



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale**  
**in STORIA DELLE ARTI E CONSERVAZIONE DEI**  
**BENI ARTISTICI**

**Tesi di Laurea**

**L'Antropocene visto nell'Arte**  
**Il ruolo delle Biennali in uno dei dibattiti moderni più complessi**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Dott.ssa Maria Redaelli

**Laureanda**

Vittoria Tonolo  
Matricola 870476

**Anno Accademico**

2022/2023



*Dobbiamo enfatizzare le enormi conquiste dell'umanità, in modo da avere una maggiore consapevolezza che non verremo condannati, ma che avremmo ancora la possibilità di prendere decisioni intelligenti per un futuro intelligente.*

(Paul J. Crutzen)

# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	p. 1
 <b>CAPITOLO I – IL CONTESTO STORICO-ARTISTICO: I PRIMI STUDI E I PRIMI PROGETTI ARTISTICI</b>	
1.1 L’origine del termine <i>Antropocene</i>	5
1.2 Principali esposizioni sul tema antropocentrico	17
 <b>CAPITOLO II – L’ANTROPOCENE NELL’AMBITO DELLE SCIENZE UMANE</b>	
2.1 Antropocene, Capitalocene e Chthulucene	46
2.2 Antropocene ed Etica	52
2.3 Antropocene, Metamorfosi e Media	56
2.4 Antropocene e Antropocentrismo	62
 <b>CAPITOLO III – LA SVOLTA ALL’INTERNO DELLA CRITICA ARTISTICA E NELLE BIENNALI</b>	
3.1 Il pensiero filosofico-artistico di Nicolas Bourriaud	69
3.2 La Biennale di Istanbul 2019, <i>Il Settimo Continente</i>	74
3.3 Gli artisti della sedicesima Biennale di Istanbul, 2019	86
3.4 Il tema dell’Antropocene presentato in altre Biennali	101
3.4.1 La Biennale Architettura di Tallinn, <i>Bio.Tallinn</i> , 2017	102
3.4.2 La Biennale di Lione, <i>Là où les eaux se mêlent</i> , 2019	104

3.4.3	Il Coventry Biennial di Londra, <i>The Hyper-possible</i> , 2021	105
3.4.4	La Biennale di Roma, <i>Antropocene</i> , 2022	106
3.4.5	La Biennale di Varsavia, <i>The Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley</i> , 2022	108
3.5	L'Antropocene alla Biennale d'Arte di Venezia 2022, <i>Planet B: Climate Change &amp; the New Sublime</i>	110
	<b>CONCLUSIONI</b>	136
	<b>ELENCO DELLE IMMAGINI</b>	139
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	143
	<b>SITOGRAFIA</b>	151
	<b>VIDEOGRAFIA</b>	160
	<b>RINGRAZIAMENTI</b>	161

## INTRODUZIONE

Grazie al concetto di Antropocene, l'era geologica proposta da numerosi scienziati per spiegare come l'azione umana abbia comportato non indifferenti mutazioni strutturali e climatiche nel suolo terrestre, è stato possibile definire, affrontare e intervenire più chiaramente su ciò che attualmente concerne la specie umana, dagli aspetti più drammatici, di cui l'età contemporanea ne rappresenta l'apice, il tracollo e la svolta, a quelli più prosperi, riportati, principalmente, dal mondo della filosofia e dell'arte.

In questo elaborato l'Antropocene è stato spiegato tramite innumerevoli tecniche artistiche, quali la pittura, la scultura, le immagini fotografiche, i video-documentari, le rappresentazioni in 3D e le intelligenze artificiali, tutti metodi che vogliono descrivere le potenzialità dell'essere umano nel trovare una soluzione a questa nuova sfida.

Un progetto universitario il cui fine è quello di individuare una prospettiva di sopravvivenza, di combattimento, di esplorazione e di speranza da parte degli artisti contemporanei, considerati come "attivisti artistici" in una società che, molto spesso, non permette loro di esprimersi liberamente e non ne riconosce il grande potenziale sociale.

Ancora oggi, purtroppo, il ruolo e il lavoro di un artista non viene sempre ben considerato all'interno della società capitalista: giudicati come individui oziosi, libertini, nullafacenti, incapaci di scegliere un ambito lavorativo in cui impegnarsi e ottenere mensilmente uno stipendio, queste figure rappresentano una grande risorsa per la Terra, sia sotto un profilo socioculturale che politico-economico.

Affrontando una considerevole vastità di pensieri storico-critici dell'ultimo secolo, l'elaborato approfondirà gli scritti dei primi due ideatori del concetto di Antropocene, P.J. Crutzen ed E. Stoermer, le riflessioni di storici dell'ambiente, come J.W. Moore e T.J. Demos, di antropologi come A. Tsing, di sociologi, in particolare B. Latour e D. Haraway, di semiologi, tra cui C.S. Peirce, di filosofi, come M. Serres, E. Coccia, P. Sloterdijk e W. Benjamin, nonché di uno dei più importati curatori internazionali, che maggiormente ha concentrato la sua visione storico-artistica sul tema dell'Antropocene e del Capitalocene, N. Bourriaud.

L'intento dell'elaborato non vuole essere quello di chiedere, ancora una volta, una maggiore attenzione e cura verso un pianeta fortemente messo alla prova dall'eccessivo sfruttamento del suolo sottostante e dai bisogni sempre più superflui dell'essere umano, ma avvicinare il pubblico su una tematica che mette timore, insicurezza, inquietudine e, al contempo, ottimismo e fiducia in un futuro libero dai gas serra, in particolare dal CO<sub>2</sub>, dalla plastica monouso, dalle fabbriche chimiche e dal traffico stradale eccessivo.

Una speranza, dunque, per fermare lo scioglimento dei ghiacciai, e dunque l'innalzamento del livello dei mari, di assistere a un ri-equilibrio delle stagioni senza periodi di estrema siccità o di eccessivi acquazzoni e di poter vivere in zone non più ad alto rischio incendio, come la California, o di deserti che si ampliano sempre di più, come il centro dell'Africa.

Strutturato in tre capitoli, l'elaborato *L'Antropocene visto nell'Arte. Il ruolo delle Biennali in uno dei dibattiti moderni più complessi* si sviluppa percorrendo uno studio di ricerca critico nei confronti di chi tratta la nuova era geologica, in questo caso gli artisti contemporanei, riportandone il ruolo e il lavoro all'interno della cultura come contributo essenzialmente vantaggioso per la società.

Sono spesso gli artisti, infatti, coloro i quali hanno risposte soddisfacenti ed esaustive su questioni a cui politici, antropologi, sociologi, biologi, geologi, fisici e ingegneri non riescono a trovare una soluzione. È l'arte, la creatività, la libertà a rendere le menti degli artisti un grande pozzo a cui attingere con rimedi non convenzionali per una collettività che sempre più ha bisogno di trovare una veloce risoluzione a un mondo che cambia troppo in fretta.

In questo senso, il primo capitolo, di carattere introduttivo, esplora l'etimologia del concetto di Antropocene, evidenziando le figure che hanno contribuito alla definizione, tra cui A. Stoppani e V.I. Vernadskij, come anche il primo convegno in cui il termine è stato coniato, *IGBP Congress*, a Cuernavaca, in Messico, 2000, i numerosi studi scientifici effettuati, a partire dall'*International Union of Geological Sciences*, 1961, fino all'*Anthropocene Working Group*, 2009, e le riflessioni che accompagnano l'Olocene, l'epoca geologica precedente l'Antropocene, la quale, secondo molti geologi e scienziati, è ancora in corso.

Un capitolo, inoltre, incentrato sul contributo esercitato dalle prime e più note esibizioni sul tema, come quella avvenuta a Monaco di Baviera, nel 2014, grazie alla collaborazione tra il Deutsche Museum e il Rachel Carson Center for Environment and Society, intitolata *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, ma anche il primo museo europeo interamente dedicato al tema dell'Antropocene, l'Humboldt Forum, di Berlino, 2020, rivelando una svolta importante nel mondo museale e nell'approccio al tema ambientale, e non di meno il sostegno apportato dall'Horniman Museum, fuori Londra, con l'emanazione del *Climate and Ecology Manifesto*, 2020, il cui obiettivo è stato quello di sensibilizzare gli individui, nello specifico le famiglie, sul benessere del pianeta e su come poterlo preservare.

Sono stati riportati, infine, i numerosi progetti presentati da architetti e artisti per promuovere la costruzione di musei più ecologici e sostenibili, come è stato per John Zhang, nel 2020, con il progetto di trasformazione della Great Court del British Museum in un forum aperto al dibattito pubblico sull'azione per il clima, e per la coppia di architetti di Singapore, Isabella Ong e Tan Wen Jun, i quali hanno provato a immaginare una rivoluzionaria sede museale costruita come una grande chiatta che potesse venire situata al centro delle città, un rimando all'importanza del tema nella vita sociale di ogni individuo.

Il secondo capitolo, invece, ha cercato di spiegare come il concetto di Antropocene non si limiti soltanto al mondo della geologia e dell'arte, ma raggiunga un'ampia vastità di ambiti, dall'antropologia alla sociologia, dalla filosofia alla semiotica, dalla letteratura alla filologia.

Dedite allo studio dell'uomo e alla condizione umana, questi ambiti vengono raggruppati all'interno delle "scienze umane", le quali utilizzano strumenti analitici, critici o speculativi, a differenza dell'empirismo proprio della scienza, per riconoscere come alcune informazioni, scritte o orali, possano riportare essenziali indicazioni sullo stato di ciò che circonda la società attuale.

Si è approfondito, dunque, il rapporto tra la filosofia e l'Antropocene, e di come molti artisti e curatori abbiano preso alla lettera le considerazioni di filosofi quali M. Serres e W. Benjamin, ma anche di sociologi come B. Latour e D. Haraway, e di antropologi come A. Tsing.



Il capitolo si è concluso con una riflessione che frequentemente crea confusione e viene dibattuta tra il termine Antropocene e l'antropocentrismo, spiegandone, nello specifico, la terminologia e il ruolo ricoperto da quest'ultimo nella storia, dal V secolo a.C. con Socrate e i sofisti, al periodo medievale, con Giordano Bruno e Galileo Galilei, fino ad arrivare alla prima metà dell'Ottocento con Charles Darwin e l'"antropocentrismo debole" di John Passmore.

Nel terzo e ultimo capitolo, infine, si analizza molto attentamente il pensiero filosofico-artistico di Nicolas Bourriaud, curatore francese che tra i primi si è interessato al tema dell'Antropocene e l'ha presentato all'interno delle sue mostre.

Di rilevante importanza e di ampio sviluppo all'interno di questo elaborato, è stata la Biennale di Istanbul, *Il Settimo Continente*, 2019, quando Bourriaud ha inserito al centro dell'esibizione internazionale una forte critica nei confronti di tutti gli Stati mondiali che non hanno dimostrato alcun interesse nel recuperare l'enorme massa di plastica, denominata *The Great Pacific Garbage Patch* (GPGP), situata in mezzo all'Oceano Pacifico.

A conferma di come negli ultimi anni il concetto di Antropocene sia stato inglobato ulteriormente all'interno delle esibizioni artistiche, ma non rivesta ancora un ruolo rilevante, è stato scelto di paragonare la Biennale di Istanbul 2019 a quelle di altre cinque Biennali: Tallinn 2017, Lione 2019, Londra 2021, Roma e Varsavia 2022.

Per concludere il capitolo e riconoscere l'importanza rivestita sia da differenti Biennali che da Bourriaud, l'ultimo paragrafo si è occupato, specificatamente e in maniera molto approfondita, della Biennale d'Arte di Venezia, 2022, in cui il curatore francese ha presentato la mostra collaterale, *Planet B: Climate Change & the New Sublime*, presso Palazzo Bembo, e ne ha documentato il lavoro di numerosi artisti concentrati nello stabilire una visione più sostenibile per un mondo che di sostenibile ha sempre meno.

# CAPITOLO I

## IL CONTESTO STORICO-ARTISTICO: I PRIMI STUDI E LE PRIME ESIBIZIONI

### 1.1 L'origine del termine *Antropocene*

Perché Antropocene? E perché l'arte contemporanea si affianca a questo nuovo concetto? Perché questi due ambiti così differenti, l'uno legato al mondo della scienza, della fisica, dell'ingegneria e l'altro della cultura, della sociologia, della politica, sono oggi inspiegabilmente legati?

L'etimologia del termine *Antropocene* deriva dal greco antico *άνθρωπος/anthropos*, uomo, e *καινός/kainos*, recente, nuovo, inaspettato, insolito. Si tratta, infatti, di un concetto utilizzato da geologi e ricercatori per definire ciò che è nuovo e ancora sconosciuto, un'espressione con cui poter indicare un nuovo periodo della storia della Terra dominato dall'uomo e in cui l'umanità agisce come forza geofisica<sup>1</sup>.

Nel 1873, Antonio Stoppani, geologo e paleontologo italiano, propose una prima definizione per quell'era geologica in cui la Terra sembrava subire fortemente le attività umane, un'epoca, in seguito, che definì di tipo antropozoica<sup>2</sup>. Successivamente, il geochimico russo Vladimir Ivanovič Vernadskij descrisse il periodo con il termine di *noösphera/ noosfera*, il mondo del pensiero, osservando come “la direzione in cui i processi dell'evoluzione crescono, soprattutto verso la consapevolezza, il pensiero e le forme hanno un'influenza sempre maggiore sugli ambienti circostanti”<sup>3</sup>. Vernadskij, infatti, cercò di sottolineare le potenzialità della mente umana nel plasmare l'ambiente circostante, e dunque di riuscire a modellare il futuro a proprio piacimento. Un pensiero ripreso, in egual misura, anche dal pensatore cattolico Teilhard de Chardin<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Welcome to the Anthropocene*, in “Globaia”, giugno 2012; <https://globaia.org> [ultimo accesso 10 settembre 2022].

<sup>2</sup>A. Stoppani, *Corso di geologia del professore Antonio Stoppani: Geologia stratigrafica*, G. Bernardoni, G. Brigola, 1873, Vol.2, pp. 13-14.

<sup>3</sup> V.I. Vernadskij, *Dalla biosfera alla noosfera. Pensieri filosofici di un naturalista*, Mimesis, 2022.

<sup>4</sup> P.J. Crutzen, *Geology of mankind*, in “Nature”, gennaio 2002, Vol. 415.

La nozione di Antropocene, oggi maggiormente conosciuta e che ha creato un forte scompiglio nel ramo della scienza e nell'opinione pubblica, è stata utilizzata per la prima volta, negli anni Ottanta del Novecento, dal biologo e ricercatore di limnologia statunitense Eugene F. Stoermer. Il biologo adoperò il termine per definire, in linea generale, l'impatto che le attività umane stavano arrecando al pianeta<sup>5</sup>.

Ciò nonostante, l'espressione trovò una definizione più specifica grazie al contributo del premio Nobel per la Chimica, Paul J. Crutzen, nel 2000, durante il convegno tenuto a Cuernavaca, in Messico, sulla biosfera, annunciando come l'essere umano fosse entrato in una nuova era geologica, l'Antropocene<sup>6</sup>.

Crutzen, chimico, meteorologo, ingegnere e accademico olandese, nato nel 1933 ad Amsterdam, ha prima studiato ingegneria e poi si è avvicinato alle scienze dell'atmosfera, per giungere, negli anni '70, alla scoperta di come alcune sostanze, tra cui halon, tetracloruro di carbonio, clorofluorocarburi, idroclofluorocarburi, andavano a danneggiare lo strato dell'ozono provocando la formazione dei buchi dell'ozono. Così ha avuto inizio la sua battaglia per un divieto mondiale di tutte quelle sostanze pericolose all'atmosfera: uno studio culminato con il Protocollo di Montreal, un trattato ambientale internazionale entrato in vigore nel gennaio 1989, e ancora oggi valido, comprendente 197 paesi, tra cui l'Italia, il quale:

Stabilisce i termini di scadenza entro cui le Parti firmatarie si impegnano a contenere i livelli di produzione e di consumo delle sostanze dannose per la fascia d'ozono stratosferico, [ma] domina anche gli scambi commerciali, la comunicazione dei dati di controllo, l'attività di ricerca, lo scambio di informazioni e l'assistenza tecnica agli Stati in via di sviluppo<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> P. J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The Anthropocene*, in "IGBP Newsletter", maggio 2000, n. 41, pp. 17-18.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Protocollo di Montreal* in "Ministero della transazione ecologica, Governo italiano", agosto 2021; <https://www.mite.gov.it/pagina/il-protocollo-di-montreal> [ultimo accesso 10 settembre 2022].

Definito anche come Mr. Anthropocene<sup>8</sup>, Crutzen sviluppò, grazie ai suoi studi sulla formazione del buco dell'ozono, un pensiero innovativo e inusuale per un periodo storico in cui tutto si muoveva verso un unico egoistico fine, il consumismo.

Secondo il chimico olandese, in particolare, il concetto di Antropocene offriva un potente strumento di convalida nel processo relativo al cambiamento climatico, dimostrando come l'impatto così negativo, e ormai duraturo, sulla Terra avesse bisogno di una nuova terminologia geologica per rappresentarlo correttamente. Affrontando la tematica ambientalista, Crutzen iniziò a porre attenzione su aspetti poco convenienti a politici, industriali ed economisti, ritenendo come le società stessero apportando modifiche climatiche e ambientali di cui l'uomo ne era il principale, se non l'esclusivo, fautore<sup>9</sup>.

Al convegno dell'IGBP, il programma internazionale sulla geosfera e la biosfera, nel febbraio del 2000, Paul J. Crutzen annoverò come la nuova era geologica non fosse una semplice epoca di passaggio tra un prima e un dopo, ma che il suo inizio riuniva i primi forti impatti dell'uomo sul clima e sull'ambiente.

In un tempo molto breve, se paragonato con lo scorrere invariato dei millenni che ci hanno preceduto, la specie umana ha alterato in modo irrimediabile tutti gli ecosistemi esistenti, dalla foresta amazzonica alle barriere coralline, riproducendosi a una velocità tale da provocare, senza fine, l'estinzione di numerose specie animali e vegetali<sup>10</sup>.

Oltre a portare un gran numero di specie all'estinzione, Crutzen sostenne come l'essere umano impoverisse e stremasse le risorse idriche e naturali tanto da provocare lo scioglimento dei ghiacciai e l'inquinamento dei corsi d'acqua per l'utilizzo eccessivo di sostanze chimiche. Di conseguenza, l'essere umano stava andando incontro a una forte scarsità di acqua pura per la coltivazione dei campi e per il fabbisogno umano.

---

<sup>8</sup> Paul J. Crutzen: *Mister Anthropocene*, in "Environment & Society Portal", maggio 2010; <https://www.environmentandsociety.org/exhibitions/welcome-anthropocene/paul-j-crutzen-mister-anthropocene> [ultimo accesso 10 settembre 2022].

<sup>9</sup> P. J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The Anthropocene*, in "IGBP Newsletter", maggio 2000, n. 41, pp. 17-18.

<sup>10</sup> P.J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, a cura di A. Parlangeli, Mondadori, 2005, pp. 20-22.

Nonostante Crutzen avesse cominciato a trattare il concetto di Antropocene solamente negli anni 2000, il principio di un'età segnata da un'influenza umana di così vasta portata sulla Terra risale a un'epoca molto più antica. In effetti, i precursori di questo concetto possono essere fatti risalire alla fine del Settecento, proprio il periodo proposto da Crutzen e Stoermer come data di inizio dell'Antropocene, quando l'industrializzazione ha introdotto i primi macchinari all'interno delle fabbriche e ha cominciato a lasciare un segno indelebile nel mondo<sup>11</sup>.

Citando solo alcune delle innumerevoli azioni inquisitorie prodotte dall'uomo, l'ambiente terrestre ha subito una profonda modificazione della crosta terrestre e dell'atmosfera stessa tale da generare concentrazioni di gas serra rapportabili, se non addirittura superiori, a quelle ere che, in passato, posero fine alle glaciazioni. La Terra, infatti, è diventata sempre più calda, più radiosa e più spenta e, in corrispondenza al Polo Sud negli ultimi decenni, si è venuti a conoscenza della creazione di un enorme buco nello strato di ozono che avvolge il globo, comportando gravissimi rischi per la civiltà umana<sup>12</sup>.

Possiede, dunque, l'uomo i mezzi e le capacità giuste ad invertire la rotta che sta conducendo il nostro pianeta al surriscaldamento, allo scioglimento dei ghiacciai, all'innalzamento del livello dei mari, alle eccessive siccità e ai corrispettivi estremi acquazzoni?

Secondo Crutzen l'essere umano è entrato definitivamente in questa nuova era geologica di violenta portata, ma molti altri ricercatori non concordano con tale affermazione. La suddivisione storico-scientifica, approvata nel 2018 tramite la Commissione internazionale di stratigrafia sui periodi climatici, pone lo sviluppo della società umana all'interno della cosiddetta era geologica dell'Olocene<sup>13</sup>.

L'Olocene, l'ultima epoca del Quaternario, successiva al Pleistocene, rappresenta, per Crutzen, la fase precedente l'Antropocene ed è stato coniato da storici e studiosi per indicare il periodo di tempo in cui i grandi carnivori scomparvero dal pianeta Terra<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> D. Chakrabarty, *The Climate of History: Four Theses*, The University of Chicago Press, inverno 2009, Vol. 35.

<sup>12</sup> P.J. Crutzen, *Geology of mankind*, in "Nature", 3 gennaio 2002, Vol. 415.

<sup>13</sup> K. M. Cohen, S. C. Finney, P. L. Gibbard e J-X. Fan, *International Chronostratigraphic Chart*, in "International Commission on Stratigraphy", gennaio 2020.

<sup>14</sup> *Olocene*, in "Enciclopedia Treccani", 2008; <https://www.treccani.it/vocabolario/olocene/> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

Questa fase geologica, secondo il chimico olandese ormai conclusa, ma per la maggior parte dei paleontologi ancora in atto, comprende un arco di tempo tra i 10.000 e gli 11.000 anni successivi all'ultima grande glaciazione, intorno al 16.000 a.C., quando i ghiacciai si ritirarono quasi completamente dalla Terra, mantenendosi in maniera esclusiva agli estremi dei due poli e in alcune zone della Terra dalle temperature ancora molto fredde<sup>15</sup>.

L'inizio dell'Olocene viene individuato come epoca strettamente successiva alla Glaciazione Würm, avvenuta tra le Alpi europee e la Sierra Nevada circa 110.000 e 11.700 anni fa, e viene convenzionalmente suddiviso in cinque cronozone: il Preboreale, il Boreale, l'Atlantica, il Subboreale e la Subatlantica. Tecnicamente, dunque, l'Antropocene è il periodo più recente del Quaternario, il periodo della storia della Terra caratterizzato da numerose e cicliche glaciazioni, a partire da 2.588.000 anni fa, e viene scientificamente suddiviso in tre epoche: il Pleistocene, l'Olocene e ora l'Antropocene<sup>16</sup>.

Riguardo l'evoluzione umana, l'era geologica dell'Olocene viene fatta risalire all'inizio del Mesolitico, quando i cambiamenti climatici obbligarono l'essere umano a modificare la propria economia nomade di caccia e raccolta a quella stanziale di coltivazione e allevamento, dalle tipologie di abitazioni in grotte e caverne naturali alla volontà di costruirsi un riparo personale, più comodo e accogliente, fatto di rami e foglie, di pelli, legno, fango e pietre fino ad arrivare alle successive case. Fu l'era in cui l'uomo cominciò a sviluppare anche i primi esempi di utensili in legno, osso, pietra e metallo, come le prime lance, spade, coltelli e frecce<sup>17</sup>.

Molti geologi, dunque, non concordano con Crutzen e Stoermer nel considerare l'Antropocene come la nuova grande epoca in cui l'uomo vive, sopravvive e sfrutta il suolo terreno. L'Olocene, infatti, non presenta significative differenze rispetto alla nuova ipotetica era geologica dell'Antropocene: i ghiacciai si sciolgono ancora come accadeva 10.000 anni fa, la superficie della Terra presenta condizioni pressoché identiche, gli organismi viventi, sia vegetali che animali, sono molto simili e le temperature climatiche sono ai medesimi livelli. L'uomo, uscito dal periodo

---

<sup>15</sup> P.J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, a cura di A. Parlangeli, Mondadori, 2005, pp. 24-25.

<sup>16</sup> E. Kayser, *Manuale di geologia*, Stoccarda, 1924, introduzione.

<sup>17</sup> J. Green, *Benvenuti nell'Antropocene*, Rizzoli Editore, 2021, pp. 8-9.

paleolitico, affina le proprie capacità, fino alla condizione contemporanea, riportando uno sviluppo e una diffusione che prosegue con ritmo accelerato per tutta la durata dell'Olocene<sup>18</sup>.

Questa opinione viene portata avanti dalla più grande istituzione di geologia internazionale, la *International Union of Geological Sciences* (IUGS), fondata nel 1961, per incoraggiare lo studio e la cooperazione tra geologi di tutto il mondo. Un'istituzione che ha sempre ritenuto l'Antropocene come il frutto di alcuni studi in cui l'essere umano, nel bene e nel male, non potesse avere le capacità di modificare radicalmente il pianeta con le proprie azioni, ma dimostrando come, ufficialmente, l'essere umano stesse ancora vivendo nell'Età Meghalayana dell'epoca dell'Olocene, gli ultimi 4200 anni della fase geocronologica del pianeta Terra<sup>19</sup>.

In tempi più recenti, non di meno, alcuni accademici hanno iniziato a promuovere la formalizzazione definitiva del termine Antropocene proponendone l'inizio non secondo una ipotetica data, ma sulla base di un confine specifico tra gli strati presenti nelle rocce. Si tratta di un gruppo di 24 ricercatori che, fondando l'*Anthropocene Working Group* (AWG), nel 2009 all'interno della *Subcommission on Quaternary Stratigraphy*, richiesero allo IUGS di riconoscere la nuova epoca come il secolo di cambiamento non soltanto a livello di atmosfera terrestre, ma anche di strati geologici del pianeta.

Dei 24 ricercatori fanno parte Colin Waters e Michael Ellis della British Geological Survey, Jan Zalasiewicz, Mark Williams e Matt Edgeworth dalla Leicester University e Colin Summerhayes dalla Cambridge University, i quali supportano la necessità di una frettolosa formalizzazione del termine a livello storico, con un esordio, ancora da riconoscere, collocato verso la metà del XX secolo<sup>20</sup>.

La definizione di Antropocene che la società dell'*Anthropocene Working Group* propose fu la seguente:

---

<sup>18</sup> M. Frisch, *L'uomo nell'Olocene*, Einaudi, 2012, pp. 2-6.

<sup>19</sup> *Che nome dare alla nostra epoca?*, in "Rivista Studio", 18 gennaio 2016; <https://www.rivistastudio.com/che-nome-dare-alla-nostra-epoca/> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

<sup>20</sup> *Working Group on the Anthropocene*, in "Subcommission on Quaternary Stratigraphy", 21 maggio 2019; <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

The ‘Anthropocene’ is a term largely used by Paul Crutzen and Eugene Stoermer in 2000 to refer to the current geological time interval, in which many conditions and processes on Earth are profoundly altered by human impact. This impact has increased dramatically since the onset of industrialization, bringing us out of the Earth System state typical of the Holocene Epoch, following the last ice age. Factors associated with the Anthropocene include: an order-of-magnitude rise in erosion and sediment transport related with urbanization and agriculture; sharp and abrupt anthropogenic perturbations of the cycles of elements such as carbon, nitrogen, phosphorus and a variety of metals together with new chemical compounds; environmental changes engendered by these perturbations, including global warming, sea-level rise, ocean acidification and spreading oceanic ‘dead zones’; rapid changes in both terrestrial and marine biospheres, as a result of habitat loss, predation, explosion of domestic animal populations and species invasions; and the proliferation and global dispersion of many new ‘minerals’ and ‘rocks’ including concrete, fly ash and plastics, and the multitude of ‘techno-fossils’ created from these and other materials<sup>21</sup>.

In particolare, secondo Johan Rockström, ex direttore del centro AWG, esistono nove processi, dai quali se ne possono aggiungere ulteriori due, ancora non quantificati, che possono regolare la stabilità e la resilienza del sistema Terra, entro i quali l’essere umano può continuare a sperare in un futuro più opportuno<sup>22</sup>.

Questi confini comprendono il cambiamento dell’acqua dolce, contenente l’acqua verde e l’acqua blu, l’impoverimento dell’ozono stratosferico, il carico di aerosol atmosferico (non ancora quantificato), l’acidificazione dell’oceano, i flussi biogeochimici, le nuove entità, il cambiamento del sistema terrestre, BII (non ancora quantificato), l’integrità della biosfera e, infine, il cambiamento climatico. Superare questi confini significa aumentare il rischio di generare cambiamenti ambientali bruschi o irreversibili su larga scala. Da allora, il quadro dei confini planetari ha suscitato un enorme interesse in ambito scientifico, politico e pratico<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> J. Rockström, W. Steffen, *The Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity*, in ‘Stockholm Resilience Centre’, 2022, pp. 6-9.



Sulla base della ricerca di Rockström e dei 14 scienziati che hanno contribuito alla formulazione del progetto, nel gennaio 2022 la società umana ha ormai superato definitivamente uno dei nove limiti planetari, quello legato agli inquinanti ambientali, e dunque al cambiamento climatico. Ciò, inoltre, ha dimostrato come siano presenti altre nuove entità, le cosiddette *novel entities*, tra cui la plastica, che ne stanno peggiorando gravemente la situazione<sup>24</sup>.

Nell'aprile 2022, non di meno, è stata introdotta un'ulteriore valutazione del limite globale relativa alla disposizione dell'acqua dolce sul suolo terreno, indice che, secondo i ricercatori, è anch'esso stato superato. Questa tragica conclusione è dovuta all'inclusione, per la prima volta, anche della così soprannominata 'acqua verde', quell'acqua sfruttata dalle piante per la propria irrigazione.

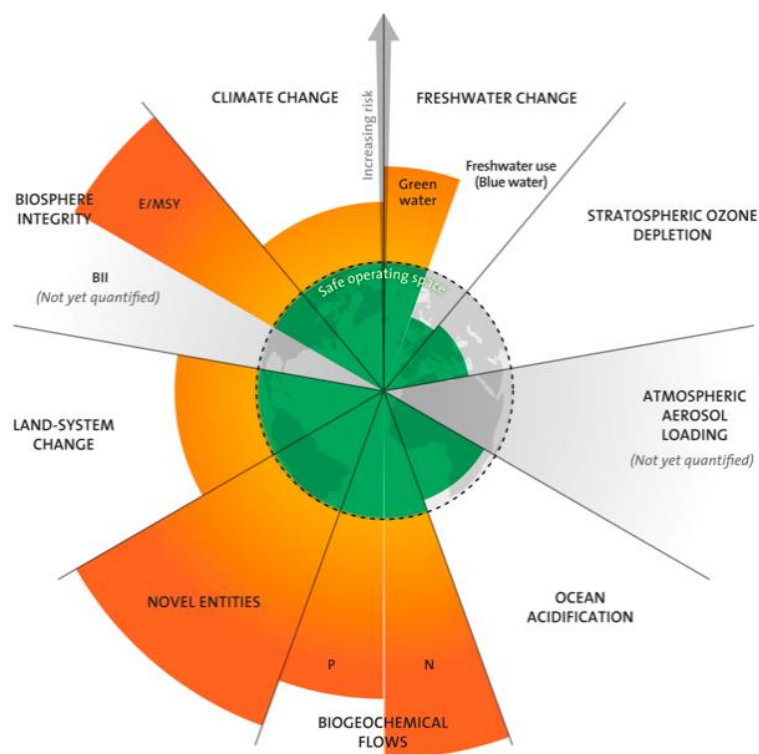


Fig. 1

<sup>24</sup> L. Persson, *Outside the Safe Operating Space of the Planetary Boundary for Novel Entities*, in "Environmental Science and Technology", gennaio 2022; <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.est.1c04158> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

La valutazione, pubblicata sulla rivista *Nature Reviews Earth & Environment*, si basa sull'evidenza di diffusi cambiamenti nell'umidità del suolo rispetto alle condizioni della prima metà dell'Olocene e dell'epoca preindustriale relativi alla destabilizzazione dei processi ecologici, atmosferici e biogeochimici indotti dall'acqua verde. L'acqua verde, che comprende le precipitazioni terrestri, l'evaporazione e l'umidità del suolo, risulta essere una dinamica fondamentale per il sistema Terra e, al giorno d'oggi, viene ampiamente perturbata dalle pressioni umane su scala continentale e mondiale<sup>25</sup>.

Il confine planetario dell'acqua verde viene rappresentato, in parte, dalla percentuale di terra libera dai ghiacci in cui l'umidità del suolo, in qualsiasi mese dell'anno, si discosta dalla variabilità nota dell'Olocene. Le stime iniziali e provvisorie degli scostamenti rispetto alle condizioni dell'Olocene, insieme alle prove di un diffuso deterioramento del funzionamento del sistema Terra, indicano, infatti, come il limite planetario dell'acqua verde è stato già oltrepassato<sup>26</sup>.

L'umanità sta attualmente procedendo al di fuori del confine planetario, come testimoniano diverse di queste variabili di controllo, e il ritmo crescente di produzione e di rilascio delle nuove entità, contenenti diverse potenzialità di rischio, supera le capacità delle società di condurre valutazioni e monitoraggi relativi alla sicurezza. Vi è, dunque, la necessità dei grandi Stati mondiali di intervenire tenendo presente che, anche in questo caso, la persistenza di molte inedite entità e/o dei loro effetti associati continuerà a rappresentare una minaccia<sup>27</sup>.

Uno studio, quello dei ricercatori della *Anthropocene Working Group*, che riporta mensilmente i deterioramenti della crosta e dell'atmosfera terrestre spiegando come sette dei nove limiti prefissati dagli scienziati siano già stati superati, del fatto che ci sia ancora uno spazio operativo sicuro, *safe operating space*, e di come sia necessario contrastare l'aumento e l'avvicinamento dei restanti due confini, *BII* e *Atmospheric Aerosol Loading*, alla fase di non ritorno<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> L. Wang-Erlandsson, L. Tobian, A. van der Ent, R.J. *et al.*, *A planetary boundary for green water*, in "Nature Reviews Earth & Environment", aprile 2022, pp. 380-392.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> F. Biermann, R.E Kim, *The boundaries of the Planetary Boundary framework: A critical appraisal of approaches to define a "safe operating space" for humanity*, in "Annual Review of Environment and Resources", Vol. 45, ottobre 2020, pp. 497-521.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Una questione molto complessa in quanto, a differenza delle precedenti articolazioni sul tempo geologico, la potenziale utilità di vedere affermata l'epoca dell'Antropocene comporterebbe una svolta radicale nel modo di vivere dell'intera umanità<sup>29</sup>.

Human activity is leaving a pervasive and persistent mark on the Earth. The debate on the recognition of a new geologic era, known as the Anthropocene, is still ongoing. We examine anthropogenic markers of functional modifications of the Earth system through the stratigraphic record. The appearance in sediments of manufactured materials in sediments, including aluminum, plastics, and cement, coincides with global spikes in fallout radionuclides and particulate matter from fossil fuel combustion. The carbon, nitrogen, and phosphorus cycles have been substantially altered over the last century. Sea-level rise rates and the extent of human perturbation of the climate system exceed Late Holocene changes. Biotic changes include worldwide species invasions and accelerating extinction rates. These combined signals make the Anthropocene stratigraphically distinct from the Holocene and earlier epochs<sup>30</sup>.

La teoria portata avanti dall'*Anthropocene Working Group* presenta differenti idee sulle ipotetiche linee temporali in cui l'Antropocene potrebbe aver avuto inizio. Da un "Primo Antropocene" con la diffusione dell'agricoltura, che comportò la produzione di circa 1,4 miliardi di metano, e della deforestazione, alla prima grande rivoluzione industriale, 1760- 1840, in particolare relativa all'invenzione della macchina a vapore da parte di James Watt nel 1784, e alla conseguente crescita della popolazione dai 6 agli 8 miliardi del 2022<sup>31</sup>. Dai lanci delle due bombe atomiche durante la Seconda Guerra Mondiale, rispettivamente a Hiroshima e Nagasaki, al disastro nucleare di Chernobyl, il 26 aprile 1986<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Working Group on the Anthropocene, in "Subcommission on Quaternary Stratigraphy", maggio 2019; <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

<sup>30</sup> C.N. Waters, J. Zalasiewicz, *The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene*, in "Science Review", gennaio 2016; <https://www.science.org/doi/10.1126/science.aad2622> [ultimo accesso 12 settembre 2022].

<sup>31</sup> A. Guterres, *L'Onu a Cop27: siamo otto miliardi di persone, un solo popolo*, in "Corriere della Sera", novembre 2022; [https://www.corriere.it/opinioni/22\\_novembre\\_10/onu-cop27-siamo-otto-miliardi-persone-solo-popolo-9762d802-60fe-11ed-9673-ac2373e240f3.shtml](https://www.corriere.it/opinioni/22_novembre_10/onu-cop27-siamo-otto-miliardi-persone-solo-popolo-9762d802-60fe-11ed-9673-ac2373e240f3.shtml) [ultimo accesso 15 novembre 2022].

<sup>32</sup> C.N. Waters, J. Zalasiewicz, *The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene*, in "Science Review", gennaio 2016.

Per altri ricercatori ancora, basandosi sulla ricerca della documentazione fossile, suggeriscono che la nuova era geologia possa coincidere con l'arrivo degli europei nelle Americhe, nel 1492, quando iniziò un intenso riassetto della vita sulla Terra<sup>33</sup>. Secondo questo ultimo scenario, la connessione tra i due emisferi ha inaugurato il moderno sistema mondiale capitalistico, fondato sulla conquista imperiale, sulla schiavitù, sulla sofferenza e sulla perdita di molte vite umane, stimando un regresso dai cinquantaquattro milioni presenti nel 1492 ai circa sei milioni nel 1610<sup>34</sup>. Ciò nonostante, l'accaduto consentì al nuovo mondo, un massiccio rimboschimento e il conseguente assorbimento di carbonio da parte della vegetazione e della superficie terrestre, definendo un importante evento geologico misurabile nella documentazione stratigrafica nota come "Punta dell'Orbis"<sup>35</sup>.

Il concetto di Antropocene ha sviluppato, perciò, una gamma di significati così vasti e differenti all'interno delle comunità accademiche tali anche da definirla, più semplicemente, come l'Età della Plastica, il materiale più diffuso nel suolo e negli oceani, alla medesima maniera in cui in passato vennero definite le Età della Pietra, del Bronzo e del Ferro. Una definizione, perciò, che può essere redatta in funzione alla comparsa delle differenti tecnologie umane<sup>36</sup>.

Opinioni contrastanti e incerte, che creano molto scetticismo tra i geologi e dimostrano come non ci siano dati certi per stabilire l'inizio effettivo di una nuova epoca e la fine della precedente, e di come l'ambiente sia condizionato indifferentemente a livello locale e globale dall'azione umana. Si può, allora, parlare ancora di Olocene o si può trattare di Antropocene come espressione alternativa all'Olocene stessa come anche di Antropocene come vera e propria nuova epoca geologica?

L'Età dell'Uomo, così la definiscono gli AWG, è riuscita ad occupare e a sfruttare quasi il 50% della superficie terrestre. Le foreste pluviali tropicali vengono diradate per far posto a campi coltivabili rilasciando, di conseguenza, anidride carbonica e aumentando d'intensità l'estinzione delle specie. La costruzione di dighe e la deviazione dei fiumi sono operazioni all'ordine del giorno. Più della metà di tutta

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> T.J. Demos, *Against the Anthropocene Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, 2017, pp. 8-9.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>36</sup> L. Persson, *Outside the Safe Operating Space of the Planetary Boundary for Novel Entities*, in "Environmental Science and Technology", gennaio 2022.

l'acqua dolce accessibile, infatti, viene utilizzata dall'uomo<sup>37</sup>. La produzione di energia è cresciuta di 16 volte nel corso del ventesimo secolo comportando l'emissione annua di 160 milioni di tonnellate di anidride solforosa atmosferica, più del doppio della somma delle sue emissioni naturali<sup>38</sup>. Un dato che nel corso del 2022 ha visto un superamento radicale dei valori limite arrivando a produrre, a livello nazionale, fino a 26,6 miliardi di kWh, +1,6% rispetto all'anno precedente<sup>39</sup>.

Fino a questo momento, solo il 25% della popolazione mondiale ha causato effetti così nocivi e irrimediabili, ma presto molti paesi meno ricchi riusciranno ad entrare nell'economia globale e a produrre un innalzamento dell'emissione anidritica sull'atmosfera tale da portare la Terra a riscaldarsi da 1,4 a 5,8°C durante questo secolo<sup>40</sup>. Un aumento di temperatura medio globale che ha iniziato a intensificarsi nel 1900, ma che solo negli ultimi 50 anni ha comportato una significativa variazione rispetto all'Olocene degli ultimi 1400 anni<sup>41</sup>.

Al giorno d'oggi, la discussione sull'Era degli Esseri Umani, dopo poco più di due decenni dall'essere stata esposta da Crutzen e Stoermer, si è estesa oltre il regno delle scienze biologiche e geologiche. Alcuni studiosi hanno deciso di inserirla come parte integrante della cultura popolare, dall'antropologia alla teologia, dalla geografia alla paleologia e dall'arte alla letteratura.

Mentre l'*Anthropocene Working Group* ha iniziato a esaminare possibili marcatori e periodizzazioni della nuova epoca, studiosi di numerose altre discipline hanno ripreso l'Antropocene come concetto culturale. Le più verosimili possibilità di una catastrofe globale, per questi ricercatori, saranno unicamente per causa dell'impatto di un meteorite sul suolo terrestre, di una terza guerra mondiale o di una pandemia tale da non lasciare alcun sistema immunitario intatto<sup>42</sup>. Una prognosi sociale ipotetica e non totalmente surreale, visto gli ultimi accadimenti tra Russia e Ucraina, e per la pandemia

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> P.J. Crutzen, *Geology of mankind*, in "Nature", 3 gennaio 2002, Vol. 415.

<sup>39</sup> A luglio consumi elettrici in crescita del 2,2%, in "Terna", 22 agosto 2022; <https://www.terna.it/it/media/comunicati-stampa/dettaglio/consumi-elettrici-luglio-2022> [ultimo accesso 12 settembre 2022].

<sup>40</sup> *Global Warming of 1.5°C*, in "Intergovernmental Panel on Climate Change", IPCC, 2018; <https://www.ipcc.ch/sr15/> [ultimo accesso 12 settembre 2022].

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> H. Trischler, *The Anthropocene: A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment*, in "Springer Link", Vol.24, 27 agosto 2016, pp. 309-335.

da Covid-19, ma per cui una gestione sostenibile, dal punto di vista ambientale, non viene ancora messo da parte.

All'essere umano, infatti, è richiesto di ripensare alla relazione tra natura e cultura e a un comportamento appropriato per il proprio benessere e per la sua continuità. Dalle nazioni, inoltre, sono stati ideati specifici progetti di geoingegneria su larga scala, accettati a livelli nazionali e internazionali, che comportano una soluzione definitiva per un pianeta che da 13,8 miliardi di anni ci ospita<sup>43</sup>.

## 1.2 Principali esposizioni legate al tema dell'Antropocene

L'Antropocene, perciò, non è più un termine unicamente confinato all'interno del mondo accademico, ma è ampiamente dibattuto dai *media* e dal pubblico in generale.

Come osserva la studiosa australiana McKenzie Wark, "we have entered the end of prehistory, a time when the vision of an ecology of the world that could correct itself, balance itself and heal itself, is dead"<sup>44</sup>.

