and the Useful*, NERO, Roma 2023.



radici

va
in
va
si
vo

Lisa Giombini

1.

Invasivo; dal latino *in-vadere*, usurpare, aggredire, occupare. L'aggettivo porta con sé il significato di un attacco, di un prendere con la forza. L'*in-* latino è qui un *contro*, ha il profilo di un essere diretto in senso contrario, di un essere ostile, nemico: una suggestione che si riflette nei significati italiani della parola. Invasivo è ciò che si impadronisce di uno spazio che non è il suo, che non gli è stato assegnato in sorte, e vi si installa, propagandosi. Invasivo è l'aggressore, l'usurpatore, chi minaccia la nostra integrità e quella della nostra terra.

L'agricoltura tradizionale separa le erbe buone da quelle cattive. Così, chiamiamo invasive le specie vegetali che crescono fuori posto, dove non sono desiderate; piante e alberi dai nomi poco usati, ma dall'aspetto fin troppo familiare – gramigna, stramonio, ailanto, verbasco, enotera, salicaria, centaurea. E ancora, lantana, colerpa, causpea, nigella, palace, nappolo, cardiospermo, soldigella, polacchia, millefoglio, partenio, pennisetto, cortaderia, calistegia. Sono le malerbe, le erbacce, le infestanti. Sfrontate e disobbedienti, queste erbe invadono campi e giardini, occupano vasi e terrazzi, fioriscono tra le fessure dei mattoni, verdeggiano tra le crepe dell'asfalto, riempiono gli spazi vuoti tra i binari dei treni, sfumano il confine tra la città e la campagna, il civile e il selvatico.

Entità individuali o gregarie, esse avanzano silenziosamente, sfruttando ogni possibile mezzo di trasporto. Nulla sembra inadatto al loro spostamento: i venti, le correnti del mare, le acque dei fiumi; tuttavia, gran parte del loro viaggio è affidato agli animali – uccelli che si nutrono di bacche, insetti che trasportano sementi, greggi al pascolo. Conquistano territori, colonizzano nuovi spazi. Sono in perenne movimento e, complice l'irrequietezza umana, si diffondono rapidamente in ambienti lontani e diversi da quelli di origine¹.

¹ Il giardiniere e teorico francese Gilles Clément chiama per questo le erbe infestanti 'vagabonde' nel suo interessante libretto *Elogio delle vagabonde. Alberi, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2010, che ha ispirato la scrittura di questo contributo.

La loro capacità di diffusione e adattamento le rende una minaccia per la biodiversità e la stabilità degli ecosistemi nelle aree già occupate da una flora nativa.

Sono molti i modi in cui le erbe infestanti possono farci sentire invasi, assaliti, minacciati. L'insidia che celano è spesso dissimulata da un aspetto magnifico e festoso, che riporta a un arcaico senso di *infestare* come di rallegrare, rendere felice, fare festa. Festose sono le bianche infiorescenze del Tarassaco, che rubano sole e acqua alle messi di un campo coltivato; festose le foglie purpuree, lussureggianti, della vite americana, che si impadroniscono di muri e persiane grazie alle piccole ventose poste sulle loro estremità, distruggendone i rivestimenti; festosi i sinuosi tentacoli verdi del *Sycios angulatus*, o zucca spinosa, che stringono gli alberi in un abbraccio soffocante, portandoli alla morte.

La nocività delle erbe invasive ne rende controversa la presenza. La loro apparenza florida e spregiudicata ha il fascino di un piacere immorale, e mostra il lato oscuro di una contemplazione disinteressata, in cui il bello è fine a sé stesso, privo di scopo, alieno da considerazioni morali. Nei luoghi dove attecchiscono, le infestanti creano l'illusione di un mondo migliore, più ricco; invece, contribuiscono a impoverirlo. La loro è una bellezza *insostenibile*, e riflette l'incongruenza tra valori estetici superficiali e valori ecologici intrinseci.

Le opulenti fioriture viola della buddleja, le delicate campanule della calistegia, il rigoglioso fogliame dell'ailanto mettono alle strette la teoria estetica tradizionale, tutta concentrata sull'esperienza immediata della bellezza, sulla gratificazione visiva e sensoriale che si ottiene nell'osservare ciò che cattura la nostra attenzione e suscita emozioni nel momento presente, qui e ora. Esse pongono il filosofo di fronte a una sfida: rifondare un'estetica che vada al di là dell'apparenza fuggevole

2.

² È questo un progetto analogo a quella 'estetica della sostenibilità' di cui si fa portatrice Yuriko Saito nel suo *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World Making*, Oxford University Press, Oxford-New York 2017 (si vedano soprattutto le pp. 104-108).

3.

degli oggetti per incorporare una dimensione temporale, capace di tener conto delle implicazioni e delle conseguenze a lungo termine di essi. Sarebbe questa un'estetica della responsabilità, che guardi al futuro e inviti a considerare l'impatto sul pianeta e sulle generazioni future delle nostre scelte estetiche². Potranno mai etica ed estetica trovare la via per una riconciliazione? Saremo in grado di vedere di nuovo uniti il bello e il buono?

Eppure, l'infestare delle malerbe è relativo, come sono relativi il nuocere e il prosperare. La gramigna non invade i nostri giardini, semplicemente, li abita. Le piante che prosperano in un campo di cereali, in un pascolo o lungo un recinto sono considerate nemiche dal contadino, ma offrono fiori selvatici agli insetti impollinatori e un rifugio per la fauna selvatica. Molte erbe invasive non sono fuori posto, sono solo indesiderate: il valore di qualsiasi pianta è sempre legato alla percezione di chi la osserva. In effetti, se pure le piante abitano il pianeta da milioni di anni, le specie invasive non esistevano prima della nascita dell'umanità; esse sussistono come categoria biologica in funzione della capacità umana di selezionare tratti desiderabili tra i diversi membri del regno vegetale. D'altronde è soltanto in prospettiva antropomorfa che le invasive possono apparire aggressive, competitive, inutili, sgradite, fuori controllo – attributi e qualità tipicamente umani.

Così, il discorso degenera rapidamente, e da ecologico si fa politico. Cosa succederà se specie forestiere occupano le nostre terre? Come fermare questa perpetua invasione? Animati dalla necessità di sradicare gli stranieri, stabiliamo, registriamo e fissiamo le quote di esistenza di un territorio. Bolliamo come nemici, aggressori o occupanti gli esseri che osano superare questi limiti.

Avviamo un processo, definiamo una strategia d'azione, dichiariamo guerra: una *lotta biologica*. Al contempo, facciamo passare ogni carattere identitario come un patrimonio da conservare, al fine di giustificare l'eliminazione di ciò che non si conforma a questo modello. Tuttavia, dimentichiamo di essere noi stessi – con le nostre frenetiche attività, i nostri commerci, trasporti, spostamenti, scambi, traffici, flussi, viavai su scala globale – i principali fautori e agenti di questa migrazione vegetale planetaria.

Questo approccio è legato a un'impostura, e fornisce una conoscenza molto limitata delle specie infestanti, delle cause che ne determinano la presenza, delle loro intricate interazioni con l'ambiente ospitante, e dei loro effetti sulle dinamiche a lungo termine di un ecosistema. Per comprendere appieno le infestanti e gestirle in modo efficace è essenziale superare la visione antropomorfa e adottare un approccio pienamente ecologico³.

Quelle che con spregio chiamiamo *erbacce* sono in primo luogo organismi dotati di notevolissime capacità di adattamento e resilienza, esseri in grado di crescere e prosperare in una vasta gamma di habitat, dalle aree paludose ai margini stradali, dai boschi alle rive dei fiumi, dalle aree urbane ai terreni agricoli, e che si mostrano altamente resistenti alle condizioni più avverse, alla siccità, alla salinità e alla povertà del suolo, alle alte temperature. Questa plasticità ecologica rende tali piante estremamente affascinanti, in grado di rappresentare una risposta adattativa straordinaria a un ambiente avverso e mutevole. In un periodo di cambiamenti climatici e radicali trasformazioni ambientali, abbiamo forse molto da imparare dallo studio di queste *piante che crescono fuori posto*, dall'analisi delle loro caratteristiche biologiche, ecologiche e genetiche, e dall'esame dei loro rapporti con le altre colture, le specie autoctone e gli altri organismi, vegetali e animali.

³ Interessanti considerazioni sulla natura antropologica del nostro giudizio rispetto alle erbacce possono essere rintracciate nel volume curato da S. Radosevich, J. Holt e C.M. Ghera, *Ecology of Weeds and Invasive Plants. Relationship to Agriculture and Natural Resource Management*, Wiley-Interscience, Hoboken (New Jersey) 2007, che a pagina 4 include anche una significativa tabella delle descrizioni e definizioni umane delle specie invasive.



cieli
e ombre

le
ton

Giacomo Tagliani

1.

Con sempre maggiore insistenza a partire dalla fine del secolo scorso, *lento* è sembrato incarnare il principale antidoto al veloce, troppo veloce, che definisce il nostro attuale presente¹. Non è un caso che uno dei sinonimi dell'Antropocene sia appunto *Grande Accelerazione*: un incremento di velocità fuori controllo, ingovernabile, che rischia di farci ribaltare alla prima curva. *Lento* è un movimento di resistenza a questo ritmo del contemporaneo, un percorso compiuto a marce più basse, che permette di guardare il paesaggio fuori dal finestrino e magari – di tanto in tanto – anche nello specchietto retrovisore, per vedere quello ci stiamo lasciando alle spalle ed eventualmente lasciarlo sfumare, senza separarcene con uno strappo traumatico. *Lento* è dunque un modo particolare di intendere la relazione tra tempo e spazio, che predilige la prossimità alla dispersione centrifuga, ma che è anche capace di produrre raccordi meditati tra distanze siderali senza l'urgenza della comprensione immediata. *Lento*, insomma, è un principio di valorizzazione delle differenze.

2.

¹ Come notava già Marc Augé descrivendo le caratteristiche di quella da lui chiamata *surmodernità* in *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Torino 2008.

² Non a caso Gilles Deleuze sceglie come titoli dei due volumi da lui dedicati al cinema proprio *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 e *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

In quanto arte sia del movimento sia del tempo², il cinema ha risentito ampiamente della nostra visione del mondo. Ma è anche – e forse soprattutto – vero il contrario: la nostra idea della realtà circostante è ampiamente influenzata dai film (e dalle serie televisive) che vediamo e che sempre più sono disponibili per tutti nello stesso momento. *Lento* è un approccio radicale al linguaggio cinematografico che ribalta gli assunti di economia del tempo e dispersione dello spazio propri tanto del cinema classico quanto della nostra società tardocapitalista. Lo *Slow Cinema*³ persegue una *dépense*⁴ che dilata la durata, mentre limita il movimento per rimanere ancorato all'unicità di un luogo, alla concretezza e materialità memoriale che da questo promana. *Lento* è un cinema che non è più immagine diretta della propria epoca, ma che piuttosto la lascia intravedere a rovescio nei suoi vuoti, come nel cinema di Jia Zhangke,

o come nelle inquadrature troppo lunghe di Béla Tarr, nelle azioni troppo contenute di Kelly Reichardt, nei silenzi troppo assordanti di Tsai Ming-Liang, nella fissità troppo pronunciata di Apichatpong Weerasethakul, nel quotidiano troppo eccezionale di Pedro Costa. Troppo, ovviamente, secondo le nostre abitudini percettive. Ma in questo troppo, se raccogliamo l'invito a perlustrarlo fino in fondo, troviamo l'habitat ideale per far proliferare le diversità culturali, sociali, politiche, linguistiche. Nei campi lunghi e immobili emerge così la varietà della realtà, come in *History of Ha* (2022) di Lav Diaz; dalle azioni trattenute si dischiude una gamma ricca di sentimenti ed emozioni, come in *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino; dal sonoro rarefatto si costruisce l'atmosfera cangiante del rapporto con il mondo, come in *Pacifiction* (2022) di Albert Serra; attraverso la ripetizione dei gesti si configura la distanza dell'altro e insieme la sua prossimità a noi, come mostra *Los muertos* (2004) di Lisandro Alonso.

(Ri)abituarne la nostra facoltà sensibile alla lentezza è la principale operazione estetica e politica dello *Slow Cinema*. Più in generale, lenta è quell'attitudine a trasformare l'equilibrio tra soggetti e dispositivi di mediazione in opposizione alle competenze ritenute necessarie per vivere nel presente, come il *multitasking* o il *restare aggiornati*. Il cinema lento è dunque parte di un movimento più generale di lentezza mediale che perora tanto la causa del benessere psicofisico quanto della sostenibilità ambientale⁵. Gli *Slow Media* sono anzitutto un modo particolare di intendere il rapporto tra l'individuo e la comunità, che evita di assegnare tempi uniformi per le azioni di ciascuno, o percorsi improntati a un'efficienza radicale, legittimando le diversità nell'interazione con il mondo. Consumare meno contenuti medialità implica, oltre agli aspetti più immediati di impatto ambientale, anche produrne meno, perché è proprio della nostra cultura *prosumer*⁶ sovrapporre i

³ Sulle varie declinazioni di questo termine – che come tutti gli altri *slow* che definiscono ambiti e pratiche a noi familiari trae origine dall'idea di Slow Food proposta da Carlo Petrini – si vedano i saggi in Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

⁴ Traducibile approssimativamente in italiano con *dispendio*, questo termine è stato proposto da George Bataille, *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015 per indicare un uso senza finalità.

3.

⁵ Per tutte le implicazioni di questa lentezza mediale si rimanda a Jennifer Rauch, *Slow Media: Why Slow is Satisfying, Sustainable & Smart*, Oxford University Press, Oxford 2018.

⁶ Il concetto di *prosumer* per indicare la nostra condizione contemporaneamente di produttori e consumatori di oggetti e discorsi culturali è stato sviluppato da Alvin Toffler, *La terza ondata. Il tramonto dell'era industriale e la nascita di una nuova civiltà*, Sperling & Kupfer, Torino 1987.

4.

due ruoli. Lenta è allora la volontà di concederci e concedere agli altri tempo per esplorare nuovi territori e trovare le parole adatte per fornire il resoconto di questi viaggi, nonché per leggere e ascoltare quelli altrui: questa la lezione che le espressioni artistiche – il cinema, certo, ma anche la letteratura, il teatro, l'arte contemporanea, la musica, la danza... – possono offrire alla nostra vita nella contemporaneità. Una lezione che dovrebbe valere ancor di più per chi di questi ambiti si occupa⁷, facendone non tanto un oggetto di studio quanto piuttosto un principio di lavoro, una politica delle relazioni intersoggettive, un'etica del quotidiano, insomma, un'estetica dell'esistenza⁸.

Se lento ci sembra obsoleto per i tempi correnti (chi o cosa può definirsi lento senza essere al contempo stolto e noioso?), *slow* è (stato) invece alquanto di moda. Eppure, al di là della maggiore avvenenza anglofona sul presente, riappropriarsi della *potenza del lento* in quanto strumento efficace di analisi e pensiero critici⁹ è una sfida urgente. Anche perché lento è efficace anche – e tragicamente – nei suoi effetti più deleteri. Lenta è infatti la violenza che accompagna la *Grande Accelerazione*: una violenza che accade gradualmente e per piccole tappe e che difficilmente è concepita in quanto tale, dato che la sua manifestazione è invece – per definizione – immediata e concentrata. È una violenza che non vediamo attuarsi ma che produce effetti concretamente violenti: il riscaldamento globale, la deforestazione, l'acidificazione degli oceani e il loro innalzamento, il traffico di rifiuti verso i paesi meno ricchi, tutti eventi talmente lenti che non figurano tra le *breaking news* del vortice della comunicazione contemporanea¹⁰. È proprio per vederla, per contrastarla, che occorre uno sguardo altrettanto lento, che permetta di comprenderne appieno la lunga scala temporale sulla quale si esercita. Lento, allora, è il punto di

⁷ Sulla necessità di lentezza in ambito accademico si veda Maggie Berg and Barbara K. Seeber, *The Slow Professor. Challenging the Culture of Speed in the Academy*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2016.

⁸ L'idea di estetica dell'esistenza in quanto arte di plasmare la vita una volta scomparsa la morale come obbedienza a un sistema di regole si trova in Michel Foucault, *Estetica dell'esistenza, etica, politica. Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Feltrinelli, Milano 2020.

coniunzione di pratica artistica, accademica e politica per fronteggiare le sfide del presente e immaginare un futuro fatto di comunità coesistenti, nelle quali il tempo torni a essere un bene di primaria importanza per far interagire le reciproche diversità.

⁹ Si vedano a questo proposito le conclusioni di Lutz Koeprnick, *On Slowness*, Columbia University Press, New York 2014, part. pp. 282-284.

¹⁰ Sul concetto di violenza lenta e sulle sue forme di attuazione si veda Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London 2011.



materia

meta mor fico

Valeria Maggiore

1.

Metamorfico, per rifarsi all'etimologia greca del termine, è letteralmente ciò che è suscettibile di metamorfosi, ciò che va oltre la propria forma per assumere una natura differente. È indice di un fenomeno – quello del trasformarsi profondo di un ente in qualcosa di diverso – che ha sempre esercitato un indubbio fascino sull'essere umano, come dimostra il fatto che, nell'elaborazione del pensiero mitico, il principio metamorfico è stato il comune denominatore che ha consentito alle culture arcaiche di spiegare la natura inorganica, l'origine degli organismi e di se stessi. Nella cosmogonia cinese, ad esempio, l'intera configurazione del mondo è l'esito di una trasformazione metamorfica: dopo la sua morte, il respiro del leggendario gigante Pan Gu si trasforma in vento, la sua voce in tuono, gli occhi nel Sole e nella Luna, le braccia in montagne, le vene in sentieri e la carne in terreno¹. O ancora, secondo il mito greco, i sassi gettati dietro le spalle da Pirra e Deucalione si trasformano in esseri umani, in una metamorfosi creatrice che contribuisce al ripopolamento del pianeta dopo il grande diluvio voluto da Zeus. Tale funzione esplicativa del reale, che fa leva sui principi di accostamento e somiglianza, coinvolge ogni trasformazione possibile – il mutare di minerali in vegetali, di animali in umani e persino di questi ultimi in stelle – rivelandosi trasversale a tutti i popoli primitivi e testimoniando un'esigenza tipicamente umana: quella, come afferma Nietzsche, di «organizzare il caos»² per orientarsi nel mondo e dare ordine al reale, spiegando l'esistenza attuale degli enti naturali nella loro continuità spazio-temporale. Un'esigenza che si fa riflessione consapevole nel *Sogno di D'Alembert* di Diderot, nel quale il mutare della natura è determinato dall'esigenza di un progressivo perfezionamento: «tutti gli esseri circolano gli uni negli altri [...]», afferma Diderot, «ogni minerale è più o meno pianta, ogni pianta è più o meno animale. [...] Nascere, vivere e trapassare, è cambiar forme»³. Un caleidoscopico fluire che, descrivendo

¹ C. Larre, *Alle radici della civiltà cinese* (2005), tr. it. di F. Berera, Jaka Book, Milano 2005, p. 30 ss.

² F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali, II* (1874), in Id., *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali*, I-III. Volume III, tomo I delle *Opere di Friedrich Nietzsche*, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1972, p. 354.

in maniera immaginifica la generazione spontanea del vivente dall'inorganico e i processi metabolici di assimilazione, ci permette d'intuire perché la trasformazione metamorfica – a proprio agio nei territori del mito e della letteratura – presenta numerosi punti di contatto con quella naturale⁴. Chiunque si avventuri nello studio delle forme viventi non può difatti prescindere dal confronto con l'aggettivo metamorfico; e ciò non soltanto perché, come sottolineato, il termine metamorfosi è fondamentale per la comprensione dei processi metabolici o perché è comunemente utilizzato in biologia per indicare la serie di cambiamenti che gli organismi a sviluppo indiretto (rane, coleotteri, ecc.) subiscono al fine di passare dalla condizione larvale a quella adulta, ma perché è la natura stessa a essere metamorfica nella sua più intima essenza. Come aveva infatti intuito Goethe – la metamorfosi è «la chiave per tutti i segni della natura»⁵, è il principio teorico guida per comprendere il ciclo vitale di ogni essere organico (nascita, sviluppo, riproduzione e morte), ma anche per ricercare le ragioni della molteplicità e della variabilità degli esseri organici, in altri termini della biodiversità.

