

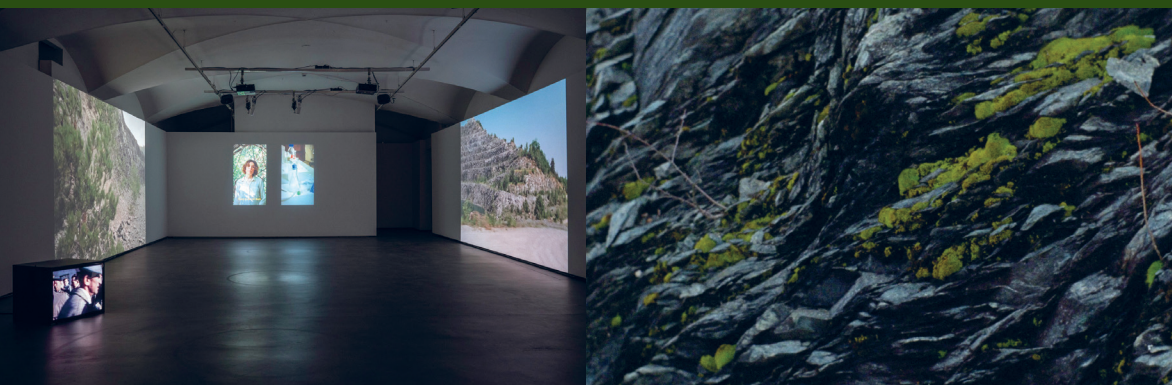
IMAGO

Studi di Storia dell'Arte

Ginevra Addis

ARTE CONTEMPORANEA E BIODIVERSITÀ

Dalle mostre alle collezioni museali.
Per una prospettiva globale



FrancoAngeli 

IMAGO

*Studi del Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte
Sezione Storia dell'Arte*

Collana fondata da Luciano Caramel

Comitato scientifico

Mònica Vàsquez Astorga

Stefania Buganza

Rosa Cafiero

Valérie Da Costa

Elena Di Raddo

Caterina Giostra

Kevin McManus

Mauro Pavesi

Alessandro Rovetta

Marco Rossi

Alessandra Squizzato

Francesco Tedeschi

Michele Tomasi

Coordinamento editoriale: Elena Di Raddo



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

IMAGO

Studi di Storia dell'Arte

Ginevra Addis

ARTE CONTEMPORANEA E BIODIVERSITÀ

Dalle mostre alle collezioni museali.
Per una prospettiva globale

FrancoAngeli 



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Ente finanziatore: Progetto finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU – Piano Nazionale Resistenza e Resilienza (PNRR) - Missione 4 Componente 2 Investimento 1.4 – Avviso N. 3138 del 16 dicembre 2021 rettificato con D.D. n.3175 del 18 dicembre 2021 del Ministero dell'Università e della Ricerca.

Award Number: Codice progetto CN_00000033, Decreto Direttoriale MUR n.1034 del 17 giugno 2022 di concessione del finanziamento, CUP H43C22000530001 titolo progetto “National Biodiversity Future Center - NBFC”.

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

In copertina: “La montagna magica”, veduta dell’installazione.

Strozzina-Palazzo Strozzi courtesy. Lo schermo dell'arte 2023. © Gianmarco Resigno
La videoinstallazione (4 canali, pellicola super 16mm trasferita in 2K, stereo, 24') fa parte della collezione del MAN di Nuoro, dove è stata esposta nel 2024. È stata inoltre esposta alla Talbot Rice Gallery di Edimburgo nella mostra *The Recent* a cura di Tessa Giblin e alla Kunstraum Kreuzberg/Bethanien a Berlino, nella mostra *Techno-Ecologies and Bodies of Memory: The Environment as Battleground*, a cura di Marianna Liosi, nel 2025.

Isbn e-book Open Access: 9788835183907

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons*
Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni
della licenza d'uso dell'opera previste e comunica sul sito*
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

INDICE

Prefazione di Nunzia Borrelli	pag.	7
Introduzione. Arte e biodiversità.		
Per una prospettiva globale	»	13
Quadro di sintesi della letteratura scientifica	»	27
1. Il Mediterraneo come crocevia di arte e biodiversità	»	35
1.1. Introduzione	»	35
1.2. Musei d'arte e collezioni: dialogo emergente sul tema della biodiversità	»	53
1.3. Conclusioni	»	65
2. Pratiche artistiche e curatoriali nel Global South	»	67
2.1. Musei d'arte nel Global South: approcci curatoriali espositivi tra mostre e collezioni	»	67
2.2. Biodiversità, collezioni e arte indigena	»	70
2.3. Mostre d'arte e biodiversità	»	79
2.4. Conclusioni	»	82
3. Pratiche artistiche e curatoriali nel Global North	»	85
3.1. Australia: mostre e collezioni tra biodiversità e saperi indigeni	»	87
3.1.1. Mostre temporanee, acquisizioni e collezioni	»	88

3.2. Musei d'arte in Nord America ed Europa: pratiche espositive e approcci interdisciplinari	pag.	97
3.2.1. Mostre d'arte e biodiversità alla luce dell'Antropocene	»	97
3.3. Collezioni d'arte e biodiversità	»	108
3.4. Conclusioni	»	114
Conclusioni	»	115
Risultati	»	115
Limiti e prospettive future	»	119
Bibliografia	»	121