Il concetto di Antropocene, infatti, è diventato parte di un discorso in ampia espansione nelle arti, nelle scienze umane e nelle scienze sociali, dibattuto da figure come Bruno Latour, T.J. Demos, Eduardo Viveiros de Castro, Donna Haraway, Ursula Biemann, Anna Tsing e molti altri sociologi, semiologi, antropologi. Una tendenza ripresa nelle riviste accademiche, come *The Anthropocene*, *The Anthropocene Review* ed *Elementa*, ma anche nelle pratiche culturali, dalle mostre d'arte alle pubblicazioni in catalogo.

Per fare un esempio di quanto il concetto si sia diffuso nella sfera pubblica, tra il 2014 e il 2016, il Deutsche Museum, il principale museo tedesco della scienza e della tecnologia, e il Rachel Carson Center for Environment and Society, entrambi con sede a Monaco di Baviera, hanno creato insieme la prima grande mostra al mondo sull'Antropocene con il titolo *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*.

---

<sup>43</sup> T.J. Demos, *Against the Anthropocene Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, 2017, pp. 20-21.

<sup>44</sup> M. Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, Verso, London, 2015, p. 123.

L'obiettivo della mostra è stato quello di esporre sia reperti storici che oggetti d'attualità provenienti da laboratori scientifici e industriali, coinvolgendo attivamente il pubblico attraverso dimostrazioni interattive e l'utilizzo dei *media* digitali<sup>45</sup>.

Suddivisa in sei grandi isole, descritte come “pezzi di puzzle”, l'esposizione ha affrontato nel dettaglio gli argomenti riguardanti l'urbanizzazione, la mobilità quotidiana, il rapporto tra gli uomini e le macchine, la natura, il cibo e, infine, l'evoluzione, evidenziandone, in particolare, gli effetti e le interazioni dell'Antropocene a livello globale, biologico e sociale. Le sei piattaforme erano state idealizzate per rappresentare simbolicamente le placche tettoniche della Terra, al centro delle quali venne posta un'installazione a esemplificarne il grande tema prescelto<sup>46</sup>.

Ai lati, invece, vennero inserite teche di vetro e pedane a formare catene montuose stilizzate, di colore blu e bianco, con cime aguzze che spuntavano in vari punti dello spazio: rappresentate tramite strati geologici geometrizzati, un richiamo allo studio dell'*Anthropocene Working Group*, le teche permettevano ai visitatori di immergersi nello spazio avendo la sensazione di trovarsi nel mezzo dell'epoca geologica antropocentrica. Non vi erano istruzioni su come percorrere la mostra, né un punto di partenza designato o un ordine specifico con cui avvicinarsi ai temi, ma le innumerevoli lastre permettevano la libera visualizzazione di un'ampia gamma di oggetti, da quelli storici alle opere d'arte, dalle fotografie ai testi, dai grandi cartelli informativi ai *media* interattivi<sup>47</sup>.

Esempi di oggetti in mostra furono la *Barriera Corallina all'uncinetto* di Margaret e Christine Wertheim, alcuni frammenti di tegole e stoviglie raccolti dopo l'esplosione della bomba atomica di Hiroshima nel 1945 e svariate piante che crescevano in due carrelli della spesa. Si trattava di oggetti accuratamente selezionati in combinazione con l'installazione centrale di film e stazioni multimediali che illustrassero le dimensioni spaziali e temporali del cambiamento globale<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, in” Environment & Society Portal, Rachel Carson Center for Environment and Society, Virtual Exhibitions 2014, no. 2; <https://www.environmentandsociety.org/mml/welcome-anthropocene-earth-our-hands> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, Deutsches Museum, 2014, p. 27.

In particolare, l'opera delle due sorelle australiane- californiane Wertheim ha rappresentato il grave stato di insofferenza nel quale la Grande Barriera Corallina si trova attualmente.

Situata lungo tutta la costa del Queensland, in Australia, la barriera corallina affronta ogni giorno, a causa del riscaldamento globale e di numerose sostanze inquinanti, una forte minaccia, tale che, riportano gli scienziati, già un terzo delle sue 133.000 miglia quadrate sta morendo e nel giro di pochi anni, il più grande organismo vivente del mondo potrebbe scomparire e non ricrescere più<sup>49</sup>.

Rifiutandosi di rimanere indifferenti e inerti di fronte a questa perdita, le sorelle Wertheim hanno deciso di ideare un'opera unica nel suo genere attraverso l'utilizzo della tecnica artigianale dell'uncinetto: multiforme e multicolorata, la barriera, intitolata artisticamente *Crochet Coral Reef*, rappresenta l'unione tra arte, scienza, matematica, artigianato e pratica comunitaria<sup>50</sup>.



Fig. 2

---

<sup>49</sup> *Quando l'arte parla di ambiente: un progetto matematico all'uncinetto ci ricorda della fragilità delle barriere coralline, minacciate dall'inquinamento*, in "E- Flux", gennaio 2022; <https://www.e-flux.com/announcements/434360/margaret-and-christine-wertheimvalue-and-transformation-of-corals/> [ultimo accesso 14 novembre 2022].

<sup>50</sup> *Ibidem*.



Si tratterebbe, infatti, del più grande progetto artistico comunitario con la presenza di oltre 20.000 persone in 50 città e Paesi differenti, mentre l'utilizzo della matematica risulta essere il fondamento base in cui la barriera ha preso forma<sup>51</sup>.

Wertheim hanno preso spunto dalla tecnica del "crochet iperbolico" scoperta nel 1997 dal matematico Daina Taimina: un semplice algoritmo che permette la riproduzione di infinite variazioni e permutazioni da forma a forma<sup>52</sup>.

Un progetto che vuole portare attenzione su molteplici aspetti della società contemporanea, sulla sua fragilità e sulle continue minacce che organismi, come la barriera corallina, devono affrontare per sopravvivere al riscaldamento climatico dell'epoca dell'Antropocene.

Proclamata come la prima grande mostra su larga scala basata su questo principio, il museo ha cercato di tradurre le sue argomentazioni di fondo mediante uno spazio tridimensionale. Considerando, infatti, la mostra come un insieme di tecnologie espositive, di oggetti e di testi, l'intento fu quello di esaminare come il concetto si potesse venire a concretizzare materialmente nello spazio espositivo a disposizione<sup>53</sup>.

I risultati proposti dall'esibizione riportarono, infatti, tre diverse versioni dell'Antropocene: la comprensione di quest'ultima intesa come storia, l'esperienza dell'Antropocene vissuta come esplorazione spaziale e il medesimo concetto sperimentato come strumento attuo a cogliere gli slittamenti temporali.

La scelta di esibire tutte e tre le differenti versioni in un'unica mostra permise alla curatrice Nina Möllers di rivelare la complessità del tema legato all'Antropocene in rapporto al quadro più generale della gestione museologica nel mondo, mettendo in luce, di conseguenza, le possibilità degli spazi d'esposizione di affrontare contemporaneamente differenti tipologie di visualizzazione sociale e politica<sup>54</sup>.

È stato dimostrato, inoltre, come fosse necessario andare oltre le preoccupazioni scientifiche ed economiche, enfasi dominante nella governance del cambiamento climatico, ma guardare piuttosto agli impegni verso la comunità, verso quei contesti sociali e culturali che si occupano quotidianamente dei cambiamenti planetari indotti dall'uomo tra cui lo *Woods Hole Research Center (WHRC)*, l'*Union of Concerned*

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

<sup>53</sup> N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, Deutsches Museum, 2014, p. 29.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

*Scientists* (UCS), il *Centre for International Forestry Research* (CIFOR), tutte associazioni distinte nella sfera per la lotta ai cambiamenti climatici collaborando a livello globale e locale, tra privati e pubblici<sup>55</sup>.

Il concetto di Antropocene, per queste istituzioni, è stato messo in atto per pensare e agire in modo coeso riguardo al multiforme impatto dell'attività umana sul pianeta<sup>56</sup>.

La mostra propose una forte riflessione non solo sull'aspetto teorico e artistico degli oggetti e dei temi esposti, ma si concentrò molto anche sul sistema di trasmissione e presentazione: la critica d'arte e docente universitaria norvegese Brita Brenna, infatti, sostenne come anche le teche di vetro, oltre all'illuminazione e agli oggetti di scena, svolsero un ruolo molto importante nell'esibizione e, più in generale, in tutti i musei di storia naturale, quale è il *Deutsche Museum*. Brenna, dimostrò, nel suo scritto *Nature and texts in glass cases: The vitrine as a tool for textualizing nature*, 2014, come le teche di vetro fossero un mezzo di trasmissione fondamentale per una corretta esposizione e comprensione degli articoli museali, uno strumento importante per trasformare i musei di storia naturale in “media testuali, una nuova tipologia di musei in cui la tecnologia svolge un ruolo innovativo nel rendere più comprensibile e alla portata di tutti le spiegazioni storico-artistiche citate”<sup>57</sup>, un concetto ripreso anche da Donna Haraway, valido per spiegare la trasformazione degli oggetti di scena da esemplari unici a illustrazioni disposte dietro un vetro e spiegate tramite etichette scritte. In questa prospettiva, dunque, le opere museali non sono solo le uniche realtà materiali ad avere un impatto potenziale e reale, ma lo stesso vale per gli espositori, le etichette, i testi e le altre tecnologie di presentazione<sup>58</sup>.

Attraverso la riflessione presentata dalla curatrice Nina Möllers per la mostra *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, l'obiettivo finale non fu solo la volontà di porre attenzione ai singoli oggetti di uso quotidiano che l'essere umano utilizza e che, inconsapevolmente o meno, contribuiscono al deperimento della Terra, ma anche agli edifici presenti in tutte le città della Terra:

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>56</sup> E. Koster, *From Apollo into the Anthropocene: The odyssey of nature and science museums in an external responsibility context*, Routledge, 2016, pp. 1-14.

<sup>57</sup> B. Brenna, *Nature and texts in glass cases: The vitrine as a tool for textualizing nature*, in “Nordic Journal of Science and Technology Studies”, 2014, Vol.2., p. 46-51.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

In the concrete jungle of cities, people quickly lose their sense of connection with nature. But the future towns could be born precisely from this interaction between people and nature. Clean energy sources such as biomass, wind, geothermal, and solar power, together with carbon-free transport and construction methods, could transform city smog into a carbon-neutral and environmentally safe atmosphere<sup>59</sup>.

Con queste parole Möllers volle dimostrare come la città potesse essere intesa quale organismo, quale ulteriore realtà in cui preservare le diversità ecologiche e sociali per trovare soluzioni creative adatte alle esigenze individuali di ogni società.

Nel 1997, per esempio, le donne nelle Filippine iniziarono a trasformare i contenitori di succo di scarto, che in precedenza erano stati disseminati nel loro quartiere, in borse eleganti<sup>60</sup>.

In Australia, invece, un'azienda chiamata *Gideon Shoes* decise di produrre scarpe di rospo di canna, una specie animale introdotta in Australia all'inizio del Novecento per tutelare le piantagioni di canna da zucchero dagli insetticidi, e pelle di canguro, animali divenuti così abbondanti da trasformarsi in una minaccia per l'uomo e per i vari sistemi ecologici. La singolarità della *Gideon Shoes* si riscontrò non solo nella decisione di creare scarpe con pelle di rospo o di canguro, ma di utilizzare manodopera equamente retribuita e in condizioni di lavoro etiche. Con il guadagno apportato dalla vendita di queste scarpe, inoltre, la *Gideon Shoes* decise di fondare la *Street University*, per fornire servizi alla comunità e istruzione ai bambini meno fortunati<sup>61</sup>.

Entrambi gli esempi seguono un principio semplice e simbiotico in cui il pensiero ecologico e le attività sociali sono in egual misura collegati tra loro. Utilizzando risorse regionali e rinnovabili, dunque, queste iniziative riuscirono a creare posti di lavoro, finanziare alcuni servizi sociali e rafforzare il sistema ecologico<sup>62</sup>.

Su questo principio, lo scultore Victor Sonna, scelto tra gli artisti per la mostra da Möllers, decise di trasformare qualcosa di già esistente in qualcosa di nuovo.

---

<sup>59</sup> N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, in "Environment & Society Portal", Rachel Carson Center for Environment and Society, Virtual Exhibitions 2014, no. 2.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> B. Thorsson, *Walking through the Anthropocene. Encountering materialisations of the geological epoch in an exhibition space*, in "Research Gate", maggio 2020, pp. 103-119.

La sua opera d'arte *Guernica* rappresenta una bicicletta non ordinaria, del tutto insolita e irrazionale, realizzata con spazzatura e metallo di scarto, ma realmente funzionante, riuscendo a presentare una versione nuova di un oggetto sostanzialmente familiare, ma che, allo stesso tempo, nulla possiede di familiare, se non la possibilità di permettere una riflessione su come l'uomo si sposti all'interno delle città nell'epoca dell'Antropocene<sup>63</sup>.



Fig. 3

Sia la mostra che un ampio programma di eventi di accompagnamento offrirono ai visitatori un'opportunità unica per condividere le conoscenze disponibili sul tema ancora poco dibattuto dell'Antropocene, un concetto che riuscì a mettere in discussione non solo i visitatori, ma anche il carattere fondante dei musei come comunicatori di conoscenza. Questo processo fu reso possibile grazie alla possibilità da parte dei collaboratori museali di porre domande, valutare risposte, riportare paure, speranze, desideri e favorire la formazione di nuove opinioni<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> *Arte e bici riciclate by Victor Sonna*, in "Urban Cycling", novembre 2013; <https://urbancycling.it/13913-arte-e-bici-riciclate-by-victor-sonna/> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>64</sup> *Ibidem*.

Un'esposizione, dunque, che documentò non solo l'intervento degli esseri umani sulla natura come attori geologici e biologici, ma anche come coloro che supportano processi psichici per reinterpretare il rapporto tra natura e società, tra ambiente e vita<sup>65</sup>. Oltre ad essere stata una delle prime esibizioni interamente dedicate al tema dell'Antropocene, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, è stata in grado di raggiungere un così vasto numero di spettatori grazie alla creazione di un ampio catalogo digitale, il quale ha permesso di accedere alla mostra in versione virtuale tramite il portale *Environment and Society*, un sito web gestito dal *Rachel Carson Center*, e dalla pagina web di *Google Arts & Culture*. Questa numerosa quantità di materiale relativo a una singola mostra risultò essere unica nel suo genere, rendendola molto efficace per uno studio sperimentale sui musei e sulle questioni ambientali. Ciò ha ribadito, inoltre, l'importanza di questo primo tentativo di affrontare l'Antropocene come argomento museale<sup>66</sup>.

La mostra curata da Möllers si avvicinò molto al concetto presentato dal sito web *Globaia*, un neologismo creato dall'unione delle parole 'globale' e 'Gaia', la Terra, per rappresentare la bellezza e la complessità, l'ordine e il caos dell'Universo in continua evoluzione<sup>67</sup>.

Una ONG dedicata al sostentamento del pianeta in cui l'uomo vive, promuovendo esperienze prodotte sia dalla scienza che dall'arte, e un'associazione che cerca di fornire informazioni visive, da immagini fotografiche a video, attive a sensibilizzare i cittadini affrontando una serie di immagini che riportano lo stato delle città, delle rotte di navigazione e di trasporto aereo, delle reti di gasdotti, dei cavi sottomarini in fibra ottica, così come della crescita senza freni dell'inquinamento da anidride carbonica degli ultimi secoli<sup>68</sup>.

L'unicità di *Globaia*, in particolare, risiede nella volontà di esplorare quattro specifici temi: la Grande Storia, relativa all'evoluzione della vita sul pianeta; l'Ecosfera, perciò l'abitabilità del sistema Terra; l'Antropocene, ovvero il cambiamento globale

---

<sup>65</sup>G. Mitman, M. Armiero, R. Emmet, *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, University of Chicago Press, 2018, pp. 90-95.

<sup>66</sup> H. Trischler, *The Anthropocene: A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment*, in "Springer Link", Vol.24, 27 agosto 2016, pp. 309-335.

<sup>67</sup> *Welcome to the Anthropocene*, in "Globaia", giugno 2012.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

contemporaneo; e la gestione planetaria, ossia quelle strade che l'uomo dovrebbe compiere per un futuro rigenerativo<sup>69</sup>.

Non solo, sempre in Germania, ma a Berlino, a pochi passi dall'isola dei musei, nel 2020 è stato inaugurato il primo museo europeo interamente dedicato al tema dell'Antropocene, l'Humboldt Forum rivelando una svolta importante nel mondo museale e nell'approccio al tema ambientale.

In particolare, l'Humboldt Forum è stato progettato per mettere in dialogo un insieme di vocazioni, da quella ambientalista a quella etnologica, da quella ecologica a quella storica, a dimostrazione delle numerose contraddittorietà che sussistono nel mondo, compresi i crimini e i genocidi contro i popoli non occidentali<sup>70</sup>.



Fig. 4

Il museo, proprio grazie alla presenza di collezioni africane, fungerà da spazio di commemorazione dei crimini coloniali, un luogo di denuncia dell'ormai costante, e sempre in aumento, numero di specie in via di estinzione, da quelle animali a quelle vegetali, di cui la modernità ne è il principale responsabile. Un intero apparato di

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> E. Corrà, *Humboldt Forum: il primo museo dell'Antropocene*, in "Artribune", 5 febbraio 2021; <https://www.artribune.com/dal-mondo/2021/02/humboldt-forum-berlino-museo-antropocene/> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

conquista, sfruttamento, una produzione biopolitica che ha travolto, su scala planetaria, interi popoli non meno degli ecosistemi<sup>71</sup>.

Lo Humboldt di Berlino rivela un tentativo di sutura in questa direzione riunendo due concetti finora separati: il racconto sulla natura e il discorso artistico. Le sue raccolte etnologiche non sono solo il riscontro di soprusi atroci, su cui urge un confronto pubblico, ma anche di ferite e di crimini storici che non potranno mai più essere colmati: ogni essere umano, infatti, ormai porta dentro di sé, come eredità materiale e spirituale, questa storia e il ruolo dell'arte è quello di insistere su questo concetto con un effetto di dirompente catarsi<sup>72</sup>.

Un edificio, quello che ospita il primo grande museo sul tema dell'Antropocene, che richiama l'attualità non solo nelle scelte tematiche per le esposizioni, ma anche nella sua architettura, un gioco, voluto dall'architetto italiano Franco Stella, tra elementi edilizi ultramoderni e le sue facciate riprese dal precedente palazzo barocco della famiglia Hohenzollern. Su progetto dell'architetto italiano, infatti, le stanze vennero suddivise per temi, dall'arte oceanica all'arte cinese, dalla storia americana a quella africana, dalle diversità religiose tra l'islam e il cattolicesimo, fino a riassumere la storia di Berlino e della stessa Germania<sup>73</sup>.

Secondo il direttore del centro culturale e scientifico dell'Humboldt Forum, Hartmut Dorgerloh, il fine di questa nuova grande creazione architettonica- artistica si intreccia con il tentativo di decolonizzare l'Antropocene, proponendo di far risalire la data di inizio della presunta nuova epoca geologica al XVII secolo. Questa scelta, come riporta Dorgerloh, comporterebbe il coinvolgimento nelle storie del colonialismo, l'ineguale rapporto di potere tra coloni europei e le popolazioni indigene, ma anche gli impatti del commercio globalizzato, in contrapposizione alle prospettive più tradizionali dei progressi tecnologici della rivoluzione industriale<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> T. Mastrobuoni, *Il direttore dell'Humboldt Forum di Berlino: Restituiremo le opere all'Africa*, in "La Repubblica", dicembre 2020; [https://www.repubblica.it/cultura/2020/12/21/news/humboldt\\_forum-279340176/](https://www.repubblica.it/cultura/2020/12/21/news/humboldt_forum-279340176/) [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>74</sup> *Ibidem.*



Fig. 5

Su questo principio, Christophe Bonneuil, storico francese, sostiene la forte necessità di diffondere le complesse versioni delle storie che stanno dietro alle azioni collettive della specie umana, rivelando le lotte socio-ambientali del passato e del presente non spostando l'attenzione dalla storia della tecnologia e della natura a ciò che gli esseri umani hanno fatto gli uni agli altri<sup>75</sup>.

L'individuo, come tale, deve riconoscere di vivere in un'epoca in cui è ormai evidente come la propria eredità, dal progresso materialistico al positivismo tecnologico, non sia più sufficiente a garantire un avvenire di prosperità, ma piuttosto risulti pericoloso. Estinzione e cambiamento climatico sono, al pari dell'ultima pandemia mondiale da Covid-19, sintomi del collasso interno di tutta la struttura razionale della civiltà umana, orientata, unicamente, a una espansione assoluta<sup>76</sup>.

La questione ecologia, dunque, è entrata nei musei d'Europa implicando un nuovo concetto di museo quale ripensamento collettivo della storia dei *sapiens* in rapporto al Pianeta in cui vivono.

Rodney Harrison e Colin Sterlin, professori della UCL di Londra in *Heritage Studies*, hanno dimostrato come anche i musei possano avere un ruolo considerevole nella

---

<sup>75</sup> C. Hamilton, F. Gemenne, C. Bonneuil, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*, Routledge, 2015, pp. 47-49.

<sup>76</sup> E. Corrà, *Museo Antropocene: La sesta estinzione nelle collezioni etnografiche europee*, 2021, p. 52.



svolta ecologista, riconoscendo lo stretto rapporto tra colonialismo e storia delle scienze naturali.

In particolare, citando il *Climate and Ecology Manifesto*, pubblicato nel gennaio 2020 sul sito dell'Horniman Museum, situato nel sud di Londra, il direttore e i suoi collaboratori hanno deciso di intraprendere una svolta eco-sostenibile stilando i propri obiettivi:

In addition to plans to reduce waste, pollution and invest in environmental research, the manifesto demands a series of changes in collection, site, and organization. It makes it clear that museums, while being “institutions of the long term”, they have a “moral and ethical imperative to act now” in the fight against global warming<sup>77</sup>.

Un invito, quello di diversi musei europei, all'azione, al cambiamento, a plasmare il presente per tutelare il futuro delle generazioni a venire. Gli obiettivi prefissati dall'Horniman Museum mediante il *Climate and Ecology Manifesto* si basarono fondamentalmente sul progetto *Natura e Amore*, un programma di riallestimento della collezione di storia naturale per meglio evidenziare le questioni climatiche ed ecologiche a un pubblico più ampio; ridurre l'inquinamento, compresa l'intenzione di essere neutrali rispetto ai gas serra entro il 2040, promuovendo l'utilizzo dei mezzi pubblici per il raggiungimento del museo; e nominare una figura specifica per il ruolo di Coordinatore dell'azione per il clima e l'ecologia<sup>78</sup>.

Il museo archetipico, infatti, sotto molti aspetti, contiene anche alcune sorprese a livello espositivo: oltre alle gallerie dedicate alla storia naturale, all'antropologia e agli strumenti musicali, i visitatori possono esplorare una casa delle farfalle, un piccolo parco di animali e un acquario che ospita un innovativo progetto di ricerca sulla riproduzione delle barriere coralline<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> R. Harrison, C. Sterlin, *Climate crisis: how museums could inspire radical action*, in “The Conversation”, 18 novembre 2020; <https://theconversation.com/climate-crisis-how-museums-could-inspire-radical-action-142531> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>78</sup> *Climate and Ecology Manifesto*, in “Horniman Museum and Gardens”, gennaio 2020; <https://www.horniman.ac.uk/story/the-horniman-announces-climate-and-ecology-manifesto/> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>79</sup> *Ibidem*.

Nel 2018, inoltre, l'angolo Café è riuscito a sostituire 26 articoli di plastica monouso con prodotti realizzati attraverso materiali vegetali, tra cui cannucce, tazze da caffè, involucri per panini e scatole per cibo da asporto, come anche le bottiglie d'acqua che di plastica vennero sostituite con il vetro. In questo modo il museo riuscì a eliminare circa 200.000 articoli di plastica monouso all'anno e togliere dalla circolazione 24.000 bottiglie di plastica<sup>80</sup>.

Non solo, l'Horniman Museum possiede un vasto parco, in cui sono presenti una grande quantità di piante e alberi, uno spazio verde nel quale la direzione ha deciso di portare avanti una campagna 'green' con l'intento di irrigare le piante riutilizzando, ogni anno, circa 187.000 litri di acqua proveniente dai filtri dell'acquario esterno, illuminato unicamente da luci a LED permettendo un risparmio di oltre 11.000 KWh all'anno di elettricità: l'acqua contenuta risulta essere un prodotto di scarto, impura, non più potabile, ma costituisce un'ottima soluzione per innaffiare le piante circostanti<sup>81</sup>.

Il 4 ottobre 2022, inoltre, l'Horniman Museum ha vinto il premio come miglior giardino storico dell'anno all'interno della London Bloom Awards<sup>82</sup>.

I musei, infatti, possono, e devono, avere un ruolo fondamentale nelle questioni ambientali e perseguire uno scopo non più unicamente educativo ed espositivo, ma anche di reinvenzione nell'era del cambiamento climatico.

Reimmaginare i musei come pilastri nella lotta al cambiamento climatico significa molto di più che sostenere solo i temi della sostenibilità, del riciclaggio e delle emissioni di carbonio, per quanto importanti esse siano, ma significa andare incontro a una resa dei conti storica in cui il ruolo dei musei viene racchiuso nel supporto dei principali fattori del crollo climatico, non ultimi il colonialismo, il capitalismo e la stessa modernità industriale<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Horniman wins Best Heritage Garden 2022*, in "Horniman Museum and Gardens", ottobre 2022; <https://www.horniman.ac.uk/story/horniman-wins-best-heritage-garden-2022/> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

<sup>83</sup> B. Thorsson, *Walking through the Anthropocene. Encountering materialisations of the geological epoch in an exhibition space*, in "Research Gate", maggio 2020, pp. 103-119.



Fig. 6

L'azione per il clima da questa prospettiva, perciò, è racchiusa in appelli alla giustizia sociale e all'uguaglianza razziale: i musei di oggi devono emergere come un campo di battaglia in dibattiti sempre più ampi e attuali riconoscendo quanto sia fondamentale iniziare a collegare le circostanze tra le eredità intersecanti del colonialismo e quelle del cambiamento climatico<sup>84</sup>.

Mentre alcuni studiosi, architetti, curatori e critici hanno suggerito di creare edifici museali più sostenibili o sviluppare nuove mostre sul tema del cambiamento climatico, altri hanno cercato di ridefinire le basi stesse del pensiero e della pratica museologica. Su questo principio, John Zhang con il progetto *The British Museum of Decolonized Nature*, 2020, ha proposto di trasformare la Great Court del British Museum in un forum aperto al dibattito pubblico sull'azione per il clima: nel suo progetto la natura prende il sopravvento divenendo non una landa desolata e distopica, ma un insieme di esperienze appositamente programmate in cui il visitatore stesso riesca a creare un nuovo rapporto con la natura.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.



Fig. 7

Il progetto di John Zhang presentava un'idea naturalistica museale innovativa, ma non risolveva la questione problematica sul come un'istituzione museale potesse davvero contribuire verso un'azione significativa a favore del riscaldamento climatico<sup>85</sup>.

Molti musei di tutto il mondo, non di meno, hanno oggi implementato programmi di educazione relativi ai cambiamenti climatici e spinto per pratiche più rispettose nei confronti dell'ambiente, prestando molta meno attenzione alla costruzione della resilienza o all'adattamento a un clima in rapido cambiamento. Ciò fa eco a un lavoro più ampio nel settore del patrimonio<sup>86</sup>.

Come sottolinea un recente rapporto sull'azione per il clima dell'*International Council on Monuments and Sites, ICOMOS*:

Heritage adaptation and resilience issues tend to focus on learning from the past to guide contemporary planning. Despite the overall pretense to operate in the interest of future generations, museums and the heritage sector hardly consider the future in specific terms. Instead, current conditions and attitudes are simply thrown into the future, as if change were something to be fought against rather than embraced. The climate crisis, conflicts, displacement, social inequalities,

---

<sup>85</sup> R. Harrison, C. Sterlin, *Climate crisis: how museums could inspire radical action*, in "The Conversation", 18 novembre 2020.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

and the dramatic loss of biodiversity are speeding up all over the world. Yet there is still hoped to solve some of the huge challenges of the 21st century through coordinated actions to achieve the 17 United Nations Sustainable Development Goals by 2030. Collaboratively, we can turn the planet back onto a sustainable footing and cultural heritage can play an essential role in contributing to this goal<sup>87</sup>.

Dunque, come ha concluso il recente progetto di ricerca dell'*ICOMOS*, vi è l'urgente bisogno di un pensiero più speculativo e creativo sul campo per affrontare le inevitabili trasformazioni sociali e ambientali che il cambiamento climatico apporterà.

Su questo tema, una coppia di architetti di Singapore, Isabella Ong e Tan Wen Jun, ha provato a immaginare, sempre nel 2020, un nuovo tipo di spazio museale contemplativo in cui l'azione climatica venisse materializzata nella struttura e nell'esperienza stessa dell'edificio museale.

Il lavoro dei due architetti si basava su un concetto onirico rappresentato mediante un'enorme chiatta galleggiante situata, metaforicamente, dove l'equatore si interseca con il primo meridiano a 0' di latitudine e 0' di longitudine, richiamando la forma di una scultura di sabbia mandala, fatta di olivina, un particolare materiale da cui è possibile estrarre naturalmente l'anidride carbonica dall'atmosfera che poi va a ridepositarsi come carbonio negli scheletri di creature marine e di conchiglie nell'oceano.

Il progetto, infatti, risulta essere un'installazione costituita da una trave meccanica posta su un letto di sabbia, la Terra, che permette l'incisione di disegni nella sabbia mentre ruota. Il cerchio che lo compone è separato da una linea di acqua, l'Oceano, che quando incontra la Terra innesca la reazione di estrazione dell'anidride carbonica dall'aria<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> *Conference on Heritage for Sustainable Development*, in "ICOMOS", febbraio 2021; <https://www.icomos.org/en/focus/un-sustainable-development-goals/90574-conference-on-heritage-for-sustainable-development> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

<sup>88</sup> M. Katsikopoulou, *Kinetic installation 'Weathering With Us, explores narratives of healing amid climate crisis*, in "Design Boom", marzo 2022; <https://www.designboom.com/art/sand-plotting-installation-weathering-with-us-narratives-healing-climate-crisis-03-07-2022/> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

Tramite questa installazione cinetica, soprannominata *Weathering With Us*, Isabella Ong e Tan Wen Jun vollero dimostrare come la comprensione collettiva del cambiamento climatico fosse spesso impersonificata da un orologio apocalittico.

Vista dall'alto, l'installazione rotante sembra creare modelli simili a quei disegni concentrici provenienti dalla cultura tibetana, appunto, i mandala nella sabbia. Simbolo spirituale nelle religioni orientali, i mandala vengono spesso utilizzati durante la meditazione per aiutare la guarigione psichica: in questo modo, la forma e il materiale dell'installazione diventano un simbolo di recupero e di restauro, una riflessione importante sull'azione umana verso il clima che troppo spesso viene trascurato<sup>89</sup>.

L'opera, infatti, esplora le narrazioni di guarigione e di recupero nella conversazione sul clima: un progetto inteso come esercizio di visualizzazione dei dati sotto forma di installazione *sand-plotting*, di sabbiatura, spingendo il pubblico a riflettere su come le informazioni relative al clima potessero essere comunicate in modo efficace per ispirare azioni positive e rendere visibile la tecnologia di mitigazione del carbonio<sup>90</sup>.

Questo progetto è stato ispirato, in parte, dalle ambizioni e dagli sforzi di *Project Vesta*, un'organizzazione no-profit che lavora per promuovere la scienza olivina del *Coastal Enhanced Weathering* (CEW) come tecnologia di cattura del carbonio per contribuire a mitigare il cambiamento climatico<sup>91</sup>.

Isabella Ong e Tan Wen Jun non cercano, dunque, di fornire una panoramica completa del lavoro sui cambiamenti climatici e sul ruolo che i musei possano ricoprire, né pretendono di scoprire una soluzione rapida per risolvere l'emergenza climatica, ma la loro opera è stata ideata con la volontà di permettere un'ampia riflessione sulle caratteristiche principali a cui la mostra, nella quale hanno partecipato, *Reimagining Museums for Climate Action*, si concentra<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> B. Thorsson, *Walking through the Anthropocene. Encountering materialisations of the geological epoch in an exhibition space*, in "Research Gate", maggio 2020, pp. 103-119.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *What if museums were small places that supported communities in addressing local climate challenges and actions?*, in "Museum for climate actions", 2020.



Fig. 8

Il progetto venne presentato all'allora mostra al *Glasgow Science Centre*, nel maggio 2020, con il titolo *Reimagining Museums for Climate Action*, in vista della COP26 tenutasi nell'omonima cittadina nell'autunno del 2021, con l'intento di mostrare come potrebbero essere i musei al giorno d'oggi tra cambiamenti climatici, epidemie, guerre e una società in continua trasformazione<sup>93</sup>.

Per affrontare ciò che concerne l'Antropocene, ovvero i cambiamenti climatici, negli ultimi trent'anni, gli Stati di tutto il mondo si sono impegnati per attuare una forma di sostegno perenne in favore dell'ambiente. Incontrandosi annualmente e sempre in differenti città del mondo, la maggior parte delle nazioni mondiali, riunite sotto l'organizzazione *COP*, Conferenza delle Parti, creata più di tre decenni fa dall'ONU, l'Organizzazione delle Nazioni Unite, si sono poste l'obiettivo di trovare soluzioni efficaci e vantaggiose per tutte le società, senza che alcun paese dovesse limitare la propria crescita economica e demografica, ma ponendo al centro degli appuntamenti una fondamentale, e sempre più necessaria, attenzione verso il benessere del Pianeta. Al fine di riunire il maggior numero possibile di nazioni per i vertici globali sul clima e riportando come il cambiamento climatico sia una questione tutt'altro che marginale,

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

ma di importanza globale, la *COP* rappresenta l'insieme di 193 paesi, a cui si uniscono decine di migliaia di negoziatori, tra cui osservatori permanenti dell'ONU, come Città del Vaticano e Palestina, deputati di governo, società imprenditoriali e cittadini, per un totale di dodici giorni di negoziazioni<sup>94</sup>.

In particolare, a svolgere un ruolo di fondamentale importanza è stata la *XXI COP21*, tenutasi a Parigi nel 2015, quando, per la prima volta nella storia, tutte le nazioni riconobbero la grande delicatezza a cui la specie umana stava andando inevitabilmente incontro: il surriscaldamento terrestre.

All'unanimità tutti gli Stati accettarono di collaborare per limitare l'incremento della temperatura globale al di sotto dei 2 gradi, puntando a circoscriverlo a 1,5 gradi rispetto ai livelli preindustriali, e promisero di adeguarsi agli impatti dei cambiamenti climatici trovando fondi necessari per realizzare questi obiettivi<sup>95</sup>.

Come ha riportato la Camera dei deputati italiana, il 25 settembre 2022:

L'accordo prevede che ogni Paese, al momento dell'adesione, comunichi il proprio "contributo determinato a livello nazionale" (*INDC – Intended Nationally Determined Contribution*) con l'obbligo di perseguire misure domestiche per la sua attuazione. Ogni successivo contributo nazionale, da comunicare ogni cinque anni, dovrà costituire un avanzamento rispetto allo sforzo precedentemente rappresentato con il primo contributo<sup>96</sup>.

Questo incontro si concluse con l'Accordo di Parigi, entrato in vigore il 4 novembre 2016 e applicato dal 2021 in tutto il mondo. Fu l'ultimo vero accordo, l'ultimo vero appuntamento della *COP*, che terminò con una soluzione intelligente e altruista nei confronti della Terra.

---

<sup>94</sup> *Che cos'è la COP*, in "Climate Change Conference", novembre 2021; <https://ukcop26.org/it/perche-ospitiamo-il-vertice/che-cose-la-cop/> [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Cambiamenti climatici*, in "Camera dei deputati. Servizio Studi, XVIII Legislatura", settembre 2022; [https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1104844.pdf?\\_1672236739721](https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1104844.pdf?_1672236739721) [ultimo accesso 28 dicembre 2022].





Fig. 9

A tale riguardo, successivamente alla *COP21*, in cui venne stipulato l'Accordo di Parigi, il parlamento italiano fece ratificare l'accordo con la legge n. 204/2016 permettendone l'entrata in vigore l'11 dicembre 2016<sup>97</sup>.

Lo Stato italiano, infatti, riconosce la necessità di apportare una maggiore attenzione al tema ambientale, riportando come presto promuoverà l'utilizzo di fonti di energia rinnovabili, diminuirà gli sprechi e non aggiungerà ulteriori gas serra nell'atmosfera, ma, nel concreto, non è ancora stato possibile effettuare alcun cambiamento nel connotato statale.

Da quel momento, l'Italia, e con lei anche l'Europa, promise di rispettare gli obiettivi prefissati da tutti i 193 paesi partecipanti e di attuare il piano per lo sviluppo sostenibile insisto nell'Agenda 2030, un programma d'azione per le persone, il pianeta e la prosperità, in cui l'ONU chiedeva di rispettare 17 obiettivi base per il raggiungimento, in un lasso di tempo della durata di quindici anni, di 169 traguardi in totale<sup>98</sup>.

Alla base dell'Agenda 2030, oggi inserita anche nelle scuole per sensibilizzare gli studenti, vi è la volontà di ridurre, se non azzerare, la povertà, eliminare la fame e il contrasto al cambiamento climatico, permettere un'istruzione di qualità in tutte le nazioni, ridurre le disuguaglianze e apportare parità di genere, garantire che i giovani rimangano nella propria nazione e ne vengano riconosciute le potenzialità e mantenere

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Obiettivi per lo sviluppo sostenibile*, in "Centro Regionale di Informazione delle Nazioni Unite", settembre 2015; <https://unric.org/it/agenda-2030/> [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

una certa qualità di vita affinché tutti gli individui abbiano accesso a beni primari e secondari senza eccessivi sforzi<sup>99</sup>.

Con l'Accordo di Parigi, e dunque l'Agenda 2030, la COP ha provato a creare un mondo perfetto, idealizzato e utopico, in cui tutti gli Stati possano prosperare in egual misura, senza lotte di classe, senza guerre di confine e senza egemonie economiche, una visione, al giorno d'oggi, impossibile da raggiungere, ma per cui 193 paesi, riconosciuti dall'ONU, su un totale di 206, di cui 11 non riconosciuti dall'Organizzazione, hanno deciso di provare a raggiungere questo obiettivo<sup>100</sup>.

In questo 2022, invece, la COP27, ospitata a Sharm el-Sheikh, in Egitto, è arrivata al termine con nessuna soluzione esaustiva che soddisfacesse tutte le nazioni, ma anzi, gli Stati appartenenti al BRICS (Brasile, Russia, India, Cina e Sud Africa), ritengono che tutte le misure prescelte mettessero a repentaglio lo sviluppo economico dei propri paesi, sviluppatesi, a differenza dell'Occidente, molti secoli più tardi, limitandone la propria espansione e lo sviluppo nel mercato globale<sup>101</sup>.

Pensati con l'impiego di materiali biodegradabili o riciclabili, i nuovi spazi espositivi costituirebbero una rivoluzione radicale rispetto al museo tradizionale, come anche la volontà di raccogliere non solo oggetti storici, ma altresì di permettere alle persone di riunirsi per scambiarsi conoscenze, abilità, idee e incoraggiando un rapporto più armonioso con la natura<sup>102</sup>.

Se il programma monumentale di *Weathering With Us* mostra come la progettazione di nuovi edifici museali potrebbe essere all'altezza della sfida all'azione per tutelare il pianeta, altre proposte indicano il lavoro pratico che i musei svolgono nel mondo. In particolare, un tema chiave che ha attraversato molte proposte è stata la possibilità per i musei di sostenere nuovi modi di vivere e relazionarsi con la Terra.

In un mondo in cui si stima ci siano dai 55.000 ai 95.000 musei, 33.000 dei quali situati solamente negli Stati Uniti, la loro origine presenta un connotato colonialista e di sfruttamento capitalista, un dibattito che da anni direttori e curatori museali cercano di superare, reinterpretare e ricostruire<sup>103</sup>.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Atlante Geografico De Agostini*, De Agostini, Novara, 2022, introduzione.

<sup>101</sup> *COP27-Sharm el-Sheikh, Egypt, 2022*; <https://cop27.eg/#/> [ultimo accesso 02 gennaio 2023].

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Quali sono i musei più visitati al mondo?*, in "Sky Arte", maggio 2021; <https://arte.sky.it/archivio/2021/05/musei-visitati-mondo-statistica> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

Basandosi sugli studi riportati negli ultimi due anni, l'Europa detiene 15.000 musei, la maggior parte dei quali si trova in Germania, con un totale di 6257, mentre in Italia solo 3195 musei. Il museo più visitato al mondo risulta essere il Louvre con 9,6 milioni di persone ogni anno, il Museo Nazionale della Cina di Beijing, The Metropolitan Museum of Art e al quarto posto i Musei Vaticani<sup>104</sup>. Una ricerca che riconosce l'unicità del ruolo degli Stati Uniti nel determinare un cambiamento radicale e definitivo su come e cosa esporre nelle sale museali, ma di quanto essenziale sia mantenere anche i rapporti con l'Europa, l'Asia e i restanti continenti<sup>105</sup>.

Un termine in continua modificazione, a dimostrazione di come sia un concetto molto malleabile e di come coloro che ci lavorano vogliano dimostrare un'ampia apertura mentale e collezionistica<sup>106</sup>.

Alla medesima esposizione ha partecipato anche il progetto, *Existances*, un programma museale sviluppato da Jairza Fernandes Rocha da Silva, Nayhara J. A. Pereira Thiers Vieira, João Francisco Vitório Rodrigues, Natalino Neves da Silva e Walter Francisco Figueiredo Lowande, un gruppo di accademici e operatori museali brasiliani, sfida contemporaneamente queste radici e si domanda come l'uomo possa sopravvivere all'interno dell'Antropocene. Evidenziando il potere della conoscenza collettiva nella lotta al cambiamento climatico, *Existances*, un neologismo prodotto dall'unione delle parole "esistenza" e "resistenza", immagina una rete di micro-musei, integrati e corrispondenti alle diverse cosmologie delle comunità afrobrasiliane, amerindie e rurali, posti al di fuori delle convenzionali mura dei musei, ma tra le persone che costituiscono quella specifica regione.

Museums typically put together different objects, histories and narratives in one place, where they are made available for research, conservation and exhibition. The Museum of Existances inverts this model by imagining a network of tiny temporary structures that propagate knowledge in a specific region, in this case the Brazilian state of Minas Gerais. Here, the ecological knowledge developed

---

<sup>104</sup> N. McCarthy, *These are the world's most-visited museums*, in "World Economic Forum", maggio 2019; <https://www.weforum.org/agenda/2019/05/the-worlds-most-visited-museums/> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> R. Harrison, C. Sterlin, *Climate crisis: how museums could inspire radical action*, in "The Conversation", 18 novembre 2020.

by African and Amerindian communities has contributed to preventing the devastation of ecosystems by large-scale agricultural enterprises<sup>107</sup>.

Pur riconoscendo la gravità dell'emergenza climatica, per queste comunità il progetto risulta essere un proposito di speranza, una sfida dell'essere umano, delle loro tribù, nel proteggere la loro terra, i loro modi di vita come di pensare, ripensare e agire insieme per immaginare modi alternativi di essere nel mondo<sup>108</sup>.