La sfida che il metamorfico pone all'Estetica e che, allo stesso tempo, da sempre affascina filosofi e naturalisti, è da ricercare nel prefisso greco *metà* che costituisce la prima parte del lemma. Com'è possibile, infatti, oltrepassare il limite della propria forma restando *se stessi*? Tutto «cambia e rinnova il suo aspetto»⁶, afferma Ovidio nelle sue celebri *Metamorfosi*, in un passo che anticipa di molti secoli il celebre detto di Lavoisier «nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma»; ma dietro tale alterazione si cela una qualche forma di continuità dell'essere: per limitarci a due esempi molto distanti fra loro ma tratti entrambi dal mondo degli insetti, c'è qualcosa che consente alla nostra immaginazione di ammettere che la mente e la voce dello scarafaggio protagonista de *La metamorfosi*⁷

³ D. Diderot, *Il sogno di d'Alembert*, in Id., *Opere filosofiche*, tr. it. di P. Rosi, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 215-216.

⁴ Cfr. F. Citti, L. Pasetti, *Metamorfosi tra scienza e letteratura: temi e lessico*, in F. Citti, L. Pasetti, D. Pellicani (a cura di), *Metamorfosi fra scienza e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2014, p. V.

⁵ J.W. Goethe, *Gli scritti scientifici. Morfologia III: Per una scienza del vivente*, a cura di E. Ferrario, Il Capitello del Sole, Bologna 2009, p. 115.

⁶ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, in Id., *Opere. Vol. III*, a cura di N. Scivoletto, UTET, Torino 2000, p. 725.

2.

⁷ F. Kafka, *La metamorfosi* (1915), in Id., *Romanzi*, tr. it. di E. Pocar, Arnoldo Mondadori, Milano 1972².

⁸ E. Guglielminetti, *Metamorfosi nell'immobilità*, Jaca Book, Milano 2000, p. 24.

⁹ C. Cappelletto, *La formazione della forma. Note su come partire da un elefante e arrivare a una tartaruga*, in "Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura", 2002, p. 3.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Image, matière: immanence*, in "Rue Descartes", n. 4, 2002, p. 99.

¹¹ J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Ugo Guanda Editore, Parma 2008.

3.

di Kafka sia ancora quella del povero commesso viaggiatore Gregor Samsa, così come c'è qualcosa che ci spinge a dire che il bruco e la farfalla sono due espressioni del medesimo ciclo vitale e non due enti totalmente differenti, sebbene il primo viva in un mondo terrestre, la seconda in uno aereo. In altri termini, è la condivisione di qualcosa di misterioso a livello materiale e/o funzionale che ci autorizza a parlare di metamorfosi di uno stesso ente e c'impedisce di confondere questo fenomeno con una semplice sostituzione o permutazione, ancorando il cambiamento a un sostrato che permane immutato.

La metamorfosi non è quindi la «notte in cui ogni cosa si apparenta con tutte le altre»⁸, bensì «una variazione che non dimentica la propria origine»⁹ e, tanto in ambito scientifico quanto in quello letterario, deve essere interpretata come una «dissomiglianza con somiglianza»¹⁰, come un cambiamento che porta in sé le tracce di un permanere. Metamorfico è quindi, filosoficamente parlando, un ente che modifica se stesso sulla base di pressioni ambientali esterne e/o d'impulsi spontanei interni, preservando nel cambiamento la propria identità.

Per Goethe, autore della celebre *Metamorfosi delle piante*¹¹ e padre della morfologia, il metamorfico è il carattere peculiare del vivente: la forma organica è difatti una *Bildung*, letteralmente una forma in formazione, che si modifica, diviene, trapassa. E basta notare che ogni mese la nostra pelle si rigenera completamente per rendersi conto della verità di tale assunto. La vita è trasformazione, un movimento che non contraddistingue solamente il singolo organismo nel suo sviluppo individuale, ma che si fa principio-guida per comprendere la biodiversità e le sue dinamiche: nel 1787, passeggiando a Palermo nel «giardino pubblico alla Marina», la natura si presenta agli occhi di Goethe come un'oasi botanica, un laboratorio morfologico a cielo aperto in cui la variabilità delle forme vegetali s'impone all'osservatore¹². Di lì l'illuminazione: il principio guida della biodiversità è

eminentemente estetico ed è da ricercare nella **potenza creativa della natura**, capace di fare molto con poco. Come un bravo cuoco è in grado d'inventare molte ricette a partire da pochi ingredienti o un musicista jazz sa ricreare numerose variazioni sul medesimo tema musicale, la natura **gioca con una forma naturale ideale** (in ambito botanico la pianta originaria, in quello zoologico l'animale originario) che possiamo solo immaginare.

Una metamorfosi quindi puramente **ideale**, che non ha luogo nel tempo, ma che secondo Goethe spiega perché «la natura crea forme eternamente nuove; ciò che esiste non è mai stato; ciò che fu non ritorna – tutto è nuovo, eppur sempre antico»¹³. Consapevolezza di cui, dopo l'imporsi delle teorie darwiniane, alcuni teorici dell'evoluzionismo si appropriarono, cercando però quella forma ideale nel passato della Terra e la sua prova nel Dna del vivente, con la convinzione che, se l'evoluzione è un ballo in maschera in cui ogni specie, di epoca in epoca, indossa un abito nuovo, è pur vero che «nonostante il cambio d'abito, specie-madri e specie-figlie sono una metamorfosi della stessa vita»¹⁴.

Tali considerazioni investono profondamente la nostra stessa natura e ci impongono d'interrogarci su cosa significa realmente essere umani: secondo il filosofo norvegese Arne Næss, noi apparteniamo a una rete di relazioni vitali che «costituiscono intrinsecamente la nostra identità. Siamo l'aria che respiriamo, il cibo che mangiamo, l'ambiente che abitiamo, siano nodi nella rete di interconnessioni della vita»¹⁵. Come ogni altro ente organico, anche noi siamo parte della natura e quest'ultima nella sua interezza si riflette in noi. D'altronde, come sottolinea Coccia, basta guardarsi allo specchio per scoprire che condividiamo molti tratti morfologici, seppur variati, con altri animali e che «la metamorfosi è la prova che l'essenza di ogni vivente è costituita da una relazione tra forme disparate. [...] Ogni vivente è la contrazione e lo sviluppo di una biodiversità anatomica, etica, ecologica di cui la metamorfosi è la condizione di possibilità»¹⁶.

¹² Cfr. Id., *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano 1993, p. 295 ss.

¹³ Id., *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 154-155.

¹⁴ E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita* (2020), Einaudi, Torino 2022, p. 10.

¹⁵ E. Cavazza, *Introduzione*, in A. Næss, *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Piano B edizioni, Prato 2021, p. 15.

¹⁶ E. Coccia, *Metamorfosi*, cit., p. 151.

4.





passeggiata

pl
u
le ra

Chiara Giubilaro

1.

Plurale è un attributo che assegniamo a quel che è molteplice o, se vogliamo definirlo attraverso il suo contrario, a quel che non è uno, singolo, unico. A proposito di contrari, può essere utile notare che originariamente in latino l'aggettivo *singolare* si declinava solamente al plurale, *singuli*, come a voler segnalare l'impossibilità di un singolare che non sia sempre anche plurale, singolo fra i singoli¹. Per mettere a fuoco questo denso rapporto fra pluralità e singolarità può essere utile un esercizio di scala. Pensiamo alla Terra, il pianeta che fino a oggi abbiamo abitato. Nulla di quel che accade sulla Terra potrebbe essere compreso senza tenere in considerazione la pluralità di stelle, satelliti e altri pianeti che coesistono insieme a lei nel sistema solare: la coesistenza di specie diverse, l'alternarsi del giorno e della notte, le stagioni, le maree. Prendiamo ora uno Stato, un'invenzione politica piuttosto recente nel nostro modo di significare lo stare al mondo. Come potremmo raccontarne la storia o spiegarne l'economia senza metterlo in relazione con altri Stati, altre storie, altre economie? Spingiamoci ora in un singolo luogo – un canale, una piazza, una casa. Basterà osservarlo con le giuste lenti e il giusto tempo per afferrarne l'intrinseca pluralità². Ciascuno di questi luoghi è intessuto di relazioni con l'esterno, è esposto a eventi che accadono in altri luoghi, alcuni prossimi, altri anche molto distanti. Ciascuno muta attraverso lo scorrere delle ore: le attività che vi si svolgono, le luci e i colori, il ritmo degli attraversamenti. I diversi gruppi di persone che variamente lo abitano lo caricano di significati, valori e affetti peculiari, le percezioni che ne hanno sono inevitabilmente influenzate da una molteplicità di fattori, legati per esempio agli usi che ne fanno o ai legami che vi costruiscono. E il senso che ciascun individuo attribuisce a uno stesso luogo può cambiare e frantumarsi per effetto di un nuovo incontro o un evento inaspettato, affiancandogli altre immagini e altri significati. A osservarlo con le giuste lenti e il giusto tempo, scopriamo che ciascun luogo può essere

¹ La riflessione è qui ripresa dal libro del filosofo Jean-Luc Nancy *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.

² Fra le principali interpreti della pluralità dei luoghi val la pena menzionare la geografa Doreen Massey. Per un approfondimento rimando a D. Massey, *For space*, SAGE, London 2005.

declinato solo al plurale: il suo senso è sempre aperto, mobile, contestato.

Portando infine questo *downscaling* alla nostra «geografia più prossima»³, possiamo allora aggiungere che ciascun corpo esiste solo nella misura in cui co-esiste insieme ad altri corpi, è legato a essi e inevitabilmente ne dipende. Se esistere significa sempre anche coesistere, vale a dire condividere uno spazio di relazione con altri esseri viventi e non viventi, ne consegue che tutto ciò che minaccia quel co- rappresenta sempre anche un attacco all'esistenza, ai modi differenti e plurali di stare al mondo. Secondo i più recenti approcci alla biodiversità, la dimensione sociale ha un ruolo chiave nella definizione di quel complesso rapporto fra esseri umani e ambiente in cui oggi è racchiusa a un tempo la principale minaccia e la principale chance per la biodiversità. La pluralità di forme di vita a cui questa fa riferimento va infatti estesa anche alla pluralità di modi con cui gli esseri umani abitano il mondo e lo significano. Strutture economiche, sistemi politici, disuguaglianze sociali e valori culturali sono anch'essi parte di quel denso e fragile sistema di interazioni che chiamiamo ecosistema. La biodiversità è allora plurale non soltanto per la molteplicità che la definisce ma anche per la varietà dei campi e delle prospettive che può aprire.

2.

³ A. Rich, *Notes towards a theory of location*, in R. Lewis, S. Mills (a cura di), *Feminist postcolonial theory: a reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003, p. 202.

Riconoscere nella pluralità il fondamento e la possibilità stessa dell'esistenza appare un fatto piuttosto banale. La varietà degli ecosistemi e di tutto quel che li abita è universalmente considerato un valore da preservare, difendere, rafforzare. Chiunque oggi ammetterebbe senza alcuna esitazione che la vita sul nostro pianeta può essere declinata solo al plurale e che ogni tentativo di diminuirne il coefficiente di pluralità o diversità rappresenta un attacco alla sua stessa sopravvivenza. Il discorso però sembra complicarsi non appena spostiamo il

plurale su un piano sociale e politico. Quel che non può essere ridotto a uno è spesso un eccesso e uno scarto, qualcosa che non rientra nei confini che definiscono spazi e comunità. Ecco che il plurale diviene una difficoltà, luogo di differenze e alterità complesse da assimilare.

Il plurale può dunque rappresentare una sfida teorica, estetica e politica, un oggetto difficile da pensare, percepire e governare. Come ha a più riprese argomentato la filosofa Hannah Arendt, il germe della pluralità lo si trova in ogni processo del pensiero, giacché «anche quando ce ne stiamo per i fatti nostri, anche allora, non appena articoliamo questo esser-soli ci ritroviamo in compagnia, e per la precisione in compagnia di noi stessi»⁴. Nonostante sia ovunque, persino in un esercizio di pensiero solitario, e appaia in un certo senso connaturato all'esperienza umana, il plurale mette radicalmente alla prova i nostri tentativi di pensare il mondo, complicando silenziosamente definizioni, categorie e confini. Come spesso accade, però, il luogo in cui ci si scontra con un problema o una difficoltà è anche il luogo in cui si possono trovare soluzioni o, più semplicemente, ci si può esercitare nel cercarle. Per questa ragione, il plurale credo ci consenta di praticare tre esercizi, fra gli altri. Anzitutto, avere a che fare con soggetti, posizioni e relazioni plurali ci costringe a un esercizio costante di decentramento. Essere significa sempre *essere-gli-uni-con-gli-altri*⁵, condividere uno spazio di coabitazione, essere esposti alla relazione con altri soggetti e all'instabilità che ne può derivare. Pensare e agire come singoli in mezzo a una pluralità di singoli – esseri singolari plurali – ci spinge fuori da ogni pretesa di chiusura individualistica, ci espone a deviazioni e spiazzamenti e ci esorta a mettere in questione la nostra centralità rispetto al mondo che abitiamo. Il secondo esercizio che il plurale sollecita riguarda la coesistenza. Non possiamo smettere di lavorare sullo spazio e sulla qualità delle

⁴ H. Arendt, *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino 2003, p. 90.

⁵ J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.

nostre interazioni, su quel *fra* che ci unisce e ci distingue. Perché la pluralità sia un valore, questa deve dare luogo a una tessitura di relazioni che sia il più possibile aperta, a un insieme di differenze che sia il meno possibile gerarchizzato. E veniamo così al terzo esercizio che potremmo definire di disordine. La pluralità è radicale e in quanto tale è sempre oggetto di pratiche di addomesticamento, definizione, confinamento. Molteplicità e differenze vengono ricondotte entro recinti più o meno stabili, definizioni capaci di conferire loro un'apparenza di omogeneità. Forse potremmo considerare l'idea di comunità come uno dei più riusciti fra questi tentativi. Ma ricondurre quel che è plurale a una supposta unità può essere un'operazione complicata e implicare alle volte, come vedremo a breve, conseguenze non volute. Per evitare tali rischi può essere utile esercitarsi a non addomesticare quel disordine a cui il plurale ci domanda di far fronte.

3.

A pochi passi dalle mura antiche della città di Palermo si trova Danisinni, un quartiere segnato da una lunga storia di marginalizzazione sociale che sembra negli ultimi anni avere trovato un punto di svolta. In forza della sua posizione strategica all'interno del percorso UNESCO e delle iniziative della piccola parrocchia che si affaccia sulla sua piazza principale, a partire dal 2015 Danisinni è progressivamente divenuto il luogo di un massiccio processo di rigenerazione urbana a base culturale, che ha avuto l'indubbio pregio di accendere i riflettori su un quartiere messo ai margini da decenni di politiche urbanistiche e sociali inadeguate.

Opere di street art, spettacoli circensi, un orto comunitario e una fattoria didattica, residenze artistiche ed esperienze di turismo responsabile hanno densamente attraversato il quartiere, portando in poco tempo i media locali e nazionali a celebrare la rinascita di Danisinni, trasformatasi in meno di un

decennio da luogo di degrado a galleria d'arte a cielo aperto. Attore principale sulla scena è stata la parrocchia, unico presidio sociale rimasto nel quartiere dopo la chiusura dell'asilo nido e del consultorio nel 2007. Fin dalle prime fasi, infatti, la parrocchia è stata e si è rappresentata come portavoce della comunità di Danisinni⁶, a un tempo interprete e mediatrice dei cambiamenti in atto. Nonostante il ruolo interpretato dalla parrocchia sia stato decisivo, specie per quel che riguarda alcune rivendicazioni portate avanti sul territorio⁷, la costruzione della comunità di Danisinni sembra aver disegnato un perimetro all'interno del quartiere che, come sempre accade coi perimetri, ha tenuto dentro alcune cose e lasciato fuori alcune altre. Le persone che abitano Danisinni sono molteplici, le loro storie e le loro aspirazioni eterogenee, le geografie entro cui si muovono irrimediabilmente plurali. Disegnare una comunità significa operare una selezione all'interno di questa disordinata pluralità, spogiarla di divergenze e conflitti e rappresentarla come un soggetto il più possibile coerente. Sebbene operazioni come questa siano il più delle volte necessarie, non possiamo trascurare che hanno delle conseguenze. Bisogna allora continuare a interrogarci su cosa di quelle geografie plurali abbiamo lasciato fuori e su come provare a riportarlo dentro, anche a costo di esserne spiazzati.

⁶ Si veda in proposito: www.danisinni.it/comunita/.

⁷ È il caso, per esempio, della battaglia per la riapertura dell'asilo nido.



pro
spe
ta
co

Vincenza Garofalo

fiori di campo

1.

Prospettico è ciò che è relativo alla prospettiva, a quel sistema di rappresentazione bidimensionale che restituisce l'immagine di oggetti e forme nello spazio secondo una visione simile a quella diretta, percepita dall'occhio umano. *Perspectiva*, il termine latino dal quale la parola prospettiva deriva, significa vedere attraverso¹. Nel linguaggio comune si dice prospettiva quella capacità di considerare un problema o una situazione da diverse angolazioni, spesso con l'intento di ottenere una visione più completa o obiettiva della questione, considerando le possibili evoluzioni future.

L'approccio prospettico alla biodiversità urbana si rivela fondamentale per comprendere la complessità e la ricchezza delle città come sistemi integrati di elementi naturali e umani. Ogni sguardo prospettico offre un punto di vista unico per comprendere le possibilità legate alla qualità della vita urbana e alle diversità delle sue componenti: la varietà sociale comporta una ricchezza di tradizioni, linguaggi e pratiche culturali che si integrano e si influenzano reciprocamente; l'eterogeneità del patrimonio architettonico, frutto di una storia testimoniata da edifici di epoche diverse e dalla compresenza di vari stili architettonici, conferisce alla città un carattere originale e una identità visiva; la pluralità di identità culturali, linguistiche, religiose necessita di interazioni e di dialogo interculturale. Pertanto, progettare lo sviluppo della biodiversità urbana con un corretto approccio prospettico rappresenta un percorso verso il quale bisogna indirizzarsi per pensare possibili scenari in cui convivano e si sviluppino molteplicità identitarie, complessità architettoniche, diversità sociali, nell'ottica della sostenibilità.

2.

La città, quale luogo fisico, è costituita da architetture e spazi, da vuoti e da pieni, da emergenze monumentali e da edilizia elencata, da centri storici e periferie, da superfici e volumi

complessi che si compongono, articolandosi in funzione dell'orografia e delle necessità delle sue comunità.

Sempre più frequentemente gli spazi urbani sono i teatri di forme artistiche, più o meno spontanee, che esprimono il senso di comunità o comunicano un disagio sociale. Così le superfici delle città, grandi tele in continua trasformazione, si modificano repentinamente e periodicamente grazie a episodi di street art e di arte urbana, opere che cambiano la percezione dei luoghi, la cui immagine diventa, pertanto, mutevole. Così, nel tempo, nuovi scorci prospettici si aggiungono a vedute già note, punti di vista inusuali aprono immaginari scenografici, che raccontano la città nei suoi bisogni, nelle sue identità, diversità, espressioni, comunità.

Tali interventi artistici hanno diverse finalità e costituiscono uno sguardo prospettico verso le diverse anime della città: sono strumenti di denuncia sociale, espressioni della riattivazione urbana dal basso, testimonianze della memoria collettiva, veicoli di promozione del senso di appartenenza e rendono in forma grafica i concetti e i messaggi con una potenza espressiva immediata.

L'arte urbana può essere considerata una modalità di rappresentazione della città, quale realtà complessa, e delle sue anime. Murales, graffiti e pratiche artistiche realizzate con qualunque tecnica (pittura, spray, sticker, stencil, poster) si combinano con l'architettura, generando la costruzione di immagini disegnate a scala urbana. L'immagine della città non è solo l'immagine dei suoi luoghi fisici ma anche quello delle sue comunità; «la rappresentazione della città – colta nelle sue molteplici forme di espressione – non è mai neutrale nel senso che essa non è soltanto un tramite per restituire l'analisi e la conoscenza della realtà ma è anche una vera e propria forma critica per sviluppare, concepire e comunicare un'idea di città (e

¹ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*; trad. it. di E. Filippini, Abscondita, Milano 2007, p. 11.

² O. Zerlenga, *Rappresentando le città: ieri, oggi, domani*, in "Eikonocity", II/1, 2017, p. 135.

3.

dei suoi contesti più ampi) secondo figurazioni altre»². Così le opere d'arte sono parte della cultura visuale nella quale hanno avuto origine, rappresentano il contesto urbano e il contesto umano, raccontano l'identità dei luoghi e la biodiversità urbana.

Boa Mistura, collettivo artistico multidisciplinare madrilenno, opera in tutto il mondo in sinergia con le comunità residenti e adottando una particolare forma prospettica, che è l'anamorfofi. Questa è una raffigurazione nella quale il soggetto o la scena rappresentata non è immediatamente riconoscibile³.