PREFAZIONE

di *Nunzia Borrelli*

Professore Associato di Sociologia del Territorio presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca (UNIMIB), National Biodiversity Future Center (NBFC)

Questo volume si colloca all'incrocio fra ricerca artistica, pratiche curatoriali e scienze naturali, in seguito a diversi studi condotti alla luce delle attività e delle reti del National Biodiversity Future Center (NBFC), centro nazionale di ricerca dedicato alla biodiversità italiana e mediterranea che, nell'ambito del PNRR, coordina *spoke* tematici su mare, terre emerse, aree umide e città, con l'obiettivo di indagare, monitorare, preservare e valorizzare gli ecosistemi e le loro relazioni con le società umane. In tale cornice, il libro considera la biodiversità non come etichetta naturalistica, ma come costruito culturale e politico che investe i linguaggi della contemporaneità, i modelli espositivi e le politiche istituzionali¹.

Negli ultimi anni il NBFC ha promosso iniziative che mettono in dialogo ricerca scientifica e pratiche artistiche, trasformando l'arte in un vettore di disseminazione pubblica della conoscenza e di ingaggio civico. La mostra *DisSeminAzioni* (2025)², tenutasi presso l'Università degli Studi di Milano Bicocca (UNIMIB) e presso il Circolo Italiano di Cultura di Pola in Croazia³

¹ Per approfondire la *mission* e le attività dell'NBFC, nonché dei diversi *spoke*, si veda: National Biodiversity Future Center (NBFC) (s.d.), sito istituzionale, testo disponibile al sito: <https://www.nbfc.it/> (consultato il 20 ottobre 2025). Per un elenco esaustivo dei risultati scientifici del Centro si faccia riferimento a: National Biodiversity Future Center (NBFC) (s.d.), Pubblicazioni scientifiche: cfr. <https://www.nbfc.it/publicazioni-scientifiche> e <https://scholar.google.it/citations?user=hQrc6EUAAAAJ&hl=it&authuser=1> (consultati il 19 novembre 2025).

² Per questo si veda Borrelli N., Mura G. e Rota M. (a cura di) (2025), *DisSeminAzioni. Raccontare la biodiversità* (mostra a doppio formato, online e visitabile nel padiglione U7 dell'Università degli Studi di Milano Bicocca), National Biodiversity Future Center (NBFC), testo disponibile al sito: <https://www.biodisseminazioni.it/> (consultato il 20 ottobre 2025), e il relativo volume Borrelli N., Mura G. e Rota M. (a cura di) (2025), *DisSeminAzioni. Raccontare la biodiversità*, Ledizioni, Milano, testo disponibile al sito: file:///Users/sgmc/Downloads/DisSeminAzioni_Web-OK_DEF.pdf (consultato il 20 ottobre 2025). Si veda in particolare il testo di Addis G., *Rappresentare la biodiversità: convergenze estetiche*, pp. 38-51.

³ Per la mostra itinerante al Circolo Italiano di Cultura di Pola in Croazia, si veda: La Voce del Popolo (2025), *Disseminazioni: raccontare la biodiversità alla CI di Pola*, articolo online, testo disponibile al sito: <https://lavoce.hr/uncategorized/disseminazioni-raccontare-la-biodiversita-alla-ci-di-pola> (consultato il 21 ottobre 2025).

– esito del Simposio *Biodiversity, Food and Education, What Role for Museums, Eco-museums and Other Cultural Institutions?* del 25 novembre 2024 presso il medesimo ateneo – ha presentato opere e dispositivi visivi capaci di tradurre processi ed evidenze scientifiche in forme accessibili, sperimentando formati di comunicazione ibridi tra museo, laboratorio e spazio pubblico. Parallelamente, la mostra è stata completata dall’accesso digitale dell’omonimo volume edito da Ledizione Press, che ha documentato approcci, metodologie e casi studio per una comunicazione della biodiversità orientata alla partecipazione⁴. Un’ulteriore iniziativa riguarda il *Libro d’arte biodiverso* (2024)⁵, che ha messo in pagina, in forma visiva, i temi cardine del Centro, dal ripristino ecologico alle relazioni multispecie. Tali esperienze hanno costituito un orizzonte operativo entro cui questo lavoro si colloca: l’arte come medium di ricerca, il museo come piattaforma di traduzione, la biodiversità come bene comune da negoziare pubblicamente.

La scelta dell’autrice di adottare una prospettiva globale, pur mantenendo un’attenzione privilegiata al Mediterraneo, risponde a tre ragioni. In primo luogo, i flussi transnazionali di immagini, artisti e pratiche curatoriali impongono di leggere la biodiversità oltre i confini nazionali, come campo discorsivo circolante che migra fra regioni e istituzioni. In secondo luogo, il Mediterraneo, per storia ambientale e interdipendenze socio-ecologiche, opera da cerniera fra Europa, Africa e Asia occidentale, rendendo visibili tanto le diseguaglianze ecologiche quanto le genealogie culturali condivise. Infine, il mandato del NBFC, esplicitamente orientato alla biodiversità italiana e mediterranea, sollecita una lettura comparativa che situi i casi mediterranei in relazione a quelli europei ed extra-europei, chiarendo continuità, frizioni e differenze nella rappresentazione e nelle politiche culturali.