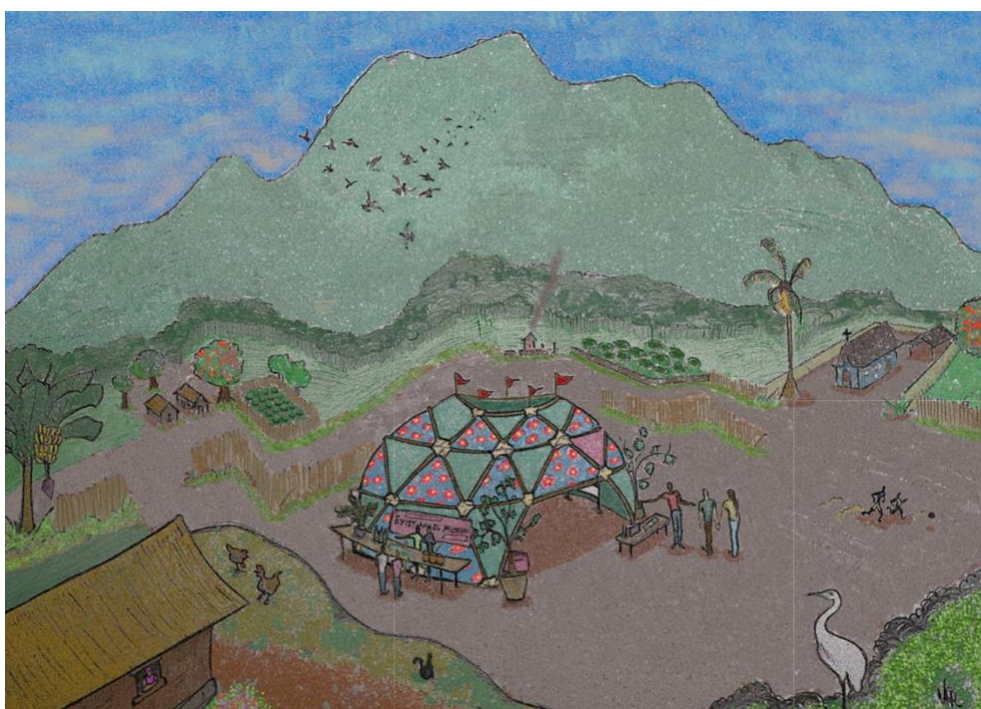


Fig. 10

In un'epoca in costante trasformazione, dunque, i musei dovranno avvicinarsi alle nuove possibilità creative strettamente legate alle incertezze che il cambiamento climatico comporta e non agire per controbatterle. Ciò significherà reimmaginare la struttura familiare dei musei: al posto di spazi e palazzi centralizzati, molte delle proposte dovranno prevedere collezioni non gerarchiche e un approccio decentralizzato alla raccolta, all'istruzione e alla ricerca.

---

<sup>107</sup> *What if museums were small places that supported communities in addressing local climate challenges and actions?*, in "Museum for climate actions", 2020; [https://artsandculture.google.com/story/tAWB\\_rRlcmpjkQ](https://artsandculture.google.com/story/tAWB_rRlcmpjkQ) [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>108</sup> R. Harrison, C. Sterlin, *Reimagining Museums for Climate Action*, The British Library, 2021.

Il mondo museale, infatti, risulta essere in uno stato di totale guerra culturale e ideologica, a cui viene richiesto di rimuovere statue o altri oggetti contestati per la loro acquisizione d'origine. Una battaglia che vede non solo le sale espositive reinventarsi, ma anche il concetto stesso di museo<sup>109</sup>.

Il nuovo ruolo del museo non risolverà il complesso problema del cambiamento climatico, ma costituirà un potente esempio di come questo lavoro potrebbe essere presentato all'interno delle società nei prossimi anni.

La crisi climatica, infatti, porta con sé un senso di cambiamento inevitabile, una realtà in disfacimento in cui l'essere umano è pressoché un soggetto inerme, ma il modo in cui la popolazione risponde a questo cambiamento è tutt'altro che certo. È necessaria una nozione più ampia di azione verso il clima, che si concentri sulla giustizia ambientale, sulle disuguaglianze razziali, sociali ed economiche e, forse in modo più radicale, sulle nuove forme di convivenza con la Terra<sup>110</sup>.

Secondo lo scrittore e studioso ambientale Rob Nixon quando si affronta il rapporto tra arte e ambiente, e tra ambiente e politica, bisogna tenere in considerazione come la dimensione artistica venga rappresentata:

A key question is strategic and representational: How can we translate into image and narrative the slow-moving disaster that have been going on for a long time, the disasters that are anonymous and have no one as protagonist, the disasters that are ongoing and of indifferent interest to the sensation technologies of our image world? How can we turn the long emergencies of slow violence, the repercussions of which have given rise to some of the most critical challenges of our time, into stories dramatic enough to arouse public sentiment and justify political interventions?<sup>111</sup>.

Le immagini relative all'Antropocene, infatti, raramente si concentrano su emergenze ambientali e su scene di logoramento di lenta violenza, termine utilizzato dallo storico

---

<sup>109</sup> E. Merritt, *Museums as Catalysts for Climate Action*, in "American Alliance of Museums", giugno 2020; <https://www.aam-us.org/2020/06/10/museums-as-catalysts-for-climate-action/> [ultimo accesso 14 settembre 2022].

<sup>110</sup> R. Harrison, C. Sterlin, *Climate crisis: how museums could inspire radical action*, in "The Conversation", 18 novembre 2020.

<sup>111</sup> R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, 2011, p. 231.

Nixon per definire l'attuale cambiamento climatico, ma gli studiosi preferiscono introdurre il problema ambientale quando ormai il mutamento è avvenuto ed è evidente nell'atmosfera. Di conseguenza, questo scenario comporta, agli occhi dello spettatore, una maggiore complessità<sup>112</sup>.

Il mezzo principale con il quale vengono presentati questi cambiamenti non risulta essere unicamente la fotografia o i video illustrati, ma piuttosto l'utilizzo di immagini satellitari ad alta risoluzione, come quelle impiegate dal sito di *Globaia*, per fornire immagini fotografiche molto precise e dettagliate<sup>113</sup>.

Nel 2012, infatti, *Globaia* ha avuto l'onore di aprire la più grande conferenza delle Nazioni Unite, fino ad oggi tenuta, presentando il docu-film *Welcome to the Anthropocene* al United Nations Earth Summit Rio+20. Attraverso questo video montaggio, *Globaia* introdusse il concetto di Antropocene ampiamente dibattuto da geologi, scienziati, storici e intellettuali, di come non sia stato ancora ufficializzato e di come l'essere umano stia ancora vivendo nell'Olocene<sup>114</sup>.

In realtà, secondo i ricercatori, la società attuale si trova all'interno dell'Eone Fanerozoico, dell'Era Cenozoica, del Quaternario e dell'Olocene. Il motivo che ha spinto numerosi studiosi a coniare un nuovo termine per indicare il riscaldamento globale, l'urbanizzazione, il disboscamento e l'introduzione di nuovi materiali, quali la plastica, che rovinano il suolo terreno, risulta essere il comportamento del sistema terrestre dissimile da quello passato. Infatti, secondo gli ideatori di *Globaia*, "il guscio rassicurante dell'Olocene, che ha favorito la nascita di civiltà, è ora forato"<sup>115</sup>.

In effetti, la possibilità di servirsi di tecnologie rappresentative così all'avanguardia rappresenta una parte integrante della "*Vast Machine*" che è "the socio-technical system that brings together data, models and physical processes calling into different questions and ultimately producing a widely shared understanding of climate and climate change"<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 233.

<sup>113</sup> T.J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, 2017, p. 13.

<sup>114</sup> Ivi, p. 14.

<sup>115</sup> *Welcome to the Anthropocene*, in "Globaia", giugno 2012.

<sup>116</sup> P.N. Edwards, *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, MA: MIT Press, 2010, p. 67.

I musei hanno un grande potenziale per diventare attori importanti nella sensibilizzazione e nella promozione dell'azione verso il clima. Sebbene i musei abbiano storicamente risposto alle problematiche ambientali in vari modi, è evidente come oggi l'uomo stia assistendo a una notevole proliferazione di prospettive e approcci legati al tema<sup>117</sup>.

Il cambiamento climatico è un fenomeno complesso che pone diverse sfide al modo in cui i musei operano, a come siano incoraggiati a dare il buono esempio, sviluppando pratiche sostenibili per ridurre l'impronta negativa dell'uomo sulla Terra, di come confrontarsi con le eredità coloniali, del nuovo ruolo nella modernizzazione industriale e dell'eccessivo consumismo. I musei devono esplorare e stabilire collaborazioni con le comunità locali, con gli esperti, gli artisti e gli attivisti per promuovere prospettive diverse che possano comprendere le implicazioni scientifiche, politiche, culturali ed emotive dell'accelerazione del cambiamento climatico<sup>118</sup>.

Per affrontare con determinazione la crisi climatica all'interno dei musei è importante considerarli come piattaforme che permettano di creare un'ampia e vasta relazione con più soggetti. L'analisi delle intersezioni tra le differenti parti interessate offre, infatti, l'opportunità di riflettere sulle opportune questioni di autorità e responsabilità: si tratta di un processo continuo di introspezione per i musei, che può essere ulteriormente rafforzato attraverso la condivisione di idee, esperienze ed esperimenti<sup>119</sup>.

Nell'ultimo decennio, in particolare, sono stati fondati diversi musei del clima o "spazi del clima", dedicati alla responsabilizzazione degli abitanti, alla sensibilizzazione sulla crisi climatica e alla speranza di ispirazione verso una movimentazione collettiva. Per raggiungere questo obiettivo, differenti operatori museali decisero di optare per nuovi progetti: alcuni promuovendo spazi espositivi ed edifici appositamente progettati, come il *Jockey Club Museum of Climate Change* di Hong Kong e il *Klimahaus Bremerhaven 8° Ost*, e altri per musei mobili e digitali come il *Climate Museum* di

---

<sup>117</sup> B. Thorsson, *Curating Climate - Museums as contact zones of climate research, education and activism*, in "Nordic museology", 2020, pp. 4-13.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

New York e il *Climate Museum UK*, i quali stabilirono specifiche partnership con istituzioni e organizzazioni per ospitare mostre, workshop ed eventi<sup>120</sup>.

Come è, dunque, possibile trattare i cambiamenti climatici all'interno di un museo e avviare, allo stesso tempo, un dialogo tra i vari soggetti interessati? Come possono i musei diventare piattaforme in cui scienza e comunità, attivismo e intrattenimento, dibattito e turismo possano interagire in modo produttivo? La società necessita di nuove istituzioni o i musei già esistenti sono in grado di rivalutare i loro approcci, riutilizzare le loro risorse e promuovere consapevolmente una corretta azione per affrontare la crisi climatica? Quali competenze deve sviluppare il settore museale per affrontare il fenomeno complesso e unico del cambiamento climatico?<sup>121</sup>

Il movimento di *Fridays for Future*, iniziato dall'allora quindicenne Greta Thunberg come gesto di protesta studentesca per le eccezionali ondate di calore e gli incendi boschivi senza precedenti che colpirono la Svezia, risultò essere un forte fattore d'influenza per l'apparato museale, il quale decise di impiegare parte delle proprie risorse sulla comprensione e sull'azione per il clima rivolgendo una particolare attenzione verso i giovani e verso la loro inquietudine nei confronti del futuro<sup>122</sup>.

Per trattare la delicata questione climatica, infatti, differenti sono oggi le forme e le dimensioni proposte, da quelle museali alle semplici esposizioni, dalle pellicole cinematografiche ai programmi educativi e alle attività online. Presenti in ogni angolo del mondo, raggiungendo ogni anno milioni di persone, più che semplici spazi di raccolta ed esposizione, i musei sostengono la ricerca e il dibattito su un'importante serie di argomenti, dalla storia locale all'esplorazione spaziale. Subentrati così in profondità nella società odierna, raramente i visitatori e i cittadini si domandano come questi apparati funzionino, perché riescano ad acquisire una così grande importanza e come potrebbero cambiare nel futuro<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> A. Dunlap, *Spreading 'green' infrastructural harm: mapping conflicts and socio-ecological disruptions within the European Union's transnational energy grid*, in "Taylor&Francis Online", novembre 2021.

<sup>121</sup> B. Thorsson, *Curating Climate - Museums as contact zones of climate research, education and activism*, *Nordic museology*, 2020, p. 5.

<sup>122</sup> J.L. Bouchera, G.T. Kwanb, G.R. Ottobonic, M.S. McCaffrey, *From the suites to the streets: Examining the range of behaviors and attitudes of international climate activists*, in "Energy Research & Social Science", febbraio 2021; <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2214629620304412> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

<sup>123</sup> *Museums as Catalysts for Climate Action*, in "American Alliance of Museums", giugno 2020.



L'azione per avvicinare il più ampio pubblico possibile alle questioni climatiche viene solitamente considerata in due modi: mitigazione e adattamento. La mitigazione mira a ridurre le emissioni di gas serra rafforzando la capacità della natura di assorbire tali gas, mentre l'adattamento promuove la convivenza con il clima che cambia. Molti musei e mostre trattano entrambi i punti, ma non riescono ancora ad offrire tutte le risposte necessarie a spiegare come affrontare correttamente la questione, cosa fare e quali saranno i prossimi passi, ma invitano a partecipare attivamente a questo processo collettivo<sup>124</sup>.

L'attenzione in ambito museale verso quei temi legati al cambiamento climatico risulta essere un processo dinamico, i cui punti di contatto tra diversi soggetti e strategie è ancora mutevole e in conflitto. La ricerca sulla comunicazione climatica sta fornendo nuovi spunti e una migliore comprensione per il settore museale riuscendo a sollevare numerose domande sulla loro implicazione e sul loro contributo alla crisi<sup>125</sup>.

Un ruolo, un impegno, un obiettivo, una speranza che il sistema museale porta avanti dai primi anni '90 del Novecento quando la questione di come sensibilizzare il pubblico sul cambiamento climatico ha iniziato a prendere piede nella vita di tutti i giorni<sup>126</sup>.

Il 2019 viene considerato come uno degli anni più attivi e produttivi nei confronti del tema ambientale all'interno del mondo culturale: nel settembre 2019, in occasione della conferenza triennale dell'ICOM a Kyoto, è stata annunciata una innovativa risoluzione sulla sostenibilità, in particolare riguardo l'Agenda 2030, raggiungendo un pieno consenso da parte di tutti i membri internazionali, ma il punto centrale riguardò gli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile (SDGs), i quali fornirono un quadro di riferimento vantaggioso per i musei, gli operatori museali e le reti museali<sup>127</sup>.

Su tale principio, il museologo Henry McGhie sostenne come i musei potessero trarre “significant benefits from keeping to global agendas such as the SDGs. Indeed, they

---

<sup>124</sup> R. Harrison, C. Sterlin, *Climate crisis: how museums could inspire radical action*, in “The Conversation”, 18 novembre 2020.

<sup>125</sup> *We Are Museums: Museums Facing Extinction*, in “We Are Museums”, 2021; <https://wearemuseums.com/museums-facing-extinction> [ultimo accesso 14 settembre 2022].

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> H. McGhie, *Announcing the Bremerhaven Declaration on the Role of Museums in Addressing the Climate Crisis*, in “Curating Tomorrow”, ottobre 2020; <https://curatingtomorrow236646048.wordpress.com/2020/10/09/announcing-the-bremerhaven-declaration-on-the-role-of-museums-in-addressing-the-climate-crisis/> [ultimo accesso 14 settembre 2022].

deliver a shared language and have been broadly implemented at state and commercial level”<sup>128</sup>. Un principio, quindi, basato sulla speranza che sia i singoli Stati sia il maggior numero possibile di musei ed eventi culturali possano apportare significativi cambiamenti sul pensare e realizzare nuove infrastrutture vicine ai temi attuali.

Un esempio significativo risulta oggi essere il Museo nazionale di storia e cultura afroamericana, progettato per volere dello Smithsonian Institution nel 2003 e aperto al pubblico nel 2016 con una cerimonia presentata dall’allora presidente americano Barak Obama<sup>129</sup>.

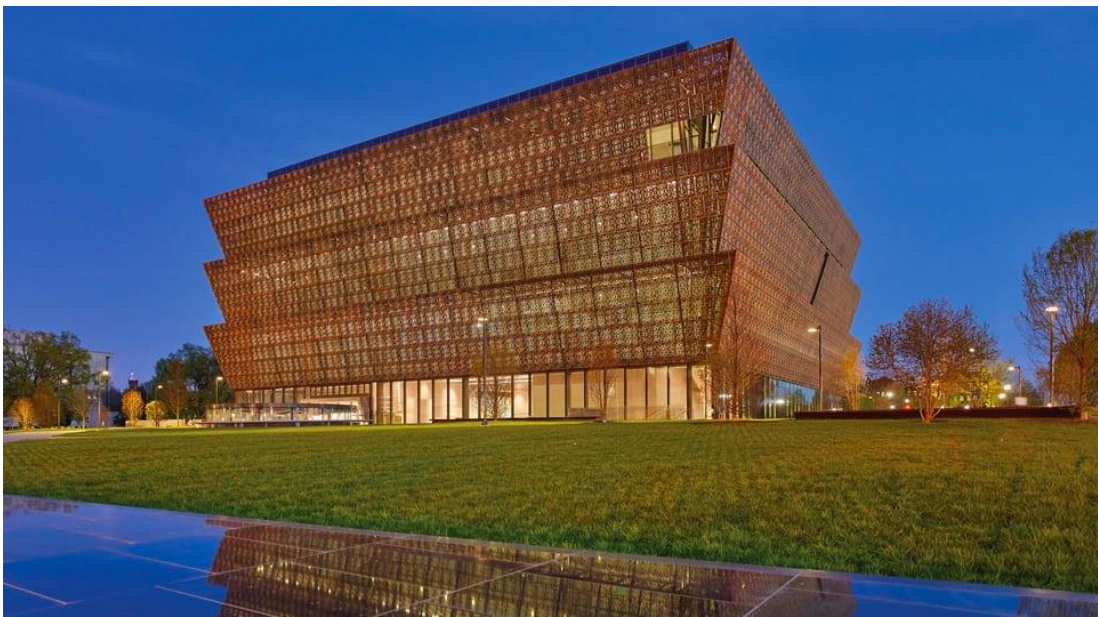


Fig. 11

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> K. Capps and CityLab, *How a Museum Captures African American History*, in “The Atlantic”, settembre 2016; <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/09/how-the-new-smithsonian-african-american-museum-works/500459/> [ultimo accesso 15 settembre 2022].

## CAPITOLO II

### L'ANTROPOCENE NELL'AMBITO DELLE SCIENZE UMANE

#### 2.1 Antropocene, Capitalocene e Chthulucene

La nozione di Antropocene, oggi ampiamente dibattuta nel mondo dell'arte, trae origine da numerose ricerche apportate da differenti campi d'interesse intellettuali, dall'antropologia alla sociologia, dalla filosofia alla semiotica, dalla letteratura alla filologia.

Dedite allo studio dell'uomo e della condizione umana, questi ambiti vengono raggruppati all'interno delle scienze umane, le quali utilizzano fundamentalmente strumenti analitici, critici o speculativi, a differenza dell'empirismo proprio della scienza, per riconoscere, come riporta Marc Bloch, "una conoscenza per tracce"<sup>130</sup>, ovvero un'osservazione storica in cui lo studioso non partecipa direttamente, ma tramite la raccolta di informazioni scritte e orali su fatti<sup>131</sup>.

Per spiegare come agire e reagire nella sfera pubblica contemporanea riguardo l'attuale cambiamento climatico, il sociologo francese Bruno Latour, per esempio, sostiene come sia necessario reinstaurare il rapporto arcaico tra uomo e natura, o meglio, tra la nozione di umanità e l'ambiente<sup>132</sup>. L'Antropocene, secondo Latour, mina la nozione stessa di *antropos*, come anche di specie e di classe, in grado di agire come un unico popolo. Si tratta, quindi, di riconoscere come la società umana sia un nuovo individuo collettivo e un nuovo agente della geo-storia, un concetto molto noto in passato con la formazione del proletariato<sup>133</sup>.

Il presupposto avanzato da Latour, dunque, assume come assurdo la potenzialità di ragionare sulle motivazioni che hanno portato il surriscaldamento terrestre strettamente connesse all'origine della specie umana, in quanto, per molti, non risulta ancora essere la causa principale del cambiamento climatico<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> M. Bloch, *Apologia della storia. O mestiere dello storico*, Einaudi, trad. di G. Gouthier, 1998, p. 150.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, trad. di D. Caristina, 2020, p. 66.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

Pieni di difetti, ma abbastanza bravi a indagare il linguaggio naturale, siamo consapevoli che se inciampi, l'attrazione gravitazionale ti fa cadere e ti spacca i denti. Punto. Non c'è bisogno di altre considerazioni. Se inquinai, l'atmosfera, la termodinamica cambierà il clima. Vuoi un clima stabile? Non inquinare. Tutto qui. Non ci sono finalismi o personificazioni romantiche, ma principi di azione e reazione, conservazione della massa e dell'energia, interazioni e retroazioni complesse tra attori viventi e non viventi<sup>135</sup>.

La Terra sorge da queste regole e le asseconda entro certi limiti a suo favore, generando ambienti favorevoli alla vita, ma la condizione umana, dopo averne compreso le regole e i limiti, preferisce non rispettare alcuna logica conservatrice: non si analizza, perciò, soltanto un problema etico, ma piuttosto un problema fisico<sup>136</sup>.

Purtroppo, considerare oggi il cambiamento climatico come una crisi non è più sufficiente. Non ci si può più nascondere dietro a una rassicurazione morale secondo cui il pianeta sia una problematica lontana dalla società, che il singolo individuo non possa fare la differenza, che si tratti di una questione legata alle prossime generazioni, ma pertiene l'hic et nunc, come direbbero gli antichi romani<sup>137</sup>. Non si discute di una semplice crisi ecologica, ma di una profonda mutazione del rapporto umano con il mondo<sup>138</sup>.

Tuttavia, riconosce Latour, la situazione attuale non è ancora così drammatica e si può cogliere qualche forma di stoicismo: se la società si trovasse davvero davanti a un punto di non ritorno, allora gli Stati avrebbero agito di conseguenza creando nuove tecnologie appropriate e le popolazioni avrebbero modificato la propria alimentazione, i propri mezzi di trasporto, le proprie abitudini così come il sistema di produzione capitalistica<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> *Ivi*, prefazione di L. Mercalli; [https://books.google.it/books?id=dSntDwAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books?id=dSntDwAAQBAJ&redir_esc=y).

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>137</sup> B. Latour, L. Gertenbach, S. Opitz, U. Tellmann, *There is no Earth corresponding to the Globe*, in "Soziale Welt", Vol.3, 2016, pp. 356-363.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> B. Latour, *Essere di questa terra. Guerra e pace al tempo dei conflitti ecologici*, trad. di N. Manghi, Rosenberg & Sellier, 2019, p. 36.

Proprio per cercare di spiegare questo concetto, il sociologo francese utilizza la definizione di “costruzione sociale”<sup>140</sup>. Con questa formula Latour intende spostare l’attenzione su una descrizione fedele, e abbastanza banale, sulla nozione di Antropocene, senza sminuire o polemizzare il ruolo degli scienziati, ma relativizzando il loro lavoro<sup>141</sup>.

In effetti, approfondendo il concetto di “costruzione sociale”, egli decide di mettere in luce come “la costruzione dei fatti assomigli a una partita di rugby e, dunque, a un processo collettivo, di gruppo”<sup>142</sup>. Un principio che vede posto in parallelo lo studio di scienziati, tecnici di laboratorio, gruppi di ricerca concorrenti, aziende, finanziatori, politici, ma anche sociologi, antropologi, bibliotecari, universitari, tutti coloro, quindi, i quali vengono riuniti nelle cosiddette *science studies*, rappresentando l’aggregazione di numerose entità che lavorano per animare il più alto numero possibile di informazioni<sup>143</sup>.

A ragionare e valutare filosoficamente la nuova ipotetica era geologica è anche lo storico dell’ambiente e geografo inglese Jason W. Moore, il quale discute su come l’Antropocene possa essere meglio definito attraverso il concetto di Capitalocene<sup>144</sup>. Spiegando il termine come un’epoca storica caratterizzata dal dualismo cartesiano di natura-risorsa, secondo un punto di vista teorico, e dal modo di produzione capitalistico, da un punto di vista politico-economico, Moore ha posto il Capitalocene come emblema di una macchina sociale che si oppone a due nozioni essenziali per la vita umana, la diversità e la gratuità<sup>145</sup>. La prima vede l’affermazione del lavoro umano controllato dalle macchine, già a partire dall’Ottocento, come momento di concisione dei combustibili fossili tra le scelte sociali, mentre il secondo pone al centro la figura degli artisti che elaborano forme inutili e non facilmente vendibili nel mondo del mercato<sup>146</sup>.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibidem*

<sup>142</sup> J. Tresch, *Another turn after ANT: An interview with Bruno Latour*, in “Social Studies of Science”, Vol. 43, aprile 2013, pp. 302-313.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> J.W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia- mondo nell’era della crisi planetaria*, Ombre Corte, 2017, pp. 52-54.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 60.

Un'era in cui la modernità rappresenta una complessa costruzione concettuale fondata sia sulla razionalità riflessiva, che divide umano e naturale, sia sul capitalismo, il quale ne ha reso possibile la distinzione e ha specificato il modo di organizzare la natura stessa. Su questo presupposto, Moore inserisce la Rivoluzione Industriale non più come la causa del Capitocene, ma bensì come un effetto del capitalismo stesso nel riordinare la biosfera: questo pensiero, infatti, si configura come “un'ecologia mondo” a cui si intende riferire una particolare configurazione di sfruttamento delle risorse extraumane e non più solo di quelle umane legate alla forza lavoro<sup>147</sup>.

La problematicità, quindi, riguarda la crisi odierna del capitalismo che si intreccia con la crisi ecologica e ambientale, nel quale: “Il limite ecologico del capitale è il capitale stesso, nella misura in cui la crisi del primo decennio del XXI secolo si configura come un'incapacità di compiere un rinnovato balzo in avanti nella produttività del lavoro e nel reperimento e ripristino della natura a buon mercato”<sup>148</sup>.

Moore, ciò nonostante, specifica come il concetto di Antropocene rappresenti una pericolosità nel momento in cui viene utilizzato al di fuori dell'ambito di definizione geologica in quanto considerato come “un insieme idealistico di frammenti che ignorano i rapporti storici costitutivi che hanno condotto il pianeta sul baratro dell'estinzione”<sup>149</sup>.

In altre parole, secondo lo storico ambientalista, l'Antropocene indicherebbe un sinonimo di quel concetto attuo a negare la disuguaglianza e la violenza del capitalismo, inteso, a sua volta, come un tentativo di pensare la crisi ecologica come responsabile di quelle problematiche ambientali di origine antropocentrica<sup>150</sup>.

Secondo questa ideologia, Moore riconosce che il dibattito sui cambiamenti climatici, e dunque sul surriscaldamento globale, sia all'ordine del giorno, di come tutto ciò sia ancora troppo poco dibattuto e che non si ponga abbastanza concretamente all'interno della società quale sfida al pensiero e all'azione per migliorare il futuro delle prossime generazioni<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> J.W. Moore, *Ecologia-mondo e crisi del capitalismo. La fine della natura a buon mercato*, trad. di G. Avallone, 2015, p. 110-121.

<sup>148</sup> A. Brooks, K. Fletcher, R.A. Francis, E. Dulcie Rigby, T. Roberts, *Fashion, Sustainability, and the Anthropocene*, in “Utopian Studies”, Vol. 28, No. 3, 2017, pp. 482-504.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> J.W. Moore, “The Modern World-System” as Environmental History? *Ecology and the Rise of Capitalism*, in “Theory and Society”, Vol. 32, No. 3, giugno 2003, pp. 307-377.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

Molto vicino al pensiero di Moore è la filosofa e docente universitaria Donna Haraway, la quale sostiene come sia necessario un superamento dell'Antropocene e del Capitalocene per accogliere il Chthulucene, una nuova tipologia di era geologica che intreccia una moltitudine di temporalità e spazialità come anche una miriade di entità intra-attive in assemblaggi, tra cui il più-che-umano, l'altro-umano, l'inumano e l'umano-come-humus<sup>152</sup>. Una dicotomia tra spazio-tempo che prevede una coabitazione tra il disordine presente sulla Terra e la capacità di reagire a questo ultimo<sup>153</sup>.

A trattare artisticamente del concetto di Chthulucene è l'artista Rebecca Horn. Entrambe le figure, Haraway e Horn, affrontano le problematiche dell'impatto umano sugli organismi viventi: Haraway, in particolare, porta avanti il suo pensiero sulla coesistenza tra organismi viventi che sopravvivono generando *kin*, mentre Horn anima l'inanimato nell'arte. La prima presenta le proprie ricerche attraverso scritti e teorie, la seconda mediante sculture e dipinti<sup>154</sup>.

Esempio è l'opera *Blue Butterfly*, 2017, in cui l'artista presenta una farfalla dalle ali blu e dal corpo di metallo ramato, posta su una roccia, l'unico elemento naturale rimasto intatto dal cambiamento climatico. Un rimando al passare del tempo, lento e ormai meccanico, atemporale e infinito, che simula la vita di un qualsiasi essere vivente sulla Terra<sup>155</sup>.

Per rendere possibile questa convivenza, secondo Haraway, l'essere umano deve iniziare a creare *kin*, ovvero legami tra specie differenti: umani, vegetali, animali, batteri, microbi e virus. Una dimostrazione, per la teorica americana, su come ciò possa contribuire alla sopravvivenza di tutti gli esseri sul pianeta<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, *History of Consciousness*, in "Environmental Humanities", University of California, Santa Cruz, 2015, vol. 6, pp. 159-163.

<sup>153</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, p. 65-70.

<sup>154</sup> A. La Marca, *Cosa può fare l'arte per salvare il pianeta?*, in "Artribune", agosto 2022; <https://www.artribune.com/arti-visive/2022/08/cambiamento-climatico-donna-haraway-rebecca-horn/> [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.



Fig. 12

Riferendosi all'opera *Hamlet* (1600) di William Shakespeare e in particolare a una frase ivi contenuta all'interno "more than kin and less than kind"<sup>157</sup> (più che affini e meno che gentili), 1600, Haraway sottolinea l'importanza di costruire relazioni simbiotiche anche al di fuori del nucleo familiare<sup>158</sup>.

Il termine *kin*, infatti, deve essere inteso come una risorsa, un'energia generatrice, una forza in grado di determinare alleanze utili a risolvere la frattura formatasi tra uomo-natura e che connota l'Antropocene<sup>159</sup>.

From the very beginning, the greatest reformers on Earth have been, and still are, bacteria and their kin. Always in inter- and intra-relationship with myriad species, including humans and their practices, technological or otherwise, all creatures share a common 'flesh', semiotically and genealogically understood. Our

---

<sup>157</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, atto 1, scena 2, linea 64-67, 1600.

<sup>158</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, pp. 70-75.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 76.



ancestors, nonetheless, only make for very interesting strangers, whose kin is unfamiliar, but unexplainable, haunting and active<sup>160</sup>.

Lo studio del suolo terrestre, quindi, non riguarda soltanto i cambiamenti climatici, ma anche i carichi straordinari di chimica tossica, di estrazione mineraria, di esaurimento di laghi e fiumi, di semplificazione degli ecosistemi, di vasti genocidi di massa e di altre creature, il tutto attuato mediante schemi sistemicamente collegati che minacciano un grave collasso di un sistema dopo l'altro<sup>161</sup>.

L'Antropocene, per Haraway, perciò, rappresenta un'indignazione su come l'essere umano abbia distrutto luoghi e tempi che una volta permettevano di pensare a un futuro rigoglioso sia per sé stessi che per gli animali. La filosofa, come anche Scott Gilbert, Anna Tsing e Jason W. Moore, sostiene che l'Antropocene delinea più un evento di confine che un'epoca geologica, come è stato per il confine *K-Pg* tra il Cretaceo e il Paleogene, dalla durata di circa dieci milioni di anni<sup>162</sup>.

La discontinuità simbolica dell'Antropocene, senza dubbio, indica un mutamento definitivo tra ciò che è stato e ciò che verrà, per questo, conclude Haraway, vi è la necessità di rendere questa era/confine il più breve possibile e ripensare con tutti i mezzi a disposizione epoche più sostenibili<sup>163</sup>.

## 2.2 Antropocene ed Etica

Il concetto a cui la maggior parte degli antropologi, sociologi, filosofi e semiotici vogliono far riflettere riguarda l'etica. L'intelletto, il linguaggio, le azioni che fanno agire l'uomo con responsabilità, la serietà, la furbizia come il senso di rispetto e di dovere verso il prossimo sono ciò che differenziano l'essere umano dagli animali, dalle piante e da qualsiasi altro essere vivente sulla Terra. L'importanza

---

<sup>160</sup> D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin, History of Consciousness*, in "Environmental Humanities", University of California, Santa Cruz, 2015, vol. 6, pp. 159-163.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>162</sup> S. Gilbert, *Ethnos*, in "University of Aarhus", ottobre 2014; [https://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key\\_docs/environmental\\_humanities-2015-haraway-159-65.pdf](https://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/environmental_humanities-2015-haraway-159-65.pdf) [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

<sup>163</sup> D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin, History of Consciousness*, in "Environmental Humanities", University of California, Santa Cruz, 2015, vol. 6, p. 165.

dell'etica riguarda, infatti, anche l'Antropocene e il suo progredire incessante verso il baratro<sup>164</sup>.

La nozione di 'etica' è stata approfondita da numerosi studi e ricerche, in particolare nell'ambito della filosofia e della semiotica, e da figure come John Locke e Charles Sanders Peirce, che utilizza il termine a dimostrazione della sua immensa importanza nel mondo della ricerca umana<sup>165</sup>.

Non di meno, Michel Serres rapporta l'etica con la nozione di Antropocene ricorrendo alla locuzione di "Era dell'Antropocene" a specificare, per l'appunto, un'epoca caratterizzata dalle mutazioni climatiche<sup>166</sup>. Oggi, la competenza umana, il *know-how*, e le preoccupazioni sociali si riferiscono incessantemente al tempo atmosferico, il quale sta agendo sulla natura globale come mai in passato nessun antenato potesse immaginare e che ha fatto entrare l'uomo in un circolo vizioso<sup>167</sup>.

Un'accelerazione della situazione, inoltre, si è riscontrata con l'aumento del turismo di massa, il quale, durante i mesi estivi e invernali, si riversa nelle spiagge e in montagna inquinando, ingenuamente o meno, la natura circostante<sup>168</sup>.

Human beings are unable to control all the effects of their actions, which may have feedback reactions, such as the depletion of the ozone hole, but can compromise their own survival in the long term. We need to rethink the human-nature relationship, understanding nature not only as an object or space to be dominated and manipulated, but as a 'subject of right'<sup>169</sup>.

Sostenendo, dunque, come sia conveniente sia per l'uomo che per la natura creare una simbiosi basata sull'interazione etica, Serres insiste sulla possibilità di attuare un campo transdisciplinare, sotto la denominazione di "Ricerca Antropocenica", e una

---

<sup>164</sup> V. Dattilo, *La semiosi dell'Antropocene: un approccio geo-etico*, in "L'apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano", a cura di F. Salvatori, Roma, 2019, pp. 83-84.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> M. Serres, *Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent Our Lives and Future*, Bloomsbury USA Academic, trad. di A.M. Feenberg-Dibon, 2015, p. 21.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> M. Serres, *The Natural Contract*, The University of Michigan Press, trad. di E. MacArthur, W. Paulson, 1998, pp. 29-31.

nuova ideologia, definita come “soggetto di diritto”, secondo cui la natura dà all’uomo, tanto quanto l’uomo rende alla prima<sup>170</sup>.

Come può, dunque, una società così indifferente riguardo lo stato della natura riconoscere e percepire il pericolo a cui sta andando incontro?

Secondo Serres, ciò è possibile attraverso il linguaggio. Un linguaggio autentico per la scienza, un linguaggio normativo per gli amministratori e un linguaggio forte, scandalistico per i media<sup>171</sup>.

Scienziati e climatologi lavorano sul campo e in laboratorio cercando di riprodurre i fenomeni, ma un ruolo altrettanto importante viene svolto dai giornalisti, al chiuso e con le parole. I politici, invece, coloro che condividono il potere, hanno dimenticato la natura, che si potrebbe dire si stia vendicando ma che, soprattutto, sta ricordando all’umanità la sua esistenza. Queste figure politiche, nazionali e internazionali pretendono di parlare credendo di conoscere il tempo, ma non riescono a riunirsi e a prendere collettivamente una decisione definitiva su di esso, che lo tuteli e tuteli l’intera società<sup>172</sup>.

Per spiegare l’intreccio che persiste tra etica, natura e umanità, secondo la ricercatrice Valeria Dattilo, si può ricorrere alla tripartizione dei segni in icona, indice e simbolo di Peirce<sup>173</sup>. Il semiologo americano, infatti, verso la metà dell’Ottocento, ha teorizzato come i segni contribuiscano alla definizione dell’oggetto immediato e del rapporto all’oggetto dinamico: “un segno è qualcosa che riguarda qualcuno in luogo di qualcos’altro e, sotto certi aspetti o capacità, si rivolge a quel qualcuno creando nella mente di quella persona un segno equivalente”<sup>174</sup>.

Partendo da questo presupposto, secondo il ricercatore Ruggero Matteucci e i suoi colleghi, è possibile considerare la “Semiosi dell’Antropocene” facendo riferimento al ruolo del geologo, del geografo e del filosofo, e in particolare alla tripartizione dei segni in geo-etica, malattia del pianeta e società/umanità<sup>175</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> M. Serres, *Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent Our Lives and Future*, Bloomsbury USA Academic, trad. di A.M. Feenberg-Dibon, 2015, p. 29.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> C.S. Peirce, *The Ethics of Terminology*, Einaudi, Torino, 1903, pp. 113-119.

<sup>174</sup> K.L. Ketner, *Peirce's Ethics of Terminology*, in “Indiana University Press”, Vol. 17, No. 4, autunno 1981, pp. 327-347.

<sup>175</sup> R. Matteucci, G. Gosso, S. Peppoloni, S. Piacente, J. Wasowski, *A Hippocratic Oath for geologists?*, in “Annals of Geophysics”, 2012, pp. 365-369.

Questi studiosi attribuiscono unicamente alla figura del geologo la responsabilità etica del benessere terrestre, mentre non riconoscono gli obblighi etici del geografo e del filosofo, i quali rappresentano una sintesi tra geologia, geografia e filosofia venendo più semplicemente indicati con il termine di “geo-etica”<sup>176</sup>.

L’obiettivo di questi ricercatori, infatti, è stato porsi alcuni quesiti sul significato e sul ruolo della semiotica in ambito geografico:

Di che tipo sono quei segni che consistono nella manifestazione di aspetti della malattia del pianeta? Che tipo di segno è quel segno che sta per la malattia del pianeta? La malattia del pianeta è icona, indice o simbolo dell’impatto negativo della società? E quand’è che incontriamo fenomeni naturali che fanno da immagine della malattia del pianeta?<sup>177</sup>

Peirce, quindi, riconosce tre gradi di arbitrarietà nel rapporto tra segno e oggetto, tutti imprescindibili nel pensiero, che comportano tre fondamentali tipi di segno: l’icona, l’indice e il simbolo.

Le immagini che si vengono a creare nella mente umana corrispondono, secondo Peirce, all’icona, mentre il rapporto tra segno e oggetto si viene a fondare sulla somiglianza; quindi, l’indice è quel qualcosa collegato a qualcos’altro dal punto di vista causale. Infine, il simbolo rappresenta ciò che è legato all’oggetto in virtù di una convenzione condivisa e di un’associazione mentale riconosciuta<sup>178</sup>.

Queste considerazioni, se analizzate da un punto di vista storico-naturale, comportano il riconoscimento del rischio di una catastrofe naturale globale e dell’estinzione della specie umana, come anche quella di altre specie viventi, e un epilogo dell’era dell’Antropocene. Un rapporto che non può essere riconosciuto né come icona né come simbolo dell’impatto della società sul territorio<sup>179</sup>.

---

<sup>176</sup> T. Guariento, *La disarmonia del mondo. L’Antropocene e l’immagine premoderna della natura*, in “Lo Sguardo-Rivista di Filosofia”, 2016, Vol.22, pp. 13-32.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> V. Dattilo, *La semiosi dell’Antropocene: un approccio geo-etico*, in “L’apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano”, a cura di F. Salvatori, Roma, 2019, pp. 84-85.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

Una definizione di segno assimilabile alla nozione di Antropocene, secondo cui un certo numero di fenomeni naturali, come ad esempio il cambiamento climatico, rappresenta un segno storico che ha comportato la cosiddetta “malattia del pianeta”, e dunque l’impatto che la società riporta sulla Terra<sup>180</sup>.

### 2.3 Antropocene, Metamorfosi e Media

Alcuni studiosi, tra cui il filosofo italiano Emanuele Coccia, sostengono come la sfera in cui l’uomo vive e si rapporta con l’arte sia molto sensibile. In particolare, Coccia ritiene che gli esseri umani si siano sviluppati attraverso i *media*, gli attuali mezzi di comunicazione di massa, che permettono una nuova considerazione del concetto di lontananza e riconoscono come essi stessi abbiano portato l’essere umano a vivere nella distanza<sup>181</sup>.

Gli esseri umani, secondo Coccia, sono coloro i quali possono essere in grado di annullare la distanza producendo una massa così grande di apparecchiature tale da occupare tutto lo spazio disponibile della biosfera. Infatti, i mezzi, gli strumenti e tutte le estensioni create dall’umano, al giorno d’oggi, occupano più spazio dei corpi stessi, sia essi siano umani che non umani<sup>182</sup>.

Secondo il pensiero del filosofo italiano, come riporta nel suo ultimo libro, l’esistenza umana è caratterizzata da uno scambio continuo di materia in movimento, senza una direzione e senza una gerarchia, ma che procede in forma democratica ed eterna<sup>183</sup>.

Con il termine “metamorfosi”, Coccia ha provato a spiegare la necessità, per la specie umana, di seguire alcune specifiche traiettorie ecologiche affinché l’uomo non vada incontro a un punto di non ritorno. Nel suo saggio, sostiene come sia possibile superare la visione antropocentrica della vita sul pianeta riconoscendo le potenzialità, i rapporti di solidarietà, l’unione tra umani, animali e vegetali, nel ridefinire “una nuova visione

---

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, 2011, pp. 44-46.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 47.

Si tratta, inoltre, di un chiaro riferimento alle teorie di M. McLuhan, *Gi strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, 2015, di cui Coccia ha preso in esame il concetto di ‘estensione’ per spiegare l’unione tra l’uomo e la tecnologia moderna.

<sup>183</sup> E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un’unica, sola vita*, Einaudi, trad. di S. Mambrini, 2022, p. 20.

ecologica cosmica” capace di distinguere nel mondo lo straordinario e ineguagliabile ecosistema interconnesso da fragili legami vitali<sup>184</sup>.

Ogni nascita, ogni essere può essere pensato come metamorfosi, come continuità biologica e genetica che tiene insieme la vita sul pianeta in una sorta di continua migrazione collettiva. La vita di tutte le specie è una, e una sola. Poco importa che si tratti di cani, gatti, querce, lecci, soffioni, platani, maiali, porcini, falene, streptococchi: tutte le forme di vita sono figurazioni di una medesima sostanza<sup>185</sup>.

Una riflessione, quindi, che unisce l’idea di mescolanza vitale del movimento cosmico e il cui principio iniziale risale al momento della nascita, al passaggio e all’intreccio che alimenta una qualsiasi specie nella catena inestricabile di regni: è da questa peculiare circostanza che avviene la metamorfosi e gli esseri viventi diventano indistinguibili, svelando di appartenere tutti alla medesima sfera<sup>186</sup>.