«Usando le stesse leggi della prospettiva, l'anamorfofi, anziché fornire sul piano l'illusione della terza dimensione, appiattisce le vedute di scorcio fino al limite estremo delle capacità di correzione dell'occhio umano: il quadro anamorfofi, perché l'immagine possa apparire, deve essere visto di scorcio, secondo un angolo prestabilito; occorre pertanto una partecipazione attiva dello spettatore, motoria e psicologica a un tempo, che sola è in grado di suscitare l'immagine, la quale si definisce fintanto che dura la volontà dello spettatore di farla vivere. [...] Il tempo di questo dramma, che è il dramma della visione, dell'inganno e della verità, dell'illusione e del disinganno, è un tempo tutto soggettivo, il tempo dei movimenti e degli sguardi di un soggetto»⁴.

L'anamorfofi è adoperata per generare un effetto di stupore quando, dopo aver osservato una composizione apparentemente caotica e priva di senso, la si scopre e riconosce, osservandola dal corretto punto di vista che ne ha preordinato la composizione. La complessità spaziale viene semplificata dalla rappresentazione su superfici diverse, talvolta anche distanti. L'anamorfofi richiede un grande controllo della percezione spaziale per garantire l'effetto di continuità dei segni grafici. In tal modo, l'immagine finale viene percepita come unitaria e continua, anche se elaborata su superfici discontinue.

³ M. Brusatin, *Disegno/progetto*, in *Enciclopedia*, vol. IV, Einaudi, Torino 1982, pp.1098-1158.

⁴ A. Costa, M. Brusatin *Visione*, in *Enciclopedia*, vol IV, Einaudi, Torino 1982, pp. 1122-1123.

Nel 2012 e poi nel 2017 il collettivo Boa Mistura ha realizzato nella favela Vila Brasilândia (periferia nord di São Paulo), in Brasile, il progetto di arte urbana rigenerativa *Luz nas vielas* [Luce nei vicoli]. Coinvolgendo i residenti nella realizzazione, sono state dipinte sette parole, secondo le regole dell'anamorfosi che ha permesso di creare un gioco di prospettive, applicando la deformazione ottica alle pareti di sette vicoli, che costituiscono i punti focali della vita all'interno della comunità. Le parole sono dipinte tra gli edifici in modo da essere chiaramente leggibili da un preciso punto di vista. Se osservate percorrendo i vicoli, si mostrano come segni grafici scomposti e appaiono deformate; quando viste da un preciso punto di vista, diventano chiaramente leggibili e fluttuano nello spazio prospettico. Le parole sono state scelte e condivise dalla comunità che vive nelle favelas ed esprimono, con concetti positivi, il senso identitario degli abitanti.

Il lavoro di Boa Mistura aiuta a guardare dalla giusta prospettiva, sia in senso fisico, muovendosi nello spazio e cercando il punto di vista corretto e unico dal quale l'apparato prospettico si ricompone, sia in senso figurato, inducendo una riflessione sulle parole che definiscono le diversità, le tradizioni, la cultura, l'identità della comunità che rappresentano.

In conclusione, esplorare la biodiversità urbana attraverso diverse prospettive consente di apprezzare la varietà sociale, l'eterogeneità del patrimonio architettonico e la pluralità di identità culturali che caratterizzano le città. L'esempio del collettivo Boa Mistura dimostra come l'utilizzo dell'anamorfosi nella street art possa stimolare una visione più ampia e profonda della realtà urbana, invitando a considerare le diverse prospettive che contribuiscono alla definizione dell'identità e della biodiversità delle comunità urbane.

4.



re
si
dua
le

Ivana Randazzo

solcata

1.

Residuale è ciò che resta dopo un primo ciclo di vita e che può acquistare nuova forma e nuovo valore. È molto stretto il legame tra residuale e biodiversità perché gli scarti possono diventare una risorsa economica ed ambientale. Un prodotto che cessa di avere una funzione in un determinato campo diventa materia prima per un altro, si evitano gli sprechi e si genera profitto. Invece che costituire un problema ed un costo lo smaltimento dei rifiuti diventa un modo per aiutare l'ambiente e vivere in mondo più sostenibile.

Con l'aumento della popolazione mondiale crescono i rifiuti e la perdita della biodiversità. La capacità di valorizzare gli scarti organici è uno dei maggiori obiettivi che la società deve porsi per ridurre i rifiuti, le emissioni di carbonio e favorire una vita più ecosostenibile. Dal momento che l'umanità vive sfruttando più di quanto il pianeta riesca a rigenerare, è necessario prestare la dovuta attenzione al residuale, vale a dire al tema del recupero e riutilizzo dei rifiuti¹.

2.

Forse è proprio nel mondo dell'arte che il residuale si esprime al meglio. A partire dalle numerose mostre che portano nel loro titolo l'aggettivo residuale, da quella più recente inaugurata nel dicembre 2023 a Milano dal titolo *Residuale* a quella del 2019 *Azione residuale* a Milano, o quella del 2016 *Spazi residuali* sempre a Milano o *Passione residuale* del 2015 a Roma solo per citarne alcune, ai molteplici lavori presenti alle ultime Biennali di Venezia in cui il residuo, lo scarto, il restante diventano altro da sé e lanciano nuovi messaggi come nel caso del padiglione della Polonia *Re-enchanting the World* – in cui resti di bottoni e filamenti di vecchi abiti vivono in nuovi paesaggi e nuove idee². O l'attualissima Biennale dello scarto 2022-2024 in Toscana o ancora nel mondo dell'arte contemporanea, nella street art in cui il residuale sta spesso al centro di messaggi rivolti alla salvaguardia della biodiversità

¹ M. Donà, *Filosofia della carta. Natura, metamorfosi e ibridazioni*, Baldini+Castoldi, Milano 2022.

² C. Alemanni, *Il latte dei sogni*. Biennale Arte, Venezia 2022.

(come nel caso della balena che si trova a Torino disegnata da MrFjodor) o come nel caso di Pistoletto in cui dagli scarti della stoffa prende vita un'opera d'arte. La trasformazione di uno scarto in risorsa può favorire la biodiversità come nel caso del mondo marino in cui ad esempio dai residui dei gusci di molluschi vengono creati dei *bioreef*, degli scogli artificiali innovativi ed ecocompatibili capaci di stabilizzare e implementare la biodiversità marina.

Anche gli scarti in cucina, dalle bucce di banane alla scorza di arancia, possono essere una opportunità, diventano humus per le piante. Inoltre, è sempre più diffuso il riutilizzo dei rifiuti di frutta e verdura provenienti dai mercati che acquistano nuova vita diventando pelle da utilizzare per accessori di moda e di arredamento. Parte della frutta che viene scartata dalla vendita nei mercati e nei supermercati perché un po' rovinata o ammaccata, diventa residuale e viene recuperata e trasformata in pelle vegana. Così è possibile contrastare lo spreco alimentare, ridurre i costi dello smaltimento e quelli dell'impatto ambientale generato dall'industria dell'abbigliamento.

La *Fruitleather* è una pelle vegana che nasce dagli scarti della frutta e ogni frutto può trasformarsi in un tipo diverso di pelle con caratteristiche e usi differenti. La frutta non venduta perché dovrebbe essere buttata viene recuperata e trasformata in pelle vegetale idrorepellente. Affinché acquisti nuova vita è necessario che dapprima venga sbucciata, tagliata, schiacciata e poi cotta e fatta asciugare, in tal modo la pelle acquisisce delle caratteristiche precise: morbida, non perde colore, si asciuga rapidamente, non appiccica e non fa odore.

Un noto caso internazionale è la *Fruithleather Rotterdam* in cui due designer Koen Meerkerk e Hugo de Boon hanno studiato le qualità del mango e hanno prodotto una pelle vegana di alta qualità che viene usata nel campo degli accessori di moda,

3.

dalle scarpe alle borse: «Fruitleather è composta al 100% da materiale organico, infatti, a differenza di altre alternative alla pelle di origine animale, il supporto che regge la spalmatura di mango è in cotone biologico certificato GOTS e questo rende il materiale compostabile al 100% (o biodegradabile), e allo stesso tempo rende Fruitleather una delle alternative alla pelle più sostenibili in commercio»³.

Un esempio siciliano è la startup catanese *Ohoskin*, fondata nel 2019 dagli imprenditori Adriana Santanocito e Roberto Merighi che hanno brevettato un materiale tessile biologico, 100% vegetale e non fossile realizzato con arancia e pale di ficodindia, simboli della Sicilia. Lavorando con gli scarti che rappresentano i sottoprodotti dell'industria cosmetica e alimentare, utilizzano «1,3 milioni di tonnellate di sottoprodotti di arance e cactus che le industrie agroalimentari e cosmetiche producono annualmente»⁴, aiutano a ridurre le emissioni di carbonio e favoriscono la sostenibilità e rispettano il mondo animale. Inoltre hanno il vantaggio di non utilizzare acqua o altre risorse per la coltivazione del prodotto.

Il materiale biodegradabile che sembra pelle animale è totalmente vegano, dura nel tempo e viene utilizzato in numerosi settori della moda. Il ficodindia che è una pianta che ha bisogno di poca acqua, vive ad alte temperature e ha delle proprietà altamente sostenibili: «Ohoskin utilizza una combinazione di polimero a base biologica di arance e cactus e un nuovo PVC di origine biologica. Questo PVC, pur garantendo un'eccellente durabilità (e quindi un ciclo di vita esteso), riduce le emissioni di carbonio del 90%, grazie alla sua formulazione non fossile con materie prime organiche provenienti dall'industria forestale e componenti fossili riciclati»⁴.

Ciò che diventa strategico è il fatto che qualcosa di secondario, di residuale possa diventare il nucleo centrale per qualcos'altro

³ Cit. dal sito aziendale: www.vestilannatura.it/pelli-vegetali-vegane/fruitleather/

⁴ Cit. dal sito aziendale: <https://www.ohoskin.com/it/is-ohoskin-sustaniabile>

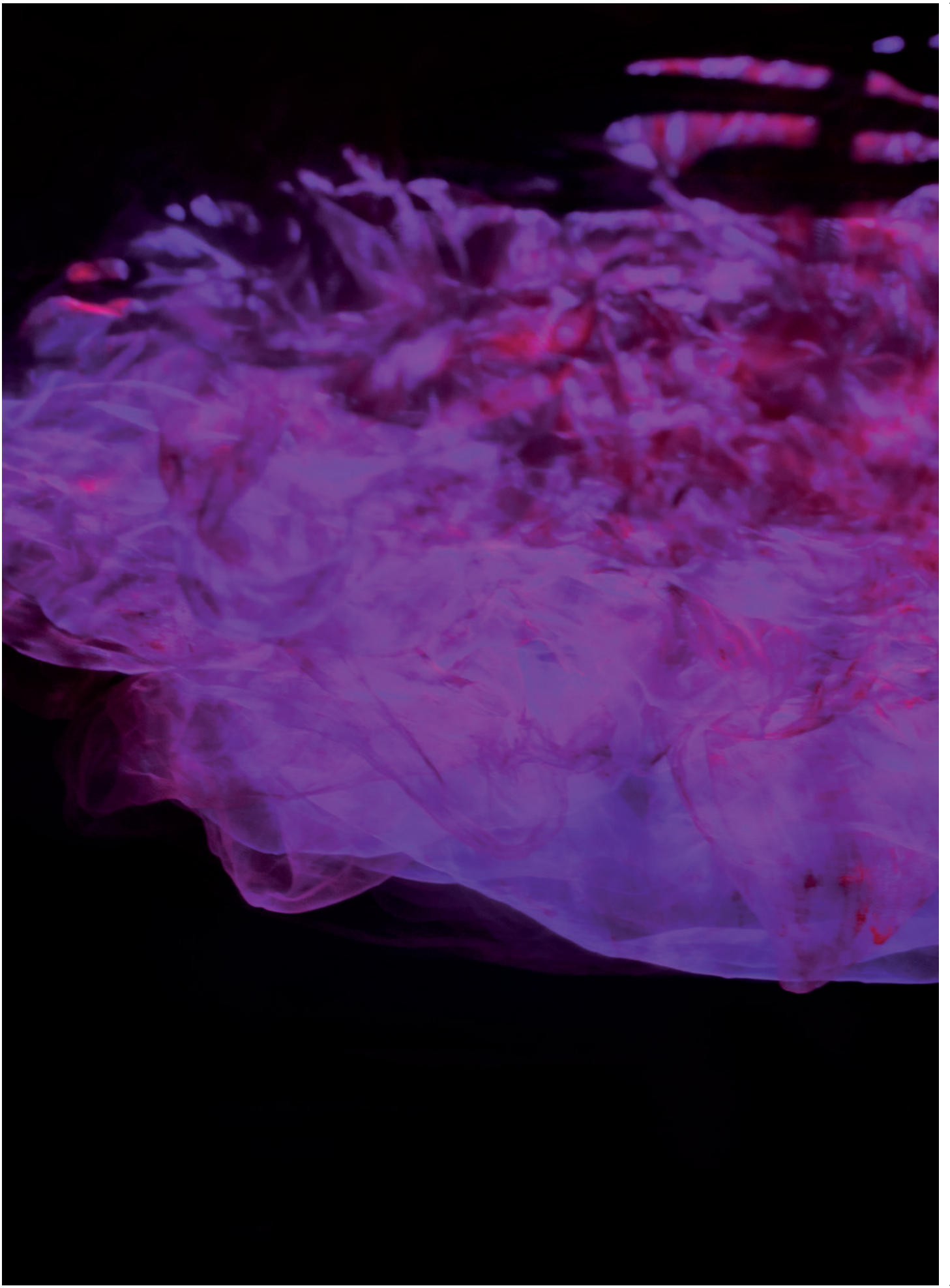
e possa portare un nuovo messaggio. Nella direzione di una economia verde, si fa sempre più urgente l'attenzione verso i materiali di scarto, verso il restante e il residuo generato dalle industrie (ma anche dagli alimenti della vita quotidiana) di cui si valorizzano le potenzialità per ridurre l'impatto ambientale⁵.

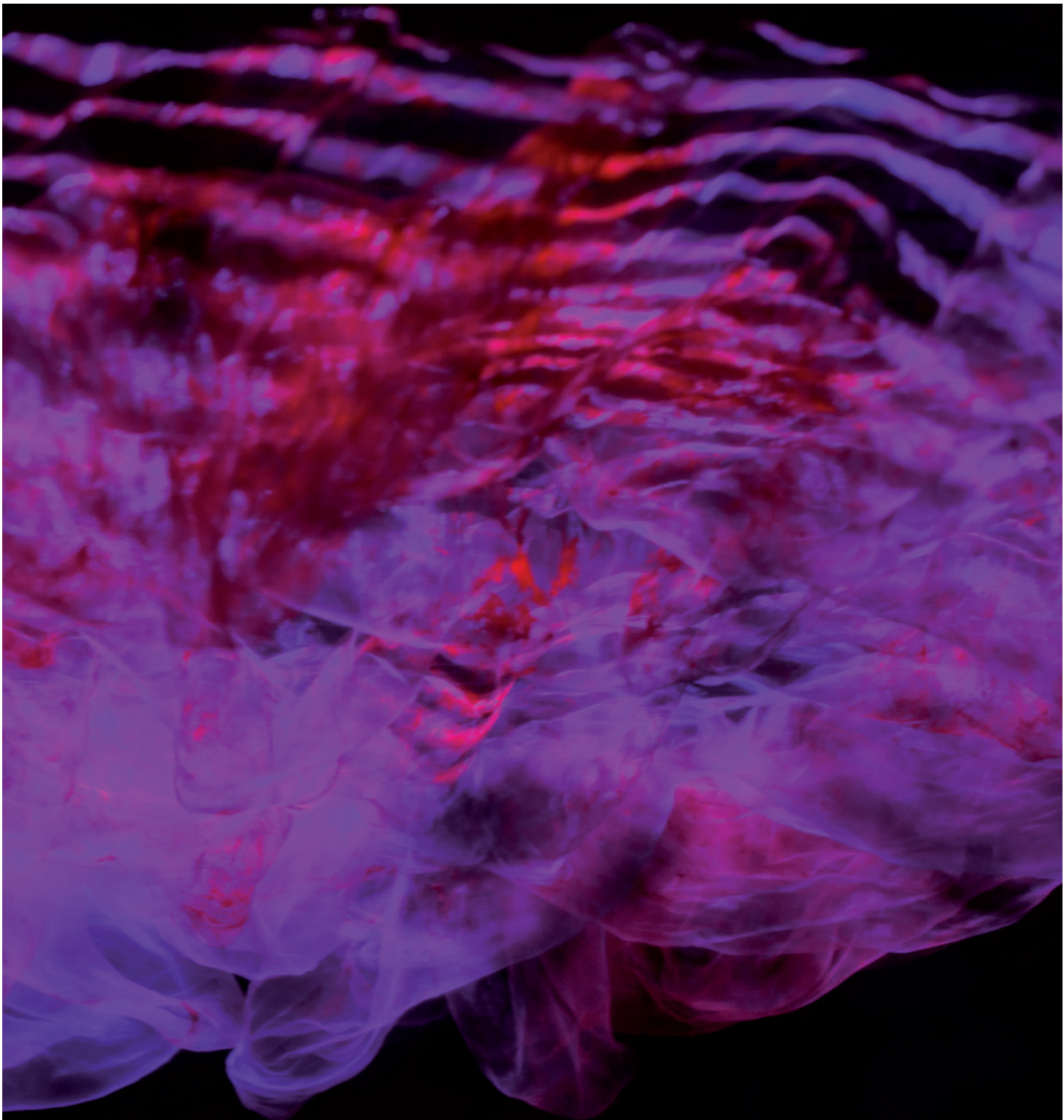
Il recupero del residuo è la sfida che l'industria e la società dei consumi devono porsi in maniera sempre più urgente attraverso un dialogo con lo sviluppo tecnologico e nel totale rispetto dell'ambiente. Esempi sempre più diffusi riguardano il mercato della moda dove si va affermando il concetto di Eco-fashion⁶. Abbigliamento e accessori realizzati con i nuovi materiali riciclati rispondono alla richiesta di qualità del consumatore, consentendogli allo stesso tempo di fare una scelta etica.

⁵ Si veda in proposito: R. Sobrero, *Verde anzi verdissimo. Comunicare la sostenibilità evitando il rischio greenwashing*, Egea, Milano 2022. G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.

⁶ E. Di Stefano, *Beyond the Beauty-Utility Dialectic. Towards New Aesthetic Categories for the Eco-design*, in AA.VV., *Multidisciplinary Aspects of Design Objects, Processes, Experiences and Narratives*, Springer, Berlin 2024, pp. 3-10.

4.





atmosfera
notturna

re.
si
ste
nte

Giuseppe Mazzola

Resistente, aggettivazione del sostantivo resistenza, è una parola strettamente collegata al concetto di politica, intesa come desiderio di interessarsi alla cosa pubblica, così come politico è un certo tipo di fotografia, quella documentaristica, che ha come obiettivo quello di raccontare e approfondire fatti, avvenimenti e fenomeni di interesse pubblico.

La documentazione fotografica, nel suo nucleo, agisce come un mezzo di resistenza attraverso il potere dell'immagine. La fotografia documentaristica, in particolare, è una forma d'arte che resiste al passare del tempo, catturando istanti unici che raccontano storie, testimoniano realtà e sfidano le convenzioni, per rivelare verità scomode, mostrando la realtà in modo crudo e autentico. In questo contesto, la resistenza si esprime attraverso la capacità di incanalare empatia, stimolare consapevolezza e agire come amplificatore per le voci disattese.

La fotografia documentaristica, nel corso della storia, ha svolto un ruolo cruciale nel testimoniare e resistere a molteplici contesti e situazioni. Due esempi emblematici sono quelli di Dorothea Lange¹, famosa per le sue fotografie durante la Grande Depressione negli Stati Uniti, e di Alfred Eisenstaedt², che con la sua fotografia di un bacio durante la fine della Seconda Guerra Mondiale a Times Square incarnò la resistenza dell'amore e della speranza anche in momenti di estrema crisi. Questi due semplici esempi dimostrano come la fotografia documentaristica sia stata un veicolo di resistenza, catturando momenti critici della storia umana, esponendo ingiustizie e testimoniando la forza, la resilienza delle persone di fronte alle avversità.

La fotografia di reportage offre uno sguardo intimo e autentico sulle varie forme di vita presenti nel nostro ecosistema, mostrando la bellezza e la fragilità di queste realtà minacciate. Attraverso immagini che testimoniano la devastazione

1.

¹ D. Lange, C. Cox, *Dorothea Lange*, Aperture Foundation, New York 1987.

² A. Eisenstaedt, A.A. Goldsmith, *The eye of Eisenstaedt*, Thames & Hudson, London 1969.