Il volume si innesta sul dibattito internazionale sugli ecomusei – intesi come istituzioni territoriali fondate su partecipazione, *governance* locale e *sense of place* – e sui musei di storia naturale come dispositivi di mediazione fra scienza, cultura e società. La letteratura sugli ecomusei ha mostrato come la valorizzazione *in situ* e la co-produzione con le comunità rendano gli ecosistemi capaci di orientare nuove museografie della biodiversità⁶. Parallelamente, studi sulle

⁴ *Ibidem*.

⁵ Di Stefano E. e Mantoan D. (a cura di) (2024), *Libro d’arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Bisso Edizioni, Palermo.

⁶ Per approfondire il ruolo degli ecomusei in relazione al cambiamento climatico si veda Dal Santo R., Borrelli N. e Davis P. (a cura di) (2023), *Ecomuseums and Climate Change*, Ledizioni, Milano; in particolare l’introduzione di Dal Santo, Borrelli, Davis, pp. 27-40, e il saggio di Addis G. (2022), *Contemporary Art and Climate Change in Ecomuseums: Aesthetics Toward Sustainability*, pp. 129-150, sulla relazione tra arte contemporanea e sostenibilità. Per una definizione sugli ecomusei si veda il seguente articolo: Borrelli N. e Davis P. (2012), “How Culture Shapes Nature: Reflections on Ecomuseum Practices”, *Nature and*

pratiche espositive in musei naturalistici hanno interrogato la tassonomia come potere e la curatela come occasione di rinegoziazione della neutralità scientifica (per es., ricerche sulle riletture di tassidermie, diorami e atlanti naturalistici). Questa doppia cornice sostiene la tesi centrale del libro: la biodiversità diventa linguaggio culturale quando istituzioni e curatori ne spostano il regime di visibilità dall'illustrazione alla prova, dal reperto alla relazione.

L'indagine adotta un approccio comparativo: le opere, le mostre, collezioni permanenti ed allestimenti vengono analizzati come fonti primarie, con particolare attenzione ai display, ai materiali esposti, alle reti attivate, agli artisti, agli scienziati, alle comunità e ai cataloghi. I musei sono intesi come attori climatici e produttori di geografie culturali, più che semplici contenitori, e la biodiversità è valutata nel passaggio da tema a criterio operativo delle pratiche espositive. Tale impostazione riflette il lavoro sul campo condotto dall'autrice su mostre in musei di scienze e di storia naturale nel Mediterraneo, mostre e iniziative didattiche negli ecomusei in Europa, e mostre e collezioni nei musei d'arte in contesti che hanno subito il processo di decolonizzazione come quello australiano, fornendo occasioni di osservazione e materiali per la comparazione con le progettualità NBFC.

Il volume è strutturato come segue: un'introduzione che ricostruisce l'emergere della biodiversità nel discorso artistico e museale alla luce degli studi su ecocritica, ecologie politiche e pratiche espositive. Viene motivata la prospettiva globale comparativa, si definiscono gli obiettivi (biodiversità come categoria culturale e politica) e si presentano le ipotesi di lavoro: dal museo come vetrina al museo come infrastruttura civica e laboratorio di traduzione. La successiva revisione della letteratura mette in sequenza: genealogie iconografiche (anni Sessanta-Ottanta), *land/environmental art*, svolte istituzionali (Guattari, Latour), *bio-art* e *bio-aesthetics*, collaborazioni con musei naturalistici, fino ai più recenti assi ecofemministi e decoloniali. Si chiarisce come, nel passaggio al XXI secolo, l'opera diventi strumento e il museo attore in un campo di responsabilità condivise. Infine, sono esplicitati i criteri di selezione dei casi, il metodo di analisi, e il modo in cui cataloghi, materiali didattici e documenti istituzionali vengono trattati come estensioni dell'archivio museale e indicatori di policy.

La ricerca si sviluppa poi in tre capitoli: il primo mappa il Mediterraneo come hotspot di biodiversità e campo di pressioni antropiche, mostrando come dopo il 2015 (Agenda 2030, Accordo di Parigi) – asse temporale lungo il quale si sviluppa l'intera ricerca – musei scientifici e d'arte abbiano riconfigurato la biodiversità da tema ambientale a categoria culturale e

Culture, 7(1): 31-47, e il testo Davis P. (2016), "New Museologies and the Ecomuseum", in *The Routledge Research Companion to Heritage and Identity*, Routledge, London-New York, pp. 397-414.

politica capace di orientare pratiche espositive, acquisizioni e mediazione. In un contesto europeo spesso incardinato su normative, la curatela tenta di spostare il baricentro verso giustizia socio-ambientale e prospettive postcoloniali, articolando narrazioni transnazionali che fanno del paesaggio un dispositivo critico. Sul piano collezionistico emergono tre traiettorie: 1) riattivazione del patrimonio storico in dialogo con il contemporaneo; 2) uso delle collezioni come dispositivo narrativo per nuove ecologie; e 3) acquisizioni che rifondano l'identità istituzionale. Ne risulta il Mediterraneo come ecosistema politico e archivio vivente, in cui la biodiversità opera da prisma interpretativo per ripensare missione, *governance* e responsabilità pubblica dei musei.