La visione e il pensiero di Coccia, dunque, rompono i confini di numerosi saperi dicotomici presenti sul pianeta riportando in primo piano il bisogno di comprendere la temporalità attuale, la brevità della vita umana sul suolo terreno e di come ciò rappresenti un’importante possibilità di agire per le generazioni future: passando dalla ragione economica, estrattiva e distruttrice, che muove gli Stati, a una ragione ecologica, vicina a una maggiore cura per il vivente e il non, le nazioni devono pensare in primo luogo al benessere della Terra e solo successivamente alle questioni economiche che regolano il mercato mondiale. Da luogo inerte di risorse da sfruttare, il suolo terrestre deve diventare un giardino in cui la metamorfosi possa rappresentare un paradigma sul continuo intreccio degli esseri viventi nel loro incessante divenire<sup>187</sup>. La storia dell’arte contemporanea, infatti, racconta proprio questo nuovo approccio umano-non umano, in cui il sublime contemporaneo non ingloba più spazi infiniti e nemmeno il tormentato contrasto tra l’individuo e l’immensità della natura, ma piuttosto il definire di un sublime che riprende spazi ormai saturi, dell’immersione

---

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 23; <https://www.artribune.com/editoria/2022/05/libro-metamorfosi-emanuele-coccia/>.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> M. Petroni, *Parola d’ordine: Metamorfosi*, in “Artribune”, 23 maggio 2022; <https://www.artribune.com/editoria/2022/05/libro-metamorfosi-emanuele-coccia/> [ultimo accesso 20 settembre 2022].

degli esseri umani in un ambiente in cui la loro azione è evidente ovunque e in un'atmosfera in cui ogni molecola è permeata della loro attività<sup>188</sup>.

Privi dell'aspetto primitivo che li contraddistingueva precedentemente alla prima grande industrializzazione, gli esseri umani sono ormai diventati un'unica realtà con il luogo circostante, con le loro creazioni e con i loro mutamenti urbani: il loro riflesso è ovunque e l'arte di oggi ne riporta la complessità di questo intreccio<sup>189</sup>.

Analogo al pensiero critico-filosofico di Coccia è quello di Peter Sloterdijk, il quale considera il ruolo dei media come il fattore principale che ha avvicinato la società umana a vivere in un mondo senza limiti e in cui l'occhio dell'artista diventa "un organo di immersione" da cui sperimentare per trovare un'altra prospettiva più allettante<sup>190</sup>.

Sloterdijk, infatti, ritiene come la civiltà umana sia il risultato di una lenta elaborazione di un insieme di "serre antropiche e climatizzate che respinge i parassiti del mondo naturale e di cui l'estetica contemporanea ne riporta le crepe"<sup>191</sup>.

Secondo Sloterdijk, la condizione umana attuale può essere spiegata attraverso una singola e semplice forma geometrica: il cerchio. Da questa figura, che soprannomina in tre differenti termini, sfera, bolla e globo, descrive la capacità dell'uomo a meglio autorappresentarsi, pensarsi, riconoscersi e identificarsi<sup>192</sup>.

Basandosi sul saggio di Georges Poulet *Le Metamorfosi del cerchio* (1971) Sloterdijk definisce la propria filosofia come "metamorfosi delle sfere", un ampio insieme di teorie vicine a ogni scuola di pensiero tipico del XX secolo, incentrata sia sulla fenomenologia che sull'idealismo tedesco, come anche sull'esistenzialismo e sulla psicoanalisi, sul marxismo e sul formalismo russo, sullo strutturalismo e sulla teoria critica<sup>193</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> P. Sloterdijk, *Foams, Spheres, Volume III: Plural Spherology*, The MIT Press, 2016, trad. S. Rodeschini, p.122.

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 123-124.

<sup>192</sup> *Ivi*, p.125.

<sup>193</sup> A. Gnoli, *Peter Sloterdijk: "Non esistono veri maestri. Sono stato troppo indipendente per aderire a una scuola"*, in "La Repubblica", settembre 2017; [https://www.repubblica.it/cultura/2017/09/10/news/peter\\_sloterdijk\\_non\\_esistono\\_veri\\_maestri\\_sono\\_stato\\_troppo\\_indipendente\\_per\\_aderire\\_a\\_una\\_scuola\\_-175085079/](https://www.repubblica.it/cultura/2017/09/10/news/peter_sloterdijk_non_esistono_veri_maestri_sono_stato_troppo_indipendente_per_aderire_a_una_scuola_-175085079/) [ultimo accesso 15 dicembre 2022].

A identificare geometricamente questa dottrina è stata, per il filosofo tedesco, la forma della sfera, considerata come ciò che costruisce uno spazio, e dunque il luogo in cui l'uomo, l'animale più primitivo della storia terrestre, abita e si protegge<sup>194</sup>.

Un sentimento di sicurezza, quello inglobato dalla figura della sfera, che si viene a creare sin dal grembo della madre e che affiora come stato sociale nel momento in cui l'individuo decide di stanziarsi in un determinato luogo<sup>195</sup>. L'uomo, infatti, è sempre guidato dalla ricerca di fiducia e il mondo esterno rappresenta il timore e il sopravvento su ciò che non è né familiare né rassicurante<sup>196</sup>.

Nell'era post-metafisica, per Sloterdijk, gli uomini non possono più creare qualcosa che provenga dalla loro intimità, ma devono sempre rapportarsi con qualcosa di estraneo e lontano da loro<sup>197</sup>.

Il rapporto del filosofo tedesco nei confronti dell'Antropocene è evidente nel ruolo che egli attribuisce alla globalizzazione. Considerata come un processo che si origina dalle nozioni dell'antica cosmologia filosofica, la globalizzazione esamina la Terra quale concetto sferico che ha smesso di risultare bello, ma è diventato interessante e sfruttabile, sia attraverso conquiste e scoperte oceaniche sia tramite viaggi aerei e sviluppi comunicativi elettronici<sup>198</sup>.

Queste ultime due scoperte hanno comportato, secondo Sloterdijk, la formazione di due eccessi che non si potranno perpetuare a lungo perché causeranno importanti problematiche ecologiche, uno sviluppo di un'etica co-immunitaria e una forte diffidenza verso tutte le atroci semplificazioni<sup>199</sup>.

Ad approfondire ulteriormente, nella prima metà del Novecento, il tema della globalizzazione e del ruolo dei media nella società contemporanea, come anche della loro originalità e riproducibilità in ambito storico-artistico, è stato anche il filosofo, scrittore e critico letterario tedesco Walter Benjamin.

---

<sup>194</sup> P. Sloterdijk, *Foams, Spheres, Volume III: Plural Spherology*, The MIT Press, 2016, trad. S. Rodeschini, pp. 124-125.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> P. Sloterdijk, H. Ziegler, *Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification*, in "TDR", Vol. 50, No. 4, inverno 2006, pp. 36-43.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> A. Gnoli, *Peter Sloterdijk: "Non esistono veri maestri. Sono stato troppo indipendente per aderire a una scuola"*, in "La Repubblica", settembre 2017.

<sup>199</sup> *Ibidem*.



Il concetto di “aura”, coniato da Benjamin intorno al 1931, propone una teoria con cui definire la perdita dell’originalità e dell’unicità nell’opera d’arte contemporanea dovuta alle nuove tecnologie che producono, riproducono e diffondono le opere senza limiti, e dunque senza una collocazione spaziale e temporale precisa<sup>200</sup>.

In generale, per Benjamin:

L’aura si manifesta nell’“unicità e lontananza”, cioè nella distanza e nell’avvicinabilità all’uomo, tant’è che l’affievolimento dell’aura si ha con la fotografia e con il film, ed è legata al suo *hic et nunc* che l’accomuna a un’immagine viva. È un’apparizione unica di una distanza, per quanto essa possa essere vicina che non significa altro che formulare [...] il valore culturale dell’opera d’arte stessa. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l’inavvicinabile. Di fatto l’inavvicinabilità è una delle qualità principali dell’immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, “lontananza per quanto vicina”<sup>201</sup>.

Un’opera d’arte, infatti, gode di autorità, autenticità e originalità in base alla contestualizzazione storica che le viene attribuita all’interno di uno specifico spazio culturale, specialmente nelle gallerie o nei musei, e si contrappone al concetto di materialità<sup>202</sup>. L’aura richiede una contemplazione, ma preclude la possibilità di essere pienamente compresa. Per risolvere questa criticità, Benjamin affida all’aura una forza religiosa, mistificante, spirituale, facendola riunire al suo passato arcaico quale mezzo di osservazione di un’opera attuabile solo mediante pellegrinaggi o in loco<sup>203</sup>.

Il pensatore tedesco, tra il 1935 e il 1940, anno della sua morte, ha analizzato nel suo saggio, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, il declino dell’aura artistica a causa delle nuove tecnologie, della riproduzione meccanica e della comparsa di un’arte definibile “di massa”. Un testo che si interroga sul destino dell’arte, così

---

<sup>200</sup> W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, a cura di H. Arendt, trad. di H. Zohn, Schocken Books, 1969, in “Illuminations”, pp. 2-20. <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>.

<sup>201</sup> E. Cristallini, *Lo slittamento dell’aura nell’arte contemporanea*, in “Rivista di estetica”, n. 52, 2013, pp. 27-31.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> J. Johl, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, in “Oxford’s Internet Institute”, novembre 2018; <https://jasjohl.medium.com/the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction-3b8b0cb21f22> [ultimo accesso 16 dicembre 2022].

conosciuta nel passato, rapportata al nuovo secolo, e quindi alle radicali trasformazioni indotte dall'invenzione e dalla diffusione dei nuovi dispositivi, quali il cinema e le macchine fotografiche, a cui Benjamin accomuna la sconvolgente relazione e reazione tra il pubblico e il mondo dell'arte<sup>204</sup>.

Non si assiste più a una semplice contemplazione di un'opera d'arte o della tranquillità che una sala museale può rappresentare, ma si osserva un'incessante riproduzione artistica industriale, definibile, appunto, di massa, da cui è difficile riconoscere l'originalità dalla copia<sup>205</sup>. Da evento irripetibile qual era, infatti, l'opera vede la sua forma originale in una continua trasformazione data dalla moltiplicazione delle riproduzioni<sup>206</sup>.

Esempio indiscusso sono le serigrafie di Andy Warhol con il volto di Marilyn Moore, riprodotte in serie illimitatamente.



Fig. 13

La società, infatti, assiste a una riproduzione meccanica dell'arte che porta la massa a rivalutare il mondo dell'arte e la sua importanza a livello socioculturale.

---

<sup>204</sup> W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, a cura di H. Arendt, trad. di H. Zohn, Schocken Books, 1969, pp. 2-20.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 5.

La contemplazione simultanea dei dipinti da parte di un vasto pubblico, come quella che si è sviluppata nel XIX secolo, è un sintomo precoce della crisi della pittura, crisi che non è stata affatto provocata esclusivamente dalla fotografia, ma piuttosto, in modo relativamente indipendente, dall'attrazione delle opere d'arte per le masse<sup>207</sup>.

La perdita dell'aura per Walter Benjamin, dunque, corrisponde alla perdita di unicità ed essenzialità di un'opera d'arte ma, in una qualche misura, diventa anche uno strumento di liberazione da parte delle masse dallo stretto controllo indotto dallo Stato, dalle aristocrazie e dai regimi totalitaristici del XX secolo<sup>208</sup>.

L'oggetto artistico, al giorno d'oggi, viene moltiplicato all'infinito e diffuso ovunque, senza limiti. Ciò dimostra come l'aura sia un "alone avvolgente, un'atmosfera che sembra emanare da un oggetto o da un corpo. Ma è anche un campo di energia e una forza vitale che ha bisogno di spazio per formarsi"<sup>209</sup>.

## 2.4 Antropocene e Antropocentrismo

La nozione di Antropocene viene spesso confusa con l'antropocentrismo, un termine che designa, filosoficamente e teologicamente, la centralità dell'uomo nell'universo<sup>210</sup>.

Già nel V secolo a.C., filosofi come Socrate e i sofisti, tra cui Protagora, rifletterono sul ruolo incorporato dall'uomo sulla Terra e sulla sua superiorità intellettuale rispetto alla natura. Secondo questo principio, Protagora arrivò a definire "l'uomo come la misura di tutte le cose"<sup>211</sup>.

Durante il periodo medievale, non di meno, Agostino mantenne e rafforzò la visione antropocentrica e mistica dell'universo, riflettendo su come l'uomo venisse posto al

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 14.

<sup>208</sup> W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in "Quodlibet", 1935; <https://www.quodlibet.it/letture/benjamin-che-cos-u2019-u2019aura> [ultimo accesso 24 ottobre 2022].

<sup>209</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 24.

<sup>210</sup> *Antropocentrismo*, in "Enciclopedia Treccani"; <https://www.treccani.it/enciclopedia/antropocentrismo/> [ultimo accesso 16 dicembre 2022].

<sup>211</sup> M. Andreozzi, *Verso una Prospettiva Ecocentrica. Ecologia profonda e pensiero a rete*, LED edizioni universitarie, 2011, pp. 62-64.

centro del mondo proprio per volontà di Dio, colui che creò e decretò per primo l'uomo come l'unico essere vivente dotato di un intelletto tale da poter salvaguardare il proprio ambiente. Un pensiero condiviso, più avanti, anche da San Tommaso<sup>212</sup>.

A contestare la visione antropocentrica nel corso del Medioevo saranno filosofi come Giordano Bruno, che verrà condannato dalla Santa Inquisizione nel 1600, e Galileo Galilei, constatando come la Terra non girasse intorno all'uomo, ma bensì intorno al Sole. Un pensiero scientifico di radicale importanza, in quanto riuscì a sradicare la dicotomia filosofia-teologia e uomo-Dio<sup>213</sup>.

Un'ulteriore rivoluzione filosofica-metodologica fu attuata da Charles Darwin, quando, nel 1859, nel saggio *L'origine delle specie*, presentò il meccanismo della selezione naturale, rapportando la figura dell'essere umano a una qualsiasi altra specie terrestre, capace di sopravvivere o meno alle intemperie della vita<sup>214</sup>.

Il biologo e naturalista inglese Charles Darwin, quindi, evidenziò le capacità di adattamento delle specie animali di fronte ai nuovi cambiamenti ambientali, ma riconobbe anche come il ruolo dell'arte avesse un'interfaccia sensibile identificabile con il corpo umano e con il mondo esterno, una capacità grazie cui l'uomo potesse riuscire a adattarsi e a svilupparsi più facilmente rispetto alla specie animale<sup>215</sup>.

Come è evidente nella storia, il concetto di antropocentrismo ha assunto una caratteristica così nota ed eclatante proprio grazie al ruolo svolto dalle civiltà euroasiatiche: a differenza delle culture aborigene, africane e precolombiane, perciò, le società appartenenti all'Occidente, a quel mondo più moderno e avanzato, svilupparono tecnologie così notevoli da comportare una maggiore antropizzazione del territorio<sup>216</sup>.

La visione antropocentrica, nonostante le scoperte tecnologiche che migliorarono la vita degli individui nella gran parte del mondo, risulta oggi essere una tematica che contraddistingue la civiltà globale vedendo contrapposti lo sviluppo con la regressione.

---

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>214</sup> A. Parravicini, *La mente di Darwin. Filosofia ed evoluzione*, Negretto, 2009, p. 95.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> L. Sesta, *Antropocentrismo e differenza umana su una recente proposta di superamento inclusivo del naturalismo*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vol. 106, No. 2, aprile-giugno 2014, pp. 411-426.

Antropocentrismo e Antropocene, infatti, vengono posti come sinonimi in quanto trattano entrambi della medesima situazione: l'uomo, postosi esso stesso al centro dell'universo come "proprietario legittimo della natura", ha prodotto gravi danni all'ambiente tali che il rimedio sembra non essere così facile e scontato da perseguire<sup>217</sup>.

In particolare, John Passmore, filosofo australiano della seconda metà del Novecento, constatò come esistesse un "antropocentrismo debole", un differente modo di osservare e valutare la natura tramite una tutela basata su quei valori strumentali, quali alimentari, energetici, estetici, spirituali o culturali, che evidenziavano la connessione tra questi e il benessere dell'intera umanità<sup>218</sup>.

Relativo al mondo dell'arte e al ruolo dell'Antropocene-antropocentrismo al giorno d'oggi, Tristan Garcia, inoltre, osserva come la società odierna perpetui un particolare desiderio di ossessione per la figura del post-apocalittico, una visione del mondo in cui natura e uomo non esistono più, e per il gusto dell'orrore come rappresentazione dei limiti umani<sup>219</sup>. Sostenendo, quindi, come maggiormente gli esseri umani si rapportino concretamente con la paura atmosferica del cambiamento climatico, più l'arte sembra separare le due componenti natura-uomo che ancora convivono nel sublime romantico<sup>220</sup>.

L'antropologa americana, Anna Tsing, inoltre, riconosce come gli esseri umani, vivendo tra le macerie da essi stessi create, siano consapevoli delle conseguenze ecologiche a cui stanno andando incontro e, quindi, siano in grado di accettare i propri errori passati, spesso irrimediabili, come delle "perturbazioni" che portano ad alcune alterazioni momentanee o definitive tra gli ecosistemi e la biodiversità<sup>221</sup>.

Tsing è nota, in particolare, per aver coniato il concetto di "*disturbance ecologies/* ecologie della perturbazione", utilizzato per spiegare la mancanza di spazio naturale per le specie animali e umane nel muoversi, riprodursi e sopravvivere sulla Terra presentando il programma di ricerca trans-disciplinare dell'*Aarhus University Research on the Anthropocene*, AURA, in Danimarca, di cui Tsing ha preso parte,

---

<sup>217</sup> J. Passmore, *La nostra responsabilità per la natura*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 34.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>219</sup> G. Harman, *Weird realism: Lovecraft and philosophy*, Zero Books, 2013, p. 124.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> A. Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, trad. di G. Tonoli, Keller, 2021, pp. 30-31.

incentrato sulla capacità riproduttiva degli esseri viventi anche nei luoghi dove persistono le rovine della modernizzazione<sup>222</sup>.

Una ricerca creata per l'università Aarhus dalla Danish National Research Foundation, nel settembre 2013 e conclusasi nel dicembre 2018, con l'obiettivo di riunire differenti campi di studio, dalla biologia all'antropologia, dagli storici dell'ambiente agli *science studies*, dai geologi ai climatologi, per creare un unico grande campo d'interesse, le cosiddette "ecologie della perturbazione"<sup>223</sup>.

Lo studio ha dimostrato come, per affrontare le sfide indotte dall'Antropocene, è necessario fare convergere saperi, approcci e punti di vista.

Perturbation must always be situated in the middle of things because the term does not only refer to a harmonious initial state. Perturbations follow one another. All landscapes are thus perturbed and what follows is how perturbation itself can now be considered an ordinary state<sup>224</sup>.

La perturbazione, infatti, è una componente ordinaria dell'ecologia del paesaggio. Senza dubbio, solo alcune perturbazioni sono umane, mentre altre sono conseguenze delle inondazioni, degli incendi, del movimento delle mandrie, tutti fattori che possono avere nulla a che fare con gli umani<sup>225</sup>. Ciò dimostra come molte piante e animali hanno imparato a coesistere con le perturbazioni, tanto che in molti paesaggi questi prosperano nel mezzo delle perturbazioni stesse: le alluvioni, per esempio, possono apportare ulteriori nutrienti alle pianure, gli incendi possono rinnovare le foreste e gli alberi possono rigermogliare dopo essere stati danneggiati. Questo effetto viene considerato come un "paesaggio più-che-umano", che si origina, in parte, dalle perturbazioni stesse<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> AURA: Aarhus University Research on the Anthropocene, in "Aarhus University", dicembre 2018; <https://anthropocene.au.dk> [ultimo accesso 19 dicembre 2022].

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> R. Venturini, *Ecologie della perturbazione. Intervista con Anna L. Tsing*, in "Antinomie", giugno 2021; <https://antinomie.it/index.php/2021/06/25/ecologie-della-perturbazione-intervista-con-anna-l-tsing/> [ultimo accesso 01 novembre 2022].

Tuttavia, le perturbazioni degli ultimi cinquecento anni, legate all'emergere dell'imperialismo e dell'industrializzazione, hanno comportato una rottura radicale con i sistemi di regime di perturbazione che li hanno preceduti.

Il termine Antropocene, secondo Tsing, è utile per spiegare e per indicare questa svolta radicale: se l'Olocene si rivolge a una condizione in cui gli esseri umani coabitavano all'interno di ecologie multi-specie, e che potevano essere rigenerate attraverso perturbazioni periodiche, allora l'Antropocene rappresenta quella situazione in cui il rinnovamento diventa sempre più difficile, se non impossibile<sup>227</sup>.

La nuova ipotetica era geologica, quindi, si colloca al meglio tra quelle realtà in cui le modalità evolutive di convivenza tra specie, sviluppate sul lungo termine, non funzionano più. Secondo l'antropologa americana, l'Antropocene non può essere definito come uniforme, ma piuttosto una condizione *patchy*, disomogenea e irregolare di disordine ecologico<sup>228</sup>.

Riconoscere le *patch ecologies* richiede una grande conoscenza socio-scientifica: questi "cerotti", così tradotti in italiano, hanno la capacità di separare e allo stesso tempo riunire le differenti forme di vita sulla Terra<sup>229</sup>.

La giustizia ambientale è al cuore della vicenda: alcune popolazioni sono state prese di mira, intossicate e trasferite con la forza, mentre altre sono riuscite a rimanere tutelate. Per non portare il mondo verso un limite da cui non si può più tornare indietro, è necessario che osservatori e ricercatori lavorino coordinatamente su tutti gli aspetti della situazione, dai portavoce indigeni ai ricercatori scientifici<sup>230</sup>.

Il progetto *Feral Atlas*, emerso dall'AURA, per esempio, ha cercato di affrontare la sempre maggiore necessità di riconoscere le differenti problematiche poste dall'Antropocene e cercare di garantire un rinnovamento e una ricostruzione di quei paesaggi vivibili attraverso la *multispecies resurgence*, un processo di rinascenza delle multi-specie<sup>231</sup>. Ciò ha riportato come i grandi finanziamenti e la tecnologia

---

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> A. Tsing, *The Global Situation*, in "Cultural Anthropology", Vol. 15, N. 3, agosto 2000, pp. 327-360.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> A. Tsing, *A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability*, a cura di M. Brightman, J. Lewis, in "The Anthropology of Sustainability. Beyond Development and Progress", Palgrave MacMillan, New York, 2017, pp. 51-63.

estremamente creativa e distruttiva possono rimandare la resa dei conti, ma la natura così come è osservabile oggi è davvero finita<sup>232</sup>.

Tsing, attraverso questo progetto, ha suggerito come l'Olocene sia stato un lungo periodo storico-geologico, in cui i “luoghi di rifugio” esistevano ancora, anzi abbondavano, e la possibilità di assistere a una ricca rinascita della biodiversità culturale e biologica era possibile<sup>233</sup>.

Nell'epoca dell'Antropocene, invece, si può constatare come i “rifugi” non esistano più e di come la Terra sia, ogni giorno sempre di più, satura di rifugiati senza rifugio. L'antropocentrismo e di conseguenza l'Antropocene, infatti, comportano un'estrema disuguaglianza tra esseri umani, tra ricchi e poveri, tra Occidente ed Oriente, tra Nord e Sud, che, molto probabilmente, porterà la Terra a non riuscire più a contenerli tutti<sup>234</sup>.

L'arte del XXI secolo, non di meno, predispone la mente umana ad osservare la realtà tra visioni iper-dense o prive di sfondo avvicinandola a un mondo senza natura né animali<sup>235</sup>. Per Tsing, per esempio, un piccolo fungo come il *matsutake* giapponese, considerato la prima forma di vita a spuntare nel suolo dopo la bomba atomica a Hiroshima, rappresenta un modello per ricomporre il mondo prestando una rinnovata attenzione a narrazioni e visioni nelle quali si realizzano alleanze uniche tra l'ambiente vivente e quello vegetale, sperimentando forme ibride riscontrabili in eguale misura nella letteratura, nella storia dell'arte, nella biologia e nell'antropologia<sup>236</sup>.

Grazie alla sua capacità di crescere sulle rovine, il fungo *matsutake* dimostra una forte capacità di persistere nel mondo, una caratteristica che Tsing chiama *livability*, la vivibilità e abilità di molti organismi, da quella umana a quella animale e vegetale, di resistere in ambienti difficili<sup>237</sup>.

---

<sup>232</sup> A. Tsing, *Aura's Openings: Unintentional design in the Anthropocene*, in “AURA. More than human. Aura working papers”, vol. 1, 2015, p. 46.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> A.L. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, 2021, trad. G. Tonoli, pp. 56-57.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>237</sup> A. Tsing, *A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability*, a cura di M. Brightman, J. Lewis, in “The Anthropology of Sustainability. Beyond Development and Progress”, Palgrave MacMillan, New York, 2017, pp. 64-65.



Per questo Tsing trasmette delle storie, non molto rassicuranti e che non vogliono rappresentare un rimedio o un antidoto alla catastrofe ecologica, ma piuttosto porre l'essere umano al riparo da quelli che definisce “fantasmi e mostri”<sup>238</sup>.

La situazione attuale che l'arte riesce a riportare è quella di un'archeologia del presente, che riunisce numerosi fossili di un'era eterogenea in cui gli esseri convivono e sbattono l'uno contro l'altro, sopravvivendo sulle macerie che essi stessi hanno creato<sup>239</sup>.



Fig. 14

---

<sup>238</sup> H.A. Swanson, N. Bubandt, A. Tsing, *Less Than One But More Than Many: Anthropocene as Science Fiction and Scholarship-in-the-Making*, in “Environment and Society”, Vol. 6, 2015, pp. 149-166.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

## CAPITOLO III

### LA SVOLTA ALL'INTERNO DELLA CRITICA ARTISTICA E NELLE BIENNALI

#### 3.1 Il pensiero filosofico-artistico di Nicolas Bourriaud

Teorico, critico e curatore d'arte francese, Nicolas Bourriaud, nato a Niort nel 1965, risulta essere oggi una delle figure più contraddittorie e rilevanti della critica artistica contemporanea. Tutto il suo lavoro è caratterizzato dalla volontà di conciliare in modo lineare aspetti sia teorici che curatoriali rimanendo sempre attivo su entrambi i fronti<sup>240</sup>.

Laureato a Parigi presso l'Institut supérieur des carrières artistiques, ICART, ha iniziato la sua attività come critico d'arte contemporanea durante la seconda metà degli anni Ottanta scrivendo su alcune testate internazionali d'informazione sull'arte, tra cui *Flash art*, *Art press*, *Beaux arts magazine* fino a quando, nel 1992, ha deciso di fondare e dirigere la rivista *Documents sur l'art*<sup>241</sup>.

All'inizio degli anni Novanta, inoltre, ha esordito come curatore di una sezione all'interno della mostra *Aperto*, alla Biennale di Venezia, 1993. Le esposizioni più considerevoli della sua carriera, nella prospettiva di mantenere un dialogo tra gli aspetti artistici e teorici, sono state *Traffic*, al CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996; *Touch. Relational art from the 1990s to now*, al San Francisco art institute, 2002; la Biennale di Lione, curata insieme al critico d'arte francese Jérôme Sans, nel 2005; come anche alla prima, nel 2005, e alla seconda, nel 2007, edizione della Biennale di Mosca delle quali è stato co-curatore. Nel 2019, inoltre, ha diretto la Biennale di Istanbul, *The Seventh Continent* e nel 2022 la mostra presso la Biennale d'Arte di Venezia, *Planet B: Climate Change & the New Sublime*<sup>242</sup>.

Dal 1996 al 2006, ha ricoperto la carica di co-direttore della progettazione presso il Palais de Tokyo, museo d'arte moderna e contemporanea a Parigi, insieme a Jérôme

---

<sup>240</sup> Nicolas Bourriaud in "Enciclopedia Treccani", agosto 2021; [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-bourriaud\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-bourriaud_(Enciclopedia-Italiana)/) [ultimo accesso 15 novembre 2022].

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

Sans, dove svolse importanti mansioni non solo relative alla gestione delle esibizioni, ma anche nella sperimentazione di nuovi modelli gestionali per i musei contemporanei. Dal giugno del 2007 fino alla fine del 2010 è stato curatore presso la Tate Britain di Londra, con l'incarico di dirigere la Tate Triennial, apertasi per la prima volta nella primavera del 2009. In occasione di questa apertura, Bourriaud coniò il termine *Altermodern* al fine di presentare la sua nuova idea- progetto attraverso un concetto che potesse meglio definire e spiegare la reazione dell'arte e degli artisti con la standardizzazione e la commercializzazione nella società attuale. Si trattava di introdurre un neologismo all'interno del mondo dell'arte e un modello costruttivo che potesse favorire nuove dinamiche culturali, come anche la costruzione di nuovi spazi di negoziazione e la possibilità di andare oltre il multiculturalismo postmoderno<sup>243</sup>. Dal 2011 al 2015, il curatore francese ha ricoperto il ruolo di direttore dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, mentre nel 2014 è stato prescelto per curare la Biennale di Taipei, per la quale ha riscosso grande successo e nel 2015 è diventato direttore del Montpellier Contemporain (MoCo), un centro culturale nel Sud della Francia in cui unì il centro d'arte *La Panacée*, l'École Supérieure des Beaux-Arts e il MoCo Museum<sup>244</sup>.

A Bourriaud è riconosciuto un importante merito internazionale nella formulazione di teorie in ambito artistico- filosofico, in parte grazie anche all'assidua frequentazione con gli artisti più innovatori del tempo, a cui si affiancano pubblicazioni quali *Esthétique relationnelle*, 1998<sup>245</sup>, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, 1999<sup>246</sup>, *Postproduction-La culture comme scénario:comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002<sup>247</sup>, e *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, 2009<sup>248</sup>.

---

<sup>243</sup> N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano, trad. di M. E. Giacomelli, 2014, p. 30.

<sup>244</sup> Nicolas Bourriaud in "Enciclopedia Treccani", agosto 2021.

<sup>245</sup> N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du Reel, 1998. Edizione italiana, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, 2010.

<sup>246</sup> N. Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Denoel, 2009. Edizione italiana, *Forme di vita. L'arte moderna e l'invenzione del sé*, Postmedia Books, 2015.

<sup>247</sup> N. Bourriaud, *Postproduction-La culture comme scénario:comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Sternberg Press, 2002. Edizione italiana, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, 2005.

<sup>248</sup> N. Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Press du Réel, 2009. Edizione italiana, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, 2014.

Partendo dal saggio *Esthétique relationnelle*, punto di svolta di tutto il suo pensiero filosofico-artistico, Bourriaud elaborò il proprio concetto di arte legato a una dimensione interconnessa con gli aspetti storico-politici della società contemporanea, un pensiero riscontrato, in seguito, anche nelle sue pubblicazioni e nelle sue esibizioni. Con lo scritto *Esthétique relationnelle*, in particolare, Bourriaud si presentò come uno dei primi storici a riconoscere l'importanza della relazione tra individui e mondo dell'arte, ma soprattutto nel modo in cui gli artisti riuscivano a sensibilizzare la propria arte e farla apprezzare al pubblico<sup>249</sup>.

My ideas on relational aesthetics arose from observing a group of artists: Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe and Vanessa Beecroft. Relational aesthetics was a critical method, a way of approaching art in the 1990s, as well as a general sensibility that these artists shared. One of the most important ideas for me is what I called the 'coexistence criterion'. Take the example of ancient Chinese and Japanese painting, which always leaves a space open for the viewer to complete the experience. This painting is an ellipsis. For me, art is a space of images, objects and human beings. Relational aesthetics is a way of considering the productive existence of the viewer of art, the space of participation that art can offer<sup>250</sup>.

Già nel 1996, riferendosi alle procedure teorizzate nel saggio del '98, Bourriaud decise di promuovere una mostra presso il CAPC, Musée d'art contemporain di Bordeaux, con il titolo *Traffic*, in cui numerosi furono i rimandi al concetto di arte relazionale. A partecipare furono artisti come Henry Bond, Angela Bulloch, Liam Gillick, Douglas Gordon, Gillian Wearing, noti all'epoca per essere gli esponenti della Young British Artists, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Xavier Veilhan, gli statunitensi Christine Hill, Jason Rhoades, gli italiani Vanessa Beecroft e Maurizio Cattelan, Carsten Höller, Noritoshi Hirakawa e Rirkrit Tiravanija. Tutti

---

<sup>249</sup> B. Simpson, *Public relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in "Artforum", aprile 2001, p. 2; <https://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2022].

<sup>250</sup> *Ibidem*.

artisti che lo stesso Bourriaud citò poi nel saggio *Esthétique relationnelle*, due anni più tardi, come figure di riferimento di questo movimento artistico-programmatico<sup>251</sup>. In *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, 2009, oltre a introdurre il concetto di *Altermodern*, cercò di spiegare come quell'arte, riportata nei musei e nelle gallerie, provenendo da ogni angolo del mondo rappresentasse sempre di più gli incessanti movimenti globali di beni, capitali e delle innumerevoli informazioni<sup>252</sup>. Questo nuovo contesto in cui la società procede implica, secondo Bourriaud, differenti valori artistici ed estetici:

Gli artisti, sotto qualsiasi latitudine, hanno oggi il compito di immaginare quella che sarebbe la prima cultura veramente globale. Ma c'è un paradosso legato a questa missione storica, che dovrà essere portata avanti contro questo scenario politico che chiamiamo 'globalizzazione', e non sulla sua scia<sup>253</sup>.

L'estetica della globalizzazione, per Bourriaud, risulta quindi essere un impegno critico da portare a compimento contro il narcisismo occidentale. In primo luogo, il critico francese riconosce che sia necessario prendere di mira la teoria multiculturalista anglosassone, che da sempre ha posto tutte le altre culture sotto il suo dominio, e in secondo luogo abbandonare la vecchia narrazione del progresso moderno e la teoria multiculturalista postmoderna per fare posto a un nuovo orientamento museale-artistico<sup>254</sup>.

Nella sua ultima pubblicazione, *Inclusions. Esthétique du capitalocène*, 2020, Bourriaud riprende questo concetto ponendo al centro della sua nuova riflessione la catastrofe ecologica. La situazione attuale che la società umana sta affrontando, infatti, ha permesso all'autore di rivalutare lo spazio in cui la comunità inserisce l'arte: la creatività, lo spirito critico, lo scambio, la trascendenza, il rapporto con l'altro e con la

---

<sup>251</sup> *Estetica relazionale*, in “Enciclopedia Treccani”, luglio 2012; [https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-relazionale\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-relazionale_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [ultimo accesso 17 novembre 2022].

<sup>252</sup> D. Zerbib, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation, de Nicolas Bourriaud: esthétique du déracinement*, in “Le Monde”, novembre 2009; [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/26/radicant-pour-une-esthetique-de-la-globalisation-de-nicolas-bourriaud\\_1272328\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/26/radicant-pour-une-esthetique-de-la-globalisation-de-nicolas-bourriaud_1272328_3260.html) [ultimo accesso 18 novembre 2022].

<sup>253</sup> N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano, trad. di M.E. Giacomelli, 2014, pp. 31-32.

<sup>254</sup> D. Zerbib, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation, de Nicolas Bourriaud: esthétique du déracinement*, in “Le Monde”, trad. personale, novembre 2009.

storia sono valori insiti nella pratica artistica che possono risultare vitali per il futuro dell'umanità<sup>255</sup>.

Secondo il curatore francese, gli avvenimenti odierni dimostrano la stretta necessità di includere tutte quelle categorie in passato marginalizzate dall'ideologia occidentale e capitalista, nella vita di tutti i giorni. Tra questi, Bourriaud inserisce quei popoli considerati primitivi, gli animali, le piante e persino le molecole: in poche parole, tutto ciò che concerne il vivente<sup>256</sup>.

Una nuova visione teorico-artistica, dunque, che riconosce il bisogno di modificare radicalmente l'approccio degli individui all'arte contemporanea e che viene intesa come uno specchio sulle innumerevoli mutazioni in atto. L'arte di oggi, infatti, si avvale di uno sguardo decentrato che utilizza per affrontare con una diversa sensibilità le molteplicità culturali e naturali presenti nel mondo, permettendo di re-immaginare una riconfigurazione del modo di percepire lo spazio in una società profondamente cambiata e all'insegna della promiscuità globale<sup>257</sup>. L'opera d'arte, per Bourriaud, è difatti un'agente che permette la conoscenza della vasta complessità sociale, in grado di cogliere segni, germi, vibrazioni, compresi microbi, piante e minerali già diventati merce<sup>258</sup>.

Per rendere possibile questa inclusione, l'autore propone un confronto tra il ruolo dell'artista e quello dell'antropologo, tra la metafora dell'artista come un novello sciamano e il totemismo nascosto nel linguaggio artistico, tra la visione dell'arte come "energia rinnovabile" e la concezione di opera d'arte e di mostra come "organismo"<sup>259</sup>. Nel rendere più chiaro ed esplicito il proprio ragionamento, Bourriaud cita importanti nomi che hanno reso il mondo dell'arte così come è conosciuto, da Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Georges Bataille e Félix Guattari a Emanuele Coccia, Levi Bryant, Eduardo Viveiros de Castro affiancandoli ad artisti come Tomás Saraceno, Philippe Parreno, Pierre Huyghe e Anicka Yi. Un percorso storico-artistico, quindi, in cui l'uomo può trovare una via di fuga e un grande supporto affinché non venga

---

<sup>255</sup> N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmedia Books, Milano, trad.di S. Castelli, 2020, pp. 10-11.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> J. Ceresoli, *L'arte che verrà*, in "Exibart", gennaio 2021; [https://www.exibart.com/libri-ed-  
editoria/larte-che-verra/](https://www.exibart.com/libri-ed-editoria/larte-che-verra/) [ultimo accesso 17 novembre 2022].

<sup>259</sup> *Ibidem*.

considerato solo come un predatore che ha portato il mondo verso un possibile punto di non ritorno, ma in cui possa entrare a far parte di un ecosistema condiviso e senza remore<sup>260</sup>.

Secondo questi presupposti teorici-artistici, nel 2019 Bourriaud venne nominato dalla commissione turca della Biennial Iksv come curatore della sedicesima Biennale di Istanbul, *The Seventh Continent*.

### 3.2 La Biennale di Istanbul 2019, *Il Settimo Continente*

Inaugurata il 14 settembre e in programma fino al 10 novembre 2019, la sedicesima Biennale di Istanbul, intitolata *The Seventh Continent*, vede Nicolas Bourriaud concentrarsi sul tema della plastica, in particolare sull'immensa isola formata nelle acque subtropicali dell'Oceano Pacifico e soprannominata *Great Pacific Garbage Patch* (GPGP)<sup>261</sup>.

Situata tra il Giappone e gli Stati Uniti, a nord delle Hawaii, l'isola è il riassunto dell'eccessivo accumulo di detriti di plastica riversati in mare e riuniti nel giro di diversi anni dalle correnti. Riconosciuta per la prima volta nel 1997 da Charles Moore, un velista che si trovò circondato da un insieme di plastica mentre gareggiava in catamarano dalle Hawaii alla California, l'isola è stata descritta come un enorme agglomerato compatto di spazzatura alla deriva, formato dalle 80.000 alle 100.000 tonnellate di plastica su circa 1,6 milioni di chilometri quadrati e nei cui dintorni nuotavano milioni di pesci e animali marini<sup>262</sup>.

Successivamente a questa catastrofica scoperta, nel 1998, Moore fondò *Algalita Marine Research Foundation*, un movimento ecologico dedito all'educazione delle nuove generazioni, in particolare alla trasformazione delle abitudini quotidiane tramite numerose riflessioni sul loro modo di pensare e vivere sia il mare che la terra, ad agire

---

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> D. Maida, *Inaugurata in Turchia la 16esima edizione della Biennale di Istanbul. Sedi e programma*, in "Artribune", settembre 2019; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/09/inaugura-in-turchia-la-16esima-edizione-della-biennale-di-istanbul-sedi-e-programma/> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

<sup>262</sup> L. Lebreton, et al., *Evidence that the Great Pacific Garbage Patch is rapidly accumulating plastic*, in "Scientific Reports" n. 4666, marzo 2018.

ed essere essi stessi agenti del cambiamento climatico<sup>263</sup>. La particolarità di *Algalita Marine Research Foundation* è evidente nella scelta di non limitarsi a raccogliere i rifiuti dal mare, ma di porre i giovani davanti alla possibilità di cambiare radicalmente il loro modo di provvedere alla terraferma: educando i giovani, infatti, è possibile risolvere i problemi ambientali con soluzioni logiche fin dal principio<sup>264</sup>.

Molte ricerche hanno, inoltre, dimostrato come l'inquinamento plastico in mare, pur essendo densamente distribuito all'interno del *patch*, non formasse un'unica massa solida, bensì la dispersione di quest'ultima in differenti parti degli oceani, comportando così la demistificazione del concetto stesso di “*Great Pacific Garbage Patch*”<sup>265</sup>.



Fig. 15

Nel mondo, infatti, si calcola esistano sei grandi isole di plastica, l'*Artic Garbage Patch*, l'*Indian Ocean Garbage Patch*, il *South Atlantic Garbage Patch*, il *North*

---

<sup>263</sup> A. Biancalana, Charles Moore: "L'inquinamento di plastica che soffoca i mari del Pianeta più grave del cambiamento climatico", in "Huffpost", agosto 2014; [https://www.huffingtonpost.it/2014/08/27/inquinamento-plastica-mari\\_n\\_5720680.html](https://www.huffingtonpost.it/2014/08/27/inquinamento-plastica-mari_n_5720680.html) [ultimo accesso 21 novembre 2022].

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> *Predicting the future of plastic pollution and why cleanup is part of the solution*, in "The Ocean Cleanup", settembre 2020; <https://theoceancleanup.com/updates/predicting-the-future-of-plastic-pollution-and-why-cleanup-is-part-of-the-solution/> [ultimo accesso 15 novembre 2022].



*Atlantic Garbage Patch*, il *South Pacific Garbage Patch* e, infine, il *Great Pacific Garbage Patch*, chiamato anche *Pacific Trash Vortex*, per la sua celere capacità di ampliarsi annualmente<sup>266</sup>.

Scegliendo di porre particolare attenzione al concetto di Antropocene, Bourriaud ha impostato l'esposizione della Biennale di Istanbul 2019 come un vasto continente, in cui umani e non umani, sistemi di produzione di massa ed eventi naturali finissero anch'essi alla deriva divenendo particelle di rifiuti<sup>267</sup>.

In passato, sulla provenienza e sulla possibile composizione del *Garbage Patch*, vi erano poche certezze e alcune leggende, tra cui la possibilità che questo fosse un enorme insieme di rifiuti provenienti, principalmente, dai fiumi circostanti e che questi fossero finiti in mezzo all'Oceano a causa dell'andamento delle correnti. Una tesi poi confermata dalla ricerca portata avanti dall'associazione no profit *The Ocean Cleanup*, nel 2018<sup>268</sup>.



Fig. 16

---

<sup>266</sup> *Isole di Plastica: ecco le sei più grandi al mondo*, in “Save the Planet”, dicembre 2018; <https://www.savetheplanet.green/sole-di-plastica-ecco-le-sei-piu-grandi-al-mondo> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

<sup>267</sup> *The Seventh Continent*, in “Biental Iksv”, settembre 2019; <https://biental.iksv.org/en/16th-istanbul-biennial/the-seventh-continent> [ultimo accesso 16 novembre 2022].

<sup>268</sup> A. Codignola, *La grande isola di plastica del Pacifico è soprattutto colpa di pesca e acquacoltura*, in “Il Fatto Alimentare”, settembre 2021; <https://ilfattoalimentare.it/isola-plastica-pacifico-pesca-acquacoltura.html> [ultimo accesso 15 settembre 2022].

*The Ocean Cleanup* è un'organizzazione fondata nel 2013 dall'olandese Boyan Slat, all'epoca un giovane diciottenne affascinato dal mare e infastidito dal riscontrare con sempre maggiore frequenza rifiuti lungo i canali della sua città natale, Delft<sup>269</sup>.

Lo scopo centrale dell'organizzazione, non di meno, risiede nella volontà di ideare nuove tecnologie che possano ripulire gli oceani, i mari, i fiumi, i laghi e, in generale, le acque dall'inquinamento umano<sup>270</sup>.