2.

degli incendi boschivi o la rapida scomparsa di habitat naturali a causa del cambiamento climatico, essa diventa un catalizzatore per la resistenza e l'azione, agendo come una testimonianza visiva, innescando una risposta emotiva e intellettuale nel pubblico, motivando un coinvolgimento più profondo e un'urgente azione di conservazione.

Tra i fotografi più famosi che hanno documentato il rapporto tra uomo e natura, non si può non citare Sebastião Salgado³, noto per i suoi progetti fotografici che mostrano la connessione tra esseri umani e ambiente naturale. *Genesis* (2013) è un esempio straordinario che presenta paesaggi incontaminati, tribù isolate e animali selvatici in vari ecosistemi del mondo, enfatizzando la bellezza della natura e l'importanza di conservare e preservare la biodiversità.

Edward Burtynsky⁴ si concentra invece sulla fotografia dei paesaggi alterati dall'attività umana. Le sue immagini spesso mostrano miniere, industrie, e paesaggi urbani modificati. Attraverso la sua opera, mette in evidenza l'impatto distruttivo dell'attività umana sull'ambiente, portando alla luce la necessità di una consapevolezza critica e di azioni che contrastino questi impatti.

Infine, il lavoro di James Balog⁵, in particolare attraverso il progetto *Extreme Ice Survey* (2007), si concentra invece sui cambiamenti climatici. Le sue fotografie, che mostrano il veloce scioglimento dei ghiacciai, forniscono prove visive dell'impatto del riscaldamento globale, spingendo all'azione e all'adozione di politiche che promuovano la sostenibilità e la conservazione.

Assimilando la capacità della natura di resistere e rinascere nonostante le tragedie ambientali, i fotografi di reportage catturano questa stessa forza nella documentazione delle sfide ambientali sottolineando il ciclo di rigenerazione della natura,

³ L.W. Salgado, I. Bokova, *Sebastião Salgado: GENESIS*, Taschen, Cologne 2013.

⁴ E. Burtynsky, J. Baichwal, *Manufactured landscapes*, British Film Institute, 2008.

⁵ J. Balog, *Extreme Ice Now: Vanishing Glaciers and Changing Climate: a Progress Report*, National Geographic Books, Washington 2009.

la sua persistenza e adattabilità, nonché la resistenza naturale come fonte d'ispirazione. Così come la natura sperimenta un ciclo continuo di distruzione e rinascita, dopo incendi boschivi o altre catastrofi naturali, il reportage fotografico lo documenta mostrando da un lato la devastazione e, dall'altro, la speranza di un nuovo inizio.

La natura dimostra inoltre una straordinaria capacità di adattarsi alle condizioni mutevoli dell'ambiente. Allo stesso modo, fotografi di reportage si adattano alle circostanze, trovando nuovi modi di testimoniare e raccontare le storie, preservando nel loro lavoro la determinazione della natura stessa.

La rinascita della natura dalle ceneri dopo un incendio può ispirare speranza e determinazione, così come il reportage fotografico può promuovere azioni e catalizzare consapevolezza, incoraggiando a un impegno più profondo per proteggere l'ambiente. La resilienza e la forza della vita si intrecciano, enfatizzando il ciclo di distruzione e rinascita che caratterizza sia la natura che la pratica della documentazione fotografica, sottolineando la necessità di proteggere e preservare il nostro ambiente per consentire la continuità di questo processo.

Come fotografo documentarista in questi anni ho voluto dare il mio personale contributo per raccontare l'impatto che la forza della natura ha sulle nostre vite.

Γαῖα [Gaia] (2021) è un progetto fotografico che vuole essere un omaggio alla Terra, come forza primordiale in grado di generare e rigenerare ogni cosa, e alla Natura come mezzo per ritrovare il proprio io interiore. Il progetto nasce durante il recente periodo di isolamento dovuto alla pandemia. I soggetti del reportage sono infatti i luoghi naturalistici della città di

3.

Palermo, quelli che è stato possibile raggiungere durante i mesi di isolamento senza violare le restrizioni che vietavano gli spostamenti al di fuori del comune di residenza. L'obiettivo di questo progetto è stato provare a comunicare tramite immagini le emozioni e le sensazioni che è possibile vivere entrando in contatto con la Natura, invitando le altre persone a provare le stesse sensazioni, tramite la riscoperta degli spazi naturalistici che ci sono vicini.

Paradise Lost (2021) vuole essere una documentazione fotografica, non esaustiva, dei danni che gli incendi provocano ogni anno all'ecosistema siciliano, spesso a causa degli interessi economici di privati. Il linguaggio scelto è quello della fotografia paesaggistica, che di solito viene utilizzato per la rappresentazione di panorami di incantevoli aree naturali o urbane, ed è quindi associato alla raffigurazione di ciò che è oggettivamente bello. In questo progetto gli scatti rappresentano invece le aree naturali devastate del fuoco, in cui predominano il nero del terreno bruciato, il grigio della cenere e il giallo dell'erba essiccata. Il paradiso siciliano che ogni anno, purtroppo, viene perduto per sempre.

Ogni Maledetta Estate (2023) nasce come naturale prosecuzione di un quest'ultimo reportage, concentrandosi però sul territorio palermitano, e in particolare sulle conseguenze degli incendi avvenuti nella notte tra il 24 ed il 25 luglio 2023. Una notte durante la quale hanno preso fuoco contemporaneamente tutte le colline attorno alla città, mettendo gravemente in crisi Vigili del fuoco, Protezione civile e tutto il sistema istituzionale, purtroppo e colpevolmente non attrezzato per reagire ad un fenomeno di tali dimensioni. Anche in questo caso, il linguaggio è quello della fotografia paesaggistica, con la quale sono stati rappresentati sia paesaggi naturalistici che urbani, proprio a sottolineare come

il fuoco in questa occasione sia riuscito a raggiungere i confini della città, con danni a edifici e persone, oltre che alla flora e alla fauna.

Documentare i fenomeni naturali e umani attraverso la fotografia è un atto politico, così come lo è cercare di tutelare la biodiversità, reagire alle devastazioni delle calamità naturali e al cambiamento climatico, causato dalla superficialità e dall'egoismo degli esseri umani. Resistere a questi cambiamenti diventa quindi fondamentale, se non indispensabile, per riuscire a trovare un equilibrio tra la società e la natura che ci circonda.

4.



sel
va
gg.
io

Dana Svorova

maschera

1.

L'etimo dell'aggettivo *selvaggio* rinvia al termine provenzale *satvage* che a sua volta deriva dal latino *silvaticum*, ossia *selvatico*. Il termine *selvaggio* si riferisce quindi a un animale non addomesticato che vive nel suo habitat naturale o a una pianta che cresce spontaneamente in natura. In seguito, il termine si estese a tutto ciò che è primitivo e a cui manca la cura, la civiltà o il controllo; esso denota anche un modo di agire crudele, efferato, disumano. *Selvaggio*, o se vogliamo *selvatico*, in quanto caratteristica autentica che si ritrova in natura, si lega strettamente al concetto della biodiversità¹. Sono proprio gli animali selvatici che rappresentano una percentuale notevole dell'intero patrimonio genetico del Pianeta. Purtroppo, negli ultimi decenni si è registrato un allarmante impoverimento della biodiversità a causa di un'inadeguata gestione delle risorse naturali da parte dell'uomo e del suo mancato rispetto per la vita. Tale situazione drammatica necessita di un radicale cambiamento di prospettiva, a iniziare da un profondo ripensamento del rapporto uomo-animale. Gli animali sono stati storicamente considerati come meri esseri selvaggi da dominare e sfruttare. Oggi, alla luce di nuove prospettive etiche ed ecologiche, vengono considerati esseri senzienti da rispettare nella loro diversità e da preservare in quanto soggetti fondamentali nel mantenimento della biodiversità sulla terra.

2.

Gli animali sono da sempre stati una significativa fonte d'ispirazione per gli artisti. Essi fecero le loro prime apparizioni già nelle forme d'arte primitiva, per celebrare successivamente una lunghissima stagione artistica. Sono infatti innumerevoli le raffigurazioni simboliche e ritrattistiche degli animali nelle più svariate funzioni iconografiche. Li vediamo connotati da valori magici e sacri, da significati laici e naturalistici, oppure come rappresentanti delle virtù e dei vizi, fino a veicolare la libertà espressiva dell'artista nell'arte contemporanea. Le

opere caratterizzate dalla loro presenza sono innumerevoli, basti citarne alcune per comprendere l'importanza dell'animale nella rappresentazione artistica: *I coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck, *Annunciazione* di Lorenzo Lotto, *Dama con l'ermellino* di Leonardo, *Il grande caprone* di Francisco Goya, *Cow with Parasol* di Marc Chagall, *Autoritratto con la scimmia* di Frida Kahlo. Vi emerge generalmente un rapporto pacifico tra uomo e animale, anche se non mancano opere connotate dalla raffigurazione di violenza e crudeltà verso gli animali, come ad esempio nel dipinto di William Hogarth intitolato *The Four Stages of Cruelty*. La situazione cambia profondamente quando ci troviamo di fronte a opere contemporanee che, servendosi di animali vivi, confliggono apertamente con i principi della bioetica. L'arte contemporanea ne può vantare un buon numero, come ad esempio *Chicken Piece* di Ana Mendieta, *Rat Piece* di Kim Jones oppure *Don't Trust Me* di Adel Abdessemed². In queste sedicenti opere d'arte sembra di assistere al violento passaggio dallo stato di vita a quello di morte subito dagli animali per mano dell'uomo, piuttosto che a una performance artistica connotata da messaggi profondi. Analogamente i celebri casi di Damien Hirst³ e di Hermann Nitsch, oppure le opere viventi della bioart⁴, mettono in luce una serie di contraddizioni intrinseche sollevando un acceso dibattito che coinvolge diversi campi disciplinari, tra cui estetica, bioetica, scienza, economia e diritto. La stessa complessità dei quesiti inerenti all'impiego dell'animale vivo in arte, a causa della mancanza di precise disposizioni normative, rimane ad oggi una questione aperta.

Al fine di chiarire meglio la problematica affrontata, risulta utile citare alcune opere dell'artista belga Jan Fabre. Quest'ultimo si contraddistingue nel panorama artistico contemporaneo per la sua interdisciplinarietà e per la spiccata capacità provocatoria. Spazia abilmente dalla pittura alla scultura, dalla

¹ D. Svorova, *Biodiversità: Nuove frontiere della conoscenza*, in A. Barale, F. Desideri (a cura di), *Warburghiana e Benjaminiana*, in "Aisthesis", n. 2, vol. 8, 2015, pp. 201-223, in part. p. 201.

² L. Caffo, V. Sonzogni, *L'animalismo come contemporaneo: filosofia, arte, Animal Studies*, in F. Cimatti, S. Gensini, S. Plastina (a cura di), *Bestie, filosofi e altri animali*, Mimesis, Milano - Udine 2016, pp. 259-289, in part. pp. 270-271.

³ J. Jiménez, *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 36-43.

⁴ J. Hauser, *L'Art Biotech*, Clueb, Bologna 2007; cfr. anche R. Barcaro, *L'arte della vita: biotecnologie e bioetica*, in "Aisthema", vol. 1, n. 2, 2014, pp. 24-45, reperibile online: <http://www.aisthema.eu/ojs/index.php/aisthema/issue/view/2>.

3.

⁵ M. Rinaldi, *L'animale e l'artista in epoca contemporanea: una questione di cifra stilistica*, in F. Mangiapane (a cura di) *Cuccioli, pets e altre carinerie*, "EIC", Serie speciale, anno XII, n. 22, 2018, reperibile online: https://iris.unipa.it/bitstream/10447/284458/1/ec_n_22.compressed.pdf, pp. 50-51.

4.

scenografia e coreografia fino alla regia teatrale. Inoltre, Fabre viene considerato uno degli artisti più controversi dell'arte odierna che si spinge sovente oltre le barriere espressive e morali dell'arte. Le sue opere trasudano letteralmente della sua ossessione per la morte suscitando spesso l'indignazione del pubblico. Le più sconvolgenti si servono di un supporto corporeo, ossia un animale modellato ad hoc post mortem.

Una delle sue più macabre installazioni, *Il carnevale dei cani randagi morti*, è stata allestita presso il Museo di Belle Arti di Anversa nel 2006. In una delle sale della prestigiosa istituzione, Fabre appese al soffitto, su ganci metallici utilizzati durante la macellazione, cani impagliati e adornati con cappellini colorati, coriandoli e stelle filanti. Nel 2007 l'artista realizzò un'altra installazione simile servendosi questa volta di gatti privi di vita dal titolo *Il reclamo dei gatti randagi morti*. In un'ampia sala furono appesi al soffitto sui medesimi ganci nove gatti impagliati. Il macabro scenario, potenziato dall'abile utilizzo dell'illuminotecnica, evocava la credenza belga che il gatto abbia ben nove vite⁵. Nel 2012, in una delle sue performance, Fabre impiegò invece gatti vivi. Essa consisteva nel lanciare dalla scalinata del municipio di Anversa, alta ben più di quattro metri, gatti vivi per sperimentare il cosiddetto riflesso verticale, l'istinto innato del gatto che gli consente di cadere sempre su quattro zampe. Tale performance realizzata insieme ai suoi collaboratori fu ripresa accuratamente con la telecamera dall'artista stesso, documentando il volo dei felini e i loro lamenti. Alla fine della performance Fabre fu fisicamente aggredito dagli spettatori indignati e infine arrestato, ma ben presto rilasciato, continuando ad allestire le sue inquietanti installazioni e spettacoli.

Da questo macabro resoconto sull'arte contemporanea incentrata sull'animale, che qui vede Jan Fabre protagonista, emerge il tipico atteggiamento dell'onnipotenza e della

crudeltà dell'uomo ammantata da una pseudo-nobilitazione artistica. Tra l'altro, le sopraccitate opere di Fabre mettono in luce una sorta d'inversione dei ruoli. L'animale, da sempre considerato un essere potenzialmente aggressivo e pericoloso, in questo contesto incarna il ruolo di preda, di succube posto alla mercé delle volubili volontà dell'artista, il quale con azioni prive di ogni scrupolo, al pari dell'operare di un essere primitivo e selvaggio, si diletta nella realizzazione delle sue inquietanti opere. Lungi, dunque, da un'elevazione culturale propria dell'arte, nelle opere di Fabre si ritrovano dominatore e dominato, vittima e carnefice, in un triste legame che funge in un certo qual senso da autoritratto di una società in cui è tutto concesso pur di sfruttare l'altro, anche al costo di una sofferenza dichiarata. L'arte, in quanto metafora, dovrebbe limitarsi esclusivamente al rispetto della vita, escludendo a priori un utilizzo inadeguato del vivente. La maggior parte delle opere d'arte contemporanea che impiegano il corpo vivo o morto dell'animale contrastano fortemente con il postulato della *Dichiarazione Universale dei diritti degli animali* del 1978, nonché con l'articolo 13 del *Trattato di Lisbona* del 2007. Urge pertanto un profondo ripensamento dei concetti chiave relativi all'arte e alla creatività polarizzando il dibattito sulla necessità di riconoscere i principi bioetici come principi universali. La tutela degli animali è diventata, negli ultimi decenni, un paradigma fondamentale nell'ambito etico, ecologico e politico. Preservare e rispettare la vita, in tutte le sue manifestazioni, è un preciso dovere dell'umanità per il futuro del pianeta. E anche dell'arte.



ombra

si
tu

Elena Romagnoli

a
to

1.

Situato è un aggettivo che deriva dal termine latino *situs*, ovvero posizione, posto. Esprime, quindi, un'idea di precisione, e ha una sfumatura differente da quella di luogo (*locus*). L'aggettivo situato rimanda a qualcosa di determinato e non facilmente mutabile: si tratta dunque di un riferimento che solitamente usiamo nel caso di indicazioni, come quando diciamo che una certa isola è situata in un dato arcipelago, oppure che una cattedrale è situata nel centro di una città. Situato indica una posizione che potremmo individuare tramite coordinate geografiche, seguendo le quali raggiungeremmo quel posto, quell'ambiente, quel monumento o anche quella persona.

L'aggettivo situato comporta certamente anche una delimitazione: che qualcosa o qualcuno sia situato implica il suo non essere ubiquo; se si è in un posto, non si può essere in un altro. Tuttavia, questa limitazione ha un carattere produttivo, cioè ci consente di determinare e individuare un luogo e riconoscerlo come tale. Come ricorda Rilke, «Noi non abbiamo mai, neppure un giorno, lo spazio puro innanzi, nel quale in infinito si dischiudono i fiori»¹. Situato, inoltre, rimanda a coordinate non solo geografiche ma anche temporali, poiché in ogni situazione vi è anche un radicamento storico.

2.

L'umanità ha da sempre tentato di orientarsi e dunque di individuare dei punti fermi, fino a *situarsi* con l'affermarsi delle tribù stanziali su quelle nomadi. Ogni tribù, e successivamente ogni popolazione, fortezza, città ha i propri confini ed è quindi *situata* in un determinato contesto spazio-temporale. Numerose tradizioni fanno riferimento alla situazione, all'indicazione di ciò che è situato. In senso più specificamente filosofico tale tema è stato particolarmente enfatizzato dall'ermeneutica filosofica di Heidegger e soprattutto di Gadamer, che lo riconduce alla radicale finitezza umana: «l'esperienza è dunque sempre esperienza della finitezza»²,

¹ R.M. Rilke, *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2014, p. 317.

² H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2016, p. 737.

cioè esperienza situata. Ogni contesto spazio-temporale in cui siamo situati ci costituisce ma, al contempo, noi stessi contribuiamo in modo dinamico a costituirlo e alimentarlo. Lunghi dal creare una barriera di incomunicabilità tra mondi differenti, essere situati non costituisce una chiusura, bensì l'unica possibilità di reale apertura verso mondi e situazioni differenti. Solo a partire dalla consapevolezza della propria situazione (dei propri pregiudizi, gusti, valori) è realmente possibile mettersi in discussione e aprirsi all'alterità (altri luoghi, altri individui, altre tradizioni).

Ciò ha un preciso risvolto nell'ambito delle riflessioni sulla biodiversità. Includervi l'aggettivo situato è in linea con un'una lettura del biodiverso non limitata all'appannaggio di competenze scientifiche (pur, ovviamente, fondamentali), ma aperta a categorie filosofiche, storiche, artistiche. Ogni specie (vegetale o animale) è inevitabilmente legata a un luogo e a una storia. Le palme sono tipiche di climi caldi e di un certo paesaggio, motivo per cui trapiantarle nella piazza del Duomo di Milano può apparire straniante. La biodiversità è influenzata non solo dal luogo ma anche dalla storia: i mutamenti della biodiversità prodotti dagli esseri umani influenzano la natura e poi, circolarmente, ritornano a influenzare i nostri stili di vita, come i cambiamenti climatici stanno drammaticamente dimostrando. Un esempio è quello del granchio blu (specie aliena per il Mediterraneo) che, a seguito del riscaldamento globale, ha invaso in particolare il mare Adriatico, modificando l'intero ecosistema e mettendo a rischio buona parte della fauna locale. Il ciclo di azioni e reazioni nella catena alimentare è giunto fino a noi: il granchio blu, precedentemente sconosciuto, ha iniziato a popolare le nostre tavole, a testimonianza di come i cambiamenti della biodiversità influenzino anche usi e tradizioni umane (in questo caso culinarie).

3.

Sottolineare il doppio valore spazio-temporale – dunque geografico e storico – del concetto di situato può contribuire a un ripensamento della biodiversità dal punto di vista estetico. Nella direzione dell'estetica come filosofia dell'esperienza, quest'ultima si costituisce nella relazione tra esseri umani e ambiente: ma ciò implica che, come ricorda Dewey secondo una prospettiva pragmatista, ogni esperienza è «topicamente situata»³. L'aggettivo situato contribuisce a una concezione relazionale ed integrale del rapporto tra esseri umani e natura, di contro ad astoriche ricostruzioni di uno stato o ambiente originario, considerato asetticamente separato dall'attività umana.

Situato non significa però inamovibile: ha a che fare, invece, con *dinamico*, allo stesso modo degli uccelli migratori nel loro periodico movimento, o del monumentale ficus secolare di Piazza Marina a Palermo, il quale, proveniente dalla moltiplicazione dell'esemplare dell'Orto Botanico, giunto dal Pacifico tramite un vivaio francese, ha attraversato lo spazio e la storia. Non significa dunque chiusura sulle proprie radici ma stimolo all'apertura verso il fuori, allo stesso modo in cui nelle poesie di Celan viene lasciato aperto lo spiraglio verso l'alterità: «Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un *tu*, o una realtà aperti al dialogo»⁴.