Il secondo capitolo esamina come un gruppo ancora disomogeneo di musei d'arte del Global South stia ridefinendo, in chiave decoloniale, il rapporto fra pratiche curatoriali, collezioni e biodiversità, spostando il museo da luogo di mera rappresentazione a laboratorio di convivenza terrestre che intreccia arte, saperi indigeni e politiche ambientali. In contrasto con molte esperienze europee e mediterranee, dove l'ecologia entra per lo più tramite prestiti e riletture di collezioni storiche, in Africa, Asia e America Latina la biodiversità diviene talora criterio strutturante delle scelte istituzionali, pur emergendo spesso in spazi ibridi o para-istituzionali.

Il terzo capitolo analizza la convergenza arte-biodiversità nel Global North, evidenziando un doppio registro: in Australia, in continuità con le traiettorie del Global South, il paradigma di Country e il protagonismo delle First Nations le pratiche istituzionali spingono dal “decolonizzare” all’“indigenizzare” musei e collezioni, tramite co-curatele e pratiche riparative, mentre in Europa e Nord America la biodiversità si salda più strettamente a politiche culturali e alla *governance* della crisi climatica, con istituzioni che si ripensano come infrastrutture civiche e laboratori processuali. Sul piano teorico si registra il passaggio dalla rappresentazione descrittiva ad un uso operativo della biodiversità come dispositivo curatoriale, informato dalla *museum critique*, dalla svolta *more-than-human* e dalle mediazioni postumaniste⁷. La rilettura delle collezioni storiche mostra come il paesaggio mette in tensione saperi locali/globali, estetiche della sostenibilità e retoriche del *green capitalism*. Ne risulta un quadro in cui i musei del Nord assumono il ruolo di osservatori critici e attori climatici, rinegoziando missione, responsabilità e protocolli di visibilità della biodiversità.

⁷ Sul termine *more-than-human* si veda: de la Cadena M. e Blaser M. (a cura di) (2018), *A World of Many Worlds*, Duke University Press, Durham, e Aloï G. (2018), *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, Columbia University Press, New York.

Da ultimo, questa prefazione chiarisce il posizionamento del libro: una ricerca comparativa e situata, nutrita dal lavoro del NBFC e dalla tradizione degli ecomusei e dei musei naturalistici, che esplora come la biodiversità entri – per immagini, processi e politiche – nella curatela contemporanea. Se la biodiversità è un bene comune in pericolo, i musei d'arte, quando agiscono in alleanza con scienza e società, possono contribuire a renderla visibile, discutibile e condivisibile: non un tema, ma una pratica collettiva di conoscenza e responsabilità.

INTRODUZIONE.

ARTE CONTEMPORANEA E BIODIVERSITÀ: UNA PROSPETTIVA GLOBALE

Negli ultimi decenni, in particolare dal 2015 in poi – con l’adozione dell’Agenda 2030 delle Nazioni Unite, i principali accordi internazionali sul tema della sostenibilità, e la nuova definizione di “museo” di ICOM nel 2022, che include il termine “sostenibilità” – la biodiversità, parte dei 2030 Sustainable Development Goals, ha iniziato ad acquisire un ruolo preminente. Non solo come tema iconografico nelle pratiche artistiche, dalla rappresentazione di elementi dell’ecosistema come alberi, agli animali, alle foreste e paesaggi, ma come vero e proprio paradigma curatoriale, ossia come criterio attorno al quale costruire intere narrazioni espositive, orientare acquisizioni museali e sviluppare pratiche di mediazione culturale¹. I musei

¹ Per la nuova definizione di “museo” adottata da ICOM a Praga nel 2022 si veda: ICOM (2022), *Museum Definition*, International Council of Museums, testo disponibile al sito: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per l’Agenda 2030 si veda United Nations (2015), *Transforming our World: the 2030 Agenda for Sustainable Development (A/RES/70/1)*, United Nations, New York, testo disponibile al sito: <https://unric.org/it/agenda-2030/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per un bilancio più recente sullo stato di avanzamento che segnala ritardi generalizzati e la necessità di accelerare attuazione e partenariati culturali/educativi ci si riferisca a UN Statistics Division (2025), *The Sustainable Development Goals Report 2025*, United Nations, New York, testo disponibile al sito: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2025/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per un’analisi comparativa di Paesi e riforme della finanza per lo sviluppo, utile come base quantitativa per collegare programmi museali e target SDGs si veda: Sachs J. D. *et al.* (2025), *Sustainable Development Report 2025*, SDSN/Cambridge University Press (dashboard online), testo disponibile al sito: <https://sdgtransformationcenter.org/reports/sustainable-development-report-2025> (consultato il 14 ottobre 2025). Per prendere visione del nuovo quadro operativo per la biodiversità: 4 obiettivi al 2050 e 23 target al 2030 che connette esplicitamente GBF (Global Biodiversity Framework – con obiettivi da raggiungere entro il 2050) e SDGs si veda: Secretariat of the Convention on Biological Diversity (2024), *Kunming-Montreal Global Biodiversity Framework (GBF)*, CBD, testo disponibile al sito: <https://www.cbd.int/gbf> (consultato il 14 ottobre 2025). Per un esito negoziale più recente e rilevante sul clima che riconosce la transizione dai combustibili fossili come cornice che interagisce con gli SDGs e le politiche culturali ci si riferisca a: UNFCCC (2024), *Outcomes of the Dubai Climate Change Conference (COP28): UAE Consensus*, UN Climate Change, testo disponibile al sito: <https://unfccc.int/cop28/outcomes> (consultato il 14 ottobre 2025).