Ogni anno, milioni di tonnellate di plastica entrano negli oceani, soprattutto provenienti dai fiumi, andando a spargersi ovunque: “Per risolvere questa problematicità”, riporta il fondatore Slat, “è necessario partire dal principio, fermando il flusso dei rifiuti dai fiumi, e arrivare a una conclusione definitiva, rimuovendo la plastica dagli oceani e dal suolo terrestre”<sup>271</sup>.

La mostra *The Seventh Continent* si è basata molto sullo studio delle innumerevoli iniziative e sugli impegni di molte società nell'affrontare la crisi da inquinamento da plastica e *The Ocean Cleanup* ha svolto un ruolo fondamentale nella sua riuscita. Attuando una ricerca sulle ipotetiche future emissioni di plastica nei laghi, nei fiumi e negli oceani che si verranno a verificare nei prossimi dieci anni, l'organizzazione olandese ha, inoltre, riportato risultati allarmanti: nel 2020 sono entrati nell'ambiente acquatico tra i 24 e i 35 milioni di tonnellate metriche (Mt) di rifiuti plastici, un tasso aumentato più del doppio rispetto alle stime precedenti<sup>272</sup>. Ciò dimostra che, se anche tutti i paesi del mondo oggi attuassero e aderissero contemporaneamente agli impegni globali prefissati dagli incontri internazionali per il benessere della Terra, le emissioni rimarrebbero pressoché al medesimo livello, portando a un raggiungimento tale di 53 milioni di tonnellate di rifiuti plastici nel mare a inizio 2030. L'unica soluzione, secondo lo studio di *The Ocean Cleanup*, risiede nel blocco totale della produzione di plastica<sup>273</sup>.

A trattare di questa tematica molto approfonditamente, ma non presente alla Biennale di Istanbul 2019, è stata, ed è tutt'ora, Maria Cristina Finucci, artista, architetto e

---

<sup>269</sup> *A simple idea turned into a moonshot project*, in “The Ocean Cleanup”, settembre 2020; <https://theoceancleanup.com/about/> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> *Predicting the future of plastic pollution and why cleanup is part of the solution*, in “The Ocean Cleanup”, settembre 2020.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

designer italiano nota a livello internazionale per aver ideato, nel 2012, il progetto transmediale *Wasteland*<sup>274</sup>.

Riferito al poema di T.S. Eliot, *Wasteland*, grazie alla collaborazione di UNESCO e del Ministero dell'Ambiente italiano, ha portato alla luce lo stato attuale del *Garbage Patch* presente negli oceani<sup>275</sup>.

Se il Garbage Patch è ignorato dalla gente è perché non ha una sua immagine visibile. Mi è venuta allora l'idea di creare uno stato per queste superfici marine formate da plastica ed estese per un totale di sedici milioni di chilometri quadrati. Bisognava anche rivedere i confini geografici del pianeta, e pertanto ho iniziato a costruire una nuova geografia della Terra attraverso le immagini<sup>276</sup>.

Attraverso numerose installazioni, performance e video, Finucci ha posto in evidenza le cause di un fenomeno che è strettamente connesso ai comportamenti quotidiani umani e che deve essere fermato. Esempio è la performance *A new state is born*, di Parigi, nell'aprile del 2013, presso la sede principale dell'UNESCO, come anche all'Università Ca' Foscari di Venezia, a Madrid con l'evento collaterale site-specific *ARCO*, a Roma con *Embassy* presso il Museo MAXXI e a NYC presso il Palazzo di Vetro del Quartier Generale delle Nazioni Unite, *Vortex* a Milano per l'EXPO 2015 e per ultimo nel 2018 a Roma, presso il Foro Romano della Basilica Julia con l'installazione della scritta al neon *Help. The Ocean*<sup>277</sup>.

L'opera *Wasteland* include un insieme di azioni reali che si svolgono nel tempo e nello spazio, da Venezia a Roma, da Parigi a Madrid, da New York a Milano, volte a diffondere sulla scena internazionale una serie di "tracce" lasciate dall'uomo e che l'artista ha deciso di rendere proprie e spiegarle attraverso il concetto di Stato- nazione, rinominato, successivamente, *Garbage Patch State*<sup>278</sup>.

---

<sup>274</sup> *What is Wasteland*, in "The Garbage Patch State", giugno 2018; <http://www.garbagepatchstate.org/eng/the-garbage-patch-state-project.html> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

<sup>275</sup> G. Barbieri, S. Burini, *Maria Cristina Finucci: Help*, Rizzoli, 2021.

<sup>276</sup> M.C. Finucci, *The Garbage Patch State. The Away state*, Terra Ferma Edizioni, 2013, introduzione.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> M.C. Finucci, *Wasteland* in "The Garbage Patch State", aprile 2013; <http://www.garbagepatchstate.org/ita/progetto.html> [ultimo accesso 18 novembre 2022].

Nello specifico, l'obiettivo del lavoro di Finucci risiede nella volontà di riuscire a comunicare, a un pubblico più ampio possibile, l'esistenza delle enormi masse di plastica sparse nel mare, le *Garbage Patch*, affinché non vengano più trascurate e trovino una posizione sociale ed iconica che le identifichi. Le isole di plastica, infatti, spesso sono invisibili ad occhio nudo: la plastica, dopo aver viaggiato per 4 o 5 anni nell'acqua, si disgrega, si mescola, diviene trasparente e si confonde con il plancton e con i bagliori dell'acqua<sup>279</sup>.



Fig.17

*Wasteland*, dunque, si configura come un impegno etico di salvaguardia dell'ambiente e un'innovativa forma d'arte coerente al cambiamento epocale in cui la società odierna vive<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> I. Tamai, *Destinazione Garbage Patch State: l'arcipelago di plastica raccontato dall'artista Cristina Finucci*, in "Oltremare", luglio 2019; <https://www.aics.gov.it/oltremare/rubriche/cultura/destinazione-garbage-patch-state-larcipelago-di-plastica-raccontato-dallartista-cristina-finucci/> [ultimo accesso 18 novembre 2022].

<sup>280</sup> *Ibidem*.

Già dopo le prime fasi, i media internazionali hanno dato ampio spazio alla mia azione e la risposta dei giovani di tutto il mondo è stata immediata, dimostrando di riconoscerne la vocazione partecipativa. È infatti essenziale ai fini della mia ricerca condividere idee che vengano dall'esterno, lavorare in sinergia con studenti e giovani in generale affinché si ritengano essi stessi partecipi di una opera condivisa<sup>281</sup>.

Un progetto, quello di Finucci, pensato per creare un'immagine concreta che mancava al *Garbage Patch*, al fine di comunicare più facilmente la sua esistenza.

A collaborare con Finucci è il curatore Pedro Medina, il quale riconosce come il lavoro della sua collega tratti una dimensione attiva e sociale, riuscendo a coinvolgere scienza e arte, determinazione e comunicazione, metodologia e inventiva, per affrontare una delle sfide più importanti della società attuale<sup>282</sup>.

Nonostante oggi il *Garbage Patch State* sia ampio tanto quanto la Russia, non gli viene ancora attribuita la giusta importanza e la corretta attenzione, ma il fine di Finucci è quello di portare avanti una battaglia mediatica finché il problema della plastica e delle microplastiche non sarà risolto<sup>283</sup>.

Risulta essere, dunque, essenziale una trasformazione radicale dell'economia della plastica, creando un quadro circolare che ne permetta una rivalutazione e una rivalorizzazione.

Oggi, più che mai, la nota scissione occidentale tra natura e cultura è giunta al termine. La teoria dell'Antropocene ha contribuito a questa comprensione, alla sensibilizzazione e al riconoscimento dei numerosi impatti delle attività umane sulla Terra e di come queste abbiano generato un mondo intrecciato di elementi, dove la cultura sta riuscendo nuovamente a integrarsi con la natura e viceversa<sup>284</sup>.

Un intreccio, quello tra cultura e natura, tipico dei movimenti ambientalisti degli anni '60 e '70 del Novecento, quando giovani universitari di tutto il mondo scesero in piazza a protestare contro una politica sempre più espansionistica e legata unicamente ai vantaggi economici-capitalistici che le nuove infrastrutture avrebbero apportato: alla salvaguardia dell'ambiente e alla tutela del territorio, i movimenti ambientalisti

---

<sup>281</sup> M.C. Finucci, *The Garbage Patch State. The Away state*, Terra Ferma Edizioni, 2013, introduzione.

<sup>282</sup> M.C. Finucci, *Wasteland* in "The Garbage Patch State", aprile 2013.

<sup>283</sup> M.C. Finucci, *The Garbage Patch State. The Away state*, Terra Ferma Edizioni, 2013, introduzione.

<sup>284</sup> *The Seventh Continent*, in "Bienal Iksv", settembre 2019.

cercarono di difendere l'allargamento dei centri urbani dall'invasione delle automobili e da quei grandi agglomerati abitativi, che altro non erano se non speculazioni immobiliari<sup>285</sup>.

Alla mobilitazione si aggiunsero temi di salvaguardia quali la difesa degli habitat naturali e di quelle specie animali a rischio estinzione, la lotta contro l'inquinamento industriale e il turismo di massa. Nel 1972 riuscirono a portare la loro lotta alla Conferenza dell'Onu di Stoccolma, rivelando i già irreversibili e catastrofici pericoli presenti sul pianeta<sup>286</sup>.

Ciò nonostante, furono una serie di eventi drammatici e di grande impatto emotivo a implementare il potere degli ambientalisti sull'opinione pubblica: il naufragio della petroliera *Torrey Canyon*, nel 1967, davanti le coste della Bretagna, le fughe di gas dalle industrie chimiche di Bhopal, nel 1984, in India, e l'incidente nucleare nell'aprile del 1986 a Černobyl, nell'allora Ucraina sovietica<sup>287</sup>.

La mostra *The Seventh Continent*, perciò, riprende il tema dell'antropologia in un mondo ormai decentrato e quello dell'archeologia in un tempo moderno: Bourriaud, tramite la Biennale di Istanbul, ha riassunto l'arte di oggi come un arcipelago di differenti indagini sulla vita globale, sulle impronte dell'attività umana e sull'impatto degli esseri non umani sulla Terra. Secondo il curatore, infatti, la società umana è entrata ufficialmente nell'era dell'Antropocene, o meglio, del Capitalocene, in quanto al centro della vita viene posta l'economia, la quale risulta essere in stretto rapporto con l'ambiente che circonda l'uomo, e non il benessere ambientale e umano<sup>288</sup>.

L'arte di oggi, per Bourriaud, deve confrontarsi con una molteplicità di punti di vista e superare la concezione occidentale legata al progresso: la Terra, secondo il critico francese, sta diventando sempre più "molecolarizzata", ossia sta riflettendo molto evidentemente l'erosione dei vecchi sistemi di massa di tipo sociologico, etnico, sessuale e politico<sup>289</sup>. Ogni Stato-nazione, infatti, ospita sottoculture e micro-culture, flussi di singolarità che dall'esterno si ritrovano all'interno dei propri Paesi, migrazioni

---

<sup>285</sup> F. Giovannini, *Le culture dei verdi. Un'analisi critica del pensiero ecologista*, Dedalo edizioni, 1987, p. 54.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> N. Bourriaud, *The Seventh Continent*, Rehber Guide, 2019, pp. 24-28.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

e nuove culture, idee e principi, che comportano una rivalutazione permanente dello stato di riconfigurazione interna<sup>290</sup>.

Each artist could be regarded as the 'foreigner' or the 'barbarian' by the viewer, who spontaneously becomes an anthropologist immersed in an unknown society. Art is a specific area where these foreigners can cross paths. It is what I call 'xenology': the description of reality as a multiplicity of otherness and singularity<sup>291</sup>.

Una nozione che Bourriaud rinnova dall'esotismo, quel gusto riscontrabile su elementi o oggetti estranei al proprio paese e alla propria cultura, e che si ritrova in artisti come Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres, Vincent Willem Van Gogh e Paul Gauguin. Il curatore francese, però, ha deciso di declinare il concetto come un'idea ampliata di diversità molecolare, che esplicita mediante l'utilizzo dell'enorme continente di plastica situato sul Pacifico e inteso come antropologia di un mondo decentrato, la cui produzione artistica odierna riporta un multiverso, un arcipelago di differenze, lontano dai continenti normativi e dalle entità massive<sup>292</sup>.

Ciò, infatti, portò Bourriaud a definire l'arte come "un'antropologia molecolare, che studia gli effetti, le tracce e le impronte umane nell'universo e la loro interazione con i non umani"<sup>293</sup>.

Un'esibizione, perciò, incentrata sui temi dell'emergenza ambientale, sullo stato attuale del paesaggio contemporaneo, sulla riflessione del tema dell'Antropocene, sui cambiamenti introdotti dall'azione umana e su come questi vengano percepiti dalla popolazione. Secondo le ultime statistiche, infatti, è sempre più in crescita l'interesse internazionale nei confronti della crisi dovuta al cambiamento climatico, raggiungendo picchi di oltre l'80%, come riporta la nuova ricerca pubblicata sulla rivista *Nature*, nel 2018<sup>294</sup>.

---

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> *The Seventh Continent*, in "Bienal Iksv", settembre 2019.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *I cambiamenti climatici interessano già oltre l'80% della popolazione*, in "Icona Clima", ottobre 2021; <https://www.iconaclima.it/estero/clima-estero/i-cambiamenti-climatici-interessano-gia-oltre-180-della-popolazione/> [ultimo accesso 15 novembre 2022].

Numerose sono le strategie analizzate per la mitigazione del problema, tra cui la riduzione della produzione nelle industrie, un miglioramento a livello gestionale dei rifiuti e una bonifica dell'ambiente. Prese singolarmente, nessuna di queste strategie potrebbe apportare un significativo miglioramento, ma risulta indispensabile unire parallelamente queste soluzioni affinché si possa assistere a un reale cambiamento<sup>295</sup>. La speranza di non incontrare più rifiuti nelle acque sembra essere uno scenario difficilmente raggiungibile, poiché ciò comporterebbe una riduzione globale dell'utilizzo della plastica tra il 25 e il 40%, una miglioria della gestione dei rifiuti dal 6 al 60% e una pulizia sistematica del suolo dal 40% e più<sup>296</sup>.

Finché l'essere umano continuerà a produrre e utilizzare la plastica, questa finirà inevitabilmente nell'ambiente: nel migliore dei casi, riporta *The Ocean Cleanup*, raccogliere anche solo il 40% delle emissioni annuali di plastica richiederebbe circa 750 milioni di persone che collaborino per ripulire le coste. Una meta impossibile da raggiungere e che solo nuove tecnologie possono controbattere in maniera efficiente ed esaustiva<sup>297</sup>.

All'interno della società odierna, la crisi dell'inquinamento da plastica e del conseguente fenomeno della plastica monouso è consapevole e presente più che mai. Numerose sono le pubblicazioni scientifiche a riguardo, le nazioni si riuniscono annualmente per coordinarsi tramite accordi globali al fine di arginare il problema e trovare una soluzione che prevenga ulteriori danni. Esempi di iniziative sono quelle portate avanti dall'Unione Europea, *Our Oceans, Clean Sea*, *G7 Plastic Charter* e molte altre. Nonostante le proposte siano molteplici, la produzione di plastica sta aumentando vertiginosamente, tanto che negli ultimi venti anni è duplicata a causa della conseguente crescita inarrestabile della popolazione globale, oggi stimata a 8 miliardi<sup>298</sup>.

---

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> A. Alessandri, A. Borrelli, S. Gualdi, E. Scoccimarro, S. Masina, *Tropical Cyclone Count Forecasting Using a Dynamical Seasonal Prediction System: Sensitivity to Improved Ocean Initialization*, in "Journal of Climate", Vol. 24, No. 12, giugno 2011, pp. 2963-2982.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> A. Guterres, *L'Onu a Cop27: siamo otto miliardi di persone, un solo popolo*, in "Corriere della Sera", novembre 2022; [https://www.corriere.it/opinioni/22\\_novembre\\_10/onu-cop27-siamo-otto-miliardi-persone-solo-popolo-9762d802-60fe-11ed-9673-ac2373e240f3.shtml](https://www.corriere.it/opinioni/22_novembre_10/onu-cop27-siamo-otto-miliardi-persone-solo-popolo-9762d802-60fe-11ed-9673-ac2373e240f3.shtml) [ultimo accesso 15 novembre 2022].



Solo il 9% dei rifiuti di plastica è stato riciclato, mentre il 19% è stato incenerito e circa il 50% è finito in discariche controllate. Il restante 22% è stato abbandonato in discariche selvagge, bruciato a cielo aperto o gettato nell'ambiente. La produzione globale di plastica da plastica riciclata, o secondaria, è più che quadruplicata da 6,8 milioni di tonnellate (Mt) nel 2000 a 29,1 Mt nel 2019, ma questo è ancora solo il 6% della dimensione della produzione totale di plastica<sup>299</sup>.

La maggior parte di essa è stata immessa nelle economie avanzate, dove i cittadini utilizzano una quantità tale da superare dieci volte quella dei Paesi in via di sviluppo: la plastica buttata via annualmente, per persona, si aggira intorno ai 221kg negli Stati Uniti e 114kg nei Paesi europei OCSE, mentre per il Giappone e la Corea del Sud intorno ai 69kg<sup>300</sup>.

Le nazioni occidentali, in particolare quelli facenti parte dell'OCSE, un'organizzazione internazionale di studi economici per quei paesi sviluppati aventi in comune un sistema di governo di tipo democratico ed un'economia di mercato, non di meno, per arginare le eccessive masse di rifiuti di plastica presenti nei propri paesi, hanno deciso di esportare la maggior parte di essa nei paesi africani e asiatici, una circostanza a dir poco deplorabile. Di questa organizzazione aderiscono 36 paesi: Australia, Austria, Belgio, Canada, Cile, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Grecia, Irlanda, Islanda, Israele, Italia, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Messico, Norvegia, Nuova Zelanda, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Repubblica Ceca, Repubblica di Corea, Repubblica Slovacca, Regno Unito, Slovenia, Spagna, Stati Uniti, Svezia, Svizzera, Turchia, Ungheria<sup>301</sup>.

In risposta a questa scelta, avvenuta nel 1989 e tutt'ora portata avanti, paesi come la Cina hanno smesso di importare rifiuti di plastica proponendo, altresì, un

---

<sup>299</sup> *Plastica: nel mondo se ne ricicla solo il 9%*, in “Food and Tec”, febbraio 2022; <https://www.foodandtec.com/it-it/plastica-nel-mondo-se-ne-ricicla-solo-il-9> [ultimo accesso 15 novembre 2022].

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *OCSE - Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico*, in “Ministero dell'Economia e delle Finanze”, giugno 2021; [https://www.dt.mef.gov.it/attivita\\_istituzionali/rapporti\\_finanziari\\_internazionali/organismi\\_internazionali/ocse/](https://www.dt.mef.gov.it/attivita_istituzionali/rapporti_finanziari_internazionali/organismi_internazionali/ocse/) [ultimo accesso 15 novembre 2022].

emendamento alla Convenzione di Basilea dell'UNEP per regolamentare i rifiuti di plastica come materiale pericoloso e renderlo improduttivo entro il 2040<sup>302</sup>.

Una sola volta in vent'anni, in circostanze poco piacevoli come durante la pandemia da Covid-19, l'utilizzo della plastica è andata incontro a una lieve diminuzione, circa del 2,2%, a causa del rallentamento delle attività economiche, ma la produzione ha continuato a incrementarsi per rispondere alla domanda di imballaggi per il trasporto di cibi, indumenti, oggettistica, delle forniture mediche e delle mascherine. Con la successiva riapertura della vita di tutti i giorni, di conseguenza, anche il consumo di plastica è ripreso e con sé l'aumento di rifiuti finiti, accidentalmente o meno, in mare<sup>303</sup>. Normative, tassazioni e sanzioni sull'utilizzo della plastica monouso esistono già in oltre 120 Paesi, tra cui l'Italia che ricopre un ruolo tra i più importanti a livello mondiale sul riciclo della plastica, ma come riportano numerose pubblicazioni, e come è possibile percepire a occhio nudo, ciò non è sufficiente a ridurre l'inquinamento complessivo<sup>304</sup>.

Secondo uno studio recente portato avanti dall'OCSE, molte disposizioni si limitano ad invitare i cittadini a non valersi di sacchetti di plastica per fare la spesa, ma di portarsi da casa il necessario. Questo dimostra come ci siano norme che regolino i flussi di plastica, efficaci metodi di riduzione della plastica, ma di come ciò riguardi solo una piccola parte del fabbisogno annuale, non andando a mutare il sistema attuale di produzione e consumo come dovrebbe essere: sono necessari, come sostiene OCSE, maggiori strumenti per specifici programmi riguardanti l'imballaggio e i beni durevoli, così come sulle tasse relative alle discariche e sui sistemi di rimborso dei depositi<sup>305</sup>.

La Biennale di Istanbul, in conclusione, invitò pensatori, artisti, antropologi e attivisti per il clima a indagare insieme lo stato attuale dell'arte contemporanea di fronte a problemi ecologici di così vitale importanza. Su questo principio, in cui le frontiere tra le discipline stanno svanendo e i campi di indagine ampliandosi, gli artisti hanno diversificato la propria produzione avvicinandosi a nuove aree di ricerca.

L'obiettivo di Bourriaud per la mostra *The Seventh Continent*, infatti, era che gli artisti avessero la possibilità di sperimentare in differenti campi la propria arte affinché

---

<sup>302</sup> *Plastica: nel mondo se ne ricicla solo il 9%*, in "Food and Tec", febbraio 2022.

<sup>303</sup> OECD, *Global Plastics Outlook. Economic Drivers, Environmental Impacts and Policy Options*, 2022, pp.60-62.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

questa trovasse forma nella città di Istanbul, in particolare tra le sedi dell'Università di Belle Arti Mimar Sinan, il Museo di Pittura e Scultura di Istanbul, il Museo Pera e l'isola di Büyükada<sup>306</sup>.

Dei cinquantasei artisti provenienti da tutto il mondo, con un totale di 220 opere, solo trentasei riuscirono a rispondere al principio originale del curatore producendo nuove opere<sup>307</sup>.

### 3.3 Gli artisti della sedicesima Biennale di Istanbul 2019

Every contemporary art exhibition champions a concept and an idea that succeeds in representing contemporary art itself<sup>308</sup>.

Invitati a prendere alla lettera il titolo della mostra “Il Settimo Continente” e a considerare questo ammasso di plastica in movimento come un territorio ancora sconosciuto, gli artisti della Biennale di Istanbul hanno esibito opere che al meglio richiamassero il lato negativo di quel “mondo occidentale” tanto celebrato dai coloni europei: non un continente da conquistare e occupare con la forza, ma, al contrario, una nazione formatasi alle spalle della società, quasi senza che nessuno se ne accorgesse, frutto dei modi di vita troppo consumistici e di eccessiva produzione industriale<sup>309</sup>.

An inverted mirror of our societies, the Seventh Continent is the country that no one wants to inhabit, composed of everything that human beings reject. The task of artists is, therefore, to address the entire living community. Just like the shaman in traditional societies, the artist stands at the crossroads of signs, between species, genres and types, between subject and object<sup>310</sup>.

L'opera d'arte, infatti, per Bourriaud rappresenta un segnale che racchiude tutti i sintomi trasmessi dalle numerose forme di vita che vengono decodificate a formare la traduzione umana del linguaggio odierno. Ciò dimostra come la Biennale di Istanbul

---

<sup>306</sup> N. Bourriaud, *The Seventh Continent*, Rehber Guide, 2019, p. 24.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

non sia né un manifesto dell'arte ecologica né un confronto tra le pratiche di artisti e antropologi, ma piuttosto un gigantesco ologramma, un alternativo mappamondo che raccoglie pratiche artistiche molto diverse tra loro per forme e ambizioni<sup>311</sup>.

Partendo da questo presupposto, Bourriaud ha declinato la figura dell'artista quale antropologo, un concetto ripreso da figure come Joseph Kosuth e Norman Foster, dimostrandosi fortemente vicini ai nuovi modelli artistici, sia per quanto riguarda il settore di analisi prescelto sia per il metodo impiegato<sup>312</sup>.

Nel Museo di Pittura e Scultura di Istanbul, parte dell'Università di Belle Arti Mimar Sinan, un ex magazzino sul lungomare del quartiere alla moda di Karaköy, gli organizzatori della Biennale riuscirono a riunire 38 artisti, tra cui Deniz Aktaş, Dora Budor, Turiya Magadlela, Agnieszka Kurant, Phillip Zach, Ambera Wellmann, Ylva Snöfrid e molti altri. Composto da quattro piani, il museo offriva numerosi spazi aperti per estese installazioni e altrettante sale che permettevano presentazioni personali. Nella sobria architettura postindustriale dell'edificio, quasi interamente restaurato, infatti, la maggior parte delle opere appariva decontestualizzata, collocata nell'atemporalità del *white cube*<sup>313</sup>.

Il concetto di *white cube*, di cui si avvale Bourriaud, riguarda la scelta delle modalità degli spazi d'esposizione nelle gallerie e nei musei per l'arte del Novecento. Nel passato, gli spazi erano organizzati in modo molto rigoroso, le finestre erano chiuse, i muri venivano dipinti di bianco e il soffitto era l'unica fonte di luce. I musei, così come le gallerie, erano, dunque, degli involucri in cui conservare e tutelare le opere d'arte rendendole immuni ai cambiamenti esterni e alle diverse peculiarità del tempo<sup>314</sup>.

Con l'avvento del modernismo lo spazio espositivo diventa esso stesso l'oggetto della scena. La sacralità del luogo non è più determinata dalle opere esibite ma è lo spazio che rende "sacro" tutto ciò che vi si trova all'interno. Questa rivoluzione va di pari passo con lo sviluppo delle nuove correnti artistiche e di pensiero ma

---

<sup>311</sup> *Ibidem*.

<sup>312</sup> P. Mania, *L'arte nell'età dell'Antropocene*, in "Unclosed", ottobre 2019; <http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/283-l-arte-nell-eta-dell-antropocene.html> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

<sup>313</sup> T. Retzer, *The Seventh Continent*, in "Art Paper", inverno 2019; <https://www.artpapers.org/the-seventh-continent/> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

<sup>314</sup> B. O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, trad. di I. Inserra e M. Mancini, 2012, pp. 12-13.

anche con il cambiamento della società e dei suoi valori. È molto difficile individuare con precisione le tempistiche di questo mutamento ma si possono certamente identificare specifici eventi che hanno determinato significative reazioni. In particolare, in occasione della mostra “*International Exhibition of Surrealism*”, New York, 1938, con l’installazione dei 1200 sacchi di carbone appesi al soffitto, Marcel Duchamp ha provocato grande stupore tra il pubblico e ha ribaltato il concetto di *white cube*, innescando il processo sopra descritto<sup>315</sup>.

Per la prima volta, lo spazio in mostra viene considerato come una scatola, una vetrina da manipolare a proprio piacimento: il *white cube*, infatti, inizia ad avere la medesima importanza, se non maggiore, dell’oggetto in mostra, rubando la scena alle opere esposte<sup>316</sup>.

Tra i partecipanti, l’artista turco, Deniz Aktaş, noto per la serie di immagini, spesso in bianco e nero, *No Man's Land*, in cui cattura il degrado urbano, il collasso ambientale, la migrazione umana e la trasformazione traumatica delle città e della natura, presenta quattro nuovi disegni. Si tratta di opere che alludono al dipinto *Das Eismeer, Il Mare di Ghiaccio*, 1823, di Caspar David Friedrich, raffigurante una nave rovesciata su una lastra di ghiaccio spezzata<sup>317</sup>.

Questi ultimi disegni di Aktaş, realizzati ad inchiostro, rappresentano e trasmettono la desolazione degli esseri umani che hanno lasciato un segno indelebile nella natura e che, come sono arrivati, ovvero dal nulla, scompaiono, nel nulla, venendo successivamente inglobati e cancellati dall’indifferenza della natura stessa che sottostà nei luoghi abbandonati dall’uomo<sup>318</sup>.

*The Ruins of Hope I* ritrae uno dei temi più noti prescelti dall’artista turco nelle sue opere: le discariche. Simbolo del possesso del territorio naturale da parte dell’uomo, le discariche, in questo caso un campo di pneumatici d’auto, rappresentano l’emblema dello sfruttamento e dell’abbandono di uno spazio naturale, una conseguenza del pensiero preindustriale, quando gli uomini operavano senza pensare al benessere della natura<sup>319</sup>.

---

<sup>315</sup> Ivi, p. 15.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> Deniz Aktaş, in “Bienal Iksv”, settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/deniz-aktas> [ultimo accesso 22 novembre 2022].

<sup>318</sup> *Ibidem*.

<sup>319</sup> T. Retzer, *The Seventh Continent*, in “Art Paper”, inverno 2019.



Fig. 18

L'opera analizza un trauma insito nella memoria civile, quello che porta i segni della trasformazione urbana, degli sgomberi forzati, delle demolizioni e delle tracce dei conflitti sociali<sup>320</sup>.

Particolarmente analogo al pensiero di Aktaş, è il lavoro di Dora Budor, la quale riprende l'estetica del romanticismo e ne riforma la dimensione nostalgica<sup>321</sup>.

Budor, artista e architetto croata che vive e lavora prettamente negli Stati Uniti, alla Biennale ha presentato una serie di quattro cubi di vetro riempiti di polvere fine e di pigmenti illuminati saltuariamente<sup>322</sup>.

In *Origin I (A Stag Drinking)*, *Origin II (Burning of the Houses)* e *Origin III (Snow Storm)*, l'artista invita il pubblico a immergersi all'interno di un cantiere urbano, evidente dai suoni in sottofondo registrati dal vivo, e a riflettere su come questi ultimi riescano ad attivare l'aerazione all'interno dei cubi, provocando, di conseguenza, anche i movimenti delle particelle e dei pigmenti che vanno a creare le cosiddette "immagini instabili"<sup>323</sup>.

Si tratta di un utilizzo differente dell'architettura, incentrato in una demolizione selettiva invece che della realizzazione degli edifici. Lo spazio, infatti, viene animato attraverso un senso di disorientamento tipico delle sue installazioni site-specific, una forte volontà di descrivere l'arte come un procedimento di creazione di nuove realtà e

---

<sup>320</sup> *Ibidem.*

<sup>321</sup> *Ibidem.*

<sup>322</sup> M. Alat, *16th Istanbul Biennial, The Seventh Continent*, in "E-Flux Criticism", settembre 2019; <https://www.e-flux.com/criticism/287386/16th-istanbul-biennial-the-seventh-continent> [ultimo accesso 23 novembre 2022].

<sup>323</sup> *Ibidem.*

finzioni riciclando ciò che già esiste e stimolando uno scontro in favore dell'immaginazione<sup>324</sup>.



Fig. 19

Il lavoro di Budor, la quale ha partecipato anche alla Biennale d'Arte, Venezia, 2022, viene oggi paragonato da alcuni critici d'arte al capolavoro del pittore inglese J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed*, 1844, considerato come la prima opera antropica europea a raffigurare i cambiamenti termodinamici visibili nell'atmosfera terrestre, un fattore dovuto probabilmente all'inquinamento industriale, il quale riporta lo sfruttamento continuo di terre e territori da parte della società umana<sup>325</sup>.

Il quadro di Turner, infatti, rappresenta una delle prime locomotive a vapore ad uso pubblico e le nuove infrastrutture che collegano il centro di Londra con le zone periferiche. Un'opera che si inserisce nel pieno degli anni Quaranta del XIX secolo, quando si assistette a un periodo di grande costruzione delle vie ferroviarie,

---

<sup>324</sup> M. Weisburg, *Dora Budor*, in “La Biennale di Venezia 2022”, aprile 2022; <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/dora-budor> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

<sup>325</sup> *Dora Budor*, in “Mo.Co Art”, marzo 2020; <https://www.moco.art/en/article/dora-budor> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

all'accelerazione dei treni e alla possibilità di assistere al passaggio su doppio binario<sup>326</sup>. Tutte queste moderne innovazioni infrastrutturali hanno comportato, come riporta lo stesso Turner nel dipinto, un cambiamento radicale nella natura e nel modo in cui l'uomo era solito osservare l'ambiente: nell'opera si assiste a una contrapposizione tra il preindustriale e il moderno, tra la velocità della locomotiva e la tranquillità del Tamigi sotto il ponte, tra il vapore "inquinante" che fuoriesce dal fumaiolo della locomotiva e la pioggia che cade incessante<sup>327</sup>.



Fig. 20

Alla Biennale di Istanbul, quindi, l'artista croata ha basato la sua produzione sullo studio della psico-geografia della sporcizia, dei rifiuti e di altre forme denigrate nelle megalopoli, sulla vulnerabilità della conservazione storica, sulla rappresentazione artistica e sui modi in cui i sistemi tecnici producono forme ibride di natura<sup>328</sup>.

Vicino alle tematiche della psico-geografia della sporcizia, Armin Linke si è concentrato sul fascino e sulle nuove scoperte in campo delle ecologie oceaniche. Nato

---

<sup>326</sup> J.M.W. Turner, *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*, in "The National Gallery"; <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

<sup>327</sup> *Ibidem.*

<sup>328</sup> N. Bourriaud, *The Seventh Continent*, Rehber Guide, 2019, pp. 70-71.



a Milano e trasferitosi a Berlino, l'artista esplora la questione di come l'umanità utilizzi le tecnologie e le conoscenze acquisite per trasformare la superficie terrestre e adattarla alle proprie esigenze. Alla mostra di Istanbul, il fotografo e filmmaker italiano ha esposto il video *Prospecting Ocean*, 2018, in cui ha documentato l'alienazione della tecnologia moderna utilizzata per mappare, visualizzare e sfruttare le risorse marine, in particolare per quelle relative allo sfruttamento dell'Oceano Pacifico<sup>329</sup>.



Fig. 21

*Prospecting Ocean*, infatti, indaga l'intreccio tecnocratico tra industria, scienza, politica ed economia, dimostrando quanto sia lunga ed estenuante la ricerca sul campo: tramite film e testi, l'artista analizza l'aumento dell'estrazione industriale in alto mare riportando il pericolo per le ecologie oceaniche. Nel video, Linke, per sottolineare l'importanza del lavoro di ricerca degli studiosi e lo stato attuale degli oceani, nomina specificatamente le fonti dei testi e dei video prescelti, non tralasciando alcun dettaglio, neanche i metodi applicati per le immersioni in profondità, rese possibili da droni e macchine sottomarine<sup>330</sup>.

---

<sup>329</sup> *Prospecting Ocean: Armin Linke "indaga" le profondità marine, a Venezia*, in "ArtsLife", maggio 2018; <https://artslife.com/2018/05/09/armin-linke-prospecting-ocean-isomer-cnr-venezia/> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

<sup>330</sup> N. Bourriaud, *The Seventh Continent*, Rehber Guide, 2019, pp. 114-115.

L'opera di Linke, dunque, rivela l'importanza dell'arte nel manifestare e sfidare i metodi convenzionali di produzione della scienza, della politica e del giornalismo presentandone molto dettagliatamente i risultati e riconoscendo come questi possano ampliare i limiti del pensiero e del comportamento umano, sia per gli aspetti positivi che negativi<sup>331</sup>.

Entrambi posti all'interno del Pera Museum ed entrambi videomaker, Linke e Ursula Mayer sono stati inseriti nel grande edificio di stile imperiale senza che le loro opere alterassero la storicità architettonica dello spazio circostante. In particolare, l'installazione di Mayer, *The Fire of Knowledge Burns to Ashes All Karma*, mostra un avatar digitale, pressoché inattivo e dalle sembianze umane, che si rifà ai videogiochi<sup>332</sup>. Un progetto basato sulla figura transgender di Valentijn de Hingh, il quale a 17 anni si sottopose a un intervento chirurgico per la trasformazione del proprio corpo in quello femminile. Diventata modella, de Hingh è stata presa come modello nel prototipo dell'opera di Mayer per compiere azioni programmate e ripetitive, come respirare o battere i piedi<sup>333</sup>.



Fig. 22

Si tratta, come cita la stessa Mayer, di un richiamo al Manifesto Cyborg di Donna Haraway, ma aggiornato: “*The Fire of Knowledge Burns All Karma to Ashes* is an HD

---

<sup>331</sup> *Ibidem.*

<sup>332</sup> *Ibidem.*

<sup>333</sup> Ursula Mayer, in “Bienal Iksv”, settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/ursula-mayer> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

video loop depicting an avatar and icon for the post-human, pointing to a future fusion of nature and culture and human and machine”<sup>334</sup>.

Il lavoro di Mayer, infatti, si concentra sull’analisi dei modelli futuri, sugli sviluppi fisici, di genere e tecnologici che mettono alla prova le attuali domande sull’esistenza umana. Attraverso l’intreccio tra esseri umani e tecnologia, nonché tra forme di intelligenza artificiale e la progressione dell’Antropocene, Mayer analizza un futuro in cui l’esistenza umana sarà condizionata da un cambiamento biologico di base<sup>335</sup>.

All’interno del Pera Museum, insieme a Mayer e Linke, ha presentato una serie di ritratti anche l’artista polacco Piotr Uklànski.

Adoperando un corpus di opere eterogeneo, tra cui scultura, fotografia, collage, performance e film, Uklànski propone ritratti che suscitano spesso reazioni polemiche poiché trattano di argomenti potenzialmente controversi. Alla Biennale di Istanbul, l’artista ha portato in mostra dieci ritratti che imitano l’estetica dei coloni tartari musulmani bianchi apparsi in Polonia e Ungheria a partire dal XIV secolo, durante la colonizzazione ottomana<sup>336</sup>.

Come si può notare, lo stile pittorico dei suoi ritratti prevede pose ridicole e ironiche, sia degli uomini che delle donne occidentali, un rimando all’eccessiva esportazione culturale del colonialismo europeo. Anche nell’uso del colore, Uklànski adatta le pennellate virtuose degli espressionisti americani del dopoguerra allo stile del realismo francese, come è evidente in *Untitled (Eastern Promises VI)*<sup>337</sup>.

Questi ritratti, infatti, non vogliono solo creare una maggiore sensibilità e consapevolezza sull’influenza dell’Impero Ottomano in Europa, ma mostrare anche come l’arte occidentale stia ancora colonizzando gli stili di pittura e di come ciò non diminuisca il sentimento nazionalizzante all’interno della Polonia<sup>338</sup>.

---

<sup>334</sup> *Ibidem*.

<sup>335</sup> W. Seidl, *Ursula Mayer - What Will Survive of Us: Modelle einer fluiden Zukunft*, in “Art Magazine”, ottobre 2020; <https://www.artmagazine.cc/content/113356.html> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

<sup>336</sup> B.A. Kaplan, *Memory as Fluid Process: James Friedman's "12 Nazi Concentration Camps" and Gunter Demnig's Stolpersteine*, in “Purdue University Press”, Vol. 37, No. 1, primavera 2019, pp. 41-71.

<sup>337</sup> *Piotr Uklànski*, in “Bienal Iksv”, settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/piotr-ukla-ski> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

<sup>338</sup> *Ibidem*.



Fig. 23



Fig. 24

I ritratti di Uklànski, quindi, richiamano il ruolo della fotografia nello stabilire la comunanza, nel creare e sfidare l'identità di gruppo. La serie *Eastern Promises*, per esempio, si basa sui legami storici tra la Polonia e il mondo islamico esplorando la mascolinità, il ritratto seduto, l'iconografia e l'abbigliamento d'epoca, prendendo di mira l'islamofobia che si diffonde oggi in Occidente<sup>339</sup>.

Originale, ma non distante dalle opere dei suoi colleghi, Turiya Magadlela, artista sudafricana, presenta una serie di lavori incentrati sulla tecnica artigianale del cucito. Selezionando tessuti di uso comune, tra cui collant e tute da lavoro provenienti dalle carceri, Magadlela riporta questi materiali su tela, li taglia, li cuce, li piega e crea composizioni astratte attraverso la manipolazione dei tessuti. La sua pratica artistica vede l'unione di differenti temi, da quelli inerenti alla vita di tutti i giorni alla politica, dalla violenza sulle donne alle passioni umane, un'arte che vuole rispondere alle questioni di genere, di razza e di sociopolitica<sup>340</sup>.

La decisione di usare, in maniera specifica, proprio i tessuti nella sua arte è un richiamo d'attenzione verso i differenti colori che caratterizzano la pelle umana, dall'utilizzo di

---

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> Turiya Magadlela, in "Bienal Iksv", settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/turiya-magadlela> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

collant molto chiari, per le pelli dei paesi nordici, al nero delle popolazioni africane, un riferimento alla capacità dell'essere umano di adattarsi alle situazioni, ma anche al contesto del suo Sudafrica, la sua terra d'origine, con allusioni alla magia nera e alle bambole feticcio<sup>341</sup>.

Il suo contributo per la Biennale di Istanbul è stata una serie di arazzi molto grandi, *Ntombi Zohlanga*, composti da collant, che rivestono una parte di un soffitto del Museo di Pittura e Scultura di Istanbul, dando origine a una struttura simile a una grotta. Come atto di attivismo verso una maggiore attenzione alle pessime condizioni di lavoro presenti ancora in molti paesi, sulle disparità di genere e sulle storie intrecciate di violenza sessuale e razziale, l'artista sudafricana ha attuato una performance, durante i primi giorni di apertura della mostra, cucendo lei stessa, davanti agli spettatori, i collant su una macchina da cucire<sup>342</sup>.



Fig. 25

Cuciti insieme all'altezza del punto vita, in modo che ogni singolo paio presenti un piccolo foro tra le gambe, i collant di Magadlela permettono allo spettatore di identificarne il singolo tessuto e riconoscerne la femminilità. I collant, infatti, rispondono simbolicamente alla fantasia patriarcale, ancora persistente, secondo cui il corpo femminile dovrebbe essere docile e obbediente, un concetto con cui l'artista non

---

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> N. Bourriaud, *The Seventh Continent*, Rehber Guide, 2019, p. 120.

si riconosce e per cui riporta come sia una limitazione socio-strutturale che riduce le donne ad essere identificate tali solo da ciò che indossano<sup>343</sup>.

La Biennale di Istanbul 2019 è andata incontro a molteplici critiche, in maniera particolare per non essere stata vicina alla situazione politica turca. Nonostante gli artisti provenissero da venticinque differenti parti del mondo e che quasi tutti vivessero in una nazione in cui la libertà di pensiero fosse un dato certo, nessuno di loro ha mosso una parola o fatto reclamo affinché la Turchia, il paese con il più alto numero di giornalisti incarcerati, seguisse uno dei diritti umani più importanti: la libertà d'espressione<sup>344</sup>.

L'arte e l'attivismo contro "il regime totalitario turco", infatti, porta sempre più spesso all'incarcerazione degli individui oppositori del presidente Recep Tayyip Erdoğan.

Tuttavia, le opere di Glenn Ligon, esposte a Palazzo Mizzi, nell'isola di Büyükada, sede storica di prigionia per politici e oppositori al regime turco, hanno evidenziato delle analogie sociopolitiche tra la Turchia e gli Stati Uniti. Artista americano, che dagli anni '80 ha deciso di approfondire le tematiche storiche, letterarie e sociali americane, Ligon propone opere basate sull'arte moderna e concettuale<sup>345</sup>.

Come dimostra alla Biennale di Istanbul attraverso il film documentario di Setat Pakay, *James Baldwin: From Another Place*, 1970, l'artista ha inserito pezzi del film per riportare la storia di James Baldwin, scrittore omosessuale afroamericano che viaggia per il mondo richiamando l'importanza della libertà d'espressione, al di là delle differenze di razza, genere e orientamento sessuale<sup>346</sup>.

Baldwin visse a Istanbul per quasi tutti gli anni Sessanta, dal 1961 al 1970, dove fu attivo nella comunità intellettuale locale e dove si rifugiò dai turbolenti anni del suo paese natale<sup>347</sup>.