Molto spesso iniziative umane finalizzate alla salvaguardia della biodiversità operano per ricostruire habitat o ambienti che l'azione sregolata degli esseri umani ha alterato, danneggiando la flora, la fauna e il territorio. Ovvero vengono messe in atto una serie di azioni finalizzate a ripristinare un equilibrio perduto: tuttavia, si rischia di non considerare a sufficienza che anche queste azioni sono *artificiali*, e che dunque comportano un nuovo riassetamento dell'ordine della natura, che non necessariamente ritorna a quello originario.

³ J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 108.

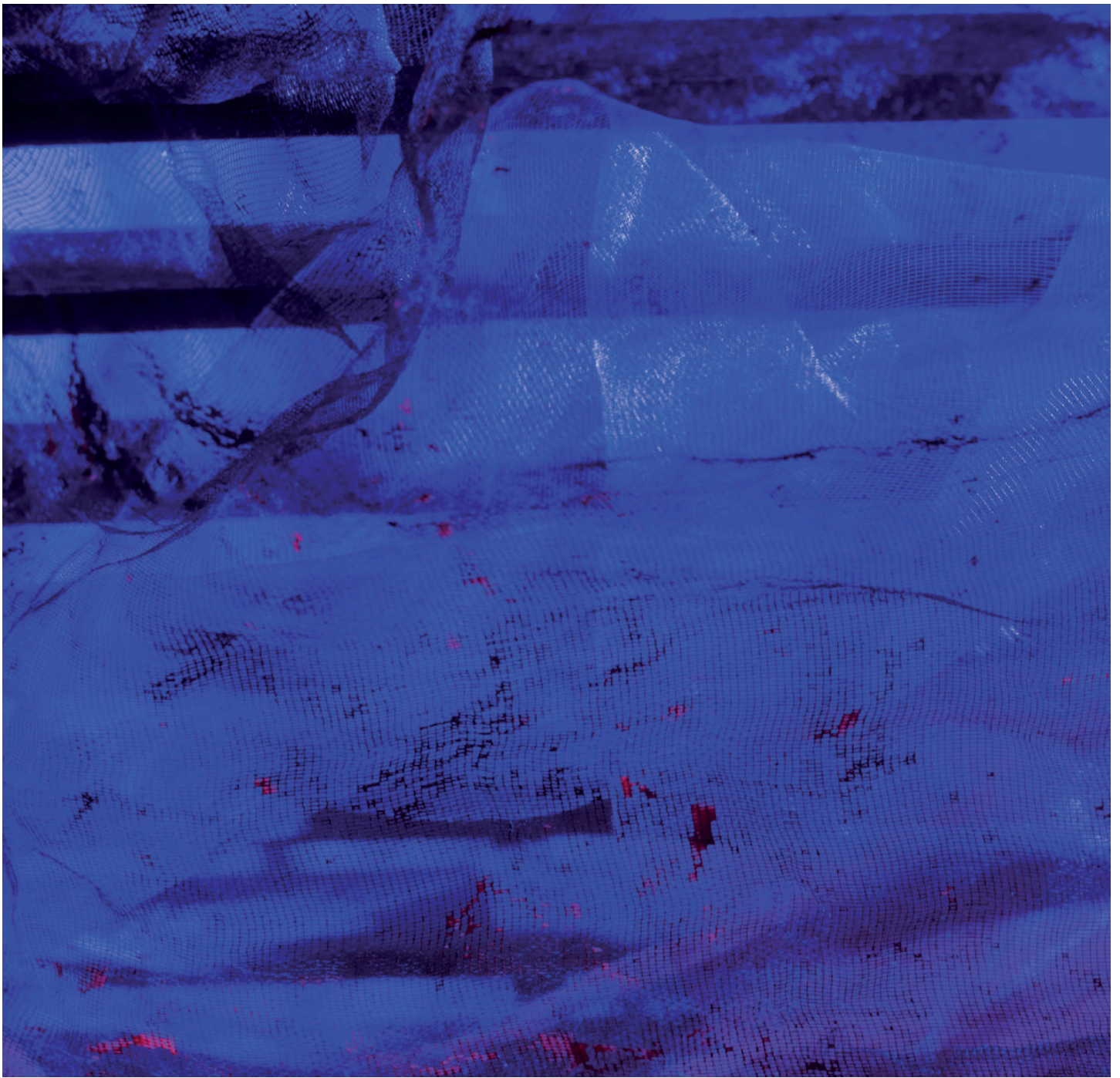
⁴ P. Celan, *La verità nella poesia. "Il Meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, p. 36.

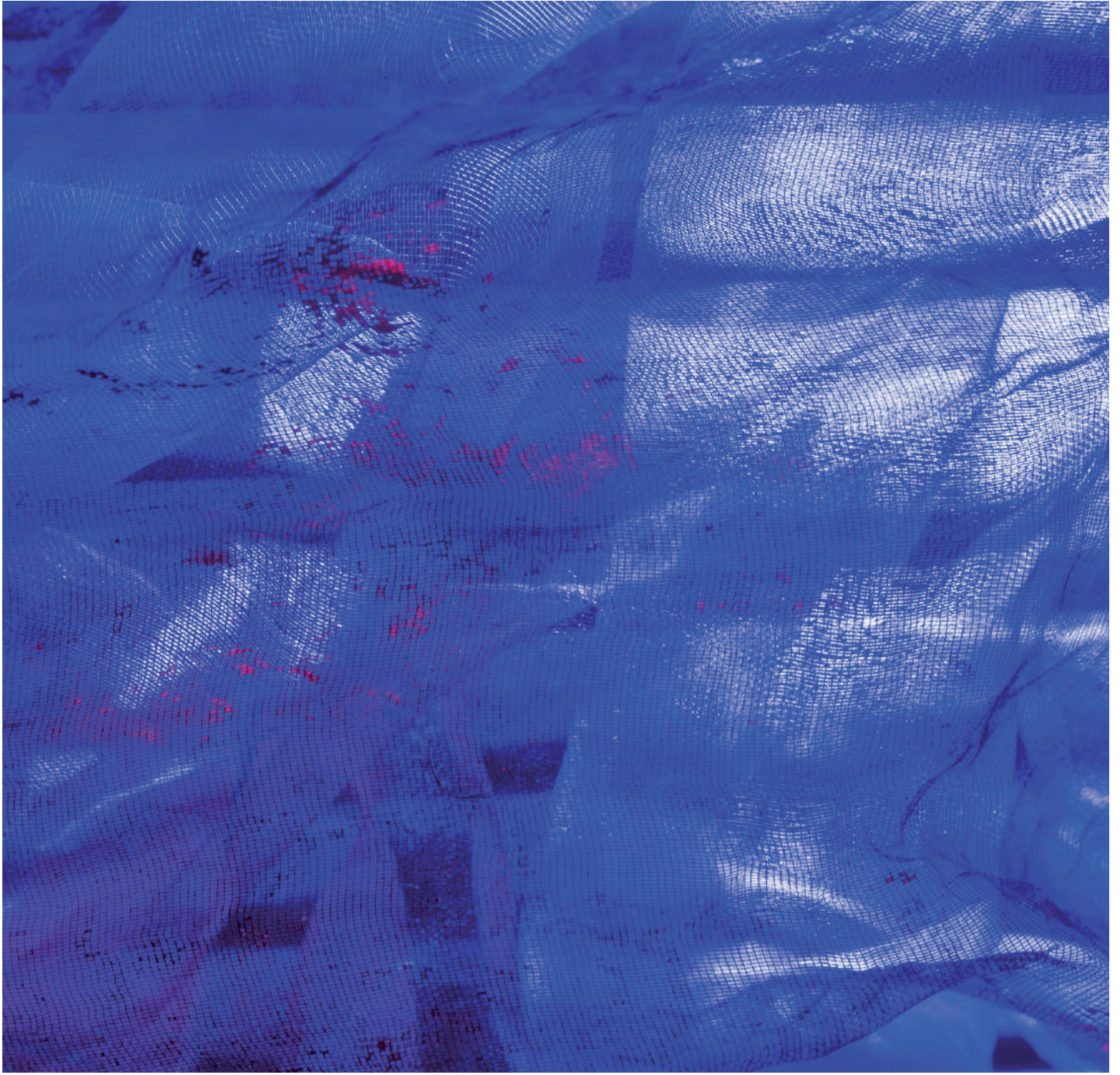
4.

Un esempio di un modo problematico di intendere la biodiversità è suggerito da un recente e tragico evento nostrano: nell'aprile del 2023 un uomo che correva nelle foreste del Trentino è stato attaccato e ucciso da un'orsa bruna, che si trovava in quell'area a seguito di un'operazione di ripopolamento condotta proprio in favore della biodiversità e volta alla ricostituzione di un nucleo vitale di orsi bruni nelle Alpi Centrali⁵. In quelle zone, tradizionalmente, gli orsi avevano sempre vissuto, benché negli ultimi decenni, anche a causa di una sempre maggiore antropizzazione, fossero andati incontro a un progressivo spopolamento. Il progetto ha preso però una piega inaspettata, poiché gli esemplari introdotti si sono riprodotti in misura nettamente maggiore e su zone molto più vaste rispetto a quanto stimato dagli esperti.

Nell'acceso dibattito seguito all'episodio non è realmente emersa la necessità di ripensare in senso più ampio la relazione tra esseri umani e orsi, anche riflettendo sulle responsabilità politiche e scientifiche. Questo caso mostra bene come un'azione umana nella natura, guidata esplicitamente dall'intento di riprodurre una biodiversità perduta, rischi di perdere di vista l'artificialità di tale operazione, illudendosi di *naturalizzarla*. In Trentino non si è tenuto conto della *situazione* e della nuova relazione tra popolazione locale e orsi: fino a cinquant'anni fa il rapporto era completamente differente, includendo, ad esempio, la caccia. Oggi sono certamente nate nuove sensibilità e nuovi bisogni, come la possibilità di fare jogging o arrampicate nei boschi, che implicano un differente rapporto con la natura. È mancata un'adeguata opera di informazione agli abitanti e agli escursionisti in merito alla possibilità di incontri con gli orsi e al comportamento da mantenere. Soprattutto, è mancata la comprensione di ciò che significa essere *situati*, dando per scontata l'identità tra gli odierni abitanti del Trentino e quelli di cent'anni fa, e così pure la loro relazione con la fauna selvatica.

⁵ Il progetto *Life Ursus*, nato nel 1996, era volto alla tutela della popolazione di orsi bruni del Brenta. Il progetto è stato preceduto da uno studio di fattibilità socioeconomica ed ecologica e da un sondaggio di opinione. Si è trattato di reintrodurre sul Brenta 9 individui di orsi (3 maschi e 6 femmine di età tra 3 e 6 anni), scelti per ricreare in 20-40 anni una popolazione di orsi di 40-50 individui. Le aree idonee (il Trentino occidentale e le province di Bolzano, Brescia, Sondrio e Verona) coprivano oltre 1700 kmq. Cfr. <https://www.pnab.it/il-parco/ricerca-e-biodiversita/progetti-faunistici/orso/life-ursus>.





atmosfera notturne
cobalto

**spa
es
ante**

Paolo Furia

1.

Spaesante è un oggetto che sfida le nostre certezze, un evento inatteso, un processo che non riusciamo a comprendere, o un luogo in cui non ci si sente a casa. Nel linguaggio corrente usiamo l'aggettivo in relazione a cose molto diverse, ma il campo semantico originale è rivelato dall'etimologia. Non sempre si nota che l'espressione *spaesante*, come il tedesco *unheimlich* di cui è calco, è dotata di una precisa connotazione spaziale. Un prefisso di negazione è anteposto a un termine relativo a una collocazione domestica: il paese, in italiano, e la casa (in tedesco *Heim*, nel senso dell'inglese *home*).

Lo spaesamento, preso alla lettera, è la condizione in cui non ci si sente a casa in un luogo. Non è un sentimento positivo. Secondo alcune teorie, non è neppure un sentimento. Per Freud e Heidegger lo spaesamento è una condizione reale, anche se, perlopiù, rimossa o celata. In Heidegger lo spaesamento mantiene un riferimento essenziale alla questione dell'abitare, quindi del nostro rapporto con lo spazio naturale e costruito. Inutile cercare realtà spaesanti in sé e per sé: lo spaesamento è la cifra del nostro modo di stare al mondo e a seconda delle circostanze storiche o biografiche può essere occasionato da un luogo naturale oppure costruito. Ma ogni realtà terrestre può, a certe condizioni indeterminabili a priori, occasionare lo spaesamento. Anche questo è spaesante.

È spaesante, poi, rendersi conto che alcuni elementi scontati della nostra esperienza spaziale e ambientale possono modificarsi, come il ciclo delle stagioni, la quantità di pioggia e neve attesa d'inverno, le trasformazioni della fauna e della flora delle varie regioni. Ed è ancora più spaesante rendersi conto che queste radicali trasformazioni di ciò che appare più stabile, ossia il ritmo della natura, sono indotte dal complesso delle attività umane sulla terra. La biodiversità è la ricchezza e la varietà della vita sulla terra. Milioni di specie animali e

2.

vegetali, in perenne, graduale evoluzione, destano meraviglia: nulla è più lontano dall'immagine deterministica e riduzionistica di una natura-macchina, regolata da leggi sempre uguali che producono fenomeni tutti omogenei. In una natura-macchina, non potremmo avere luoghi in cui appaerarci. La perdita di biodiversità è dunque il processo spaesante del nostro tempo.

La biodiversità è la verde vita della terra, apprezzata particolarmente da un celebre filosofo del XVIII secolo, Jean-Jacques Rousseau. L'autore torna alla natura dopo aver conosciuto la città che stava preparandosi a diventare capitale culturale e artistica dell'Europa intera: Parigi. La città, nata per l'umano appaesamento, cioè per orientarlo e per proteggerlo dalle intemperie di una natura indomita, è però spaesante, per i suoi eccessi, per l'insicurezza, la sporcizia, il disordine, il caos:

«Quanto fortemente il mio primo approccio a Parigi ha smentito l'idea che ne serbavo! (...) Mi ero rappresentato una città bella e grande, dall'aspetto il più imponente, dove non si vedevano che superbi viali e palazzi di marmo e oro. Entrando per il faubourg St. Marceau, non ho visto che piccole vie puzzolenti e sporche, povere case nere, aria di sporcizia, di cantieri e di mendicanti, di vagabondi»¹.

Da luogo dell'umano appaesamento, nella sensibilità di Rousseau la città si trasforma in un incubo spaesante, mentre la natura diventa il luogo in cui riconoscersi e rigenerarsi:

«Gli alberi, i cespugli, le piante sono gli abiti e gli ornamenti della terra. (...) vivificata dalla natura, e rivestita del suo abito nuziale, tra il fluire delle acque e il canto degli uccelli, la terra offre all'uomo nell'armonia dei suoi tre regni uno spettacolo pieno di vita, di interesse e di fascino, l'unico spettacolo al mondo di cui gli occhi e il cuore non possano mai stancarsi»².

Non più sacra, non più animata da spiriti, geni e divinità, la natura vivente non è ormai altro che se stessa; l'umano

¹ J.-J. Rousseau, *Confessioni*, traduzione di F. Filippini, Rizzoli, Milano 1996.

² J.-J. Rousseau, *Le passeggiate del sognatore solitario*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 68.

moderno impara ad apprezzarla per se stessa, non in quanto espressione di un ordine invisibile superiore. La natura vivente, nella sua incomprimibile varietà, da luogo spaesante dal quale difendersi, diventa, nella sensibilità estetica dell'uomo moderno, l'ultima casa possibile per un umano ormai spaesato nel ginepraio della metropoli industriale. Nondimeno, evocare le bellezze di una terra intatta e una natura incontaminata, non toccata dal lavoro o dallo sguardo umano, ha qualcosa di velleitario. In fondo, la natura felice e appagante cui il filosofo ginevrino si affida nelle sue passeggiate, istituendo una pratica spaziale che rimarrà effettivamente caratteristica del mondo moderno fino a noi, è già una natura estetizzata, il cui lato spaesante è stato rimosso. Tra la natura estetizzata e la giungla urbana del mondo industriale vi è, a ben vedere, una co-implicazione spaesante. Invece che cercare la natura pura contro gli eccessi dell'attività umana, occorre chiedersi quali siano gli equilibri di natura e cultura che meritano di essere perseguiti in ottica di sostenibilità. Il concetto di luogo può aiutare in questa riflessione.

Ciò che definisce una porzione di superficie terrestre casa o paese è l'insieme delle relazioni di cura nelle quali le persone che la abitano si riconoscono. Il senso di familiarità tra persone in un dato spazio si effonde alla materia, rendendola fattore determinante dei processi di auto e mutuo riconoscimento. Si genera così il *sense of place*, discusso dalla geografia umanistica negli anni '70 e '80 del Novecento³, reagendo a una concezione quantitativa della geografia in voga durante la stagione positivista degli anni '50. Il concetto di luogo è sovrapponibile a quello di casa e paese per il comune riferimento al problema dell'abitabilità del mondo. In qualche misura, i luoghi sono sempre in parte antropici. Quando un ambiente naturale interagisce con l'umano entra giocoforza in un regime rappresentazionale (cartografico, pittorico,

³ È di questi anni l'elaborazione di una precisa differenziazione concettuale tra spazio, considerato come pura estensione geometrica priva di qualità ed estetica, e luogo, dotato invece di confini e tratti unici, alcuni derivanti dalle peculiari conformazioni morfologiche, altri derivanti dalla carica simbolica e affettiva dei loro abitanti, visitatori o osservatori. Su questo cfr. Y.-F. Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977 e E. Relph, *Place and Placelessness*, Pion, London 1976.

3.

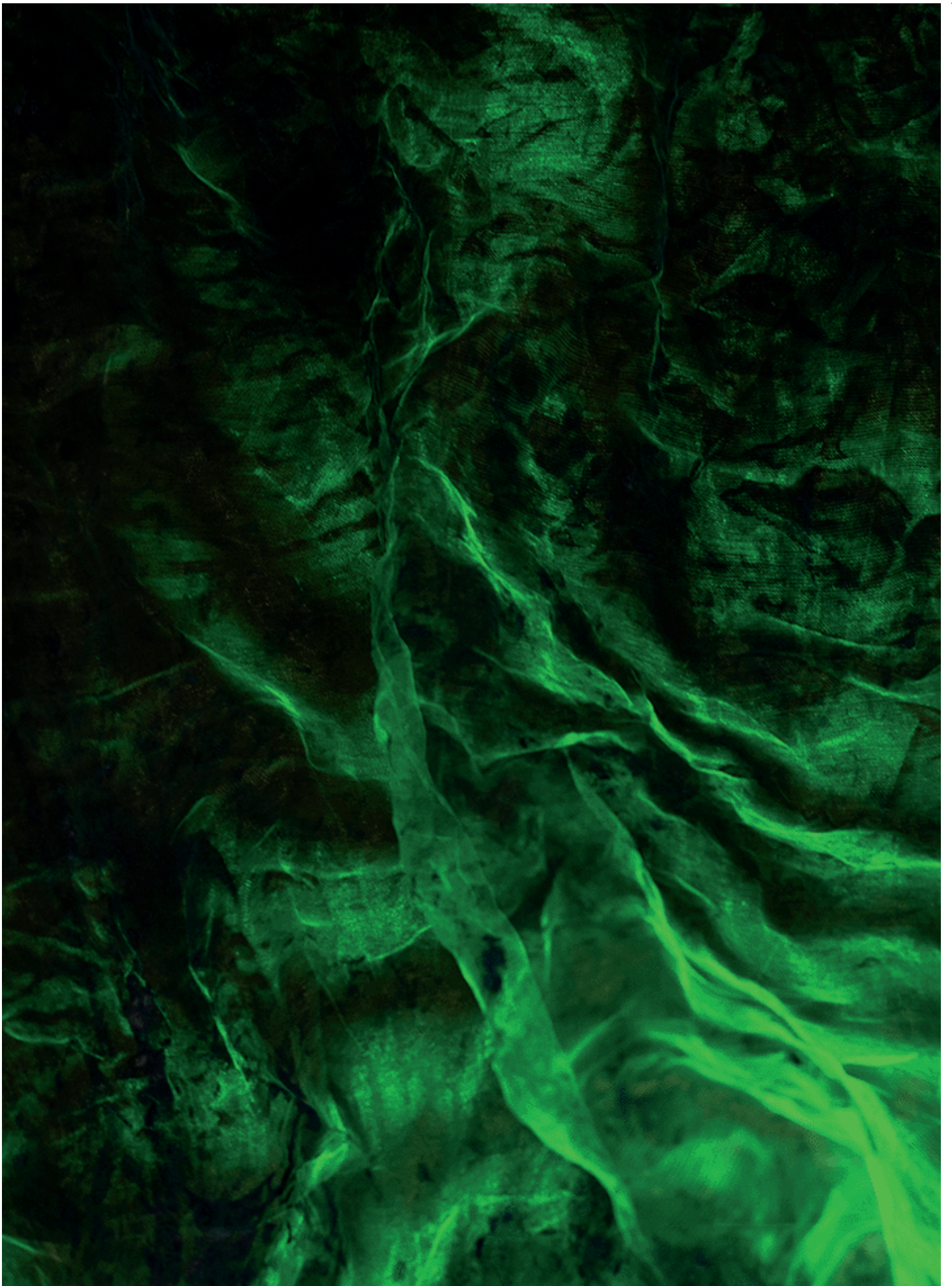
fotografico, cinematografico). Il sense of place si costruisce anche rappresentando i luoghi del nostro cuore. Rappresentare è una risposta estetica ed etica allo spaesamento di fronte alla natura pura.