stanno passando da un approccio programmatico alla sostenibilità, incentrato su mostre a tema e attività educative, ad un approccio istituzionale che integra obiettivi ambientali e sociali nella *governance*, nelle collezioni, nei processi e nelle relazioni territoriali². In questo senso, la biodiversità viene attivata come chiave critica per ridefinire il ruolo del museo: da luogo di

² Con “processi territoriali” mi riferisco ad azioni continuative che il museo attiva fuori dalle proprie mura insieme ad attori del territorio (comunità, scuole, enti locali, parchi, università, imprese, cooperative), che trasformano concretamente pratiche, relazioni e risorse in un’area geografica. Sul piano operativo, la sostenibilità attraversa *governance*, gestione, collezioni, pubblico e progetto espositivo come un’unica filiera. A monte, il museo integra obiettivi ESG (Environmental, Social, Governance) nello statuto e in un piano triennale con target misurabili, responsabilità assegnate al board/direzione e rendicontazione annuale; sul versante gestionale adotta sistemi di gestione ambientale, audit energetici, elettrificazione degli impianti e approvvigionamento rinnovabile, ricalibrando il clima conservativo secondo approcci *risk-based* e rivedendo acquisti e materiali con criteri di *green procurement* e circolarità. Nei prestiti e nella logistica ciò si traduce in protocolli *low carbon* (consolidamento spedizioni, priorità a ferrovia/mare, imballaggi riutilizzabili) e pratiche di *courier-light/virtual courier*; le acquisizioni valutano il ciclo di vita delle opere e la digitalizzazione riduce trasporti adottando criteri di sostenibilità digitale. Sul fronte programmazione e educazione, si co-progettano percorsi con comunità locali e detentori di saperi indigeni, si sviluppano curricula di cittadinanza ecologica (aria, acqua, suolo, biodiversità urbana) e si garantiscono accessi *low-barrier* e inclusione multisensoriale. In fase di progettazione delle mostre, una checklist guida le scelte: definire obiettivi d’impatto fin dal concept; progettare per modularità e riuso con materiali certificati e mono-componente; ridurre nuove produzioni privilegiando stock/noleggìo; ottimizzare logistica e disassemblaggio; documentare tutto con schede materiali e passaporto digitale dell’allestimento per alimentare cicli di miglioramento continuo. Per un quadro metodologico per integrare target misurabili e reporting climatico nel piano triennale ESG, si veda SBTi – Science Based Targets Initiative (2024), *Beyond Value Chain Mitigation: Guidance*, Science Based Targets Initiative, testo disponibile al sito: <https://sciencebasedtargets.org> (consultato il 14 ottobre 2025). Come esempio di rendicontazione museale: Julie’s Bicycle (2024), *Environmental Report 2023/24 – Museums’ Environmental Framework*, Julie’s Bicycle, London, testo disponibile al sito: <https://juliesbicycle.com> (consultato il 14 ottobre 2025). Circa i protocolli clima conservativo *risk-based*, efficienza energetica e prestiti ci si riferisca a Bizot Group (2023), *Green Protocol: Environmental Guidelines for Museums, Galleries and Loaning*, Bizot Group, testo disponibile al sito: <https://www.cimam.org/news-archive/bizots-refreshed-green-protocol-2023/> (consultato il 18 novembre 2025) e Gallery Climate Coalition (2024-2025), *Art Shipping and Couriering Guidelines; Sustainable Exhibition Design Checklist; Artist Toolkit*, Gallery Climate Coalition, London, testo disponibile al sito: <https://galleryclimatecoalition.org> (consultato il 14 ottobre 2025). Per una guida museale recente su modularità e riuso, stock/noleggìo, pianificazione di logistica e disassemblaggio; traducibilità immediata in checklist di progetto si veda: Design Museum (2023), *Sustainable Exhibition Making: A Practical Guide*, The Design Museum, London, testo disponibile al sito: <https://designmuseum.org> (consultato il 14 ottobre 2025). Circa i principi e gli strumenti per valutare l’impronta della sostenibilità digitale (hosting, compressione, traffico dati), a supporto della sezione su digitalizzazione che riduce i trasporti fisici utile Museums Association (2024), “Measuring the Carbon Cost of Digital”, *Museums Journal* (online), Museums Association, London, testo disponibile al sito: <https://www.museumsassociation.org> (consultato il 14 ottobre 2025).

conservazione e classificazione naturalistica a spazio di confronto politico, ecologico e identitario.

L'apertura della sfera del biologico a quell'artistica non è recente, ma si colloca negli anni Novanta, quando la Convenzione sulla Diversità Biologica delle Nazioni Unite (Rio, 1992) approva una definizione istituzionale e condivisa di biodiversità, favorendo l'incontro tra discipline diverse, dalla biologia all'ecologia, dalle scienze sociali alla filosofia e all'antropologia, introducendo nuove prospettive di ricerca e rappresentazione. Da quel momento la biodiversità cessa di essere un concetto esclusivamente scientifico, e si delinea come un campo di mediazione culturale in cui convergono questioni identitarie, geopolitiche ed ecologiche³.