Nei due cortometraggi proposti per la Biennale, l'artista ha abbinato scene di folla girate in piazza Taksim a musiche di musicisti sperimentali contemporanei. Una scelta artistica a cui ha aggiunto anche l'ultima serie di sculture al neon che riportano la

---

<sup>343</sup> Ivi, p.121.

<sup>344</sup> T. Retzer, *The Seventh Continent*, in "Art Paper", inverno 2019.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> G. Bria, *The floating, fluid and borderless planet of Istanbul Biennial*, in "Domus", settembre 2019; <https://www.domusweb.it/en/art/2019/10/18/16esima-biennale-di-istanbul--l-antromorfizzazione-del-settimo-c.html> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

<sup>347</sup> *Ibidem*.

parola "America" e a cui ha associato una serie di cavi di lampade infilate tra i minareti delle moschee durante il Ramadan, i cosiddetti *mahya*<sup>348</sup>.

L'installazione presentata da Ligon, proiettata in loop e sottotitolata per la prima volta in turco, esplora il legame storico dello scrittore afroamericano con Istanbul: per enfatizzare la storia al pubblico turco, l'artista ha, inoltre, esteso il ritratto di Baldwin nelle stanze adiacenti e ha semplificato il lessico americano per fare comprendere meglio al popolo turco la presa dell'America sull'immaginazione di Baldwin mentre era in esilio<sup>349</sup>.



Fig. 26

Ciò non di meno, la situazione tra Turchia e Stati Uniti sembra essersi invertita rispetto agli anni Sessanta. Sulla scia del pensiero artistico di Ligon, numerosi giornalisti ritengono ci siano molte somiglianze, piuttosto che differenze, tra il presidente Erdoğan e Donald Trump poiché diversi sono i crimini e le azioni anticostituzionali

---

<sup>348</sup> Glenn Ligon, in "Bienal Iksv", settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/glenn-ligon> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

<sup>349</sup> Glenn Ligon: *James Baldwin: From Another Place*, in "Via Art", settembre 2019; <http://viaartfund.org/grants/glenn-ligon-james-baldwin-another-place/> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

che il presidente americano avrebbe apportato con la sua salita alla Casa Bianca, una critica, tuttavia, applicabile anche a molti dei leader mondiali in questo momento<sup>350</sup>. L'opera artistica di Ligon, infatti, non vuole produrre polarità politiche, quanto piuttosto riflettere la fragilità delle comunità locali in un mondo sempre più globalizzato<sup>351</sup>.

Ad esporre nell'isola di Büyükada e a trattare delle medesime problematiche, vi era anche l'artista cinese En Man Chang. Nelle sue opere l'artista riporta la propria identità e il viaggio che la sua anima compie nella vita, viaggiando, respirando, osservando, parlando e conoscendo, un linguaggio che ha cercato di spiegare nel video *Ungrounding Land - Ljavek Trilogy*<sup>352</sup>.

Incentrato su quei lavori umani nascosti dalla società e sullo spostamento forzato del proletariato sottoposto alle politiche urbanistiche della comunità portuale di Kaohsiung, a Taiwan, la videoinstallazione rappresenta il frutto della collaborazione tra Chang e la famiglia indigena Balasasau di Ljavek, costretta a trasferirsi a Taiwan negli anni Cinquanta per soddisfare la domanda di lavoro. Vivendo in spazi di fortuna, tra tavole di legno, cartelli e altri oggetti trovati, la famiglia Balasasau inconsapevolmente contribuiva alla costruzione fisica della città. Solo in seguito, negli anni '90, il governo locale ha ristrutturato l'area e stabilito che nessun essere umano dovesse più vivere in condizioni così precarie e illegali<sup>353</sup>.

In particolare, Chang ha preso d'esempio *Ljavek*, in italiano "il luogo vicino al mare", l'unica comunità indigena nel centro della città di Kaohsiung. Formatasi negli anni Cinquanta per far fronte alla carenza di manodopera nelle industrie del legname e dell'esportazione da parte di un gruppo di Paiwan, la comunità è stata al centro di numerose riforme urbane, da quella in cui, nel 1997, prevede la costruzione di una strada, la Jhonghua 5th Road, al posto di un canale, al riutilizzo dell'intera area come terreno per la pianificazione della baia di Asia New Bay Area. Da allora, i membri della comunità sono stati impegnati in negoziati e proteste contro lo sfratto<sup>354</sup>.

---

<sup>350</sup> T. Retzer, *The Seventh Continent*, in "Art Paper", inverno 2019.

<sup>351</sup> *Ibidem*.

<sup>352</sup> *En Man Chang*, in "Bienal Iksv", settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/en-man-chang> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> *Offshore. Ungrounding Land - Ljavek Trilogy*, in "Aman's work", aprile 2018; <http://amaan286.blogspot.com/2019/02/ungrounding-land-ljavek-trilogy.html> [ultimo accesso 26 novembre 2022].





Fig. 27

Il video di Chang, infatti, pone in evidenza la manodopera cinese che alimenta lo sviluppo capitalistico e urbano del Paese, pur essendo ancora ignorato dalle sue forze, e ad avviare un processo di auto-guarigione per una cultura corrotta e compromessa, esplorando l'essenza della vita e lo stato dei luoghi, nella speranza di comporre una visione preliminare del futuro<sup>355</sup>.

La Biennale di Istanbul, curata da Bourriaud, perciò, è stata molto criticata, ma altrettanto apprezzata per aver dato la possibilità di trattare temi molto vasti e di essenziale notorietà. Riconoscendo come il futuro sia sempre più incerto e in bilico, la mostra invita a visualizzare attraverso l'arte alcune soluzioni da legittimare nel presente. Già il titolo della Biennale, *The Seventh Continent*, introduce lo spettatore in una dimensione del qui ed ora. In questa mostra, infatti, gli artisti hanno avuto la possibilità di sperimentare, di estendere i propri campi di conoscenza, di intrecciare l'umano con il non umano, di sezionare esseri ibridi, utilizzare metodi archeologici insoliti per scavare civiltà immaginarie o inventare nuovi temi di ricerca<sup>356</sup>.

È innegabile, quindi, che questo enorme ammasso di plastica, il primo continente artificiale della Terra, correttamente denominato “settimo”, in ordine crescente tra

---

<sup>355</sup> *En Man Chang*, in “Bienal Iksv”, settembre 2019.

<sup>356</sup> T. Retzer, *The Seventh Continent*, in “Art Paper”, inverno 2019.

quelli emersi dopo l'era glaciale, possa considerarsi l'emblema dell'attuale condizione socioculturale. Sommersa da un'immensa quantità di residui plastici che emergono nell'oceano, *Great Pacific Garbage Patch* è l'apice di un allarme ormai improrogabile<sup>357</sup>.

Lo scopo di questa Biennale è quello di cercare di fare interagire l'arte con le questioni che segnano l'era del riscaldamento globale, una sfida ardua e ambiziosa di assunzione critica della realtà, dove le opere rimandano a una specifica conoscenza del mondo e dell'esperienza del presente<sup>358</sup>.

Dalla nascita dei movimenti ecologisti alle questioni di genere, dalle migrazioni alle colonizzazioni, dalla creazione di individui ibridi all'alienazione contemporanea, e dall'invenzione di luoghi utopici al presente come archeologia e reperto storico, gli artisti della Biennale, qui citati solo alcuni, hanno esibito "un'arte della catastrofe", non didascalica, ma che si avvicina all'immaginario senza tralasciare mai il reale<sup>359</sup>.

### **3.4 Il tema dell'Antropocene presentato in altre Biennali**

Risultando essere un concetto così innovativo e di estrema importanza sociale, l'Antropocene è stato più volte citato all'interno di numerose Biennali, le quali, come da tradizione, si concentrano sulla volontà di presentare ed esporre eventi sempre nuovi e originali che affiorano nella cultura attuale.

Tutto ciò che ne consegue, dunque, non riguarda solo un tema cardine nel lavoro di Bourriaud, in particolare per la sedicesima Biennale di Istanbul 2019, ma è riscontrabile anche nella quarta Biennale d'Architettura di Tallinn (TAB), 2017, intitolata *Bio.Tallinn*, nella quindicesima Biennale di Lione, 2019, *Là où les eaux se mêlent/ Là dove le acque si mescolano*, la terza Coventry Biennial di Londra, 2021, *The Hyper-possible/L'iper-possibile*, e la seconda Biennale di Varsavia, 2022, *The Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley/ Tra pietre vedenti e spazi oltre la valle*.

---

<sup>357</sup> P. Mania, *L'arte nell'età dell'Antropocene*, in "Unclosed", ottobre 2019.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

<sup>359</sup> L. Meloni, *The Seventh Continent: l'arte come punto di osservazione*, in "Unclosed", ottobre 2019; <https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/284-the-seventh-continent-l-arte-come-punto-di-osservazione.html> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

Come si può ben notare, l'Antropocene è una nozione interamente inglobata nell'arte solo negli ultimi cinque anni. Una volta riconosciuto il valore e l'importanza di questa nuova era geologica e di come la sua gravità fosse stata trascurata troppo a lungo dall'intera società umana, numerosi storici dell'arte, critici, curatori e artisti hanno deciso di non sottostare alle regole socioculturali, ma dire la loro, e muoversi a favore del proprio ambiente, del proprio Pianeta.

### **3.4.1 La Biennale Architettura di Tallinn, *Bio.Tallinn*, 2017**

A partire dalla quarta Biennale di Architettura di Tallinn, *Bio.Tallinn*, nel 2017, curata da Claudia Pasquero, il tema dell'Antropocene è stato declinato mediante il lavoro di vari architetti e, in particolare, dal progetto cardine della stessa curatrice e del suo collega, Marco Poletto, con *Anthropocene Island*<sup>360</sup>.

Ideata insieme allo studio di architettura e design innovativo, ecoLogicStudio, specializzato in biotecnologie per l'ambiente costruito, il progetto *Anthropocene Island*, presentato all'interno di *The Curatorial Exhibition*, ha riunito architetti e ricercatori di fama internazionale, tra cui Rachel Armstrong, Noumena, The Urban Morphogenesis Lab, The Institute of Advanced Architecture of Catalonia (IAAC), Alisa Andrasek e Marcos Cruz (BiotA Lab), Edouard Cabay (Appareil), Maj Plemenitas, Heather Barnett e Studio Unseen<sup>361</sup>.

Discutendo di industria e di ecologia, di paesaggio e di architettura, di come le città rappresentino un territorio che permetta l'auto-organizzazione e la co-evoluzione, la Biennale di Tallinn ha riunito giovani studiosi, scienziati e designer affinché ideassero nuovi metodi di costruzione intorno alla natura, per la natura e con la natura.

The convergence of biology and computation in architecture is one of the most promising future disciplinary developments. In this Biennale, I want it to embody a quest to expand the scope of our rational understanding of the impending global environmental crisis. I believe architecture can be deployed to unpack complex

---

<sup>360</sup> A. Rocca, *Tallinn Architecture Biennale/ Bio Tallinn*, settembre 2017, pp. 27- 31.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

issues by reframing. The problematic field thus enlarging the space for solutions<sup>362</sup>.

Articolata su tre eventi principali e su differenti programmi satellite, la Biennale di Tallinn ha previsto un'esibizione curatoriale centrale, *The Curatorial Exhibition*, un secondo evento parallelo, *The Symposium*, e un terzo, *The Tallinn Vision Competition*. Ad accomunare l'intera mostra è stato l'obiettivo di creare "un'architettura intelligente", in grado di generare energia, ripulire l'acqua, smaltire i rifiuti e purificare l'aria, il tutto tramite edifici ideati con l'utilizzo di materiali biologici e metabolici che potessero permettere a questi ultimi di divenire organismi viventi e respiranti<sup>363</sup>.

La mostra *Bio.Tallinn*, infatti, ha trattato del rapporto tra scienza e design nell'epoca dell'Antropocene, approfondendo, nello specifico, come rendere ecosostenibile la penisola di Paljassaare, a Tallinn, ridefinita nel progetto di Pasquero e Poletto come *Anthropocene Island*<sup>364</sup>. Sulla base di questo programma, i due architetti riconobbero come lo spazio dovesse essere considerato un laboratorio di design, un luogo sperimentale che potesse approfondire un sito specifico, in questo caso la penisola di Paljassaare, e che potesse realizzare uno studio basato su tali principi. Un'idea nata su progetti in scala attuati anche per il Mar Baltico e per lo studio microscopico dei batteri<sup>365</sup>.

La quarta Biennale di Tallinn, perciò, ha rappresentato il confine tra il regno naturale e il regno artificiale, riconoscendo come la natura sia un sistema equilibrato, ma anche un sistema perturbato e deviato dall'azione umana. *Bio.Tallinn* riconosce come non ci sia più una natura incontaminata e pura, ma il prodotto di un insieme di ecosistemi originati da eventi catastrofici, che comportano essi stessi nuovi equilibri dinamici. Una mostra, quindi, incentrata sulla revisione radicale dell'*urbansfera* contemporanea, in cui gruppi di architetti suggeriscono nuovi parametri per la coevoluzione con la biosfera<sup>366</sup>.

---

<sup>362</sup> C. Pasquero, *TAB17*, in "ecoLogicStudio", settembre 2017; <https://www.ecologicstudio.com/projects/biotallinn-2> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

<sup>363</sup> A. Rocca, *Tallinn Architecture Biennale / Bio Tallinn*, settembre 2017, pp. 6- 8.

<sup>364</sup> *Bio.Tallinn. The Tallinn Architectural Biennale 2017*, in "ecoLogicStudio", settembre 2017; <https://www.ecologicstudio.com/projects/biotallinn-2> [ultimo accesso 29 novembre 2022].

<sup>365</sup> *Ibidem*.

<sup>366</sup> A. Rocca, *Tallinn Architecture Biennale / Bio Tallinn*, settembre 2017, pp. 6-8.

### 3.4.2 La Biennale di Lione, *Là où les eaux se mêlent*, 2019

Nella quindicesima Biennale di Lione, *Là où les eaux se mêlent/ Là dove le acque si mescolano*, 2019, il cui titolo trae origine da una poesia di Raymond Carver, il tema dell'Antropocene, invece, è stato affidato alla direttrice Isabelle Bertolotti e collettivamente al gruppo curatoriale del Palais de Tokyo, di cui faceva parte Adélaïde Blanc, Daria de Beauvais, Yoann Gourmel, Matthieu Lelièvre, Vittoria Matarrese, Claire Moulène e Hugo Vitrani. Trattando di paesaggi porosi e di ecosistemi antropici, i curatori hanno deciso di utilizzare la metafora dell'acqua per discutere di temi d'attualità, in particolare dei numerosi flussi di mercato, delle informazioni circolanti ogni giorno nei nostri cellulari e del concetto di individuo<sup>367</sup>.

A partecipare furono cinquantacinque artisti provenienti da tutto il mondo, con l'intento di riunire arte e ambiente, tanto nell'opera quanto sul piano espositivo. Gli spazi espositivi, infatti, vennero suddivisi tra il Mac, il museo di arte contemporanea di Lione, e le ex officine Fagor, mentre gli eventi collaterali, dedicati ai giovani artisti, vennero presentati allo IAC, l'istituto di arte contemporanea di Villeurbanne. Il primo venne affidato unicamente a pochi artisti eletti, cosicché il loro lavoro potesse occupare più sale e più piani, mentre il secondo a quegli artisti che avevano ideato opere di grandi dimensioni<sup>368</sup>.

Considerate il vero teatro della Biennale di Lione, le ex officine di lavatrici Fagor, un edificio di trentamila metri quadrati suddiviso in quattro stanze, hanno permesso agli artisti di creare un rapporto unico tra l'impianto espositivo, il paesaggio circostante e il pubblico.

Esempio è il lavoro della coreana Minouk Lim, *Si tu me vois, je ne te vois pas*, in cui ha riportato una tragedia avvenuta nel suo paese nell'ultimo decennio, quando un canale d'acqua divenne fosforescente a causa di sostanze nocive buttatesi dentro dall'uomo<sup>369</sup>. Jean Marie Appriou, invece, ha utilizzato l'alluminio per creare un articolato cespuglio che irrompesse nello spazio circostante e inserisse la natura nel

---

<sup>367</sup> A. Beltrami, *Arte contemporanea. Alla Biennale di Lione gli ecosistemi dell'antropocene*, in "Avvenire", settembre 2019; <https://www.avvenire.it/agora/pagine/lione-biennale-de-lyon-la-ou-les-eaux-se-melent> [ultimo accesso 30 novembre 2022].

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> E. Magri, *15. Biennale de Lyon. Là où les eaux se mêlent*, in "Juliet", settembre 2019; <https://www.juliet-artmagazine.com/15-biennale-de-lyon-la-ou-les-eaux-se-melent/> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

regno della tecnologia. Analogo risultò essere l'opera di Bronwyn Katz e la sua foresta di alberi falciati circondata da una pioggia di materiali metallici<sup>370</sup>.

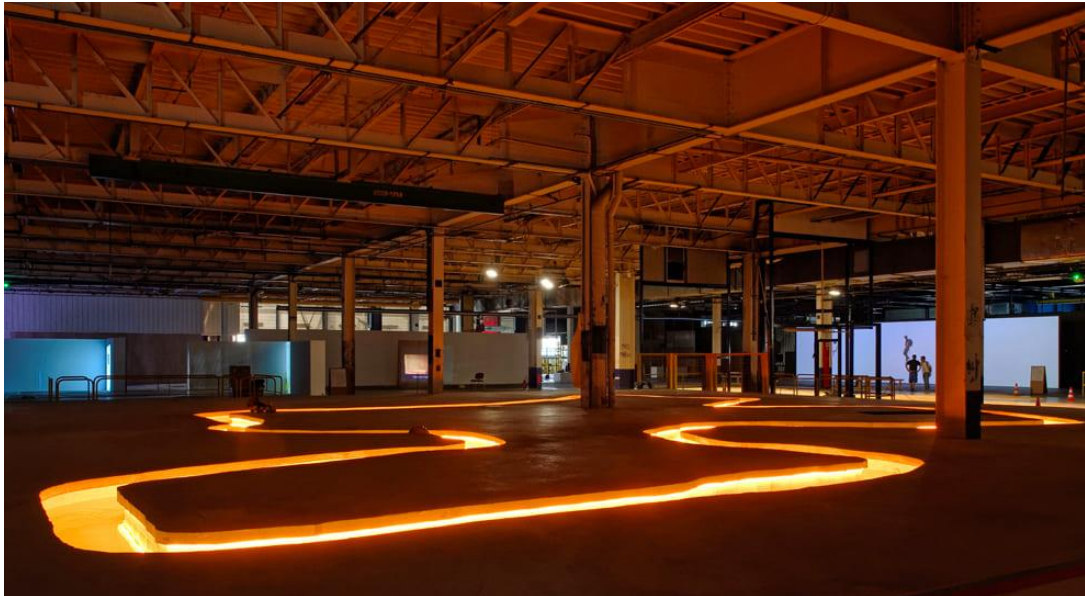


Fig. 28

Considerata uno dei principali eventi d'arte contemporanea del mondo, la Biennale di Lione è riuscita a riunire un vasto sistema di interazioni politiche, poetiche, estetiche e ambientali attraverso le opere di artisti provenienti da differenti nazioni e generazioni, un lavoro che ha voluto attingere all'eredità e all'architettura della fabbrica come al suo contesto socioeconomico. Per questa quindicesima edizione, infatti, il gruppo curatoriale ha cercato di stimolare incontri casuali e connessioni inaspettate tra le opere d'arte appositamente prodotte, site-specific, in collaborazione con le forze vitali dell'area metropolitana, della regione Alvernia-Rodano-Alpi e della città di Lione<sup>371</sup>.

### 3.4.3 La Coventry Biennial di Londra, *The Hyper-possible*, 2021

*Listening to the Anthropocene*, presentata alla terza Coventry Biennial di Londra, 2021, intitolata *The Hyper-possible/L'iper-possibile*, rappresenta un'opera d'arte con l'intento di riunire un vasto insieme di lavori sonori e di immagini in

---

<sup>370</sup> *Ibidem*.

<sup>371</sup> 15TH LYON BIENNALE, in "ItsLiquid", settembre 2019; <https://www.itслиquid.com/15th-lyon-biennale.html> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

movimento. Esplorando i modi in cui la registrazione sul campo e la ricerca sonora possono aiutare le società a sintonizzarsi con lo stato mutevole del pianeta, questo progetto, curato da Michael Lightborne, raggruppò i lavori di nove artisti<sup>372</sup>.

In particolare, le opere d'arte presentate e adattate nella navata dell'iconica Cattedrale di Coventry, per formare un'installazione sonora immersiva, hanno riunito le esperienze personali degli artisti relative ai luoghi colpiti dal cambiamento climatico<sup>373</sup>. L'artista keniano Joseph Kamaru (KMRU), per esempio, alla Biennale di Londra esibì *As after, before* e *Morass sinks*, un'elaborazione dei suoni dell'ambiente circostante sottoforma di musica ambient meditativa. Kate Carr, invece, attraverso l'opera *Inlet*, portò in mostra la registrazione di un punto specifico di un fiume che si muoveva nel sottosuolo della Cattedrale. Lamin Fofana con il suo *The Dithering*, inoltre, riprodusse, mixando, i suoni della vita urbana che creano ogni giorno disagio alle menti umane. Non di meno, Simon Scott con il suo *Fen dawn, dusk* ha presentato i suoni registrati nelle Cambridgeshire Fens, una regione paludosa nell'Inghilterra orientale<sup>374</sup>.

Con il titolo *Listening to the Anthropocene*, il curatore Lightborne ha voluto riportare un importante contributo al progetto dell'artista-geografo A.M Kanngieser, il quale, nel 2015, ha tracciato una mappa delle recenti "pratiche eco-acustiche" utilizzate da artisti e altri soggetti di tutto il mondo riconoscendo come queste possano essere raggruppate sotto la denominazione di *Listening to the Anthropocene: Sound and Ecological Crisis*<sup>375</sup>.

#### **3.4.4 La Biennale di Roma, *Antropocene*, 2022**

Conclusasi a maggio 2022 e durata un mese intero, la prima Biennale di Roma, intitolata *Antropocene*, ha avuto l'obiettivo di riunire sessanta artisti, alcuni dei quali provenienti dall'Accademia d'Arte di Via Ripetta e dalla scuola di Incisione

---

<sup>372</sup> V. Artists, *Listening to the Anthropocene*, in "Coventry Biennial", ottobre 2021; <https://coventrybiennial.bandcamp.com/album/listening-to-the-anthropocene> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> A.M Kanngieser, *Listening to the Anthropocene: Sound and Ecological Crisis*, in "AM Kanngieser", dicembre 2015; <https://amkanngieser.com/posts/listening-to-the-anthropocene-sound-and-ecological-crisis> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

dell'Associazione *La linea di Virginia Carbonelli*, inseriti nella sezione “Giovani in Biennale”<sup>376</sup>.

Affrontando diversi ambiti del mondo culturale, dagli incontri con ricercatori specializzati in ambito alla visualizzazione in loco di performance, dalla pittura alla musica, dal teatro alla poesia, la Biennale di Roma è stata curata da Federica Fabrizi e Vittorio Pavoncello, i quali hanno scelto di porre al centro della loro esibizione un'ampia riflessione sul bisogno di creare maggiori stimoli e informazioni sulle condizioni del pianeta Terra, sui cambiamenti climatici e sull'impatto dell'uomo sul suolo. L'obiettivo dei due curatori, dunque, è stato quello di creare una nuova pagina culturale nella città di Roma, una Biennale, che potesse avere come inizio uno dei dibattiti più complessi della storia sociale, una nozione che potrebbe essere contrassegnata come *antropocenica*<sup>377</sup>.

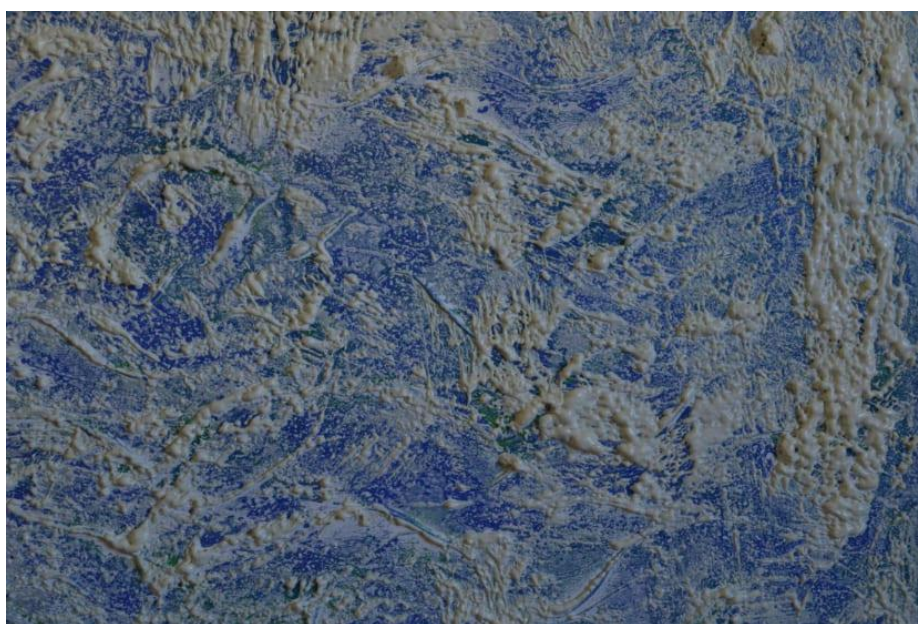


Fig. 29

Il lavoro dell'artista romana Anna del Fusco, per esempio, ha descritto i cambiamenti climatici attraverso l'utilizzo della “tecnica a risparmio” alternando il bianco con il nero ed evocando simultaneamente il passaggio delle stagioni. Un'arte che riporta i

---

<sup>376</sup> F. Fabrizi, V. Pavoncello, *Antropocene Biennale*, in “Antropocene Biennale”, maggio 2022; [https://www.antropocenebiennale.net/antropocene\\_arte.html](https://www.antropocenebiennale.net/antropocene_arte.html) [ultimo accesso 05 dicembre 2022].

<sup>377</sup> *Ibidem*.



vari e continui viaggi dell'artista materializzati nelle turbolenze tonali dell'espressione astratta della sua pittura<sup>378</sup>.

Promossa dall'Associazione letteraria premio nazionale Elio Pagliarani, da ECAD e dagli Stati Generali della Memoria, la Biennale *Antropocene*, tenutasi presso gli spazi dell'Art G.A.P, ha riconosciuto come l'ipotetica nuova era geologica, nella quale l'impatto umano apporta significativi cambiamenti, non rappresenti soltanto una nozione negativa, ma può simboleggiare anche un museo che raccolga la storia dell'impatto dell'uomo sul pianeta Terra, uno spazio in cui prevenire e valutare future pandemie e mutamenti climatici<sup>379</sup>.

### **3.4.5 La Biennale di Varsavia, *The Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley*, 2022**

La seconda Biennale di Varsavia, *The Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley/ Tra pietre vedenti e spazi oltre la valle*, conclusasi nel luglio 2022, ha voluto incentrarsi sulla relazione tra tecnologia, potere e capitale. La mostra, che include cinquanta individui tra gruppi di artisti e ricercatori, ha esposto venticinque opere, nove delle quali commissionate dalla stessa Biennale Warszawa: riferendosi strettamente all'attuale contesto socio-politico, gli artisti hanno analizzato i temi dell'ideologia reazionaria nascosta dietro le tecnologie, tra cui la sorveglianza dei cittadini attraverso i software spia, le tecnologie di protezione delle frontiere, il ruolo delle infrastrutture nella creazione di nuove strutture di potere e la guerra in Ucraina<sup>380</sup>. Nella speranza di proseguire con un futuro più democratico ed egualitario, il programma ha previsto tecnologie alternative, prototipi, idee e progetti speculativi. Nei loro lavori, dedicati alle visioni incerte sul futuro, gli artisti hanno sostenuto come non saranno le macchine intelligenti, ma gli esseri umani stessi a creare e a spiegare le

---

<sup>378</sup> A. Barricelli, *Le risonanze magnetiche dell'espressionismo astratto di Anna Di Fusco*, in "About Art", dicembre 2019; <https://www.aboutartonline.com/le-risonanze-magnetiche-dellespressionismo-abstracto-di-anna-di-fusco/> [ultimo accesso 05 dicembre 2022].

<sup>379</sup> V. Pavoncello, *Antropocene. Un museo*, All Around, 2022, p. 10.

<sup>380</sup> *Biennale Warszawa 2022: Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley*, in "e-flux", giugno 2022; <https://www.e-flux.com/announcements/462889/biennale-warszawa-2022-seeing-stones-and-spaces-beyond-the-valley/> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

relazioni causali che portano alla formazione dei numerosi fenomeni presenti sulla Terra e la conseguente possibilità di potersi scegliere il futuro a proprio piacimento<sup>381</sup>. Sulla base della consapevolezza di non essere a conoscenza del funzionamento degli algoritmi che regolano la vita di tutti i giorni e di cui ne rappresentano la spina dorsale invisibile, la Biennale Warszawa si è posta l'obiettivo di far uscire gli algoritmi dallo spazio dell'invisibilità e mostrare come questi plasmino la mente umana, la materialità stessa degli oggetti prodotti e i processi sociali a cui l'individuo decide di sottoporsi<sup>382</sup>. Tra gli eventi collaterali, la studiosa polacca Ewa Bińczyk ha presentato una conferenza intitolata *How to survive in the Anthropocene?*, sulla base del suo saggio *Constructivism in the Anthropocene*<sup>383</sup>.

Secondo la ricercatrice polacca, la nozione di Antropocene incarna al meglio le numerose e differenti tensioni del tempo, dalla perdita di contatto con la natura al concetto di Capitalocene, dal passaggio al post naturalismo e a un mondo senza analogie alla definizione del pianeta come giardino planetario, dalla possibilità di modificare il tempo e lo spazio in base alle necessità sociali alla geoingegneria. Tutte sfumature che possono essere facilmente interpretate all'interno della prospettiva costruttivista e che riconoscono come la sfida più significativa per questa nuova epoca sia la tutela del clima<sup>384</sup>.

My aim is to follow the path of critique of anthropocentrism that characterizes the Anthropocene debate. I will also ask whether constructivism, in its current forms, but especially Ernst von Glasersfeld's radical constructivism, can fruitfully inspire discourses on the Anthropocene. Do we need constructivism in the Anthropocene? Through the analysis of a new glossary emerging in the Anthropocene, I also hope to point out some of the deficits of 21st century environmentalism<sup>385</sup>.

Il filosofo e cibernetico tedesco, Ernst von Glasersfeld, citato da Bińczyk, è stato una delle figure più note di tutto il pensiero costruttivista mondiale. In primo luogo, per

---

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> E. Bińczyk, *Constructivism in the Anthropocene*, in "The Environmental Rhetoric and Lethargy of the Anthropocene. Philosophical Analysis of Discourses", Polonia, 2016, p. 395.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 396.

aver sempre considerato la conoscenza non come qualcosa che si potesse inglobare passivamente, ma piuttosto come un'esperienza raccolta dalla costruzione attiva del soggetto, quindi una scelta personale e libera; in secondo luogo, per aver riconosciuto come la conoscenza dello spazio sociale e naturale consentisse l'adattamento biologico dell'essere umano, ovvero un'adeguatezza cognitiva che rendesse l'individuo ricettivo nei confronti degli stimoli ambientali<sup>386</sup>.

Sulla base dell'ideologia costruttivista radicale di von Glasersfeld, Bińczyk ha inserito il suo studio e il suo pensiero all'interno della Biennale Warszawa per mostrare come numerosi e incerti siano anche gli algoritmi che girano intorno al concetto di Antropocene, su come il dibattito di quest'epoca geologica venga costantemente contrapposto all'arroganza dell'antropocentrismo. Le considerazioni sul cambiamento climatico, così come sui confini planetari e sulle perdite naturali irreversibili, possono essere viste come narrazioni complementari nell'aver agito con troppo scompiglio e con troppo poco rispetto nei confronti del Pianeta: gli esseri umani, infatti, avrebbero dovuto rappresentare il ruolo di amministratori della Terra e non quello di distruttori senza freni. In un certo senso, perciò, il discorso dell'Antropocene si concentra su problemi semplici come il disordine, l'impertinenza e la questione delle proporzioni<sup>387</sup>.

### **3.5 L'Antropocene alla Biennale d'Arte di Venezia 2022, *Planet B: Climate Change & the New Sublime***

All'inizio del 2022, Nicolas Bourriaud ha deciso di abbandonare il mondo delle istituzioni museali per fondare una propria cooperativa curatoriale, totalmente indipendente, con sede a Parigi, denominandola *Radicants*. La prima mostra del progetto è stata *Planet B: Climate Change & the New Sublime*, presentata durante la Biennale d'arte di Venezia 2022, a Palazzo Bollani, con l'intento di esplorare l'impatto

---

<sup>386</sup> E. von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere*, Odradek, trad. di M. Marcheselli, 2016, p. 9.

<sup>387</sup> E. Bińczyk, *Constructivism in the Anthropocene*, in "The Environmental Rhetoric and Lethargy of the Anthropocene. Philosophical Analysis of Discourses", Polonia, 2016, pp. 397-98.

del cambiamento climatico sull'arte odierna e come quest'ultima potesse essere spiegata attraverso il concetto di sublime<sup>388</sup>.

Alla base dell'esposizione vi è l'obiettivo, da parte del curatore, di considerare il popolo occidentale come "il signore e il padrone della natura", di quella natura che ha colonizzato, sfruttato, inquinato e deforestato per contrastare le sempre più crescenti richieste consumistiche dei propri cittadini<sup>389</sup>. Attraverso la mostra, Bourriaud ha voluto cogliere il rapporto di difficile compatibilità tra la modernità industriale e gli ecosistemi umani, un rapporto messo a dura prova dalla frenesia di tutti i giorni e che reclama una forte necessità di "tornare a terra, di rinunciare alla fantasia del progresso e all'utopia megalomane che si sforza di trasformare il pianeta in un'entità astratta"<sup>390</sup>. Una soluzione a questa complessa compatibilità viene trovata dal curatore nella nozione di sublime. Nonostante l'arte contemporanea sembri esserne molto distante, il sublime viene posto in relazione a un nuovo contesto, il Capitalocene, e alla crisi climatica, portandolo ad avere un significato rivoluzionario<sup>391</sup>.

Secondo alcuni curatori, la scelta di Bourriaud risiede nella volontà di riposizionare, in una nuova epoca e in un differente contesto sociale, il concetto di sublime. È ormai noto, infatti, come le risorse rinnovabili del pianeta siano oggi pressoché esaurite e la decisione del curatore francese di trattare il sublime in rapporto alla crisi ambientale risiede proprio nel desiderio di ribellione catartica attraverso una falsa logica<sup>392</sup>.

Secondo questa riflessione d'esordio, Bourriaud ha sostenuto come l'arte contemporanea fosse strettamente connessa al concetto di ripensamento artistico-culturale:

It is an illusion to think that we can change minds or attitudes, let alone the course of history, with yesterday's formal thinking, or that we can dispense with today's formal thinking by replacing art with communication, that is, with something useful. To respond to the planetary challenges raised by the climate crisis, we

---

<sup>388</sup> M. Bassan, *Futuro Antico. Intervista a Nicolas Bourriaud*, in "Artribune", giugno 2022; <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2022/06/futuro-antico-intervista-nicolas-bourriaud/> [ultimo accesso 17 novembre 2022].

<sup>389</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, 2022, p. 9.

<sup>390</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

must embrace the long-term time horizon of aesthetics and question our representations. We must also affirm how form is just as important as what we now call 'content', a term for products fed into communication channels, and how we need perspectives to understand these forms<sup>393</sup>.

Come si evince dalle parole soprariportate, Bourriaud insiste sulla convinzione di presentare il concetto di sublime tramite un nuovo approccio legato all'estetica contemporanea, quell'estetica priva di ogni romanticismo, ma che meglio riesce ad analizzare l'arte nell'Antropocene<sup>394</sup>.

Secondo tre principi, infatti, il sublime risulta essere il mezzo con il quale: esprimere la relazione tra gli esseri umani e la natura, ma anche “l'orrore delizioso” del pericolo e della perdita di controllo dell'essere umano sul pianeta Terra e, infine, l'esistenza di un regno di forme senza limiti nell'era dell'Antropocene<sup>395</sup>. Un concetto, dunque, riscontrabile anche nei dipinti di Caspar David Friedrich, in particolare sul *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, i quali rappresentano l'epitome assoluta di questo sentimento: una figura umana, spesso vista di spalle, che si pone davanti a un paesaggio smisurato, strutturato sull'opposizione tra la maestosità dello spazio infinito e la presenza umana<sup>396</sup>.

A trattare per la prima volta del significato di sublime nel mondo moderno, in contrapposizione al “bello”, fu il filosofo, scrittore e uno dei principali precursori ideologici del Romanticismo inglese Edmund Burke, il quale, nel 1757, pubblicò il trattato estetico *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*<sup>397</sup>. Attraverso il trattato, Burke definì il sublime come una “delizia” a cui è strettamente connesso un certo grado di “terrore” e di “orrore”, un pericolo non sempre riconosciuto dall'osservatore o dal lettore, ma che tuttavia predomina negli scritti e nelle opere pittoriche della seconda metà dell'Settecento: “Tutto ciò che è adatto in qualche modo a eccitare le idee di dolore e pericolo, cioè tutto ciò che è in

---

<sup>393</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 12.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, p. 67.

qualche modo terribile, che riguarda oggetti terribili o che opera in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime”<sup>398</sup>.

Secondo il filosofo inglese, infatti, questo senso di terrore deriva da una perdita di orientamento dell’essere umano all’interno della società. In particolare, questo sentimento è evidente nell’arte del sublime romantico nel momento in cui vengono rappresentati panorami sconfinati, cime avvolte dalla nebbia, tempeste impetuose e quando il soggetto è posto in spazi non umani, lontano dalle rassicuranti abitudini della città. Una pittura che tende a de-socializzare lo spettatore e a spingerlo al di fuori della civiltà umana<sup>399</sup>. Rappresentazioni, quindi, dell’immensità che non si limitano ad enfatizzare il mistero, ma anche il vuoto, l’oscurità, la solitudine, il silenzio e la morte, il momento in cui non accade più nulla.

La mostra *Planet B: Climate Change & the New Sublime*, perciò, pone al centro la riflessione sulla violenza tra gli elementi, sulla brutalità dei naufragi ambientali e su tutto ciò che può suscitare un sentimento di terrore, riportando il forte contrasto, interno ed esterno, tra gli esseri umani e l’ecosistema terrestre.

Come reazione a un’arte razionalista e ancorata alla società umana, il sublime romantico ripreso da Bourriaud per l’apertura della 59ª Biennale d’Arte di Venezia, 2022, vuole evidenziare la perdita di controllo dell’uomo sul proprio ambiente e dimostrare come il termine, attratto dal grandioso e da ciò che si è lacerato, spinga gli individui oltre la loro zona di comfort<sup>400</sup>.

A seguire le teorie di Burke fu Emmanuel Kant, all’inizio del primo Settecento, nella sua *Critica al giudizio*, 1790, dove dimostrò di non allontanarsi dalla teoria del pensatore inglese, ma di ampliarla in diverse direzioni. In primo luogo, Kant separò il concetto di sublime dal regno dell’arte ponendosi sempre dalla parte dell’osservatore e mai da quella dell’artista, riconoscendo come il termine non fosse insito nella natura, in quanto facoltà umana, ma di come derivasse dalla natura stessa. In secondo luogo, trattò della realtà, non delle sue rappresentazioni, ritenendo come la natura, nel suo caos, nella sua devastazione e nel suo disordine suscitasse le idee del sublime<sup>401</sup>.

Il filosofo tedesco, dunque, considerò il sublime quale:

---

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 13.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, Bompiani, trad. di M. Marassi, 2015, pp. 120-123.

Ciò che è al di là del potere della rappresentazione, ma anche come ciò che sfugge alla concettualizzazione. Qualcosa che non può essere del tutto modellato e che sfiora l'illimitato. Si definisce sublime ciò che è assolutamente grande, cioè al di là di ogni paragone, quel sentimento di dispiacere che nasce dall'inadeguatezza dell'immaginazione, in una stima estetica della grandezza<sup>402</sup>.

Un aspetto, quello proposto da Kant, ampiamente ripreso in tutto il XX secolo dalla critica modernista, tanto da affascinare, in modo particolare, artisti come Mark Rothko e Barnett Newman, i quali riconobbero che, laddove Kant vedesse solo la natura, gli artisti moderni percepissero solo l'arte. In entrambi i casi, ciò dimostra come la dialettica tra l'uomo e il suo ambiente scomparve<sup>403</sup>.

Questa riflessione sul cambiamento del rapporto tra uomo e ambiente ha permesso al filosofo francese, Jean-François Lyotard, due secoli più tardi, di riconoscere come tutta l'arte moderna appartenesse al regno del sublime: "L'arte moderna consiste nel presentare l'impresentabile. Mostrare che c'è qualcosa che non può essere visto e neanche fatto vedere: questa è la posta in gioco dell'arte moderna. Una presentazione negativa che dà tutto a vedere mentre proibisce di vedere"<sup>404</sup>.

Dalle parole di questi tre filosofi è possibile dedurre come il sublime designi un oggetto estetico al di là di ogni misura, destabilizzando e sconvolgendo le facoltà umane. È proprio questo aspetto della teoria del sublime a renderla attuale agli occhi di artisti, critici, curatori ed osservatori: essa, infatti, descrive una situazione in cui l'essere umano viene immerso in un universo minaccioso, dimostrando come il soggetto non venga semplicemente posto di fronte a un oggetto, ma di come sia incluso in una situazione sopra ogni altra misura<sup>405</sup>.

Ciò che caratterizza l'attuale epoca umana, perciò, risulta essere una crisi a misura d'uomo, il quale, di fronte alla lenta catastrofe provocata dalla catena delle sue azioni, viene lentamente disorientata e privata delle coordinate spaziali, minuscole o sovradimensionate che siano.

---

<sup>402</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>403</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 14.

<sup>404</sup> J.F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, trad. di A. Serra, 1987, p. 54.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 55.

L'estetica del passato, definita come “dell'immersione” e derivata dal sublime, non ha nulla a che vedere con l'estetica dell'immersione tipica delle mostre digitali attuali, volte a colpire i visitatori con suoni, immagini e video ultrasuono<sup>406</sup>. Per gli artisti contemporanei si tratta piuttosto di porre attenzione su una questione di trascrizione dello spazio-tempo in cui l'uomo si muove quotidianamente, riconoscendo come il pianeta si stia piegando sotto uno spesso strato di produzioni umane, i cui effetti drammatici, spesso ancora invisibili a occhio nudo, stanno portando la natura a non renderla più riconoscibile, ma sempre più strutturata secondo schermi e consumi<sup>407</sup>.

La globalizzazione economica, che ha subito una forte accelerazione negli anni '90 del Novecento, è andata incontro a una graduale standardizzazione nell'organizzazione dello spazio abitato. Le infrastrutture globali hanno accorciato le distanze: la crisi dovuta al COVID-19 ha mostrato quanto il mondo sia diventato una camera d'eco e come una minuscola entità possa diffondersi in tutto il mondo nel giro di pochi giorni<sup>408</sup>. Le nozioni geografiche elementari che un tempo aiutavano l'essere umano a comprendere il pianeta Terra, dall'opposizione tra il locale e il globale, il vicino e il lontano, il concreto e l'astratto, sono diventate obsolete. Quasi tutte le trasmissioni umane sono, difatti, nel bene e nel male, diventate facilmente disponibili attraverso uno schermo e un semplice click<sup>409</sup>.