L'altra risposta umana allo spaesamento è edificare: imporre sullo spazio un ordine, realizzando oggetti che in natura non esistono, quali le città, utilizzando risorse che provengono dalla natura. Il lavoro è il mezzo attraverso il quale lo spaesante viene rimosso dalla natura. Per essere considerato luogo, una porzione di spazio terrestre deve già essere stata lavorata dall'umano. Un habitat privo di dimensione simbolica, nella misura in cui realizza una nicchia ecologica, è senz'altro un ambiente, ma non è un luogo. Per avere un luogo occorre un investimento simbolico: entrano in gioco processi di strutturazione del senso che vanno al di là della sola relazione estetica e corporea col luogo. Occorre la cultura, con i suoi tempi lunghi. Manipoliamo la natura per combattere lo spaesamento, dunque; ma se la manipolazione arriva fino a negare l'apporto sostanziale degli equilibri ecologici e delle caratteristiche morfologiche nella definizione dell'identità del luogo, paradossalmente il senso di spaesamento aumenterà: la natura, considerata come un estraneo da tenere fuori o sterilizzare completamente nelle new town, nelle enclaves e nei vari non-luoghi che tempestano la nostra realtà suburbana, tornerà a essere percepita come minacciosa e spaesante. Per avere un luogo, occorre riconoscere l'apporto decisivo, reciprocamente formativo, della natura e della cultura. Ciò implica riconoscere la natura come principio attivo e reattivo, in grado di incidere direttamente nei processi di appaesamento realizzati nella storia dell'umana cultura.

La natura non offre solo la materia passiva al lavoro umano. Le morfologie naturali, le caratteristiche del suolo e del clima

nelle diverse regioni, le linee e i colori prevalenti offrono spunti e possibilità preformate: una serra può essere un confine, un fiume può essere il centro di una società agricola, un torrente di una società industriale, eccetera. Sostenibilità è sostituire nella pianificazione dei nostri luoghi uno schema demiurgico verticale, secondo il quale la cultura forgia i luoghi imponendo il proprio sguardo e il proprio lavoro su una natura altrimenti priva di qualità, con uno schema orizzontale, nel quale la natura dispone e propone, e la cultura realizza e attua. Un vero luogo vive nella relazione equilibrata di natura e cultura, non nella dissoluzione dell'una o dell'altra. In questo equilibrio dinamico e processuale, appaesamento e spaesamento si bilanciano senza distruggersi. Per potersi appaesare veramente, l'umano deve accettare il tratto spaesante della natura, senza costringerlo in schemi palingenetici destinati a tramutarsi in distopie del controllo assoluto e dell'artificializzazione totale.

4.





morfologie notturne verdi

Francesca Melina

tran sdis cipi nare

1.

La prospettiva transdisciplinare è il tentativo di costruire un nuovo sapere umano. Transdisciplinare si dice di un metodo per lo studio di problemi complessi che rifiuta l'ottica riduzionista dell'approccio scientifico convenzionale. Al contrario, mira all'integrazione o unione di diverse branche di apprendimento o campi di competenza, solitamente separati, al fine di affrontare la complessità intrinseca di alcune questioni urgenti della situazione umana attuale. A differenza, quindi, della multidisciplinarietà che giustappone distinti saperi o dell'interdisciplinarietà che confronta molteplici visioni disciplinari su un unico problema comune, un metodo transdisciplinare si preoccupa di proporre nuove prospettive, basandosi sulla necessità di trovare soluzioni alternative che uniscano metodologie plurali per crearne di totalmente inedite. In questo contesto, tuttavia, intendiamo transdisciplinare con un significato che si propone di andare oltre all'accezione comune: superando i confini dell'idea di identità tutta umana, transdisciplinare si può dire di un sapere integrato volto alla tutela delle molteplici vie di accesso al mondo e, quindi, non solo umane.

Ma in che senso si può sostenere che questa nuova idea di transdisciplinare sia essenzialmente biodiversa? Quando pensiamo al concetto di biodiversità ci balenano in mente immagini naturali: foreste selvagge, fondali marini, insetti brulicanti, funghi e micelio. Sembra essere inscritta nella nostra prospettiva un'interpretazione ambientale del concetto di biodiverso che inevitabilmente esclude l'umano e il suo operato. Tuttavia, oggi appare sempre più chiaro come natura e cultura¹, poli che tanto nel senso comune quanto nell'ambito della ricerca scientifica sono stati storicamente considerati come opposti, siano invece caratterizzati da confini più labili o, come vorrei inferire, totalmente indistinguibili². La biodiversità, tutt'altro che relegata esclusivamente a ciò che l'essere umano è portato a pensare come naturale, può essere un concetto da

¹ S. Mancuso, A. Viola, Verde Brillante. *Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (2013), Giunti Editore, Milano 2015.

² T.T. Morton, *Humankind: Solidarietà ai non umani* (2017), traduzione di V. Santarcangelo, NERO, Roma 2022.

2.

cui ripartire per considerare ciò che siamo abituati a definire come culturale. A essere poste in questione sono le nostre strutture conoscitive. La razionalità e, quindi, un approccio scientifico alla conoscenza sono stati i fari dell'essere umano contemporaneo, ma oggi la loro luce viene oscurata da una delle principali consapevolezze di Antropocene³: proprio ciò che consideriamo culturale e primariamente umano, una lettura del mondo che ci circonda e si pensava essere oggettiva, inconfutabile e fino a prova contraria, è stata la causa del cambiamento epocale di cui siamo spettatori.

Come costruire un sapere che sia capace di rivoluzionare il nostro modo di vedere il mondo? Due caratteristiche della biodiversità la rendono esempio per la costruzione di un nuovo paradigma epistemologico.

In primo luogo, il guardare alla biodiversità, prima ancora che alla varietà di entità organiche, ci porta a pensare alla valorizzazione di tale molteplicità e alla necessità della sua tutela. Le stesse immagini naturali a cui ci rifacciamo se pensiamo alla biodiversità rimandano a una realtà di compresenza di differenti organismi in equilibrio. Proprio la ricerca di quest'armonia rispettosa e inclusiva è ciò da cui possiamo prendere spunto: occorre favorire una visione plurale che faccia risaltare le differenze per creare canali relazionali molteplici, sfaccettati e comprensivi. Ciò ci invita alla formazione di un sapere aperto a nuove vie d'accesso al mondo, all'inclusione di metodologie, strumenti e posizionalità disparate: un sapere transdisciplinare che rifugga l'idea di un'oggettività univoca, ma abbracci le problematiche affrontandole da una molteplicità di prospettive⁴.

In secondo luogo, è proprio grazie all'idea di biodiverso che possiamo vedere come purificate e altrettanto valide tutte le

³ H. Jonas, *Il principio di responsabilità* (1979), traduzione di P. Rinaudo, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009

⁴ J. Renn, *The Evolution of Knowledge: Rethinking Science for the Anthropocene*, Princeton University Press, Princeton 2020.

differenti forme di produzione del sapere. Rendendoci conto che le nostre strutture culturali derivano e dipendono dalle caratteristiche del nostro corpo, riconosciamo che le modalità di conoscenza umana non sono che strutture biologicamente prodotte ed equiparabili a quelle di ogni altro essere – vivente e non⁵. Per dirlo in altre parole, la cultura non è altro che un portato della nostra evoluzione biologica, morfologicamente-dipendente e tutt'altro che separata dal flusso di ciò che abbiamo sempre considerato come *altro-da-noi*⁶. Non solo si tratta di una rivalutazione dei sensi e della percezione come via d'accesso al mondo, bensì di una considerazione del corpo nella sua commistione frastagliata e inscindibile con l'ambiente in cui è immerso, e anche di un'impossibilità di fissare intellettualmente in modo esaustivo questa relazione stessa⁷.

Proprio in questa dimensione inafferrabile, nell'abbracciare la presenza di qualcosa di non riducibile all'essenza che noi possiamo cogliere (*irriducibile ontologico*)⁸, l'arte e l'estetico si propongono come nuova via privilegiata e non razionale d'accesso al mondo rispetto a ragione e scienza⁹. La biodiversità è, dunque, non solo relativa alla compresenza di una molteplicità di entità che si differenziano per una varietà biologica, ma innanzitutto relativa alla produzione del sapere stesso. Un sapere che vuole andare oltre la distinzione tra naturale e culturale, tra interno ed esterno, e che ambisce a proporsi come transdisciplinare divenendo anche tutela di una molteplicità di prospettive che devono cooperare nella produzione di nuove vie d'accesso al mondo.

Ma cosa significa andare oltre alla prospettiva umana e costruire un sapere integrato? Alcuni esempi virtuosi stanno aprendo le porte a una nuova fase della storia della conoscenza, ripartendo proprio dall'estetico per promuovere una nuova idea di transdisciplinarietà. L'opera *On Tidal Zones* del duo artistico Cooking Sections si presenta come una

⁵ R. Caillois, *L'occhio di Medusa: l'uomo, l'animale, la maschera* (1960), traduzione di G. Leghissa, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.

⁶ P. Descola, *Oltre natura e cultura* (2005), traduzione di N. Breda, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

⁷ T. Morton, *Iperoggetti* (2013), traduzione di V. Santarcangelo, NERO, Roma 2018.

⁸ S. Borutti, U. Heidemann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

⁹ G.W. Bertram, *L'arte come prassi umana, un'estetica* (2014), traduzione di A. Bertinetto e F. Vercellone, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

3.

piattaforma polifunzionale. Installata nelle acque dell'Isola di Skye, luogo che vive di una notorietà legata alla produzione intensiva di salmone, si tratta di una piattaforma che, nei momenti di alta marea, è sommersa e funge da allevamento per alghe e bivalvi proposti come alternativa agli allevamenti di salmone, in un'ottica di promozione di pratiche ecologiche e *climavore* – ovvero impegnate nel proporre soluzioni che possano attivamente contribuire a un'alimentazione ecologica. Invece, durante la bassa marea, la struttura emerge dall'acqua trasformandosi in un tavolo utilizzabile dalla comunità, sul quale vengono offerti dei pasti che impiegano come ingredienti principali le stesse alghe e bivalvi allevati all'interno della struttura quando sommersa. L'opera si propone come una riflessione, da un lato, sul cambiamento climatico e sulla sua influenza sui sistemi stagionali e, dall'altro, sulle modifiche apportate dall'essere umano al suo ambiente guardando alle conseguenze che questi aspetti hanno sui sistemi alimentari. Partendo da un'analisi biologico-chimica della salute delle acque dell'isola di Skye, l'opera unisce linguaggio letterale, ovvero descrittivo e tipicamente scientifico, e linguaggio metaforico, proprio delle arti e del sensibile¹⁰. L'estetico diviene livello d'accesso primario a quest'esperienza in cui tutto è mediato da un flusso continuo di relazioni di scambio definibili come una causalità tutta estetica. Dati e Meta-dati si uniscono in un universo in cui questi due stessi concetti perdono di significato: il dato è meta-dato e viceversa. Ci si muove verso una visione dell'arte come *oltre-scienza*: ripartendo dalla percezione ricostruiamo il mondo e le nostre prospettive, in un'accettazione dell'irriducibilità ontologica di ciò che ci circonda.

¹⁰ G. Harman, *Ontologia orientata agli oggetti. Una nuova teoria del tutto* (2018), traduzione di O. Ellero, Carbonio Editore, Milano 2021.

On Tidal Zones, transdisciplinare nella sua più profonda essenza e focalizzato sulla tutela della biodiversità, è un esempio di come oggi si possano proporre saperi che siano

radicati nell'integrazione di differenti prospettive, primariamente di non-umani – salmoni, alghe e bivalvi – come parte di un solo ecosistema. Il cibo, elemento centrale dell'esperienza interattiva con l'opera tramite l'organizzazione di pasti performativi, diventa strumento di riflessione per analizzare l'assenza di una distinzione tra un interno e un esterno, evidenziando la continuità con l'ambiente circostante. Ovvero, con tutto ciò che nella nostra immaginazione è biodiverso, ma, questa volta, includendo anche l'essere umano: obiettivo è promuovere nuove pratiche di cura all'interno dell'esperienza quotidiana. Si aprono così prospettive che vogliono legare umano e non-umano, moltiplicando gli sguardi e creando nuove forme di sapere cooperativo. Un nuovo linguaggio è il risultato da raggiungere: un linguaggio transdisciplinare che possa parlare del mondo e al mondo.



...de l'op era

una postfazione
storico artistica
come cornice



in- tuitivo

polvere
di fiori

Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti, Anton Giulio Bragaglia, le Terme dette di Settimio Severo e la juta

Gabriella De Marco

1 ■ L'intuizione è un elemento fondamentale per un approccio sensibile (nel senso dell'*aisthesis*) alla complessità della biodiversità e della sostenibilità ambientale. Pertanto, l'aggettivo intuitivo (dal latino *intueri* che significa guardare dentro o osservare attentamente) si presta a descrivere l'attività di un'artista come Anton Giulio Bragaglia che ha saputo cogliere l'opportunità nascosta nelle antiche mura delle Terme degli Avignonesi per creare il "Teatro degli Indipendenti" utilizzando materiali ecocompatibili, come la juta. L'intuizione che consente di trasformare materiali semplici in opere d'arte può costituire così il fil-rouge che da Bragaglia conduce, attraverso un libero percorso di associazioni dell'autrice, alle opere di Laura Pitingaro.

2 «Da via Condotti ci si spostò poi alle Terme degli Avignonesi: un sudario. Dalle pareti eccezionalmente porose grondava acqua in tale misura da spaventare un palombaro, ma Bragaglia aveva deciso di fondarci il Teatro degli Indipendenti. Assistemmo a quella trasformazione sempre più bagnati e inorriditi, ma bastava guardare Anton Giulio per avere fiducia. Quelle Terme furono prima scavate, poi fasciate come un'enorme mummia, con chilometri di tela di juta, quindi si costruì un palcoscenico che aveva davanti un pilastro di grandi dimensioni, perno delle volte convesse [...]. I giovani che hanno conosciuto Bragaglia nel secondo dopoguerra e lo hanno sempre stranamente visto ricoperto di sciarpe e scialli, sappiano che egli asciugava ancora l'acqua penetrata allora nelle sue ossa. Straordinaria e sconcertante personalità [...]».

Con queste parole, che cito in forma frammentaria, Lucio Ridenti ricordava, nel 1960, Anton Giulio Bragaglia (Frosinone 1890 - Roma 1960), figura intellettuale complessa e non priva di aspetti contraddittori, come una personalità "straordinaria e sconcertante"¹.

La ricordava insistendo, come poi altri dopo di lui, sulla stagione definita felice del Teatro Sperimentale degli Indipendenti. E sono proprio quelle tele di juta che avvolgevano il Teatro come una "mummia" di cui scrive Ridenti, ad aver attivato, sin dagli anni in cui ero una giovane studiosa, alcune riflessioni sui materiali, le tecniche, lo spazio e alcune pratiche

della ricerca artistica del secondo Novecento.

Un pensare e ripensare continuo, il mio, teso tra passato e presente che, soffermandosi sulle poetiche e su alcuni contesti, è centrato su ciò che a me piace definire come la libera circolazione delle idee e della creatività.

Non proporrò su queste pagine, pertanto, una riflessione sulle fonti dirette, quanto un ragionamento volto a scovare, pur procedendo intuitivamente, quelle connessioni impercettibili, se non deboli, che i contemporanei e, poi, i posteri ereditano, rimodellandole e reinterpretandole. L'andamento delle idee, infatti, non circola, necessariamente, sempre secondo modalità lineari; le intuizioni, alcune volte, si compiono, pienamente, solo nel futuro.

Ciò a partire da Anton Giulio Bragaglia, dalla Casa d'Arte e dal Teatro Sperimentale degli Indipendenti di via degli Avignonesi 7 e 8 a Roma.

3 Perché, dunque, è lecito chiedersi, in uno scritto dedicato alla biodiversità, proprio Bragaglia intellettuale poliedrico, drammaturgo, fotografo, pubblicitista, regista cinematografico e teatrale, e quel fervido laboratorio di idee che fu il Teatro Sperimentale degli Indipendenti avviato, insieme al fratello Carlo Ludovico a Roma tra il 1921 e il 1923²?

Sarà utile, per comprendere le ragioni di questa scelta ripercorrere, seppur in forma sintetica, alcune tappe fondamentali.

Nel 1918 Anton Giulio e i suoi fratelli, interessati a sostenere l'attività di giovani artisti aprono, in affinità con altre iniziative di ambito sperimentale e d'avanguardia fiorite nella Capitale, la Casa d'Arte Bragaglia ubicata al numero 21 della romana via dei Condotti. Si allestiscono esposizioni, si organizzano dibattiti, conferenze, si presentano le mostre di Gustav Klimt, Arnold Böcklin e si diffonde il lavoro di molti artisti tra cui Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Giorgio de Chirico.

Nel 1922, per una circostanza fortuita che ben si addice a una personalità originale e stravagante qual era quella di Anton Giulio, la Casa d'Arte si trasferisce nelle cantine di via degli Avignonesi, dando luogo alla nascita di una tra le fucine teatrali più interessanti del panorama italiano del primo Novecento³.

«Nel 1919 avevo 28 anni», ricorda Bragaglia, «cercavo un deposito per le casse delle esposizioni che facevo nella mia galleria e mi affidai a un ometto sensale di un po' di tutto che marciava per Roma tutto il giorno. Un bel dì l'ometto mi disse di andare con lui a vedere una spelonca nella via Avignonesi. Per una interminabile scaletta medioevale fracassata e interrotta, arrivammo in un sotterraneo cubico, di otto metri per otto. Riconobbi il laterizio antico romano e misurai muraglie di spessore colossale. Dissi: 'Va bene' e mi recai subito dal padrone di casa che era il Presidente del Senato, Tomaso Tittoni»⁴.

La casualità dell'eccezionale rinvenimento, ovvero gli stabilimenti pubblici romani del II secolo d. C. riaffiorati da una Roma sotterranea che, ancor oggi, riserva molte emozionanti sorprese, è stato il frutto dell'esigenza di trovare nuovi spazi e depositi. Una consuetudine in sintonia con molte delle scoperte archeologiche che riconfigurarono in quegli anni le mappe geografiche e mentali della Capitale. L'Urbe, infatti, fu al centro già dalla fine del XIX secolo, di un fervore edilizio che si protrasse sino ai primi decenni del Novecento portando a ritrovamenti talvolta imprevisti, che pur hanno contribuito a scrivere pagine importanti per l'archeologia romana⁵.

Una restituzione, per tornare alla "scoperta" di Anton Giulio che, al di là dell'aneddotica, si tradusse in un'interessante operazione di recupero. Una riscoperta che andava oltre la semplice intuizione e che rese quel nuovo, quanto sorprendente spazio romano, un esempio interessante di interazione tra l'architettura di età romana e la contemporaneità⁶. I lavori di ristrutturazione, avviati a partire dalle fondamenta dei Palazzi Tittoni e Vassalli, tra il Colle Quirinale, Via Rasella e delle Quattro Fontane, Via degli Avignonesi e Piazza Barberini, portarono, come scritto, al riaffiorare di grandiose terme pubbliche romane già conosciute, da Andrea Palladio, nel XVI secolo⁷.

In quegli spazi, Anton Giulio tentò di realizzare una riforma teatrale e di rinnovamento della scena tecnica, tramite l'introduzione di

nuovi elementi quali la regia, una recitazione non accademica, la scenografia cromatica. La radicale "riteatralizzazione" del teatro doveva realizzarsi, secondo Bragaglia, per mezzo di nuove sperimentazioni della messa in scena e, non solo mediante quella netta opposizione fra teatro passatista e moderno teorizzata dai Futuristi, nella convinzione che la novità in arte non si praticasse «[...] soltanto attraverso un fare del nuovo ma realizzando in modo nuovo»⁸. Nel cartellone sia i testi di autori dell'avanguardia italiana e straniera (dai Futuristi agli immaginisti, da Alfred Jarry a Guillaume Apollinaire, da Luigi Pirandello a Karel Kapek) sia opere ritenute di autori classici, quali ad esempio, Carlo Goldoni⁹.