³ La definizione del 1992 afferma: «“Biological diversity” means the variability among living organisms from all sources including, inter alia, terrestrial, marine and other aquatic ecosystems and the ecological complexes of which they are part; this includes diversity within species, between species and of ecosystems». Traduzione: «“Diversità biologica” indica la variabilità tra gli organismi viventi di tutte le provenienze, inclusi, tra l'altro, gli ecosistemi terrestri, marini e altri ecosistemi acquatici e i complessi ecologici di cui fanno parte; comprende la diversità all'interno delle specie, tra specie e degli ecosistemi». Per un approfondimento sulle fonti che documentano il passaggio della biodiversità da concetto scientifico a campo culturale e politico ci si riferisca ai seguenti testi: Secretariat of the Convention on Biological Diversity (1992), *Convention on Biological Diversity*, United Nations, Rio de Janeiro, testo disponibile al sito: <https://www.cbd.int/convention/> (consultato il 14 ottobre 2025), testo fondativo che introduce la definizione istituzionale sopracitata di “diversità biologica” (art. 2) e lega conservazione, uso sostenibile e ripartizione dei benefici – base per l'“apertura” del biologico a scienze sociali e cultura. Gaston K. J. e Spicer J. I. (2004), *Biodiversity: An Introduction* (2^a ed.), Blackwell, Oxford, sintetizza la genesi scientifica del concetto e ne traccia la diffusione interdisciplinare dagli anni Novanta. Si veda poi Takacs D. (1996), “The Meanings of Biodiversity”, *The Journal of Environmental Law & Litigation*, 11(2): 191-224, come analisi dei molteplici “usi” del termine “biodiversità” (giuridici, scientifici, politici) e del suo valore culturale emergente dopo Rio 1992. Si veda Latour B. (2004), *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge (MA) per l'inserimento dei saperi scientifici nello spazio pubblico, utile per comprendere la biodiversità come campo di mediazione tra discipline e attori. Poi Haraway D. (2008), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, che elabora il paradigma delle relazioni multispecie, spostando la biodiversità da oggetto scientifico a *pratica relazionale* e culturale. Bridgewater P. (2008), “Biodiversity, Bioculture and the Evolving Discourse of Sustainable Development”, *International Journal of Biodiversity Science & Management*, 4(2): 75-83, che collega biodiversità e diversità culturale, mostrando come dagli anni Novanta il tema entri nelle politiche e nei linguaggi delle istituzioni culturali. Braddock A. C. e Irmscher C. (a cura di) (2009), *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, evidenzia la traduzione museale del discorso sulla biodiversità come questione estetica, politica e identitaria. UNESCO (2005), *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, UNESCO, Paris, testo disponibile al sito: <https://unesdoc.unesco.org/> (consultato il 14 ottobre 2025), fornisce una cornice culturale che, in dialogo con CBD 1992, legittima l'integrazione di saperi locali/indigeni e pratiche artistiche nelle politiche sulla biodiversità. Tsing A. L.

Nelle arti visive, questo cambiamento si è tradotto in una crescente attenzione alla rappresentazione della biodiversità come spazio di tensione tra perdita ed estinzione, memoria collettiva e immaginazione politica intesa come capacità di proporre strumenti o scenari per decisioni e responsabilità condivise. Progetti come *What Is Missing?* (2009-in corso) (Figg. 1 e 2) di Maya Lin costruiscono archivi partecipativi delle specie scomparse, invitando il pubblico a contribuire alla costruzione di una memoria collettiva della perdita ecologica. Sebastião Salgado, con *Amazônia* (2021), restituisce la foresta amazzonica come organismo fragile e vitale, strettamente intrecciato alle comunità indigene. Claudia Andujar, con la mostra *The Yanomami Struggle* (2020), usa la fotografia come strumento di advocacy e di difesa dei diritti indigeni, trasformando l'immagine in atto politico. *Anthropocene* (2018) di Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier ibrida fotografia, cinema e realtà aumentata per visualizzare le trasformazioni geologiche indotte dall'uomo⁴.

(2015), *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton, mostra come il vivente diventi lente per leggere identità, geopolitica ed economia nel post-1992.

⁴ Per Maya Lin, cfr. *What Is Missing?* Foundation (2009-oggi), *What Is Missing?*, progetto e archivio digitale, Maya Lin Studio / *What Is Missing?* Foundation, testo disponibile al sito: <https://www.whatismissing.org> (consultato il 14 ottobre 2025); per Salgado, cfr. Salgado S. (2021), *Amazônia*, Taschen, Köln; per Andujar, cfr. Nogueira T. (a cura di) (2020), *Claudia Andujar: The Yanomami Struggle*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris; per *Anthropocene* di Burtynsky, cfr. Burtynsky E., Baichwal J. e de Pencier N. (2018), *Anthropocene*, Steidl, Göttingen.

