



Oltre la catastrofe

Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee



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



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

Comitato scientifico

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

Oltre la catastrofe

*Ecologie, visualità e immaginari
nelle arti contemporanee*

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

In copertina:

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

www.postmediabooks.it
ISBN 9788874904051

Oltre la catastrofe
Ecologie, visualità e immaginari
nelle arti contemporanee

a cura di Daniel Borselli,

Arianna Casarini,

Raffaella Perna,

Roberto Pinto,

Jannik C.E. Pra Levis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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