La comunicazione istantanea e le distanze ridotte hanno profondamente stravolto la rappresentazione dello spazio, permettendo, di conseguenza, lo sviluppo della civiltà umana rispetto alle altre. Questa condizione viene inglobata anche nella funzionalità riscontrabile nel mondo dell'arte, in cui, fin dalle prime pitture rupestri, ha permesso all'essere umano di allontanarsi dall'ambiente circostante e crearne uno proprio, proiettandosi così anche nell'universo della finzione<sup>410</sup>.

Nei dipinti di Ambera Wellmann, pittrice canadese, per esempio, le figure umane vengono rappresentate secondo un gioco relazionale tra violenza, movimento e

---

<sup>406</sup> N. Bourriaud, *Planet B : Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 14.

<sup>407</sup> *Ibidem*.

<sup>408</sup> P.B. Sanders, *Eco-Art: Strength in Diversity*, in “Art Journal”, Vol. 51, No. 2, Art and Ecology, estate 1992, pp. 77-81.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> M. Crosetti, *L'intervista. Emanuele Coccia: "Questa vita è metamorfosi"*, in “La Repubblica”, aprile 2022;

[https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/11/news/intervista\\_filosofo\\_emanuele\\_coccia\\_nuovo\\_libro\\_siamo\\_tutti\\_in\\_continua\\_metamorfosi\\_unica\\_specie-345096475/](https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/11/news/intervista_filosofo_emanuele_coccia_nuovo_libro_siamo_tutti_in_continua_metamorfosi_unica_specie-345096475/) [ultimo accesso 20 settembre 2022].



dissoluzione. I suoi soggetti, quasi esclusivamente femminili, vengono raffigurati in ambienti caotici, saturi, disordinati e privi di aria, i cui corpi, coinvolti in una promiscuità estrema, si scompongono, ricompongono o si liquefanno<sup>411</sup>. L'approccio figurativo dell'artista canadese mostra spesso la scelta di ritrarre la figura umana in orizzontale, nel letto o in una metafora di questo, una contrapposizione ai corpi amorfi spinti oltre il confine dei binari sociali.

La particolarità e l'originalità di Wellmann risiede nel proposito di inserirsi all'interno dei suoi dipinti attraverso la cosiddetta 'catacresi pittorica', un processo artistico utilizzato dagli artisti per rappresentare su tela l'estensione di una parola, di un'immagine o di una qualsiasi prospettiva oltre i limiti del suo significato proprio, adoperando, quindi, deliberatamente una parola in modo non corretto<sup>412</sup>. Lo spettatore, infatti, non si deve interrogare solo sull'esperienza e sul significato di ciò che sta osservando, ma deve anche riflettere su come l'artista ne ha reso possibile una traduzione collettiva. Il processo, in questo senso, è infinitamente più prezioso del prodotto<sup>413</sup>.

L'era del cambiamento climatico implica la mutazione dei sistemi al di là dei modelli antropomorfi del XX secolo, rimanendo, fino a pochi anni fa, al di fuori di ogni interpretazione o rappresentazione artistica. Inteso in senso ampio e critico, il cambiamento climatico riguarda numerose entità che comportano un forte impatto sulla biomassa e sui consumi giornalieri, su quei confini, ormai cancellati, e sull'invenzione microbica, sul tempo geologico e sugli eventi di estinzione. L'attuale senso di esaurimento, di decadenza, di mutazione ed estinzione richiede nuove modalità di indirizzo, nuovi stili artistici, nuovi neologismi e nuovi meccanismi di distribuzione: con le continue pressioni, a cui l'uomo moderno è costretto a vivere, la stessa definizione di "vita" viene modificata e ricontestualizzata<sup>414</sup>. È particolarmente noto come sia presente una significativa esigenza da parte di autori, critici e artisti nel voler pubblicare tempestivamente monografie sperimentali che riescano a ridefinire

---

<sup>411</sup> A. Wellmann, *Catachresis*, in "The Brooklyn Rail", giugno 2021; <https://brooklynrail.org/2020/05/criticspage/Catechresis> [ultimo accesso 27 settembre 2022].

<sup>412</sup> *Ibidem*.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> H. Davis, E. Turpin, *Art in the Anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*, Open Humanities Press, 2014, pp. 22-23.

l'Antropocene, dai differenti confini disciplinari alle invasioni retoriche, dagli originali linguaggi concettuali e scientifici agli interventi geomorfici<sup>415</sup>.

Secondo Wellmann, 'catacresi' rappresenta il termine che al meglio descrive lo stato attuale dell'arte. Nello specifico, con la catacresi l'artista spiega l'uso deliberato di inserire oggetti, animali e corpi umani nelle sue opere, un modo per cercare di spiegare l'originalità del suo linguaggio pittorico e di resistere, per quanto possibile, alle regole che governano il sistema artistico della pittura storica, da cui spesso essa stessa attinge<sup>416</sup>.



Fig. 30

Basati su esperienze molto personali di incontri erotici ed emotivi, i dipinti sono catalizzati fondamentalmente sulla base dell'innamoramento dell'artista verso i suoi partner. Per Wellmann ciò ha comportato l'inizio di una serie di domande su come tradurre queste emozioni, se in modo sensibile o se specificare l'incontro fisico allo spettatore. Come la pittura può essere un contenitore appropriato per spiegarlo? Come

---

<sup>415</sup> *Ivi* p. 24.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

si può dare forma a un sentimento e il sentimento a una forma? Come può l'emozione vivere all'interno di una sostanza non vivente e tradurre tutta la complessità?

L'esperienza emotiva, sostiene l'artista, richiede un corpo e ognuno è culturalmente unico, per questo motivo una traduzione è impossibile<sup>417</sup>.

Questa scelta e questo risultato pittorico spesso si manifestano in uno spazio irrazionale, illogico e con un numero indefinito di corpi, generi e specie, tutti senza alcuna gerarchia visiva predeterminata, come riporta nell'opera *This Will Always be Beneath Us*, 2020. Wellmann, infatti, dimostra di essere sempre alla ricerca del momento in cui le cose diventano impossibili, sia dal punto di vista figurativo che spaziale, presentandosi al mondo in un modo che ha un senso speciale, un'incertezza che risulta essere una nuova forma di intimità<sup>418</sup>.

Cercando di creare uno spazio in cui lo spettatore possa concepire una propria esperienza personale, per vedere cosa altro sia possibile, Wellmann fornisce un'interpretazione che lo possa aiutare a comprendere meglio ciò che lo circonda<sup>419</sup>.

Ciò nonostante:

Painting is a suitable medium for translation precisely because of its inadequacy: there is an inherent sense of lack in trying to transpose a three-dimensional world into two dimensions - feeling into form - but the gap between image and language is so fruitful. Painting is literally fluid: I move it from place to place and delete it often. It shows the signs of its own failure, highlights what was impossible to translate and, in doing so, opens a new kind of space<sup>420</sup>.

Artisti come Wellmann dimostrano quanto la superficie della Terra stia sopportando un enorme sovraccarico e una sempre maggiore scarsità di spazio. Un concetto ripreso da molti artisti negli ultimi quindici anni: “Non si può più parlare di paesaggi, ma piuttosto di masse vegetali e atmosferiche. Non si parla più di ritratti, ma piuttosto di organi collegati a reti. Non più di oggetti, ma piuttosto di aggregati molecolari”<sup>421</sup>.

---

<sup>417</sup> A. Wellmann, *Catachresis*, in “The Brooklyn Rail”, giugno 2021.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 24.



Fig. 31

I fruitori d'arte del XXI secolo sperimentano un nuovo tipo di sensazione, quella di un mondo senza esternalità e senza alterità, dove la figura umana è ovunque. La perdita di orientamento che ne deriva, permette allo spettatore di inserirsi in uno spazio- tempo senza coordinate né equilibri, puramente umano e, a sua volta, assolutamente non umano: sottoposto allo stordimento della promiscuità urbana e travolto dallo tsunami della materia, l'individuo non si ritrova più in un paesaggio maestoso, ma in uno spazio irrazionale e disordinato<sup>422</sup>.

Seguendo il concetto di squilibrio spazio-temporale, Thiago Rocha Pitta e Roberto Cabot, entrambi brasiliani, rappresentano inusuali fenomeni atmosferici in un cosmo immaginario e catastrofico, dove la luce appare fossilizzata in una combinazione tra natura e cultura<sup>423</sup>.

---

<sup>422</sup> J. Page, *A planetary art beyond the human*, in "Decolonizing Science in Latin American Art", 2021, pp. 31-65.

<sup>423</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 25.

Il lavoro recente di Roberto Cabot per la mostra *Planet B: Climate Change & the New Sublime*, in particolare, presenta alcune figure che sembrano alla deriva nell'oceano della storia dell'arte, delle forme organiche che ricordano i batteri o i protozoi viste al microscopio, ma anche, come sostiene Bourriaud, un confronto con le opere di Hieronymus Bosch e di Joachim Patinir: “Considerato come il pittore della disseminazione e del dettaglio, Cabot si posiziona come “artista-fungo” che sparge “spore” di modernità pittorica e frammenti di storia dell'arte nei suoi dipinti”<sup>424</sup>.

Attraverso l'utilizzo di strumenti differenti, ma analoghi a Cabot, Haegue Yang nelle sue grandi carte da parati elabora composizioni altrettanto fluide, mentre Ylva Snöfrid inverte la classica distinzione tra forma e materia inserendo ogni singolo dipinto come parte di un'installazione, a sua volta legata a una performance o a un rituale<sup>425</sup>.

Her painting, like a fresco detached from the architecture that would have supported it, is part of a set. This use of painting as mere element of scenery or liturgy explains her obsessional repetition of identical motifs treated as series, motifs floating in an abstract space in monochrome tints that make them look like dreams – or the painful remembrance of a trauma<sup>426</sup>.

Si tratta di artisti provenienti da situazioni, ambiti e tecniche pittoriche differenti, ma accomunati da un universale sentimento tipico dell'arte del XXI secolo: la sensazione di saturazione e di claustrofobia dello spazio in cui vivono.

Il cambiamento climatico, infatti, mina i riferimenti spaziali e offusca i rapporti tra ambiente e uomo, come viene dimostrato ogni giorno dallo scioglimento dei ghiacciai in Groenlandia o dalle lunghe estati in Europa, provocando un comune disorientamento immaginario<sup>427</sup>.

Il ruolo dell'arte, in queste circostanze, è quello di esprimere al meglio, e a un maggior pubblico possibile, la densità caotica attuale, il graduale collasso delle distanze sulla

---

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> V. Chow, *The Art World Is Waiting for a New Format': Why French Curator Nicolas Bourriaud Is Launching a Roving Platform to Show and Sell Art*, in “Art Net”, febbraio 2022; <https://news.artnet.com/art-world/nicolas-bourriaud-radicans-launch-2077188> [ultimo accesso 07 novembre 2022].

<sup>426</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 26.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

superficie del Pianeta e l'onnipresenza umana che limita il benessere terrestre: al giorno d'oggi, infatti, non è più possibile rimuovere gli oggetti prodotti nei secoli dall'industrializzazione, ma bisogna farne i conti con l'incessante connessione e mescolanza<sup>428</sup>.



Fig. 32

Alla base del pensiero di Bourriaud, nell'ideazione della mostra veneziana, vi è la volontà di porre, tramite metafora, la spiegazione odierna che viene attribuita al termine Antropocene sia verso un pubblico dotto sia verso coloro i quali il concetto appare nuovo:

In music, we know what happens when two sound sources are too close to one another: the feedback effect, that strident noise produced when, say, a microphone is too close to a loudspeaker. Ironically, when we speak of the Anthropocene, we often use the same term: feedback is a retroaction, a loop. Proximity generates a wave signal, each loop increasing its level until the system can no longer bear it. Our era is that of the feedback effect: climate change is a

---

<sup>428</sup> *Ibidem.*

gigantic meteorological feedback loop, a strident return to the human sender in the form of weather disturbances<sup>429</sup>.

L'epoca attuale, secondo il curatore francese, è, infatti, legata all'effetto di retroazione, in cui il cambiamento climatico viene associato a un gigantesco ciclo di retroazione meteorologica, un ritorno “stridente” al mittente umano sotto forma di perturbazioni meteorologiche di forza eccezionale, dagli acquazzoni alle siccità. Il cambiamento climatico e l'aumento della temperatura terrestre sono entrambi strettamente connessi alle emissioni dei gas climalteranti, il cui più inquinante e abbondante risulta essere il biossido di carbonio<sup>430</sup>. L'azione dei gas-serra è, infatti, associata a notevoli meccanismi di retroazione, definiti sia come *feedbacks* positivi, che tendono a rinforzare il riscaldamento, e sia come *feedbacks* negativi, considerati come meccanismi meno efficaci e che ne permettono la mitigazione dell'effetto dei gas climalteranti<sup>431</sup>.

Esempio più comune di questa retroazione è evidente nella regione artica, i cui ghiacciai stanno andando incontro al dissolvimento totale. Lo stesso si può dire dell'economia globale, la quale moltiplica senza tregua i cosiddetti ‘anelli di retroazione’ dirigendo il denaro verso aggregati digitali creati da algoritmi e non più verso la vita reale<sup>432</sup>. Questi cicli tendono ad auto-replicarsi e ad occupare l'intero spazio delle transazioni umane creando circuiti chiusi, bolle speculative e reti sociali che uniscono individui condividenti un medesimo pensiero politico, sociale, ma anche una medesima passione o carriera. L'effetto di retroazione, dunque, è ovunque<sup>433</sup>.

La mostra gira intorno a innumerevoli contraddizioni tipiche del tempo, da cosa a chi possa aiutare a migliorare la situazione climatica, a come spiegare cosa sia la nuova presumibile epoca geologica dell'Antropocene, a come questa possa venire paragonata con il concetto di sublime e alla differenza che persiste tra la retroazione ambientale ed economica e l'aura di Walter Benjamin<sup>434</sup>.

---

<sup>429</sup> *Ibidem*.

<sup>430</sup> L. Danieli, *Sistema climatico: i meccanismi di retroazione*, in “Icona Clima”, novembre 2020; <https://www.iconaclima.it/approfondimenti/sistema-climatico-i-meccanismi-di-retroazione/> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

<sup>431</sup> *Ibidem*.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 27.

L'arte scelta da Bourriaud per la mostra implica, più o meno consapevolmente, la sostituzione dell'aura tramite l'effetto *feedback* della promiscuità.

Agnieszka Kurant, infatti, rappresenta un esempio di artista che utilizza la plastica colorata per permettere alle termiti di costruirsi una propria collina, una violenta metafora che pone a confronto le pratiche di delocalizzazione delle multinazionali con le leggi del mondo degli insetti. Un'artista concettuale che esamina il funzionamento dei sistemi economici, sociali e culturali confondendo e straniando i confini tra realtà e finzione<sup>435</sup>. Interrogandosi sull'intelligenza collettiva, sulle intelligenze non umane, tra cui l'intelligenza artificiale, l'intelligenza animale e la microbica, e sullo sfruttamento del capitale sociale sotto la sorveglianza del capitalismo, l'artista di origini polacche esplora le trasformazioni dell'umano, il futuro del lavoro e la creatività nel XXI secolo, come si evince dal lavoro in *Semiotic Life- Decision Forest*, 2022, in cui incorpora in un bonsai l'immagine del medesimo ricreato dall'intelligenza artificiale<sup>436</sup>.

Secondo Kurant, le tecnologie digitali e l'uso dell'intelligenza artificiale hanno trasformato l'intera società in una gigantesca fabbrica di produzione, estrazione e sfruttamento dati, a cui tutti i cittadini sono, consapevolmente o meno, diventati dipendenti "fantasma" della grande macchina sociale<sup>437</sup>. Le informazioni, estratte tramite specifici algoritmi aziendali, sono diventate parte integrante dello stesso mercato energetico globale: tutte queste frenetiche relazioni vengono spesso utilizzate come beni speculativi e definite dalla scrittrice australiana McKenzie Wark come la "Terza Natura"<sup>438</sup>.

Nello specifico, Wark tratta di ogni possibile condizione futura della natura e della natura sintetica intese quali risorse quantificabili, calcolabili e configurabili nel mondo monetizzato e valorizzato dell'economica globale<sup>439</sup>.

---

<sup>435</sup> J. Cahill, L. Elderton, E. Fullerton, *Great Women Artist*, Phaidon Press Limited, 2019.

<sup>436</sup> A. Stapór, *Between the Virtual and the Organic Exploring the polyphony of emergence in the XXI century: In Conversation with Agnieszka Kurant*, in "Contemporary LYNX", luglio 2022; <https://contemporarylynx.co.uk/exploring-the-polyphony-of-emergence-in-the-xxi-century-in-conversation-with-agnieszka-kurant> [ultimo accesso 07 novembre 2022].

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> M. Wark, *Capital is dead: Is this something worse?*, Verso, 2019, pp. 115-117.

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 118.





Fig. 33

In particolare, Kurant analizza gli aspetti dell'emersione, del lavoro immateriale e l'evoluzione dei "meme", come anche il ruolo delle civiltà con i suoi movimenti sociali, nonché i flussi di energia, l'informazione, il capitale e il processo di redazione, tutti confini sempre più labili che l'artista riporta nelle sue opere<sup>440</sup>. Molti dei suoi lavori, infatti, imitano la natura e si comportano come organismi viventi o sistemi complessi autorganizzati. È, dunque, ancora possibile definire un confine tra ciò che è naturale e artificiale, reale e sintetico, vita e non vita, senziente e non senziente, biologico e digitale?

Si tratta di distinzioni a cui la stessa Kurant non è in grado di dare una definitiva risposta, ma per cui riconosce un forte sgretolamento sociale che avvicina sempre di più gli esseri umani a non riuscire a classificare ontologicamente molti oggetti e fenomeni contemporanei<sup>441</sup>.

Al centro del suo percorso artistico risiede anche la volontà di studiare l'evoluzione sociale: basandosi sulla soggettività collettiva e non sul concetto di individualismo,

---

<sup>440</sup> Agnieszka Kurant in "Tania Bonakdar Gallery", 2021; <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/43-agnieszka-kurant/> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

<sup>441</sup> *Ibidem*.

Kurant dimostra come il primo debba essere curato e ripristinato, riconoscendo, invece, il ruolo negativo che l'individualismo ha comportato nel mondo<sup>442</sup>. Considerato come il principale fattore d'emersione delle catastrofi climatiche, della privatizzazione dei beni comuni e della profonda disuguaglianza sociale, l'individualismo viene posto dall'artista polacca in stretta relazione con l'intelligenza umana: l'uomo, infatti, è stato in grado di creare e imporre una polifonia, un'intelligenza collettiva, coinvolgendo minerali, microrganismi, virus e algoritmi<sup>443</sup>. Analogo lavoro propone l'artista tedesca Dana Fiona Armour, la quale, nell'opera *Project MCIR*, inocula i propri geni in una pianta di tabacco con l'obiettivo di creare un ibrido umano-vegetale malato<sup>444</sup>.

Promotrice del movimento che respinge il privilegio dell'esistenza umana sull'esistenza di oggetti non umani, l'artista immagina, in *Object Oriented Ontology Movement*, 2022, un'ibridazione tra l'umano e l'oggetto: ponendo sullo stesso piano l'essere umano e l'essere inanimato, propone ibridi in cui l'organico si mescola con le forme rigide del minimalismo e dell'arte concettuale<sup>445</sup>.

Una seconda riflessione su cui l'artista compie numerosi studi è caratterizzata dalla fusione del mondo della medicina con la scienza e l'arte, tale da voler collaborare con ricercatori e medici per alcuni dei suoi progetti futuri. In ogni caso, il lavoro di Armour riesce a rappresentare e ad adattarsi bene all'urgenza dell'Antropocene offrendo un'arte ibrida in cui vengono ad intrecciarsi umani, animali e minerali<sup>446</sup>.

---

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> A. Stapor, *Between the Virtual and the Organic Exploring the polyphony of emergence in the XXI century: In Conversation with Agnieszka Kurant*, in "Contemporary LYNX", luglio 2022.

<sup>444</sup> Dana Fiona Armour, in "Andrehn-Schiptjenko, Stockholm- Paris", settembre 2021; <https://www.andrehn-schiptjenko.com/artists/71-dana-fiona-armour/> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> *Ibidem*.



Fig. 34

Nel mondo dell'artista hawaiano Sterling Crispin, invece, è la tecnologia a svolgere un ruolo unico dimostrando come, occupando tutto lo spazio disponibile, l'intelligenza artificiale riesca ad infiltrarsi in qualsiasi ecosistema. Crispin è un'artista concettuale che si occupa di software ingegneristico per creare contratti intelligenti, arte generativa, intelligenza artificiale e tecno-scultura<sup>447</sup>.

Le sue opere d'arte riprendono la bellezza computazionale della natura e le informazioni culturali contrastanti sull'apocalisse, un lavoro in cui l'artista si domanda come, e quando, il corpo dell'essere umano verrà fuso con le macchine per procrastinare la vita terrestre verso un per sempre o se questa possibilità non sarà mai fattibile perché il cambiamento climatico porterà l'intera specie ad estinguersi<sup>448</sup>.

In qualche modo, Crispin una risposta l'ha trovata e la riporta nelle sue opere esprimendo la probabilità di come l'uomo si stia avvicinando ad entrambe queste conclusioni contemporaneamente, come riporta nell'opera *Codex 3 - Neophyte*

---

<sup>447</sup> Sterling Crispin, in "False Flag", 2015; <https://false-flag.org/sterling-crispin> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

<sup>448</sup> *Ibidem*.

MMXXII, 2022, un'indagine artistica durata dieci anni, sviluppata su cinque ambienti di sviluppo software e una dozzina di opere d'arte<sup>449</sup>.



Fig. 35

Di fronte a un ambiente naturale saturo dalla presenza umana e dalle città sovraffollate, l'epoca storico-artistica attuale fantastica su una possibile umanità senza natura o su un possibile mondo senza uomini<sup>450</sup>.

In *Planet B: Climate Change & the New Sublime*, inoltre, Bourriaud sostenne come le rappresentazioni contemporanee si potessero diramare in due tipologie, gli ecosistemi disumanizzati e l'iperdensità umana, due concetti che pongono il ruolo del sublime contemporaneo come il "piacere tinto di orrore che nasce dalla stridente separazione e discordanza tra gli esseri umani e il loro ambiente"<sup>451</sup>. La Terra, infatti, non sembra essere più in grado di tenere insieme le diverse forme di vita che la compongono.

---

<sup>449</sup> *Ibidem*.

<sup>450</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 26.

<sup>451</sup> *Ivi*, p.27.

Nell'opera di Thiago Rocha Pitta, *Mapa celeste da noite de 02 de setembro de 2018*, 2021, per esempio, non vi sono tracce dell'impronta umana, ma piuttosto difformi visioni di un cosmo disordinato, dove la luce e l'acqua sembrano scambiare e unire le loro proprietà fisiche<sup>452</sup>. L'opera rappresenta un richiamo metaforico delle catastrofi che potrebbero accadere nel mondo e che, in alcuni casi, sono già avvenuti. Quando negli anni '70 del Novecento si parlava per la prima volta di emergenza climatica, nessuno ne dimostrava un vero interesse, si pensava fosse qualcosa di davvero lontano e impossibile dalla quotidianità e fu allora che Rocha Pitta decise intraprendere questa serie di lavori rapportandoli al mito di Cassandra<sup>453</sup>.

Per la sua impressionante bellezza, Cassandra conquistò Apollo che le concesse uno dei suoi poteri più preziosi: prevedere tragedie ed eventi e fare profezie. Tuttavia, tutto ha un prezzo: Apollo voleva che Cassandra giacesse con lui, ma lei lo negò e per questo fu punita. Il dio fece sì che la gente non desse credibilità alle previsioni di Cassandra e che lei fosse considerata pazza. Durante l'invasione della Grecia, Cassandra cercò in tutti i modi di impedire che accettassero il Cavallo di Troia, ma lo sforzo fu vano, non le diedero retta. Fu testimone della caduta di Troia dall'alto della torre dove fu imprigionata a causa della sua presunta pazzia, fu ridotta in schiavitù dai Greci e poi fu uccisa<sup>454</sup>.

Artista brasiliano, Rocha Pitta è noto soprattutto per la sua volontà di creare interventi all'aperto con la speranza di riavvicinare le persone alla natura: nel 2007 ha avviato una performance, *Heritage*, che permetteva al pubblico di osservare una piccola barca, contenente due alberi, galleggiare in mezzo al mare, facendola poi inghiottire dalle fiamme<sup>455</sup>. Di grande stupore è stata anche *Abismo sobre Abismo*, 2019, un'installazione di specchi posti su una scogliera per far provare agli spettatori l'esperienza di camminare sul cielo. Interessato alla metamorfosi e al decadimento,

---

<sup>452</sup> *Ibidem.*

<sup>453</sup> *Ibidem.*

<sup>454</sup> Omero, *Iliade*, XXIV, 697-706.

<sup>455</sup> Thiago Rocha Pitta in "Marianne Boesky Gallery", agosto 2021; <https://marianneboeskygallery.com/artists/68-thiago-rocha-pitta/works/> [ultimo accesso 28 ottobre 2022].

Rocha Pitta è un'artista che cerca di esprimere l'energia essenziale dei processi naturali, sia nella dissipazione del fumo che nella discesa della nebbia<sup>456</sup>.

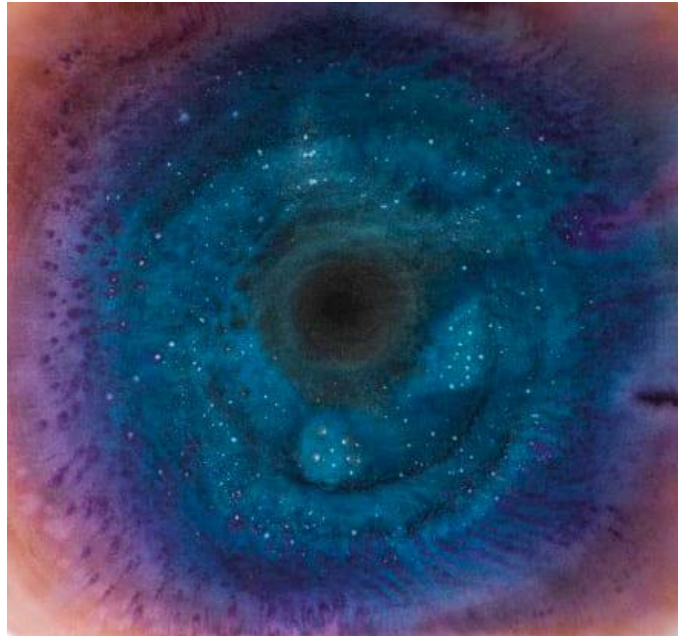


Fig. 36

Numerosi sono gli artisti coinvolti da Bourriaud nell'esibizione a Palazzo Bollani, tra differenti temi, tipologie di tecniche e innovative tecnologie con cui spiegare il concetto di Antropocene e di cambiamento climatico.

Ad esporre e divulgare queste tematiche sono anche Bianca Bondi, i cui oggetti rappresentano un mondo post-apocalittico divorato dalla cristallizzazione e gli individui sottoposti all'azione disumanizzante di numerosi batteri, e Anna Conway, la quale, invece, descrive il rapporto sfumato tra interno ed esterno, tra ciò che è noto e ciò che è estraneo: la moltiplicazione di questi effetti, infatti, spinge l'osservatore in uno spazio utopico, disorientante, ma che risulta essere allo stesso tempo familiare e intimidatorio rispetto l'esperienza quotidiana<sup>457</sup>.

La pittura più gestuale di Romana Londi, inoltre, vede riportato su tela un individuo colto in un disorientamento luminoso: nel dipinto *JETLAG III*, 2020- 2021, l'artista italo-irlandese ricorre alla tecnologia utilizzata per la creazione degli occhiali da sole

---

<sup>456</sup> *Ibidem*.

<sup>457</sup> Anna Conway in "Romanda Londi Site" febbraio 2022; <http://www.romanalondi.com/about.php> [ultimo accesso 31 ottobre 2022].

per presentare un mondo tagliato fuori dai ritmi naturali, come in una sorta di perenne jetlag<sup>458</sup>. Un medium fotocromatico che Londi ha inventato e sviluppato come risposta all'intensità mutevole della luce solare e delle ombre: un'opera che vede una forte interazione tra presenza e assenza, tra ciò che è immediato e ciò che ne è strettamente consecutivo, e tra ciò che viene assorbito e trasformato nell'ambiente<sup>459</sup>.

I dipinti di Londi riportano il tema dell'ibridazione come raccolta e sincronizzazione di una realtà contrastante; in particolare, *JETLAG III* è stato concepito come “una sbornia della grande accelerazione, una riflessione sul ruolo del corpo nel mondo post-industriale, post-pandemico e digitale, con le sue potenzialità e i suoi fallimenti”<sup>460</sup>.

Un'altra importante artista selezionata dal curatore francese per esibire il proprio pensiero è stata Turiya Magadlela, la quale a Palazzo Bollani ha presentato la plastica come il materiale che meglio esprimesse la causa del cambiamento climatico: a partire da un oggetto banale, i collant, ha prodotto varie forme giocando sulla densità e sull'elasticità del nylon teso attorno al telaio della tela, come dimostra l'opera *Mulberries Are Sweeter When Ripe II*, 2019<sup>461</sup>.

La seconda tipologia di rappresentazione contemporanea presente sulla Terra, secondo Bourriaud, riguarda l'iperdensità umana: in un mondo ormai sovrappopolato e sovraffollato la percezione della distanza è cambiata e l'individuo è costretto a muoversi in un mondo visivo ristretto, privo di qualsiasi riferimento, tanto da ritrovarsi spaesato e a confondere il proprio ambiente con le superfici degli schermi o delle apparecchiature tecnologiche. Nelle riproduzioni contemporanee, infatti, le figure sembrano inserite in contesti così densi da non riuscire più a distinguere la forma dalla materia<sup>462</sup>.

Questo concetto viene ripreso da artisti come Ambera Wellmann, nelle immagini liquide e atomizzate di Roberto Cabot, nelle composizioni ibride di Max Hooper Schneider, nei mondi contaminati di Dana-Fiona Armour o Agnieszka Kurant e nelle rovine sporche di Peter Buggenhout. L'unica via di fuga da questa grande restrizione

---

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> *Ibidem*.

<sup>461</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 27.

<sup>462</sup> *Ivi*, p. 28.

sembra essere la finzione rappresentata dalle opere di Ylva Snöfrid e di Charles Avery<sup>463</sup>.

Non di meno sono le sculture-assemblaggi di Peter Buggenhout, il quale riporta il carattere incontrollabile del mondo dimostrando come centrali non risultino più essere gli oggetti, quanto piuttosto la loro composizione chimica e i loro effetti sul mondo degli esseri viventi<sup>464</sup>. Questi artisti dirigono lo sguardo dello spettatore verso il mondo fisico-chimico, quel mondo definito dallo stesso Bourriaud come “Antropologia molecolare”, uno studio sugli effetti, sulle tradizioni e sulle iscrizioni umane nell'universo e nelle loro interazioni con i non umani<sup>465</sup>.

Questo concetto viene meglio rappresentato da artisti come Bianca Bondi, Hicham Berrada e Max Hooper Schneider, i quali utilizzano il formato emblematico dell'acquario per spiegare come la società contemporanea stia vivendo in uno spazio-bolla, in una biosfera in miniatura, ma in cui è possibile isolare i fenomeni organici evolutivi<sup>466</sup>.



Fig. 37

---

<sup>463</sup> *Ibidem*.

<sup>464</sup> Peter Buggenhout, in “Kooness”, settembre 2020; <https://www.kooness.com/it/artisti/peter-buggenhout> [ultimo accesso 10 dicembre 2022].

<sup>465</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p.32.

<sup>466</sup> *Ibidem*.



Il modello dell'acquario viene spesso utilizzato sia all'interno degli zoo che nei musei come vetrina, ma anche dagli scienziati come sito in cui studiare i batteri e per un artista come Hooper Schneider questo sistema di chiusura in una piccola-grande bolla non risulta essere davvero impermeabile al mondo esterno, ma un luogo in cui è possibile riscontrare un'evoluzione differente da quella della realtà circostante<sup>467</sup>.

In *Pet Semiosis 5: Lethal Injection (Burmese)*, 2015, l'artista presenta un acquario, in questo caso un serbatoio acrilico con scritte al neon, contenente vari oggetti, da alcuni serpenti imbalsamati a semplici detriti stradali, da ossa di gatto a grilli liofilizzati, dal filo spinato alle piante grasse<sup>468</sup>.

Per Hooper Schneider questo accumulo di oggetti rappresenta:

As they age, they will accumulate dust, form algae, generate coral polyps, chromatically shift. I chose to view my works in terms of the Ancient Greek market, the “agora” -i.e., as an assembly point or gathering places for all types of exchange<sup>469</sup>.

Natura e tecnologia, ormai inscindibili, producono pesanti effetti di retroazione, di cui l'artista tedesco, Philip Zach, ne prova a rappresentare il rapporto tramite l'utilizzo di differenti materiali, dalla sabbia al calcio, onnipresenti nella vita di tutti i giorni<sup>470</sup>. Riproducendo quelle che oggi vengono definite come le “tecnologie non umane”, nelle sue opere Zach presenta nidi di insetti o di uccelli come concezione di un nuovo sublime, una traduzione estetica diversa di appartenenza al mondo, di una totalità in cui è impossibile comprenderne l'essenza senza doverla scomporre o trascenderla attraverso la finzione<sup>471</sup>.

Esempio è l'opera *SEEING RED (Hugger)*, in cui riporta la documentazione raccolta nei suoi viaggi del 2020 tra Brandeburgo, India, Cina, Hawaii e Bay Area per riportare

---

<sup>467</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

<sup>469</sup> Ivi, p. 35.

<sup>470</sup> Phillip Zach, in “*Schloss Wiepersdorf, Kulturstiftung*”, agosto 2020; <https://www.schloss-wiepersdorf.de/de/stipendiaten-details/fellow/phillip-zach.html> [ultimo accesso 03 novembre 2022].

<sup>471</sup> *Ibidem*.

il grado di estrazione della sabbia e di altri fenomeni analoghi che l'uomo apporta a causa della globalizzazione<sup>472</sup>.



Fig. 38

Il sublime contemporaneo introdotto da Bourriaud come presentazione di questo spazio avvolgente e catastrofico, si distingue, quindi, dal sublime romantico nel suo immaginario spaziale: laddove quest'ultimo creava una distanza tra l'osservatore e la terribile situazione con cui si confrontava, il nuovo sublime contemporaneo trae origine da un terrore tanto più implacabile quanto più imminente<sup>473</sup>.

La mostra *Planet B: Climate Change and the new sublime* sviluppa il concetto di sublime in un mondo che si restringe sempre di più. L'arte contemporanea, che mostra diversi aspetti della scissione tra la specie umana e il suo ecosistema, cerca, dunque, di comprendere il mondo attraverso il modo stesso in cui la catastrofe sta sopraggiungendo: quello dell'infinitamente piccolo e dell'invisibile<sup>474</sup>.

---

<sup>472</sup> Z. Phillip, T. Green, *The Cataclysm in the World of Demons*, in "Columbia: A Journal of Literature and Art", N. 54, 2016, pp. 158-167.

<sup>473</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p.32.

<sup>474</sup> C.R. Garoian, *Sustaining Sustainability: The Pedagogical Drift of Art Research and Practice*, in "National Art Education Association", Vol. 53, N. 4, SPECIAL ISSUE: *Sustainability and What it Means to be Human*, estate 2012, pp. 283-301.

È in questo senso che Agnieszka Kurant, come riporta nell'opera *Chemical Garden*, 2021, insiste sull'urgenza di "ripensare le forme, nella misura in cui non sono create da individui, ma da intere società o ecosistemi, con conseguenze economiche, ecologiche e politiche<sup>475</sup>".



Fig. 39

Ciò che accomuna queste pratiche artistiche è il rifiuto di seguire lo schema mentale strutturato dall'estetica occidentale degli ultimi due millenni: imprimere sulla materia e disegnarci una figura sullo sfondo<sup>476</sup>.

Già nel IV secolo a. C, Aristotele scriveva, in *Poetica*, come l'atto creativo fosse una sovrapposizione della forma, *μορφή/morfè*, sulla materia, *ύλη/ule*: la materia è passività e neutralità, solo l'essere umano è in grado di farla emergere dal suo affanno. Il soggetto, infatti, deve prevalere sull'oggetto, così come il maschile- attivo sul femminile- passivo<sup>477</sup>.

Quello che è stato definito l'*hylomorfismo* di Aristotele è l'idea fondante dell'estetica occidentale, in cui la separazione tra natura e tecnologia, femminile e maschile, attivo

---

<sup>475</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 33.

<sup>476</sup> *Ivi*, p.34.

<sup>477</sup> P. Donini, *Aristotele, Poetica*, Einaudi Classici, pp. 151-156.

e passivo, oggetto e soggetto crea uno spazio archetipico, ovvero una figura posta su sfondo o l'iscrizione di una traccia su qualcosa di perenne. È proprio dalle parole di Aristotele che gli artisti contemporanei rivendicano l'inesistenza di uno "sfondo" neutrale su cui liberamente possano esprimersi e come la materia altro non sia che la forma, il contenuto, il soggetto e l'oggetto dell'arte dove tutto è diventato soggetto e nulla è più naturale<sup>478</sup>.

---

<sup>478</sup> N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022, p. 34.

## CONCLUSIONI

A conclusione di questo percorso di ricerca l'intento principale è stato quello di trovare una risposta agli innumerevoli quesiti che aleggiavano intorno al tema dell'Antropocene. Una prima riflessione, quindi, riguarda la decisione di focalizzare come punto centrale dell'elaborato di laurea magistrale il rapporto, ancora per molti inspiegabilmente incomprensibile, tra il mondo dell'arte e quello della scienza. Un'idea nata dal riposizionamento di numerosi studi, in particolare degli *science studies*, che hanno apportato un significativo cambiamento nel rapporto tra il clima e la cultura artistica nella prospettiva di un futuro più sostenibile.

In secondo luogo, tramite questo scritto vi è la speranza di riuscire a porre il dibattito sull'Antropocene al di fuori dei confini accademici e scientifici attraverso un progetto universitario rapportato al mondo dell'arte, e in questo specifico caso le Biennali. Si tratta, infatti, di una scelta portata avanti a dimostrazione di come l'arte contemporanea rappresenti un punto di partenza per sollevare importanti ricerche a favore del cambiamento climatico e di quanti contributi possa apportare.

Sottolineando, inoltre, come la possibilità di avere una visione negativa e pessimistica sul concetto di Antropocene non sia una scelta che l'umanità possa permettersi, durante tutto l'elaborato si è cercato di riportare come persistano differenti visioni su cosa la società dovrà aspettarsi nel prossimo futuro. Ciò è stato possibile evidenziando sia gli aspetti negativi, ma soprattutto quelli positivi mediante il pensiero di filosofi, antropologi, artisti e critici d'arte che abbiano evidenziato, fondamentalmente, una visione ottimistica basata sulla consapevolezza di come le attività nocive dell'essere umano abbiano la possibilità di essere "riparate" nella prospettiva di una soluzione futura.

Una delle considerazioni più intuitive con cui si è voluto sottolineare l'impegno del tema prescelto è stato riconoscere come fermarsi, annullarsi e limitarsi a portare rancore per le generazioni passate e per le figure politiche attuali non sia possibile. Se la società contemporanea non sarà in grado di adeguarsi agli standard di emissione globale sotto i 1,5 gradi, necessari per sopravvivere, e a non rispettare i canoni prefissati, ciò implicherà inevitabilmente un annullamento totale e definitivo della specie umana.

Sembra quasi paradossale contrastare la situazione attuale climatica quando sono più di due anni che si combatte contro una pandemia mondiale da COVID-19 o mentre uno stato come la Russia occupa, come se ci trovasse ancora nel periodo tra le due guerre mondiali, il territorio ucraino rivendicandone il possesso.

Vivendo in questo preciso periodo storico, tra guerre, crisi ambientali, pandemie e guerre civili, l'uomo non può non avere un ruolo attivo, sperare che tutto ciò passi inosservato e si risolva da sé, ma deve continuare ad andare avanti, trovare nuove soluzioni che permettano di sopravvivere in questo pianeta e convenire come la cooperazione di tutti gli ambiti di ricerca possa contribuire in questo difficile compito. Numerosi sono oggi gli attivisti che hanno deciso di fare sentire la propria voce e riportare la grave situazione ambientale utilizzando proprio l'arte come mezzo di comunicazione, sia sfregiando opere pittoriche dal valore inestimabile o imbrattando edifici pubblici di sede governativa. Ciò nonostante, in questo elaborato non ci si è voluti soffermare sulla contestabilità di queste ultime azioni, ma piuttosto sul ruolo che gli artisti svolgono all'interno di musei, gallerie, Biennali ed esposizioni pubbliche.

Alcuni artisti, come Agnieszka Kurant, Ambera Wellmann, Ylva Snöfrid, Max Hooper Schneider e Philipp Zach, presenti sia alla mostra collaterale per la Biennale Arte di Venezia 2022 che alla Biennale di Istanbul 2019, infatti, hanno espresso la volontà e la speranza di aiutare la sfera politica e scientifica ad avvicinare lo spettatore su un tema come l'Antropocene, ancora troppo poco conosciuto e di raro utilizzo pubblico. Veicolo di importanti messaggi a livello sociopolitico e stimolo di sensibilizzazione verso temi quali il futuro del pianeta stesso, l'arte non è solo concetto, immagine o estetica, ma svolge un essenziale ruolo sociale rilanciando fondamentali messaggi socioculturali.

È doveroso riflettere, infine, sul fatto che, come sempre è accaduto nella storia dell'arte, gli artisti sono portatori di messaggi collettivi, concentrandosi di volta in volta su temi differenti, da diseguaglianze sociali ad atti di razzismo, da discriminazioni a guerre suscitando importanti dibattiti all'interno delle comunità. Ad oggi, in particolare, l'Antropocene, rappresenta l'ultimo baluardo per intraprendere un'ampia discussione e una richiesta di aiuto.

L'arte, dunque, non genera soltanto stupore e meraviglia davanti alla bravura di alcuni talentuosi artisti, ma rappresenta, nell'ultimo secolo, uno strumento sociale in grado di avvicinare tutti coloro i quali sanno cogliere la profondità e andare oltre l'immagine stessa.

Un limite riscontrato nella stesura dell'elaborato è stata la cospicua presenza di articoli e saggi pubblicati sull'Antropocene, molti dei quali inerenti anche al mondo dell'arte contemporanea, provocando una grande difficoltà nel riconoscere quali di questi risultassero attendibili e utili nel corso della ricerca e quali, invece, fossero un supplemento non necessario.

Si potrebbe, infatti, redigere un imponente studio su tutto ciò che giornalmente viene presentato all'interno di internet, dai social media alle pubblicazioni di note testate internazionali, così come dalle opere letterarie e scientifiche.

Ciò non di meno, è stato ugualmente possibile effettuare un'ampia riflessione e trattare coerentemente del tema lungo tutta la ricerca sostenendo come sia necessario non abbandonare questa tematica, ma apportare maggiori fondi per la ricerca scientifica per risolvere un problema di estrema importanza mondiale.

Una volta conclusasi la lettura del corrente elaborato, quindi, si avrà una maggiore coscienza e conoscenza di ciò che più da vicino tratta la società contemporanea, di come la speranza che questo scritto possa aiutare a coinvolgere più persone possibili e dare spazio a nuove ricerche artistiche.

## ELENCO IMMAGINI

Figura 1. Wang-Erlandsson, *Planetary Boundaries Framework*, 2022, Stockholm Resilience Centre, Stockholm.

Figura 2. Margaret and Christine Wertheim, *Crochet Coral Reef*, 2014, Deutsches Museum, Monaco di Baviera.

Figura 3. Victor Sonna, *Guernica*, 2014, Deutsches Museum, Monaco di Baviera.

Figura 4. Petra Blaisse, *Proiezione interattiva di un banco di pesci*, 2022, Humboldt Lab, Berlino, foto di Philipp Plum.