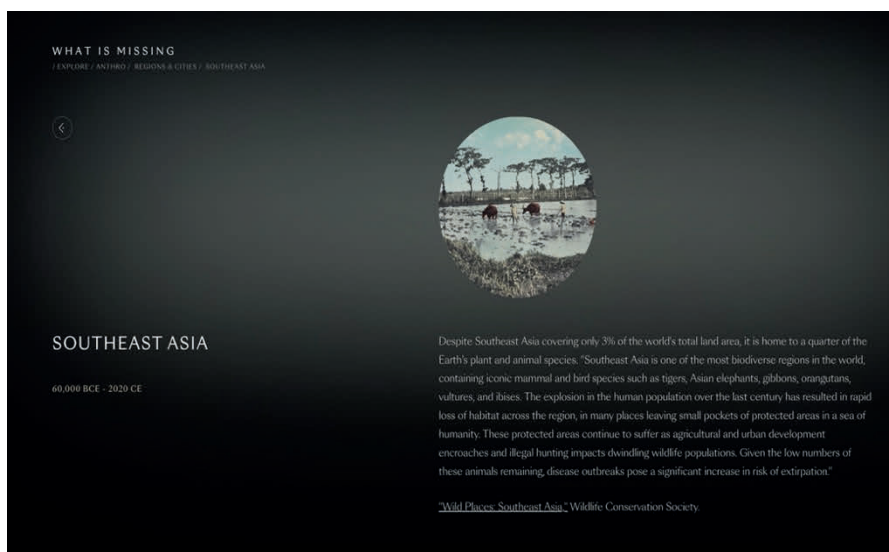


Fig. 1 - Maya Lin, 2009-oggi, What is Missing?, Website. Courtesy di What is Missing? Foundation.

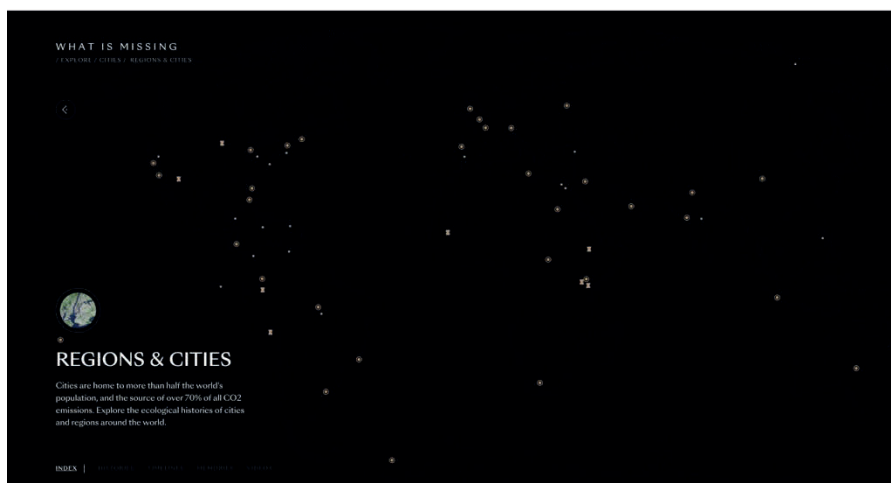


Fig. 2 - Maya Lin, 2009-oggi, What is Missing?, Website. Courtesy di What is Missing? Foundation.

Pratiche immersive e performative nell'ultimo decennio hanno ulteriormente ridefinito la biodiversità come esperienza estetica e collettiva in relazione al *climate change*: Lars Jan con *Holoscenes* (2015) rende tangibile la precarietà climatica attraverso performance subacquee; Tomás Saraceno con *On Air* (2018) (Figg. 3 e 4) trasforma lo spazio museale in un ecosistema sospeso; Jakob Kudsk Steensen con *Re-Animated* (2019) (Figg. 5 e 6) ricrea attraverso la realtà virtuale l'habitat del Kaua'i 'ō'ō (*Moho braccatus*), un uccello estinto delle isole Hawaii; Olafur Eliasson con *Ice Watch* (2014-2018) mette il pubblico a contatto diretto con lo scioglimento dei ghiacci portando in città blocchi il cui dissolvimento è immediatamente osservabile; Úyra Sódma con *Corpo Floresta* (2020) usa il proprio corpo come medium di metamorfosi del vivente per denunciare le violenze socio-ambientali. Stefano Cozzi nella serie fotografica *When I Left Home* (2025) (Figg. 7 e 8) indaga la non-separazione tra essere umano ed ecosistema, in cui la natura emerge come luogo di co-appartenenza⁵.

⁵ Su questo si veda Borrelli N., Rota M. e Mura G., *DisSeminAzioni*, op. cit., pp. 38-51.



Fig. 3 - Tomás Saraceno, Webs of At-tent(s)ion, veduta dell'installazione di On Air – Carte Blanche à Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, 2018. Courtesy dell'artista e Arachnophilia. © Fotografia di Andrea Rossetti, 2018.



Fig. 4 - Tomás Saraceno, Webs of At-tent(s)ion, veduta dell'installazione di On Air – Carte Blanche à Tomás Saraceno, Palais de Tokyo, 2018. Courtesy dell'artista e Arachnophilia. © Fotografia di Andrea Rossetti, 2018.



*Fig. 5 - Jakob Kudsk Steensen, RE-ANIMATED, 2019. 2D Cinematic Video e VR (still).
Courtesy dell'artista.*



Fig. 6 - Jakob Kudsk Steensen, RE-ANIMATED, 2019. 2D Cinematic Video e VR (still). Courtesy dell'artista.