In via degli Avignonesi, prese forma uno spazio da cui si ricavarono cinque sale d'esposizione o gallerie d'arte (una Retrospectiva, una Moderna, una Futurista affidata alla direzione di Filippo Tommaso Marinetti, una d'Arte Decorativa, una d'Arte Grafica), il Teatro Sperimentale degli Indipendenti con duecento posti a sedere e cento in piedi, un foyer e una buvette dove i frequentatori potevano apprezzare, «anche sino a tardi il piatto degli spaghetti». Affiancavano la fervida operosità del Teatro e della Casa d'Arte, le omonime edizioni sia di periodici sia di cataloghi di mostre. Un luogo del fare che guardava al côté futurista e sperimentale rivolgendosi, al tempo stesso, ad un pubblico borghese, moderno, curioso e in cerca di originalità.

Una ristrutturazione dove il moderno dialogava con l'antico, grazie alla firma dell'architetto Virgilio Marchi e dove Balla, Depero, Enrico Prampolini e Melkiorre Melis si occuparono, secondo una consuetudine propria di molti spazi sperimentali di quel tempo, degli arredi e delle decorazioni¹⁰.

Arte, musica, teatro, archeologia, letteratura, tempo libero, questo esprimeva, come è noto, in un contesto che favoriva il dialogo tra antico e moderno, sia la Casa d'Arte sia il Teatro Sperimentale degli Indipendenti. Ma non solo.

4. Ritorno, sui racconti degli amici e sodali di un tempo che hanno sempre insistito su quel velario di cui scriveva, nel 1960, Lucio Ridenti; ovvero, sulla tela di juta, fibra naturale e vegetale, utilizzata nell'edilizia rurale, che avvolgeva per chilometri gli spazi vetusti di quell'architettura di età romana, ritrovata e poi recuperata.

La juta entrò, dunque, nell'immaginario di una parte di pubblico, persino a Teatro ormai chiuso, perché sempre citata, se non amplificata, nei racconti e negli scritti persino di chi non ha conosciuto Anton Giulio Bragaglia.

Nel leggere, inoltre, le testimonianze di quegli anni, traspare come la maestosità degli ambienti, unitamente all'emozione suscitata dalla riscoperta archeologica, abbia tratto forza, paradossalmente, in un meccanismo di recipro-

cià, dal confronto, se non dal contrasto, con la povertà della juta.

La lettura che ne fecero i protagonisti di quella stagione ricca di fermenti, ha prodotto uno spostamento di senso che ha lasciato una traccia, pur se flebile, nelle generazioni successive; ciò, indipendentemente, se non oltre, le intenzioni e intuizioni di Anton Giulio.

Quei chilometri di juta che avvolgevano come un sudario il Teatro furono percepiti dai contemporanei, non come una decorazione, ma come una sorta di intervento *site specific ante-litteram* di cui Anton Giulio, identificato tout-court con gli spazi del suo Teatro, era l'autore.

Della juta che rivestiva le Terme degli Indipendenti e della sua possibile influenza, malgrè Bragaglia, su Alberto Burri (Città di Castello 1915 - Nizza 1995), mi accennò, in tempi non sospetti, l'artista, poeta e scenografo romano Toti Scialoja (Roma 1914 - 1998), nell'ambito di una conversazione sull'arte e la cultura a Roma tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento¹¹.

In particolare, presumo Scialoja si riferisse a quel tracciato, forse non troppo invisibile, che conduce dalla juta del Teatro Sperimentale degli Indipendenti a Burri, passando per Prampolini teorico dell'arte polimaterica, Juan Mirò, le pareti rivestite di juta giallognola della Galleria La Cometa, diretta dal critico e poeta Libero De Libero (e di cui tace Scialoja), sino al

carismatico Emilio Villa e a tanto altro¹².

Alberto Burri, personalità ineludibile a partire dagli anni posteriori la seconda guerra mondiale, non unicamente per il milieu capitolino e per l'arte italiana, è entrato oggi, nel canone dell'arte contemporanea¹³. Figura di riferimento, proprio per essere stata motore generatore del nuovo, può ritenersi, al tempo stesso, cinghia di trasmissione feconda di alcune istanze originali dell'arte di un passato più o meno recente.

Nel 1949, ricordo, esplode, nella dirompente novità sintattica, un Burri incommensurabile consegnato alla storia che apre il nuovo decennio. Un Burri, come percepirono i suoi contemporanei e le generazioni successive, inteso «non come pittore ma come la pittura». «La sua opera», mi disse Fabio Mauri (Roma 1926–2009), «era come un voltar pagina, era come trovarsi di fronte a Beethoven [...]» confermando la percezione di Scialoja¹⁴.

Toti Scialoja, rilancio, nel segnalarmi la juta che avvolgeva le pareti del Teatro romano alludeva a quella capacità di fare arte con la materia del mondo che il grande umbro aveva saputo realizzare attraverso le sue opere sin dalla fine degli anni Quaranta, quando divenendo astratto e poi materico, iniziò a lavorare sull'intuizione dei Sacchi. Una forma inventiva che ha generato quella sorta di tsunami che può dirsi il concetto di arte organica¹⁵.

Una poetica deflagrante che incorporava il sacro dei mistici umbri con le sperimentazioni cubiste, futuriste, dadaiste e surrealiste delle prime avanguardie. Una ricerca che si poneva, non posso affermare con quanta consapevolezza, sulla scia di Anton Giulio e della soluzione geniale dei chilometri di juta utilizzati per il Teatro Sperimentale degli Indipendenti.

Un linguaggio nuovo, quello di Burri, che spostava l'attenzione sulla materia andando nella direzione di un riutilizzo dei materiali di scarto o semplicemente poveri.

Una forma apprezzabile e creativa di buon senso, a cui ha attinto l'autore del *Grande Cretto*, che ha caratterizzato, sino a tempi relativamente recenti, le abitudini delle nostre comunità, riverberandosi nelle pratiche della sperimentazione artistica. Sul fronte dell'arte e dell'attività intellettuale, sovente le ristrettezze economiche e l'angustia degli spazi hanno rappresentato un aspetto che, spesso, si è rivelato motore generatore di creatività; ciò non per banalizzare, attingendo allo stereotipo ormai frusto della bohème, ma per ragionare, pur con i necessari distinguo e indipendentemente da ogni luogo comune, sulle potenzialità poetiche e teoriche presenti in ogni materiale.

La maggior parte degli spettacoli rappresentati agli Indipendenti, per tornare al cuore del mio ragionamento, sottolineo, erano caratterizzati da una povertà ostentata di mezzi come ricordava lo scrittore e drammaturgo Elio Ta-

larico che, sempre a proposito di quegli anni, affermava: «Fu proprio quella la stagione felice di Bragaglia: quando con pochi metri di juta e il legno delle cassette di spumante, il geniale còrago [...] imbastiva spettacoli da farti restare a bocca aperta: chi sa juta, il Ciel l'aiuta», concludeva, citando una battuta che circolò a lungo tra gli amici e gli avventori del Teatro, che parafrasava il detto «Chi s'aiuta il ciel l'aiuta»¹⁶.

5. La juta al Teatro Sperimentale degli Indipendenti, dunque, non ha coperto, occultato o semplicemente preservato le architetture del Bagno termale di età romana; al contrario, nel suo dialogo con le mura archeologiche, ha attivato negli spettatori, al di là delle intenzioni iniziali, una forma di immaginazione intuitiva.

Come è accaduto a chi scrive sollecitata dalle parole di Laura Pitingaro, che nel corso di un convegno palermitano, ha affermato di scegliere per la realizzazione delle sue opere solo elementi naturali¹⁷.

Una vera e propria dichiarazione d'intenti e di poetica, quella di Laura che, per un percorso di associazioni personali, mi ha riportata alla juta degli Indipendenti pur conducendomi verso altri orizzonti. Ma, ormai, siamo lontani da Anton Giulio Bragaglia e dall'ambiente capitolino della prima metà del secolo scorso: tra la stagione pirotecnica dello Sperimentale degli Indipendenti, Burri e le ricerche di Laura non c'è, ne sono sicura, un filo diretto, se non la

casuale coincidenza di quel fare arte con la materia del mondo di cui mi parlavano Mauri e Scialoja.

L'arte non è un eterno ritorno sempre uguale a se stesso, ma un fiume carsico che scorre,

spesso travolgendoci, dove le idee si trasformano, si definiscono, talvolta si spengono o, viceversa, si amplificano. Ciò perché gli spunti, le intuizioni emigrano dando forma a nuove e inaspettate concezioni.

¹ L. Ridenti, *Anton Giulio Bragaglia: uomo, artista, personaggio*, in “Il Dramma”, 287-288, agosto-settembre 1960, pp. 7-8.

² A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984, p. 18; E. Mondello, *Il Futurismo a Roma*, Franco Angeli, Milano 1990. Qui indico il biennio 1921-1923 riferendomi all'intero cantiere di via degli Avignonesi. Invio, pertanto, alle note 3 e 7 di questo scritto. Per l'intera vicenda inerente il “laboratorio Bragaglia” e che ha visto partecipi, anche, i fratelli di Anton Giulio, Arturo, Carlo Ludovico e Alberto Bragaglia, rimando alle voci del Dizionario Biografico Treccani e al citato testo di A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, così come per Bianca Bragaglia. Per Alberto invio al numero V del 1921 delle “Cronache di attualità” indicato alla nota 7 di queste pagine. Per gli ineludibili, quanto pionieristici, contributi di Mario Verdone ed Enrico Crispolti invio alla nota 10.

³ V. Marchi, *Fondazione della nuova sede della casa d'arte Bragaglia alle terme romane di via Avignonesi in Roma*, fascicolo in brossura datato 27 novembre 1922; F. Vigna, *Il “corago sublime”*. *Anton Giulio Bragaglia e il Teatro delle Arti*, Rubbettino, Catanzaro 2008, p. 23; E. Crispolti (a cura di), *Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca editore, Roma 2009.

⁴ A. G. Bragaglia, *Memorie*, in “Lo Specchio”, 10 gennaio 1965, p. 14; F. Vigna, *op. cit.*, p. 25; R. Canziani, *Brigata Bragaglia*, in “Il Piccolo”, 23 gennaio 1987. Il testo di Bragaglia fu pubblicato nel 1965 in forma parziale.

⁵ C. Parisi Presicce, N. Agnoli, S. Guaglielmi (a cura di), *Colori dei Romani. Le Collezioni Capitoline*, Roma, Musei Capitolini - Centrale Montemartini, 27 aprile 2021- 24 settembre 2023, cata-

logo della mostra, Campisano Editore, Roma, 2021; G. De Marco, *Colori dei Romani. I mosaici dalle Collezioni Capitoline. Riflessioni a partire da una mostra romana alla Centrale Montemartini, la città contemporanea e un testo di Paul Ricoeur*, in “Classico Contemporaneo”, 9, 2023, pp. 1-11.

⁶ A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *op. cit.*, Bulzoni, Roma 1984; E. Crispolti, G. De Marco (a cura di), *Enrico Prampolini Taccuini inediti*, Modena, Galleria Civica, novembre 1991 – gennaio 1992, catalogo della mostra, Nuova Alfa Editoriale, Milano 1991; G. De Marco, *Prampolini illustratore* in E. Crispolti (a cura di), *Mostra antologica di Enrico Prampolini*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo-giugno 1992, catalogo della mostra, Carte Segrete, Roma 1992, pp. 56-76; G. De Marco, *Una visita guidata in “Casa Bragaglia”*, in “L'Unità”, 21 dicembre 1992, p. 14; G. De Marco, *Uno sguardo particolare: Ivo Pannaggi attraverso l'illustrazione e la caricatura*, in E. Crispolti (a cura di), *Ivo Pannaggi e l'arte meccanica futuristica*, Macerata, Palazzo Ricci, Pinacoteca Comunale, luglio-ottobre 1995, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1995, pp. 83-102; G. De Marco, “L'Ora”. *La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano. Fonti del XX secolo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007; F. Vigna, *op. cit.*, Rubbettino, Catanzaro 2008; G. Berghaus, *Futurismo and the technological imagination*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009; G. De Marco, “L'Ora” di Palermo 1909-1943. *Lo spoglio degli articoli su F. T. Marinetti e il futurismo e sulla Biennale di Venezia. Fonti del XX secolo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2010; M. Braun, *Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia and Etienne-Jules Marey*, pp. 95-101, in V. Green, *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, New York, Guggenheim Museum, 21 febbraio – 01 settembre 2014, catalogo della mostra, Guggenheim Museum

Publications, New York 2014; G. De Marco, *Raffigurare la Grande Guerra, elaborare il ricordo. L'illustrazione di propaganda di Enrico Prampolini* in L. Auteri (a cura di), *La cultura in guerra. Dibattiti, protagonismi, nazionalismi in Europa (1870 -1922)*, Carocci, Roma 2015, pp. 275-285; G. De Marco, *1915-1918: sull'avanguardia e l'uso pubblico della storia. Anticipazioni su una selezione di scritti di propaganda bellica di Anton Giulio Bragaglia*, in “Cahiers de la sies”, 2, settembre 2018, pp. 32-43; C. Pirisino, *Oxymore vivant? Anton Giulio Bragaglia, “archéologue futuriste”* in S. Viglino, F. De Poli (a cura di), “Cahiers de la sies”, 2, settembre 2018, pp. 68-75; A. De Cristofaro, *Antico e irrazionale. Giacomo Boni in contesto, in Giacomo Boni. L'alba della modernità*, Roma, Parco archeologico del Colosseo, 14 dicembre 2021 – 30 aprile 2022, catalogo della mostra, Electa, Roma 2021, pp. 164-169; G. De Marco, *Esporre gli archivi del Novecento: Anton Giulio Bragaglia. L'archivio di un visionario. Riflessioni intorno ad una mostra*, in “Fermenti”, LII/254, 2022, pp. 166-177.

⁷ R. Lanciani, *La scoperta delle nuove Terme*, in “Cronache d'attualità”, V, agosto-settembre-ottobre 1921, pp. 6-10; A. G. Bragaglia, *I nostri lavori alle Terme del Card. Grimani*, in “Cronache d'attualità”, V, agosto-settembre-ottobre 1921, pp. 100-102.

⁸ *Il Teatro degli indipendenti di Bragaglia*, in “Nuovo Paese”, 16 gennaio 1923.

⁹ A. C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *op. cit.*, Bulzoni, Roma 1984, p. 16. Sebbene Pirandello non abbia fatto parte dei movimenti di avanguardia di quel tempo ricordo, in questo testo, lo scrittore e drammaturgo perché figura centrale nel percorso teatrale di Anton Giulio.

¹⁰ L. Ridenti, *op. cit.*, pp.7-8; M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, in “Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia”, XXVI/5-6, maggio–giugno 1965, p. 34; E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1969; M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti (a cura di), *La Casa d’Arte Bragaglia 1918-1930*, Bulzoni, Roma 1992; G. Isgrò, *Il teatro sperimentale degli indipendenti di Anton Giulio Bragaglia nel centenario della fondazione*, in “Dialoghi mediterranei”, 1 novembre 2023, <https://www.istitutoeuropeoarabo.it>; M. Verdone, *op. cit.*, p. 34: “Marchi fece scrivere sul portale di ingresso: *Antiche Terme Romane/del II secolo, restituite /dalla Casa d’Arte Bragaglia /a. D. MCMXXI/ Teatro Sperimentale/Esposizioni d’Arte*”. Per Melis: A.C. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *op.cit.*, p. 33 e E. Mondello, *op.cit.*, p. 30.

¹¹ G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, in P. De Martis (a cura di), *Gli anni originali*, “Quaderni d’arte e letteratura”, 5-6, marzo 1989, pp.105-128(119-121); G. De Marco, *Dal vivo: Mannucci ed i giovani* in E. Crispolti (a cura di), *Edgardo Mannucci. Anni Trenta-Ottanta*, Palazzo Braschi, Roma 1991, catalogo della mostra, Ed. Latium, Roma, pp. 173-188.

¹² La prima mostra personale di Alberto Burri risale al luglio del 1947, presso la Galleria La Margherita di Roma con presentazione dei poeti Libero De Libero e Leonardo Sinigalli; rimando a: C. Palma, (a cura di), *Irene Brin, l’Italia esplode. Diario dell’anno 1952*, Viella, Roma 2014, p. 20. Giova ricordare, riguardo Scialoja, che l’artista, lasciati gli studi di giurisprudenza, iniziò a dipingere nel 1937 e che nel 1943 realizzò le scene e i costumi di *Capricci alla Stravinsky* per le musiche di Igor Stravinskij e la coreografia di Aurel Milloss. I *Capricci* furono rappresentati al Te-

atro delle Arti di Roma il 30 aprile e il 3 e 4 maggio del 1943. Direttore della Fondazione del Teatro, Anton Giulio Bragaglia. Invio a: Fondazione Toti Scialoja <https://totiscialoja.it/toti-scialoja/>. C.E. Oppo, ricorda: “le pareti erano rivestite di juta giallognola, i pavimenti in linoleum verde oliva” in: *Pitture di Janni alla Cometa*, in “La Tribuna”, 19 maggio 1935, citato in M. Catalano, F. Pirani (a cura di), *Libero De Libero e gli artisti della Cometa*, Palombi editore, Roma, 2014; E. Prampolini, *Arte polimaterica (Verso un’arte collettiva?)* in “Anticipazioni”, 7, serie Arti, O.E.T. Edizioni del Secolo, Roma 1944; G. Ballo (a cura di), *Prampolini. Verso i polimaterici*, Ed. Fonte d’Abisso, Milano 1989, pp. 9-13; L. Caramel (a cura di), *Prampolini Burri e la materia attiva*, Galleria Fonte d’Abisso, Milano, 17 ottobre – 20 dicembre 1990, catalogo della mostra, Ed. Fonte d’Abisso, Milano 1990, pp. 9-15; V. Garibaldi, B. Corà (a cura di), *Nero Perugino Burri*, Perugia, Palazzo Baldeschi, 22 giugno – 02 ottobre 2023, catalogo della mostra, Fabbri Editore, Milano 2023; Fondazione Burri <https://www.fondazioneburri.org/>.

¹³ H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, et al. *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2016.

¹⁴ G. De Marco, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, in P. De Martis, *op.cit.*, pp.105-128 e Ivi, p. 112.

¹⁵ P. Bürger, *Teoria dell’avanguardia*, Bollati Boringheri, Torino 1990.

¹⁶ E. Talarico, *Il personaggio A.G.B.*, in “Il Dramma”, 287-288, agosto-settembre 1960, pp. 9; F. Vigna, *op. cit.*, p. 29. Invio, inoltre, a: A.G. Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, Edizioni Tiber, Roma 1929.

¹⁷ *Cultivating the idea of biodiversity: the arts and their languages for an ecologist engagement in the public space*, convegno internazionale sulla biodiversità coordinato da Elisabetta Di Stefano e Diego Mantoan, tenutosi presso l’Università degli Studi di Palermo nel giugno 2023.



pro gr am ma ti co

fili e tempesta

Il ritorno ai manifesti nell'arte ecologista del XXI secolo

Diego Mantoan

1 ■ Definire *programmatica* l'arte pare quasi un ossimoro. Resiste ancora oggi nell'immaginario collettivo, infatti, l'antica idea dell'*art pour l'art*, ossia dell'arte fine a se stessa. Anzi, è come se l'arte perdesse la sua ragion d'essere, qualora si occupasse di cose concrete o si ponesse obiettivi materiali. L'arte sarebbe tale solamente quando universale e priva di scopo, figuriamoci se possano sostenerci un programma o delle finalità. Eppure, già a metà Ottocento Pierre-Joseph Proudhon nel suo manifesto *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), redatto per l'amico realista Gustave Courbet, definiva un campo d'azione sociale ed educativo per gli artisti. Che l'arte potesse dunque esprimere una forza di cambiamento nella società divenne poi una convinzione paradigmatica per numerose delle avanguardie novecentesche. Con il *Manifesto del Futurismo* (1909) Filippo Tommaso Marinetti identificò in questo strumento la modalità per eccellenza attraverso cui delineare in senso programmatico l'azione artistica e il suo riverbero nella più ampia compagine sociale, economica, politica e tecnologica. Dichiarare il proprio intento artistico in senso rivoluzionario,

dettagliandone cioè la rilevanza per il cambiamento della società intera, divenne da allora sinonimo stesso di avanguardia.