Figura 5. Ricostruzione abitazioni degli aborigeni dell'Oceania, 2021, Mostra sull'Oceania, Museo Etnologico Staatliche Museen, secondo piano dell'Humboldt Forum, Berlino.

Figura 6. *The Sunken Garden*, 2022, giardino interno in primavera, Museo Horniman, Londra.

Figura 7. John Zhang, *The British Museum of Decolonized Nature*, 2020, idea-progetto dell'interno del Great Court del British Museum, Londra.

Figura 8. Isabella Ong e Tan Wen Jun, *Weathering With Us*, 2020, installazione concettuale, Glasgow Science Centre, Glasgow.

Figura 9. Alighiero Boetti, *Mappa*, 1960, arazzo, 122 x 218 cm, Pinacoteca d'Arte Moderna, Monaco di Baviera.

Figura 10. Jairza Fernandes Rocha Da Silva, Natalino Neves Da Silva, Nayhara J. A. Pereira Thiers Vieira, Walter Francisco Figueiredo Lowande, *Existances*, 2020, museo immaginario in una comunità rurale brasiliana, Glasgow Science Centre, Glasgow.

Figura 11. Ingresso del Museo nazionale di storia e cultura afroamericana, 2016, Washington, DC, Stati Uniti D'America.

Figura 12. Rebecca Horn, *Butterfly with Black Volcano Stone*, 2015, pietra vulcanica, farfalla, acciaio, scatola trasparente, dispositivo elettronico, motore, 148,5 x 36 cm, Art Basel, Hong Kong.



Figura 13. Andy Warhol, *Marylin*, 1962, serigrafia, 91,5 x 91,5 cm ognuna, Christie's Fine Art Auctioneer, Londra.

Figura 14. Anna Lowenhaupt Tsing, *Rami di agrifoglio con bacche blu e funghi matsutake*, 2015, album di illustrazioni botaniche giapponesi.

Figura 15. *Great Pacific Garbage Patch (GPGP)*, 2019, fotografia dell'isola di plastica formata sull'Oceano Pacifico.

Figura 16. *Great Pacific Garbage Patch (GPGP)*, 2019, immagine isola di plastica formata sull'Oceano Pacifico.

Figura 17. Maria Cristina Finucci, *Help. The Ocean*, 2018, installazione al neon, 3.600 m<sup>2</sup>, Foro romano della Basilica Julia, Roma.

Figura 18. Deniz Aktaş, *The Ruins of Hope I*, 2019, inchiostro su carta, 120 × 310 cm, Biennale di Istanbul, Istanbul.

Figura 19. Dora Budor, *Origin III (Snow Storm)*, *Origin I (A Stag Drinking)*, *Origin II (Burning of the Houses)*, 2019, camera ambientale personalizzata, pigmenti organici e sintetici, diatomee, polvere FX, feltro, 152 × 160 × 86 cm ognuna, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 20. J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed*, 1844, olio su tela, 91 × 121cm, The National Gallery, Londra.

Figura 21. Armin Linke, *Prospecting Ocean*, 2018, installazione video a due canali, colore, suono, circa 56' di loop, per gentile concessione dell'artista, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 22. Ursula Mayer, *The Fire Of Knowledge Burns to Ashes All Karma*, 2019, HD loop su LED, 200 × 300 cm, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 23. Piotr Uklański, *Untitled (Eastern Promises V)*, 2019, inchiostro e acrilico su velluto di mohair su tela, 65x 51 cm, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 24. Piotr Uklański, *Untitled (Eastern Promises VI)*, 2019, inchiostro e acrilico su velluto di mohair su tela, 65x 51 cm, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 25. Turiya Magadala, *Ntombi Zohlanga (Daughters of the Nation)*, 2019, da *Four Five series*, arazzo di collant, 600 × 600 cm, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 26. Glenn Ligon, *James Baldwin: From Another Place*, 1973-2019, a film by Sedat Pakay, pellicola 16mm trasferita in video digitale, bianco e nero, 11' 30", Courtesy © Hudson Film Works II and sedatpakay.com, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 27. En Man Chang, *Ungrounding Land - Ljavek Trilogy*, 2018, installazione video a tre canali, 13'9", dimensioni variabili, per gentile concessione dell'artista, Biennale Istanbul, Istanbul.

Figura 28. Minouk Lim, *Si tu me vois, je ne te vois pas*, 2019, canale dell'acqua calda, tecnica mista, dimensioni variabili, Galleria Tina Kim, New York e Biennale di Lione, Lione.

Figura 29. Anna di Fusco, *Antartico*, 2019, colori a pastello, 80×80, collezione privata, Roma.

Figura 30. Ambera Wellmann, *This Will Always be Beneath Us*, 2020, olio e pastello morbido su lino, 65 x 61 x 2.25 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 31. Roberto Cabot, *Vagabond combinations*, 2022, acrilico e olio su tela, 180 x 150 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 32. Ylva Snöfrid, *Xenia with Poppy Flower, Funnel and Alcometer 70-100%*, 2012-2015, olio su tela, 37 x 48 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 33. Agnieszka Kurant, *Semiotic Life (Decision Forest)*, 2022, vaso da fiori bonsai personalizzato in resina stampata in 3D, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 34. Dana-Fiona Armour, *Project MCIR*, 2021, vetro, melanina, ossidi, sali metallici, dimensioni variabili, veduta dell'installazione, Collection Lambert, Avignon, Francia.

Figura 35. Sterling Crispin, *Codex 3 - Neophyte MMXXII*, 2022, alluminio, circuito stampato e laminato epossidico rinforzato con vetro FR-4, rame, 50 x 30 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 36. Thiago Rocha Pitta, *Mapa celeste da noite de 02 de setembro de 2018*, 2021, acquerello su carta, 130 x 140 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 37. Max Hooper Schneider, *Pet Semiosis 5: Lethal Injection (Burmese)*, 2015, vasca in acrilico, serpenti stradali conservati, oggetti e detriti di arroyo ritrovati, pelle di serpente sverniciata, ossa di gatto, grilli liofilizzati, resina polimerica, ghiaia, sabbia di quarzo, 35 x 25 x 30 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 38. Phillip Zach, *SEEING RED II (Hugger)*, 2018, fiore di zafferano, ruta siriana, corteccia di radice in polvere, vermiglione rosso veneziano, marrone di mummia, cocciniglia e barbabietole rosse in polvere, 33 x 28 x 60 cm, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

Figura 39. Agnieszka Kurant, *Chemical Garden*, 2021, silicato di sodio, rame, nichel, cobalto, manganese, ferro e sali di zinco, New York, Palazzo Bollani per Biennale d'Arte Venezia, Venezia.

## BIBLIOGRAFIA

A. Alessandri, A. Borrelli, S. Gualdi, E. Scoccimarro, S. Masina, *Tropical Cyclone Count Forecasting Using a Dynamical Seasonal Prediction System: Sensitivity to Improved Ocean Initialization*, in “Journal of Climate”, Vol. 24, No. 12, giugno 2011, pp. 2963-2982.

M. Andreozzi, *Verso una Prospettiva Ecocentrica. Ecologia profonda e pensiero a rete*, LED edizioni universitarie, 2011.

*Atlante Geografico De Agostini*, De Agostini, Novara, 2022, introduzione.

W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, a cura di H. Arendt, trad. di H. Zohn, Schocken Books.

F. Biermann, R.E Kim, *The boundaries of the Planetary Boundary framework: A critical appraisal of approaches to define a “safe operating space” for humanity*, in “Annual Review of Environment and Resources”, Vol. 45, ottobre 2020, pp. 497–521.

E. Bińczyk, *Constructivism in the Anthropocene*, in “The Environmental Rhetoric and Lethargy of the Anthropocene. Philosophical Analysis of Discourses”, Polonia, 2016.

M. Bloch, *Apologia della storia. O mestiere dello storico*, Einaudi, trad. di G. Gouthier, 1998, p. 150.

G. Bologna, E.C. Ellis, C. Turrini, *Antropocene: Esiste un futuro per la Terra dell'uomo?*, Giunti Editore, 2020.

N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano, trad. di M. E. Giacomelli, 2014, p. 30.

N. Bourriaud, *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmedia Books, Milano, trad. di S. Castelli, 2020, p. 10.

N. Bourriaud, *The Seventh Continent*, Rehber Guide, 2019.

N. Bourriaud, *Planet B: Climate Change and the new sublime*, Esposizione Palazzo Bollani, Les presses du réel, 2022.

B. Brenna, *Nature and texts in glass cases: The vitrine as a tool for textualizing nature*, in “Nordic Journal of Science and Technology Studies”, 2014, Vol.2., p. 46-51.

- A. Brooks, K. Fletcher, R.A. Francis, E. Dulcie Rigby, T. Roberts, *Fashion, Sustainability, and the Anthropocene*, in "Utopian Studies", Vol. 28, No. 3, 2017, pp. 482-504.
- J. Cahill, L. Elderton, E. Fullerton, *Great Women Artist*, Phaidon Press Limited, 2019.
- C. Cappelletto, A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Raffaello Cortina Editori, 2021.
- D. Chakrabarty, *The Climate of History: Four Theses*, The University Chicago Press, inverno 2009, Vol. 35.
- D. Cianfriglia, P. Engelke, J.R. McNeill, F. Rossa, C. Veltri, *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2018.
- E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, 2011, pp. 44- 47.
- E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, 2022, p.20.
- E. Corrà, *Museo Antropocene: La sesta estinzione nelle collezioni etnografiche europee*, 2021.
- M. Corsini, B. Fedi, D. Maraini, *L'errore antropocentrico. Uomo-natura-altri viventi*, Mimesis, 2019.
- E. Cristallini, *Lo slittamento dell'aura nell'arte contemporanea*, in "Rivista di estetica", n. 52, 2013, pp. 27-31.
- P.J. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, a cura di A. Parlangeli, Mondadori, 2012.
- P.J. Crutzen, *Geology of Mankind*, in "Nature", 3 gennaio 2002, Vol. 415.
- P. J. Crutzen, E.F. Stoermer, *The Anthropocene*, in "IGBP Newsletter", maggio 2000, n. 41.
- V. Dattilo, *La semiosi dell'Antropocene: un approccio geo-etico*, in "L'apporto della Geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano", a cura di F. Salvatori, Roma, 2019, pp. 83-89.

- H. Davis, E. Turpin, *Art in the Anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*, Open Humanities Press, 2014.
- T.J. Demos, *Return to the Post colony Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, 2013.
- T.J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, 2016.
- T.J. Demos, *Against the Anthropocene Visual Culture and Environment Today* di T.J. Demos, Sternberg Press, 2017.
- T. J. Demos, E.E. Scott, S. Banerjee, *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, Routledge, 2021.
- P. Donini, *Aristotele, Poetica*, Einaudi Classici, 2008, pp. 151- 156.
- A. Dunlap, *Spreading 'green' infrastructural harm: mapping conflicts and socio-ecological disruptions within the European Union's transnational energy grid*, in "Taylor&Francis Online", novembre 2021.
- P.N. Edwards, *A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming*, MA: MIT Press, 2010.
- M.C. Finucci, *The Garbage Patch State. The Away state*, Terra Ferma Edizioni, 2013, introduzione.
- S. Frediani, S.L. Lewis, M.A. Maslin, *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, Biblioteca Einaudi, 2020.
- M. Frisch, *L'uomo nell'Olocene*, Einaudi, 2012.
- C.R. Garoian, *Sustaining Sustainability: The Pedagogical Drift of Art Research and Practice*, in "National Art Education Association", Vol. 53, N. 4, SPECIAL ISSUE: *Sustainability and What it Means to be Human*, estate 2012, pp. 283-301.
- E. von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere*, Odradek, trad. di M. Marcheselli, 2016, p. 9.
- F. Giovannini, *Le culture dei verdi. Un'analisi critica del pensiero ecologista*, Dedalo edizioni, 1987, pp. 54- 55.

- J. Green, *Benvenuti nell'Antropocene*, Rizzoli Editore, 2021.
- T. Guariento, *La disarmonia del mondo. L'Antropocene e l'immagine premoderna della natura*, in "Lo Sguardo-Rivista di Filosofia", 2016, Vol.22, pp. 13-32.
- C. Hamilton, F. Gemenne, C. Bonneuil, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis. Rethinking modernity in a new epoch*, Routledge, 2015, pp. 47-49.
- D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Produzioni Nero, 2019.
- D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016.
- D. Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin, History of Consciousness*, in "Environmental Humanities", University of California, Santa Cruz, 2015, vol. 6.
- G. Harman, *Weird realism: Lovecraft and philosophy*, Zero Books, 2013.
- R. Harrison, C. Sterlin, *Reimagining Museums for Climate Action*, The British Library, 2021.
- T. Ingold, *Globes and Spheres: The Topology of Environmentalism*, in *Environmentalism: The View from Anthropology*, Routledge, 1993.
- E. Kayser, *Manuale di geologia*, Stoccarda, 1924.
- I. Kant, *Critica del giudizio*, Bompiani, trad. di M. Marassi, 2015.
- B.A. Kaplan, *Memory as Fluid Process: James Friedman's "12 Nazi Concentration Camps" and Gunter Demnig's Stolpersteine*, in "Purdue University Press", Vol. 37, No. 1, primavera 2019, pp. 41-71.
- K.L. Ketner, *Peirce's Ethics of Terminology*, in "Indiana University Press", Vol. 17, No. 4, autunno 1981, pp. 327-347.
- N. Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*, Allen Lane, 2014.
- E. Koster, *From Apollo into the Anthropocene: The odyssey of nature and science museums in an external responsibility context*, Routledge, 2016, pp. 1-14.

- L. Kurgen, *Close Up at a Distance: Mapping, Technology and Politics*, Zone Books, 2014.
- B. Latour, *Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies as We Do Our Children*, The Breakthrough Institute, 2012.
- B. Latour, L. Gertenbach, S. Opitz, U. Tellmann, *There is no Earth corresponding to the Globe*, in “Soziale Welt”, Vol.3, 2016, pp. 356-363.
- B. Latour, *Essere di questa terra. Guerra e pace al tempo dei conflitti ecologici*, trad. di N. Manghi, Rosenberg & Sellier, 2019.
- B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, trad. di D. Caristina, 2020.
- M. Lawrence, L. Laybourn- Langton, *Planet on Fire: A manifesto for the age of environmental breakdown*, Verso Books, 2021.
- L. Lebreton, et al., *Evidence that the Great Pacific Garbage Patch is rapidly accumulating plastic*, in “Scientific Reports”, marzo 2018, n. 4666.
- S. Liberti, *Terra Bruciata: come la crisi ambientale sta cambiando l'Italia e la nostra vita*, Rizzoli, 2020.
- J.F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, trad. di A. Serra, 1987.
- J.B. Mackinnon, *Il giorno in cui il mondo smette di comprare*, il Saggiatore, 2021.
- A. Malm, *Clima, Corona, Capitalismo: perché le tre cose vanno insieme e che cosa dobbiamo fare per uscirne*, Ponte alle Grazie, 2021.
- R. Matteucci, G. Gosso, S. Peppoloni, S. Piacente, J. Wasowski, *A Hippocratic Oath for geologists?*, in “Annals of Geophysics”, 2012, pp. 365-369.
- L. Mercalli, *Il clima che cambia: perché il riscaldamento globale è un problema vero e come fare per fermarlo*, Rizzoli, 2019.
- M. Meschiari, *Geografie del collasso. L'Antropocene in 9 parole chiave*, Piano B Editore, 2021.
- G. Mitman, M. Armiero, R. Emmet, *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, University of Chicago Press, 2018.



N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, in "Environment & Society Portal, Rachel Carson Center for Environment and Society, Virtual Exhibitions 2014, no. 2.

N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, Deutsches Museum, 2014, p. 27.

J.W. Moore, "*The Modern World-System" as Environmental History? Ecology and the Rise of Capitalism*, in "Theory and Society", Vol. 32, No. 3, giugno 2003, pp. 307-377.

J.W. Moore, *Ecologia-mondo e crisi del capitalismo. La fine della natura a buon mercato*, trad. di G. Avallone, 2015.

J.W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Ombre Corte, 2017.

J. Newell, *Climate museums: powering action*, in "Museum Management and Curatorship", novembre 2020.

J. Nigro Covre, *Arte contemporanea. Le avanguardie storiche*, Carocci, 2021, pp. 73-75.

R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, 2011.

B. O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, trad. di I. Inserra e M. Mancini, 2012, pp. 12- 13.

OECD, *Global Plastics Outlook. Economic Drivers, Environmental Impacts and Policy Options*, 2022, pp.60- 62.

Omero, *Iliade*, XXIV, 697-706.

J. Page, *A planetary art beyond the human*, in "Decolonizing Science in Latin American Art", 2021, pp. 31-65.

A. Parravicini, *La mente di Darwin. Filosofia ed evoluzione*, Negretto, 2009, p. 95.

J. Passmore, *La nostra responsabilità per la natura*, Milano, Feltrinelli, 1991.

- Z. Phillip, T. Green, *The Cataclysm in the World of Demons*, in “Columbia: A Journal of Literature and Art”, N. 54, 2016, pp. 158-167.
- C.S. Pierce, *The Ethics of Terminology*, Einaudi, Torino, 1903, pp. 113-119.
- T. Pievani, M. Varotto, *Il giro del mondo nell'Antropocene*, Cortina Raffaello, 2022.
- A. Rocca, *Tallinn Architecture Biennale/ Bio Tallinn*, settembre 2017.
- J. Rockström, W. Steffen, *The Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity*, in ‘Stockholm Resilience Centre’, 2022, pp. 6-9.
- P.B. Sanders, *Eco-Art: Strength in Diversity*, in “Art Journal”, Vol. 51, No. 2, Art and Ecology, estate 1992, pp. 77-81.
- M. Serres, *Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent Our Lives and Future*, Bloomsbury USA Academic, trad. di A.M. Feenberg-Dibon, 2015, p. 21.
- M. Serres, *The Natural Contract*, The University of Michigan Press, trad. di E. MacArthur, W. Paulson, 1998.
- L. Sesta, *Antropocentrismo e differenza umana su una recente proposta di superamento inclusivo del naturalismo*, in “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, Vol. 106, No. 2, aprile-giugno 2014, pp. 411-426.
- W. Shakespeare, *Hamlet*, atto 1, scena 2, linea 64- 67, 1600.
- P. Sloterdijk, H. Ziegler, *Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification*, in “TDR”, Vol. 50, No. 4, inverno 2006, pp. 36-43.
- P. Sloterdijk, *Foams, Spheres, Volume III: Plural Spherology*, The MIT Press, trad. S. Rodeschini, 2016, p.122.
- V. Smil, *Numbers Don't Lie: 71 Stories to Help Us Understand the Modern World*, Penguin Group, 2021.
- A. Stoppani, *Corso di geologia del professore Antonio Stoppani: Geologia stratigrafica*, trad. di G. Bernardoni, G. Brigola, 1873, Vol.2.
- C.L. Strauss, *L'antropologia di fronte ai problemi del mondo moderno*, Bompiani, trad. di S. Facioni, 2017, pp. 20-24.

H.A. Swanson, N. Bubandt, A. Tsing, *Less Than One But More Than Many: Anthropocene as Science Fiction and Scholarship-in-the-Making*, in “Environment and Society”, Vol. 6, 2015, pp. 149-166.

B. Thorsson, *Walking through the Anthropocene. Encountering materialisations of the geological epoch in an exhibition space*, in “Research Gate”, maggio 2020, pp. 103-119.

B. Thorsson, *Curating Climate - Museums as contact zones of climate research, education and activism*, in “Nordic museology”, 2020, pp. 4-13.

J. Tresch, *Another turn after ANT: An interview with Bruno Latour*, in “Social Studies of Science”, Vol. 43, aprile 2013, pp. 302-313.

H. Trischler, *The Anthropocene: A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment*, in “Springer Link”, Vol.24, 27 agosto 2016, pp. 309-335.

A. Tsing, *The Global Situation*, in “Cultural Anthropology”, Vol. 15, N. 3, agosto 2000, pp. 327-360.

A. Tsing, *Aura's Openings: Unintentional design in the Anthropocene*, in “AURA. More than human. Aura working papers”, vol. 1, 2015, p. 46.

A.L. Tsing, *A Threat to Holocene Resurgence Is a Threat to Livability*, a cura di M. Brightman, J. Lewis, in “The Anthropology of Sustainability. Beyond Development and Progress”, Palgrave MacMillan, New York, 2017.

A.L. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, trad. di G. Tonoli, 2021.

V.I. Vernadskij, *Dalla biosfera alla noosfera. Pensieri filosofici di un naturalista*, Mimesis, 2022.

L. Wang-Erlandsson, L. Tobian, A. van der Ent, R.J. et al., *A planetary boundary for green water*, in “Nature Reviews Earth & Environment”, aprile 2022, pp. 380-392.

M. Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, Verso, London, 2015.

M. Wark, *Capital is dead: Is this something worse?*, Verso, 2019, pp. 115-117.

## SITOGRAFIA

*A luglio consumi elettrici in crescita del 2,2%*, in “Terna”, 22 agosto 2022; <https://www.terna.it/it/media/comunicati-stampa/dettaglio/consumi-elettrici-luglio-2022> [ultimo accesso 15 settembre 2022].

*Dana Fiona Armour*, in “Andrehn-Schiptjenko, Stockholm- Paris”, settembre 2021; <https://www.andrehn-schiptjenko.com/artists/71-dana-fiona-armour/> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

*Arte e bici riciclate by Victor Sonna*, in “Urban Cycling”, novembre 2013; <https://urbancycling.it/13913-arte-e-bici-riciclate-by-victor-sonna/> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

*Antropocentrismo*, in “Enciclopedia Treccani”; <https://www.treccani.it/enciclopedia/antropocentrismo/> [ultimo accesso 16 dicembre 2022].

*AURA: Aarhus University Research on the Anthropocene*, in “Aarhus University”, dicembre 2018; <https://anthropocene.au.dk> [ultimo accesso 19 dicembre 2022].

A. Barricelli, *Le risonanze magnetiche dell'espressionismo astratto di Anna Di Fusco*, in “About Art”, dicembre 2019; <https://www.aboutartonline.com/le-risonanze-magnetiche-dellespressionismo-astratto-di-anna-di-fusco/> [ultimo accesso 05 dicembre 2022].

M. Bassan, *Futuro Antico. Intervista a Nicolas Bourriaud*, in “Artribune”, giugno 2022; <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/06/futuro-antico-intervista-nicolas-bourriaud/> [ultimo accesso 17 novembre 2022].

A. Beltrami, *Arte contemporanea. Alla Biennale di Lione gli ecosistemi dell'antropocene*, in “Avvenire”, settembre 2019; <https://www.avvenire.it/agora/pagine/lione-biennale-de-lyon-la-ou-les-eaux-se-melent> [ultimo accesso 30 novembre 2022].

W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in “Quodlibet”, 1935; <https://www.quodlibet.it/letture/benjamin-che-cos-u2019-u2019aura> [ultimo accesso 24 ottobre 2022].

A. Biancalana, *Charles Moore: "L'inquinamento di plastica che soffoca i mari del Pianeta più grave del cambiamento climatico"*, in "Huffpost", agosto 2014; [https://www.huffingtonpost.it/2014/08/27/inquinamento-plastica-mari\\_n\\_5720680.html](https://www.huffingtonpost.it/2014/08/27/inquinamento-plastica-mari_n_5720680.html) [ultimo accesso 21 novembre 2022].

*Biennale Warszawa 2022: Seeing Stones and Spaces Beyond the Valley*, in "e-flux", giugno 2022; <https://www.e-flux.com/announcements/462889/biennale-warszawa-2022-seeing-stones-and-spaces-beyond-the-valley/> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

*Bio.Tallinn. The Tallinn Architectural Biennale 2017*, in "ecoLogicStudio", settembre 2017; <https://www.ecologicstudio.com/projects/biotallinn-2> [ultimo accesso 29 novembre 2022].

J.L. Bouchera, G.T. Kwanb, G.R. Ottobonic, M.S. McCaffrey, *From the suites to the streets: Examining the range of behaviors and attitudes of international climate activists*, in "Energy Research & Social Science", febbraio 2021; <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S2214629620304412> [ultimo accesso 27 settembre 2022].

*Nicolas Bourriaud* in "Enciclopedia Treccani", agosto 2021; [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-bourriaud\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolas-bourriaud_(Enciclopedia-Italiana)/) [ultimo accesso 15 novembre 2022].

G. Bria, *The floating, fluid and borderless planet of Istanbul Biennial*, in "Domus", settembre 2019; <https://www.domusweb.it/en/art/2019/10/18/16esima-biennale-di-istanbul--l-antromorfizzazione-del-settimo-c.html> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

*Dora Budor*, in "Mo.Co Art", marzo 2020; <https://www.moco.art/en/article/dora-budor> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

*Cambiamenti climatici*, in "Camera dei deputati. Servizio Studi, XVIII Legislatura", settembre 2022; [https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1104844.pdf?\\_1672236739721](https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1104844.pdf?_1672236739721) [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

K. Capps and CityLab, *How a Museum Captures African American History*, in "The Atlantic", settembre 2016; <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/09/how-the-new->

[smithsonian-african-american-museum-works/500459/](https://www.smithsonian-african-american-museum-works/500459/) [ultimo accesso 15 settembre 2022].

J. Ceresoli, *L'arte che verrà*, in “Exibart”, gennaio 2021; <https://www.exibart.com/libri-ed-editoria/larte-che-verra/> [ultimo accesso 17 novembre 2022].

*Che cos'è la COP*, in “Climate Change Conference”, novembre 2021; <https://ukcop26.org/it/perche-ospitiamo-il-vertice/che-cose-la-cop/> [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

*Che nome dare alla nostra epoca?*, in “Rivista Studio”, 18 gennaio 2016; <https://www.rivistastudio.com/che-nome-dare-alla-nostra-epoca/> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

V. Chow, *The Art World Is Waiting for a New Format': Why French Curator Nicolas Bourriaud Is Launching a Roving Platform to Show and Sell Art*, in “Art Net”, febbraio 2022; <https://news.artnet.com/art-world/nicolas-bourriaud-radicants-launch-2077188> [ultimo accesso 07 novembre 2022].

*Climate and Ecology Manifesto*, in “Horniman Museum and Gardens”, gennaio 2020; <https://www.horniman.ac.uk/story/the-horniman-announces-climate-and-ecology-manifesto/> [ultimo accesso 21 settembre 2022].

A. Codignola, *La grande isola di plastica del Pacifico è soprattutto colpa di pesca e acquacoltura*, in “Il Fatto Alimentare”, settembre 2021; <https://ilfattoalimentare.it/isola-plastica-pacifico-pesca-acquacoltura.html> [ultimo accesso 15 settembre 2022].

*Conference on Heritage for Sustainable Development*, in “ICOMOS”, febbraio 2021; <https://www.icomos.org/en/focus/un-sustainable-development-goals/90574-conference-on-heritage-for-sustainable-development> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

Anna Conway in “Romanda Londi Site” febbraio 2022; <http://www.romanalondi.com/about.php> [ultimo accesso 31 ottobre 2022].

E. Corrà, *Humboldt Forum: il primo museo dell'Antropocene*, in “Artribune”, 5 febbraio 2021; <https://www.artribune.com/dal-mondo/2021/02/humboldt-forum-berlino-museo-antropocene/> [ultimo accesso 17 settembre 2022].

*Sterling Crispin*, in “False Flag”, 2015; <https://false-flag.org/sterling-crispin> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

M. Crosetti, *L'intervista. Emanuele Coccia: "Questa vita è metamorfosi"*, in “La Repubblica”, aprile 2022; [https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/11/news/intervista\\_filosofo\\_emanuele\\_coccia\\_nuovo\\_libro\\_siamo\\_tutti\\_in\\_continua\\_metamorfosi\\_unica\\_specie-345096475/](https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/11/news/intervista_filosofo_emanuele_coccia_nuovo_libro_siamo_tutti_in_continua_metamorfosi_unica_specie-345096475/) [ultimo accesso 20 settembre 2022].

*P.J. Crutzen: Mister Anthropocene*, in “Environment & Society Portal”, maggio 2010; <https://www.environmentandsociety.org/exhibitions/welcome-anthropocene/paul-j-crutzen-mister-anthropocene> [ultimo accesso 10 settembre 2022].

L. Danieli, *Sistema climatico: i meccanismi di retroazione*, in “Icona Clima”, novembre 2020; <https://www.iconaclima.it/approfondimenti/sistema-climatico-i-meccanismi-di-retroazione/> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

*Eстетica relazionale*, in “Enciclopedia Treccani”, luglio 2012; [https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-relazionale\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-relazionale_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [ultimo accesso 17 novembre 2022].

F. Fabrizi, V. Pavoncello, *Antropocene Biennale*, in “Antropocene Biennale”, maggio 2022; [https://www.antropocenebiennale.net/antropocene\\_arte.html](https://www.antropocenebiennale.net/antropocene_arte.html) [ultimo accesso 05 dicembre 2022].

M.C. Finucci, *Wasteland* in “The Garbage Patch State”, aprile 2013; <http://www.garbagepatchstate.org/ita/progetto.html> [ultimo accesso 18 novembre 2022].

S. Gilbert, *Ethnos*, in “University of Aarhus”, ottobre 2014; [https://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key\\_docs/environmental\\_humanities-2015-haraway-159-65.pdf](https://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/environmental_humanities-2015-haraway-159-65.pdf) [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

*Glenn Ligon: James Baldwin: From Another Place*, in “Via Art”, settembre 2019; <http://viaartfund.org/grants/glenn-ligon-james-baldwin-another-place/> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

*Glenn Ligon*, in ““Bienal Iksv””, settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/glenn-ligon> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

*Global Warming of 1.5°C*, in “Intergovernmental Panel on Climate Change”, IPCC, 2018; <https://www.ipcc.ch/sr15/> [ultimo accesso 15 settembre 2022].

A. Gnoli, *Peter Sloterdijk: "Non esistono veri maestri. Sono stato troppo indipendente per aderire a una scuola"*, in "La Repubblica", settembre 2017; [https://www.repubblica.it/cultura/2017/09/10/news/peter\\_sloterdijk\\_non\\_esistono\\_veri\\_maestri\\_sono\\_stato\\_troppo\\_indipendente\\_per\\_aderire\\_a\\_una\\_scuola\\_-175085079/](https://www.repubblica.it/cultura/2017/09/10/news/peter_sloterdijk_non_esistono_veri_maestri_sono_stato_troppo_indipendente_per_aderire_a_una_scuola_-175085079/) [ultimo accesso 15 dicembre 2022].

A. Guterres, *L'Onu a Cop27: siamo otto miliardi di persone, un solo popolo*, in "Corriere della Sera", novembre 2022; [https://www.corriere.it/opinioni/22\\_novembre\\_10/onu-cop27-siamo-otto-miliardi-persone-solo-popolo-9762d802-60fe-11ed-9673-ac2373e240f3.shtml](https://www.corriere.it/opinioni/22_novembre_10/onu-cop27-siamo-otto-miliardi-persone-solo-popolo-9762d802-60fe-11ed-9673-ac2373e240f3.shtml) [ultimo accesso 15 novembre 2022].

R. Harrison, C. Sterlin, *Climate crisis: how museums could inspire radical action*, in "The Conversation", 18 novembre 2020; <https://theconversation.com/climate-crisis-how-museums-could-inspire-radical-action-142531> [ultimo accesso 20 settembre 2022].

*I cambiamenti climatici interessano già oltre l'80% della popolazione*, in "Icona Clima", ottobre 2021; <https://www.iconaclima.it/estero/clima-estero/i-cambiamenti-climatici-interessano-gia-oltre-180-della-popolazione/> [ultimo accesso 29 settembre 2022].

*Isole di Plastica: ecco le sei più grandi al mondo*, in "Save the Planet", dicembre 2018; <https://www.savetheplanet.green/isole-di-plastica-ecco-le-sei-piu-grandi-al-mondo> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

J. Johl, *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, in "Oxford's Internet Institute", novembre 2018; <https://jasjohl.medium.com/the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction-3b8b0cb21f22> [ultimo accesso 16 dicembre 2022].

A.M Kanngieser, *Listening to the Anthropocene: Sound and Ecological Crisis*, in "AM Kanngieser", dicembre 2015; <https://amkanngieser.com/posts/listening-to-the-anthropocene-sound-and-ecological-crisis> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

M. Katsikopoulou, *Kinetic installation 'Weathering With Us, explores narratives of healing amid climate crisis*, in "Design Boom", marzo 2022; <https://www.designboom.com/art/sand-plotting-installation-weathering-with-us-narratives-healing-climate-crisis-03-07-2022/> [ultimo accesso 23 settembre 2022].



Agnieszka Kurant in “Tania Bonakdar Gallery”, 2021; <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/43-agnieszka-kurant/> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

A. La Marca, *Cosa può fare l'arte per salvare il pianeta?*, in “Artribune”, agosto 2022; <https://www.artribune.com/arti-visive/2022/08/cambiamento-climatico-donna-haraway-rebecca-horn/> [ultimo accesso 13 dicembre 2022].

Turiya Magadlela, in “Bienal Iksv”, settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/turiya-magadlela> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

E. Magri, *15. Biennale de Lyon. Là où les eaux se mêlent*, in “Juliet”, settembre 2019; <https://www.juliet-artmagazine.com/15-biennale-de-lyon-la-ou-les-eaux-se-melent/> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

D. Maida, *Inaugurata in Turchia la 16esima edizione della Biennale di Istanbul. Sedi e programma*, in “Artribune”, settembre 2019; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/09/inaugura-in-turchia-la-16esima-edizione-della-biennale-di-istanbul-sedi-e-programma/> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

P. Mania, *L'arte nell'età dell'Antropocene*, in “Unclosed”, ottobre 2019; <http://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/283-l-arte-nell-eta-dell-antropocene.html> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

T. Mastrobuoni, *Il direttore dell'Humboldt Forum di Berlino: Restituiremo le opere all'Africa*, in “La Repubblica”, dicembre 2020; [https://www.repubblica.it/cultura/2020/12/21/news/humboldt\\_forum-279340176/](https://www.repubblica.it/cultura/2020/12/21/news/humboldt_forum-279340176/) [ultimo accesso 18 settembre 2022].

Ursula Mayer, in ““Bienal Iksv”, settembre 2019; <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/ursula-mayer> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

N. McCarthy, *These are the world's most-visited museums*, in “World Economic Forum”, maggio 2019; <https://www.weforum.org/agenda/2019/05/the-worlds-most-visited-museums/> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

H. McGhie, *Announcing the Bremerhaven Declaration on the Role of Museums in Addressing the Climate Crisis*, in “Curating Tomorrow”, ottobre 2020; <https://curatingtomorrow236646048.wordpress.com/2020/10/09/announcing-the-bremerhaven-declaration-on-the-role-of-museums-in-addressing-the-climate-crisis/> [ultimo accesso 29 settembre 2022].

L. Meloni, *The Seventh Continent: l'arte come punto di osservazione*, in “Unclosed”, ottobre 2019; <https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attualita/284-the-seventh-continent-l-arte-come-punto-di-osservazione.html> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

E. Merritt, *Museums as Catalysts for Climate Action*, in “American Alliance of Museums”, giugno 2020; <https://www.aam-us.org/2020/06/10/museums-as-catalysts-for-climate-action/> [ultimo accesso 26 settembre 2022].

N. Möllers, *Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*, in “Environment & Society Portal, Rachel Carson Center for Environment and Society, Virtual Exhibitions 2014, no. 2; <https://www.environmentandsociety.org/mml/welcome-anthropocene-earth-our-hands> [ultimo accesso 17 settembre 2022].

V. Neri, *All'università di Barcellona la crisi climatica diventa una materia obbligatoria*, in “LifeGate”, novembre 2022; <https://www.lifegate.it/universita-barcellona-corso-crisi-climatica> [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

*Obiettivi per lo sviluppo sostenibile*, in “Centro Regionale di Informazione delle Nazioni Unite”, settembre 2015; <https://unric.org/it/agenda-2030/> [ultimo accesso 28 dicembre 2022].

OCSE - *Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico*, in “Ministero dell'Economia e delle Finanze”, giugno 2021; [https://www.dt.mef.gov.it/it/attivita\\_istituzionali/rapporti\\_finanziari\\_internazionali/organismi\\_internazionali/ocse/](https://www.dt.mef.gov.it/it/attivita_istituzionali/rapporti_finanziari_internazionali/organismi_internazionali/ocse/) [ultimo accesso 15 novembre 2022].

*Olocene*, in “Enciclopedia Treccani”, 2008; <https://www.treccani.it/vocabolario/olocene/> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

L. Persson, *Outside the Safe Operating Space of the Planetary Boundary for Novel Entities*, in “Environmental Science and Technology”, gennaio 2022; <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.est.1c04158> [ultimo accesso 11 settembre 2022].

M. Petroni, *Parola d'ordine: Metamorfosi*, in “Artribune”, 23 maggio 2022; <https://www.artribune.com/editoria/2022/05/libro-metamorfosi-emanuele-coccia/> [ultimo accesso 30 settembre 2022].

*Plastica: nel mondo se ne ricicla solo il 9%*, in “Food and Tec”, febbraio 2022; <https://www.foodandtec.com/it-it/plastica-nel-mondo-se-ne-ricicla-solo-il-9> [ultimo accesso 15 novembre 2022].

*Predicting the future of plastic pollution and why cleanup is part of the solution*, in “The Ocean Cleanup”, settembre 2020; <https://theoceancleanup.com/updates/predicting-the-future-of-plastic-pollution-and-why-cleanup-is-part-of-the-solution/> [ultimo accesso 15 novembre 2022].

*Protocollo di Montreal* in “Ministero della transazione ecologica, Governo italiano”, agosto 2021; <https://www.mite.gov.it/pagina/il-protocollo-di-montreal> [ultimo accesso 10 settembre 2022].

*Quali sono i musei più visitati al mondo?*, in “Sky Arte”, maggio 2021; <https://arte.sky.it/archivio/2021/05/musei-visitati-mondo-statistica> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

*Quando l'arte parla di ambiente: un progetto matematico all'uncinetto ci ricorda della fragilità delle barriere coralline, minacciate dall'inquinamento*, in “E- Flux”, gennaio 2022; <https://www.e-flux.com/announcements/434360/margaret-and-christine-wertheimvalue-and-transformation-of-corals/> [ultimo accesso 14 novembre 2022].

T. Retzer, *The Seventh Continent*, in “Art Paper”, inverno 2019; <https://www.artpapers.org/the-seventh-continent/> [ultimo accesso 22 novembre 2022].

W. Seidl, *Ursula Mayer - What Will Survive of Us: Modelle einer fluiden Zukunft*, in “Art Magazine”, ottobre 2020; <https://www.artmagazine.cc/content/113356.html> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

B. Simpson, *Public relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in “Artforum”, trad. personale, aprile 2001, p. 2; <https://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2022].

A. Stapór, *Between the Virtual and the Organic Exploring the polyphony of emergence in the XXI century: In Conversation with Agnieszka Kurant*, in “Contemporary LYNX”, luglio 2022; <https://contemporarylynx.co.uk/exploring-the-polyphony-of-emergence-in-the-xxi-century-in-conversation-with-agnieszka-kurant> [ultimo accesso 07 novembre 2022].

I. Tamai, *Destinazione Garbage Patch State: l'arcipelago di plastica raccontato dall'artista Cristina Finucci*, in “Oltremare”, luglio 2019; <https://www.aics.gov.it/oltremare/rubriche/cultura/destinazione-garbage-patch-state-arcipelago-di-plastica-raccontato-dallartista-cristina-finucci/> [ultimo accesso 18 novembre 2022].

*The Seventh Continent*, in “Bial Iksv”, settembre 2019; <https://bial.iksv.org/en/16th-istanbul-biennial/the-seventh-continent> [ultimo accesso 16 novembre 2022].

J.M.W. Turner, *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*, in “The National Gallery”; <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

*Piotr Uklànski*, in “Bial Iksv”, settembre 2019; <https://bial.iksv.org/en/bial-artists/piotr-ukla-ski> [ultimo accesso 25 novembre 2022].

*Thiago Rocha Pitta* in “Marianne Boesky Gallery”, agosto 2021; <https://marianneboeskygallery.com/artists/68-thiago-rocha-pitta/works/> [ultimo accesso 28 ottobre 2022].

R. Venturini, *Ecologie della perturbazione. Intervista con Anna L. Tsing*, in “Antinomie”, giugno 2021; <https://antinomie.it/index.php/2021/06/25/ecologie-della-perturbazione-intervista-con-anna-l-tsing/> [ultimo accesso 01 novembre 2022].

C.N. Waters, J. Zalasiewicz, *The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene*, in “Science Review”, 8 gennaio 2016; <https://www.science.org/doi/10.1126/science.aad2622> [ultimo accesso 14 settembre 2022].

*We Are Museums: Museums Facing Extinction*, in “We Are Museums”, 2021; <https://wearemuseums.com/museums-facing-extinction> [ultimo accesso 28 settembre 2022].

*What is Wasteland*, in “The Garbage Patch State”, giugno 2018; <http://www.garbagepatchstate.org/eng/the-garbage-patch-state-project.html> [ultimo accesso 19 novembre 2022].

*What if museums were small places that supported communities in addressing local climate challenges and actions?*, in “Museum for climate actions”, 2020; [https://artsandculture.google.com/story/tAWB\\_rRlcmpjkQ](https://artsandculture.google.com/story/tAWB_rRlcmpjkQ) [ultimo accesso 25 settembre 2022].

M. Weisburg, *Dora Budor*, in “La Biennale di Venezia 2022”, aprile 2022; <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/dora-budor> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

*Welcome to the Anthropocene*, in “Globaia”, giugno 2012; <https://globaia.org> [ultimo accesso 10 settembre 2022].

A. Wellmann, *Catachresis*, in “The Brooklyn Rail”, giugno 2021; <https://brooklynrail.org/2020/05/criticspage/Catechresis> [ultimo accesso 27 ottobre 2022].

*Working Group on the Anthropocene*, in “Subcommission on Quaternary Stratigraphy”, 21 maggio 2019; <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/> [ultimo accesso 13 settembre 2022].

Phillip Zach, in “Schloss Wiepersdorf, Kulturstiftung”, agosto 2020; <https://www.schloss-wiepersdorf.de/de/stipendiaten-details/fellow/phillip-zach.html> [ultimo accesso 03 novembre 2022].

D. Zerbib, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation, de Nicolas Bourriaud: esthétique du déracinement*, in “Le Monde”, trad. personale, novembre 2009; [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/26/radicant-pour-une-esthetique-de-la-globalisation-de-nicolas-bourriaud\\_1272328\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/26/radicant-pour-une-esthetique-de-la-globalisation-de-nicolas-bourriaud_1272328_3260.html) [ultimo accesso 18 novembre 2022].

*15TH LYON BIENNALE*, in “ItsLiquid”, settembre 2019; <https://www.itsliquid.com/15th-lyon-biennale.html> [ultimo accesso 01 dicembre 2022].

## VIDEOGRAFIA

*Antropocene. L'epoca umana*, 2018, docufilm, CG Entertainment, 83 min.; <https://www.raiplay.it/programmi/antropocene-lepocaumana>

## **RINGRAZIAMENTI**

Vorrei ringraziare la Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini per aver accolto la mia domanda di tesi.

Ringrazio, inoltre, la correlatrice, la Dott.ssa Maria Redaelli per la disponibilità e per le informazioni su come procedere nella stesura dell'elaborato.

Infine, vorrei dedicare l'intero progetto di tesi a mia mamma, la quale mi ha sempre supportato e ha dedicato il suo tempo libero nella lettura di quest'ultimo.

Non di meno, di estrema importanza sono stati entrambi i miei Edoardo, per essermi stati vicino e aver provato a comprendere cosa stessi andando a scrivere in questa mia ultima meta universitaria.