L'idea e la pratica del manifesto, pur adeguate via via dai vari movimenti artistici, mantennero nel corso del XX secolo la capacità di proiettare l'operato degli artisti oltre le strette maglie del mondo dell'arte e calarlo nelle concrete circostanze del proprio tempo e luogo. Nel progressivo sviluppo del discorso artistico, il manifesto ha attraversato la storia del Modernismo, prima, e del Postmoderno, poi, assumendo un ruolo paradigmatico quale formato artistico argomentativo – dunque come dispositivo e come strategia – capace di reclamare rilevanza sociale per l'arte¹. Il manifesto è allo stesso tempo la materializzazione formale e l'espressione estetica di una volontà programmatica – oltre che retorica – di dar voce a un problema, di annunciare un'urgenza e di identificare una precisa necessità d'azione. Non deve pertanto stupire se per rispondere all'emergenza climatica, che stiamo affrontando già da alcuni decenni, numerosi artisti e collettivi abbiano manifestato il proprio impegno – è il caso di dirlo in senso sia letterale sia metaforico – attraverso questo consolidato strumento della grammatica artistica contemporanea². Comunicare, programmare, autodefinirsi e posizionarsi attraverso un dispositivo verbale-visivo è diventato così per artisti impegnati su temi quali la crisi ambientale, la perdita di biodiversità, il surriscaldamento globale e le loro ripercu-

SSIONI IRREVERSIBILI un modo concreto di dare corpo e immagine al proprio attivismo profondendolo all'interno della società.

2. Gli odierni movimenti d'arte ecologista o i singoli artisti impegnati oggi su tematiche ambientali si collocano scientemente nel solco della rilevante stagione di Public Art che prese avvio negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, quando un numero crescente di artiste e artisti assunsero il ruolo di catalizzatore civico operando nell'interstizio tra il sistema dell'arte e il più ampio campo sociale³. Fin da subito, le teorie e le prassi sviluppate dagli artisti pubblici erano incentrate sulla complessa interazione tra capitalismo estrattivista, società patriarcale, potere postcoloniale e le crescenti derive ambientali osservabili nella perdita di habitat naturali, sociali e culturali⁴. Soprattutto dopo la crisi petrolifera del 1973 artisti quali Barbara Steveni, John Latham, Nancy Holt e Joseph Beuys dimostrarono l'impegno programmatico che la Public Art poteva assumere nel dibattito sulle condizioni di uno sviluppo orientato alla giustizia sociale e alla protezione ambientale, ad esempio battezzando colline di detriti minerari o piantando alberi in aree urbane disboscate⁵.

A partire dal nuovo millennio, tuttavia, si osserva un cambiamento radicale nella consapevolezza degli artisti impegnati su questioni ambientali proprio in ragione del salto di qualità dei problemi legati al cambiamento clima-

tico. Nel 2001, in seguito a un convegno di artisti alle porte di Monaco di Baviera, venne pubblicato il *Tutzingen Manifest* che per primo fece riferimento al tema della sostenibilità in arte⁶. Da esso si evince la precoce presa di coscienza degli artisti circa gli effetti irreparabili dell'azione antropica sulla natura, dimostrando come la questione della sostenibilità aprisse già a cavallo del XXI secolo una prospettiva radicalmente nuova. O meglio, veniva a imporsi un termine *post quem* – come fu per la scoperta del Nuovo Mondo o per la bomba atomica – che rendeva impossibile affrontare i problemi ambientali se non nella prospettiva di un'emergenza cataclismica. Il cambio di scala presupponeva di rendersi conto che il futuro riservava il rischio dell'estinzione di intere specie animali e vegetali, tra cui possibilmente anche di quella umana.

Proprio per la loro capacità programmatica, nonostante il radicale sovradimensionamento del problema ecologico, sia le avanguardie del primo Novecento che la più tarda Public Art con le sue pratiche ecologiste costituiscono la matrice a cui si ispirano le più recenti esperienze di arte sostenibile. Nel loro insieme offrono agli artisti impegnati sui temi della sostenibilità almeno quattro prospettive d'azione per approfondire i propri sforzi nel campo sociale e ambientale: utopia, apocalisse, empatia e rivendicazione. Prima fra tutte le forze programmatiche vi è quella dell'utopia, intesa quale aspirazione al rinnovamento della socie-

tà intera e dei suoi sistemi produttivi attraverso l'arte, come fu per il Futurismo e il Bauhaus. Un impatto analogo lo esercita anche il rischio dell'Apocalisse, visto come specchio contrario della tendenza utopica, poiché si nutre dell'angoscia per l'inarrestabile distruzione dell'esistente, come emergeva già nel nonsense del Dadaismo internazionale. Forse di minore intensità emotiva, ma ugualmente programmatici negli effetti concreti sono infine gli atteggiamenti artistici guidati da un lato dall'empatia, come nel caso dei rimedi alle iniquità sociali proposti dalla Public Art del secondo Novecento, e dall'altro dalla rivendicazione, come fu per l'emersione di posizioni minoritarie nella società occidentale quali l'Art Feminism degli anni Settanta.

3 ■ Oltre due decenni dopo la pubblicazione del *Tutzingen Manifest* è possibile guardare all'arte ecologista del nuovo millennio come a un'autentica avanguardia e, al tempo stesso, quale fenomeno posizionatosi saldamente ai margini della società, un cosiddetto *fringe movement* capace di stimolarne lo sviluppo sostenibile. Per meglio analizzare l'azione programmatica di molti artisti ecologisti e attivisti – dalla crisi dei termini artista e attivista – risulta indispensabile rivolgersi alle categorie artistiche e sociali utilizzate da loro stessi nel tentativo di definire la propria prassi e il posizionamento nei confronti del mondo dell'arte e della società in generale. La profusione in questo campo di manifesti,

dichiarazioni, scritti teorici, cataloghi, interviste, riviste, nonché persino volumi scientifici e articoli accademici risultano elementi caratterizzanti di questa stagione ecologista rispetto invece ad esperienze artistiche maggiormente inserite nel sistema dell'arte⁷.

Tale fenomeno va letto in una duplice prospettiva. Da una parte, gli artisti ecologisti intendono urgentemente concettualizzare la propria attività al fine di trovarne un senso nell'alveo della storia dell'arte e, contemporaneamente, una funzione sociale per lo sviluppo di una cultura sostenibile. È loro ferma convinzione, infatti, che

«sostenibilità significhi reinventare mondi; si tratta di un progetto culturale. Le organizzazioni culturali (e artistiche) sono custodi di spazi di possibilità verso futuri sostenibili»⁸.

Dall'altra parte, si tratta di superare una visione meramente strumentale dell'arte, tipica della comunicazione scientifica che posiziona l'attività artistica al termine del processo di trasferimento della conoscenza. Al contrario:

«l'arte può essere utilizzata come dispositivo per provocare una discussione. Sarebbe un disservizio relegarla al ruolo di comunicatore delle scienze di sostenibilità, poiché l'arte non rappresenta il mondo com'è; bensì, ha la capacità di criticare, sfidare e disturbare le convenzioni sociali»⁹.

Lungi dall'essere un vuoto esercizio di etichettatura, le dichiarazioni programmatiche nel cam-

po dell'arte ecologista assolvono un duplice compito: quello di autodefinizione delle proprie teorie e prassi in campo artistico, da un lato, e quello del posizionamento rispetto alla società e alle scienze di sostenibilità, dall'altro¹⁰. Proprio in tal senso vanno intesi gli scritti di curatrici di questo campo attivista come Lucy Lippard e Yasmine Ostendorf. La prima, una storica attivista fin dai tempi dell'Art Feminism statunitense, ha ben concettualizzato le potenzialità dell'arte come risposta e rimedio alle sfide del cambiamento climatico:

«Gli artisti non possono cambiare il mondo... da soli. Ma quando fanno uno sforzo concertato, allora collaborano con la vita stessa. Lavorando con e tra altre discipline e diversi pubblici, nonché per la possibilità di essere considerati seriamente al di fuori del ristretto campo dell'arte, essi possono offrire scosse visive e sottili esortazioni al sapere convenzionale»¹¹.

Fondatrice di una rete globale di attivisti e organizzazioni artistiche dedite all'ecologia, il *gala Green Art Lab Alliance*, Ostendorf ha saputo rendere concreto e tangibile l'impegno di artisti per il rimedio ambientale senza tuttavia suggerire percorsi coercitivi:

«E qual è la responsabilità degli artisti? Dobbiamo semplicemente fidarci che sappiano porre le domande giuste. Gli artisti hanno la capacità unica di rispondere alla società, si tratta della loro *respons-abilità* artistica. [...] Dobbiamo costruire soluzioni che parlino a pubblici e ambienti locali»¹².

4 ■ Il senso programmatico dell'arte ecologista nei primi decenni del XXI secolo è sostenuto ed esercitato attraverso una varietà di dispositivi e rimedi artistici capaci di intercettare la società e l'ambiente ben oltre il circuito chiuso dell'arte contemporanea. Il dispositivo a cui si è fatto maggiore ricorso è senza dubbio il manifesto, come nel caso del *COP21 MANIFESTO* (2016) di Julie's Bicycle, prolifica organizzazione di arte sostenibile nel Regno Unito, pubblicato in occasione della conferenza internazionale che portò agli storici – seppur largamente disattesi – Accordi di Parigi sul clima. In esso si sottolinea come arte e cultura «assieme diano forma non solo al mondo materiale, ma anche a quello concettuale, ivi inclusi i valori che sottendono alle nostre vite [...] e in quanto tali hanno un potenziale enorme per stimolare e rafforzare un cambiamento positivo e sostenibile»¹³. Il ricorso al saggio accademico ha invece caratterizzato l'intervento di artisti quale la statunitense Ruth Wallen nel tentativo di inserirsi in maniera strutturale nel più ampio dibattito delle scienze di sostenibilità, identificando negli strumenti artistici una spinta culturale per la biodiversità:

«L'arte ecologista è una forza crescente nella formulazione di valori, visioni e innovazioni che garantisce il benessere delle future generazioni, nonché la diversità delle forme di vita che abitano questo pianeta»¹⁴.

A fianco alle dichiarazioni scritte, l'arte ecologista ha fatto ricorso a veri dispositivi con-

solidati nella grammatica dell'arte impegnata, a partire dall'allestimento di mostre collettive di denuncia come l'esposizione *Weather Report: Art and Climate Change* nel 2007 presso il Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado, curata da Lippard all'indomani del devastante uragano Katrina. Se Ostendorf ha dimostrato l'utilità di un network internazionale di organizzazioni artistiche – il già citato *gala* – come strumento di coordinamento tra sensibilità ecologista e pratiche locali, proprio la nascita di esperienze collettive geograficamente più circoscritte ha rappresentato uno dei dispositivi più efficaci nella promozione dell'arte di segno ambientalista. A tal proposito è paradigmatico il caso delle sorelle Isabella e Tiziana Pers, fondatrici in Friuli di *RAVE East Village Artist Residency*, un casolare di campagna che funge da punto di raccolta per animali salvati dal macello e per artisti impegnati nella salvaguardia della biodiversità¹⁵. Si conta infine il ricorso a tre dispositivi tipici della Public Art quali l'azione partecipativa, le istruzioni condivise e l'evento aperto per coinvolgere gli spettatori nel fare artistico e, più in generale, sensibilizzare comunità e territori rispetto ai problemi ambientali. Un esempio lampante di azione partecipativa è *Piccola Primavera Dorata* (2021), realizzato da Sasha Vinci con migliaia di scolari, allo scopo di riutilizzare gli alberi caduti nel parco della Reggia di Caserta creando una scultura composta da blocchi di legno ciascuno con le misure del capo di uno dei bambini, formando tutti assieme l'habitat

per nuove nidificazioni di uccelli¹⁶. *Solar Protocol* (2020) invece è un set di istruzioni informatiche ideato da Tega Brain, Alex Nathanson e Benedetta Piantella, i quali hanno creato una comunità per mantenere una rete di server low cost alimentati da piccoli pannelli solari su cui gira una piattaforma web condivisa che risponde graficamente ai livelli di energia pulita autoprodotta fino a spegnersi in assenza di sole¹⁷. Un evento aperto, infine, va considerato quello organizzato da Juan Zamora a Murcia in occasione della rassegna Manifesta 8, quando fece allestire *The Race, 14,4 km* (2010), ossia una maratona libera in cui si correva una lunghezza per la città esattamente pari alla distanza che separa la Spagna dal Marocco, poco più di una dozzina di chilometri, per sensibilizzare il pubblico circa la vicinanza geografica delle popolazioni immigrate¹⁸.

5 Nella materializzazione di questo volume di pensieri e immagini sulla biodiversità, l'artista Laura Pitingaro trae a piene mani dalla sua esperienza come Public Artist da tempo impegnata su temi ambientali, un impegno culminato nel 2022 in una ampia personale allo storico Orto Botanico di Palermo. In tale occasione, spaziando tra un'innumerabile quantità di tecniche e media, proponeva ai visitatori un viaggio a tappe per condurli a un diverso grado di consapevolezza rispetto al rapporto uomo-natura. Pitingaro metteva così in luce l'essenza stessa dell'Orto Botanico, inteso come luogo di studio della

biodiversità, di stupore per le sue meraviglie e di rispetto per il suo divenire. La sua curiosità scientifica unita alla sensibilità artistica, entrambe indispensabili per dialogare con un ambiente naturale messo in pericolo dall'attività umana, si approfondiva nei ritratti sovradimensionati di animali in via d'estinzione, nelle registrazioni acustiche di specie aviarie in pericolo, in nuvole di pigmenti espanso sulla carta come germogli in cerca della luce, nella voce e nelle movenze di performer capaci di evocare la delicatezza e fragilità della biodiversità. Al culmine del percorso gli spettatori giungevano nell'antico erbario per l'installazione *Un minuto di cielo* (2022), dove si trovavano d'improvviso proiettati dentro al suono e al colore della volta celeste, travolti finalmente dall'ascolto della natura, dimentichi della frenesia della nostra cosiddetta civilizzazione. I versi *Odori di bosco* del poeta statunitense Walt Whitman, fotocopiati da una logora raccolta di poesie riscoperta per caso a un mercatino delle pulci, venivano distribuiti ai visitatori e branditi come manifesto di questo nuovo atteggiamento delicato, stupito, rapito e rispettoso della biodiversità.

Tra dichiarazioni e dispositivi, installazioni e performance, manifesti e programmi, dove si collocano dunque il lavoro artistico di Laura Pitingaro sulle emergenze ambientali e, più nello specifico, l'impegno comune degli autori di questo singolare libro d'arte biodiverso? Sulla scia dell'arte ecologista sviluppatasi a partire

dal nuovo millennio e rapidamente ricostruita in questo saggio conclusivo, il volume si propone di favorire un incontro di discipline e pubblici. Le definizioni raccolte tra gli aggettivi e le immagini di queste pagine si pongono quale ideale programma di rimedi che catalizzino un cambio di paradigmi concettuali e comportamentali riguardo alla biodiversità. Questo libro arriva come una risposta culturale, intessuta fra testo e immagine, che ribadisce piena fiducia nella capacità dell'arte di immaginare soluzioni per futuri biodiversi e sostenibili. Nella

piena tradizione dell'arte ecologista si tratta di un'operazione che intende affermare un impegno sociale e politico per l'ambiente; che intende offrire una visione alternativa e creativa per rivedere il nostro rapporto con la natura; che intende proporre rimedi di pensiero e atteggiamento nei confronti della biodiversità.

E questo nostro intento non è episodico, sporadico, eccezionale, casuale o isolato.

L'intento è programmatico.

-
- ¹ W. Asholt, W. Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Metzler, Stoccarda 1995.
- ² P. Schneemann, *Manifesto*, in "CIHA Journal", 1, 2021, pp. 11-26.
- ³ D. Mantoan, *The public artist as a fringe agent for sustainability: Practices of environmental(ist) driven art-activism and their digital perspectives*, in T. Thomson, A. Schwan (a cura di) *Palgrave Handbook on Digital and Public Humanities*, Palgrave, Londra 2022, pp. 505-506.
- ⁴ L. R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, in "Art Journal", 35, 4, 1976, p. 338.
- ⁵ A. C. Braddock, R. Ater, *Art in the Anthropocene*, in "American Art", 28, 3, 2014, pp. 2-8.
- ⁶ K. Hildegard, B. Wagner (a cura di), *Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit*, Klartext-Verlag, Essen 2002, p. 15.
- ⁷ T. J. Demos, E. E. Scott, S. Banerjee (a cura di), *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, Routledge, London 2021.
- ⁸ S. Kagan, *Refiguring Sustainability: Response-Ability & Spaces of Possibility*, in H. Van Den Bergh (a cura di) *Art for the Planet's Sake*, IETM, Bruxelles 2015, pp. 29-32.
- ⁹ Angela Connelly, Simon C. Guy, Edward Wainwright, Wolfgang Weiler and Marianne Wilde: "Catalyst reimagining sustainability with and through fine art", *Ecology and Society*, Vol. 21, No. 4 (Dec 2016).
- ¹⁰ M. Fowkes, R. Fowkes, *The Principles of Sustainability in Contemporary Art*, in "Praesens: central European contemporary art review", 1, 2006, pp. 5-11.
- ¹¹ Cit. L. R. Lippard, *Weather Report: Expecting the Unexpected*, in L. R. Lippard (a cura di) *Weather Report: Art and Climate Change* = catalogo della mostra, Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder 2007, p. 6, (traduzione dall'inglese dell'autore).
- ¹² Cit. Y. Ostendorf, *The S-word*, in H. Van Den Bergh (a cura di) *Art for the Planet's Sake*, IETM, Bruxelles 2015, pp. 33-34 (traduzione dall'inglese dell'autore).
- ¹³ Julie's Bicycle, *COP21 MANIFESTO*, in "CSPA Quarterly", 14, Agosto 2016, pp. 27-29.
- ¹⁴ R. Wallen, *Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in A Time of Crisis*, in "Leonardo", 45, 3, 2012, pp. 234-242.
- ¹⁵ D. Capra, N. Covre (a cura di), *L'altro RAVE: East Village Artist Residency*, Quodlibet, Macerata 2023.
- ¹⁶ G. Tidona, S. Vinci, *Internatura*, Mimesis, Milano 2023.
- ¹⁷ A. Pasek, B. Piantella, *Solar-Powered Media*, in "lowcarbonmethods", Luglio 2021, <http://lowcarbonmethods.com/local/zine.html>.
- ¹⁸ Si veda il portfolio di Juan Zamora, p. 33, disponibile al sito web: http://juanzamora.com/wp-content/uploads/2023/03/Juan-Zamora_PORTFOLIO.pdf.
-

libro d'arte biodiverso

parole e immagini
tra estetica, arte e ambiente

a cura di: Elisabetta Di Stefano e Diego Mantoan

immagini: Laura Pitingaro

coordinamento editoriale: Monica Vassallo

progetto grafico: Alias

editore: Bisso Edizioni, Palermo 2024

autori: Gabriella De Marco, Elisabetta Di Stefano, Paolo Furia, Vincenza Garofalo, Lisa Giombini, Sabrina Lo Brutto, Valeria Maggiore, Chiara Giubilaro, Diego Mantoan, Giuseppe Mazzola, Francesca Melina, Mariagrazia Portera, Ivana Randazzo, Elena Romagnoli, Gianluca Sarà, Matteo Savoldelli, Alberto L. Siani, Dana Svorova, Giacomo Tagliani, Salvatore Tedesco

collaborazione artistica: Annalena Maria Schlüchter

organizzazione: Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Palermo

realizzato nell'ambito del progetto EUROSTART PARSEU, PI Diego Mantoan

cofinanziato da: Unione Europea – NextGenerationEU

patrocinio e supporto di:

National Biodiversity Future Center / Società Italiana d'Estetica (SIE) / EvaNetwork



Università
degli Studi
di Palermo

SUM Scienze
Umanistiche
UniPa



Funded by
the European Union
NextGenerationEU



NATIONAL
BIODIVERSITY
FUTURE CENTER



Società
Italiana
d'Estetica

eva^{net} EVERYDAY
AESTHETICS
NETWORK



Bisso
Edizioni



Odori di bosco [After Walt Whitman] (2024) di Laura Pitingaro
Laura Pitingaro (video e suono)
Giulia Alberti (soprano)
Manfredi Jannelli (giovane Walt)
Vedipalermo (riprese)
Diego Mantoan (curatore)

ISBN 978-88-944917-6-0

€ 25,00

ISBN 978-88-944917-6-0



9 788894 491760



libro d'arte biodiverso parole e immagini tra estetica, arte e ambiente