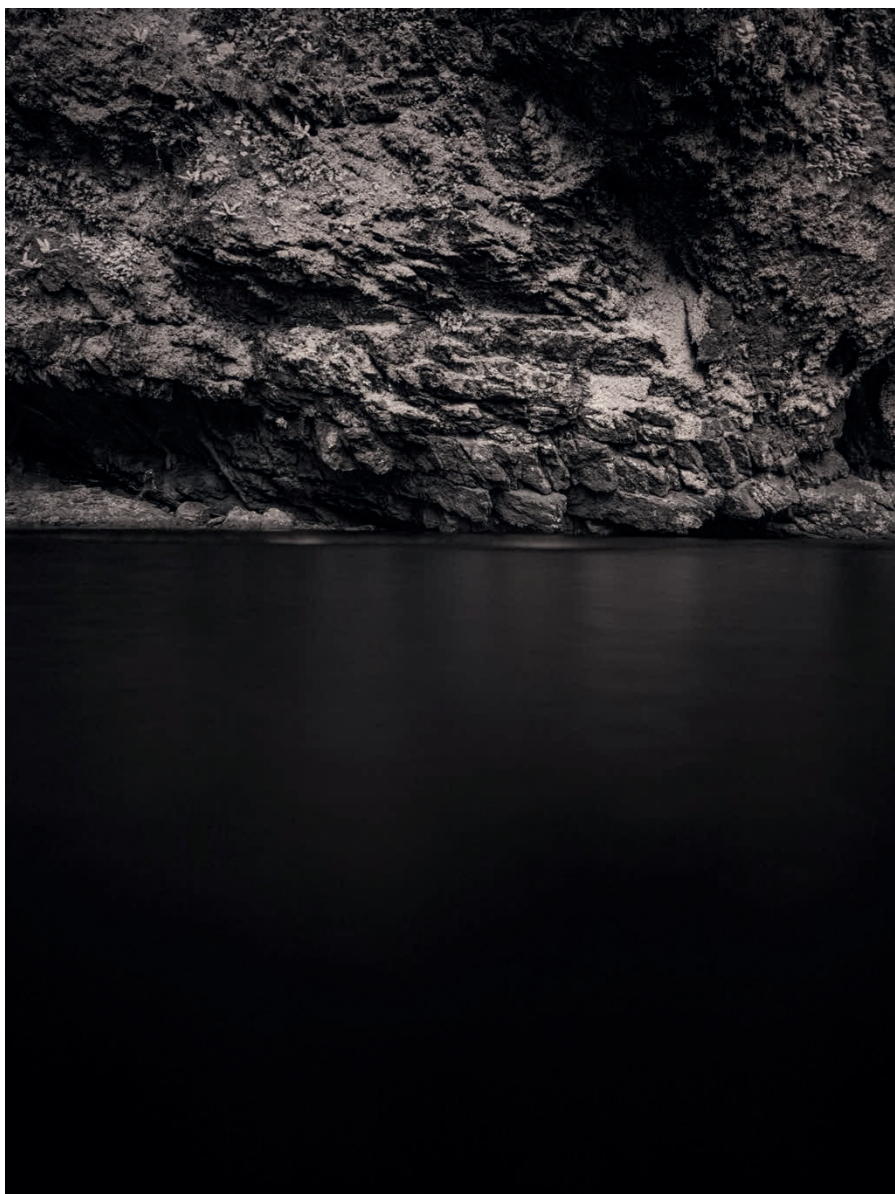


Fig. 7 - Stefano Cozzi, 2025, When I Left Home, fotografia a infrarossi, stampa C-lambda su carta. Courtesy dell'artista.



Fig. 8 - Stefano Cozzi, 2025, When I Left Home, fotografia a infrarossi, stampa C-lambda su carta. Courtesy dell'artista.

Tale cambiamento è oggetto anche della letteratura scientifica attuale che evidenzia come l'arte contemporanea – nel passaggio dalla *land art* alla *bio-art* – abbia progressivamente riformulato il rapporto con la natura in chiave politico-ecologica. Su questo versante gli studi sono in aumento, ma permane una lacuna rilevante riguardo al ruolo specifico dei musei d'arte e alle loro scelte espositive. Questo ambito risulta ancora poco esplorato, soprattutto se confrontato con quello dei musei di scienze e di storia naturale che nell'ultimo ventennio hanno intensificato il dialogo tra arte contemporanea e biodiversità.

A tal proposito questa ricerca, assumendo una prospettiva globale, intende indagare come la biodiversità sia rappresentata nei musei d'arte attraverso le pratiche curatoriali, esaminando le cornici concettuali mobilitate, i soggetti e i materiali selezionati, e i dispositivi espositivi impiegati. L'obiettivo è verificare se e in che modo la biodiversità venga trattata non come mero dato naturalistico, ma come categoria culturale e politica capace di mettere in luce tensioni identitarie, geografiche ed ecologiche su scala transnazionale, conferendo alla nozione stessa differenti sfumature di senso.

Lo studio utilizza un approccio metodologico comparativo e curatoriale, basato sull'analisi delle opere e delle mostre come fonti primarie, con particolare attenzione agli allestimenti e ai dialoghi attivati tra collezioni storiche e pratiche contemporanee. Le collezioni permanenti, a loro volta, sono esaminate come archivi visivi e materiali, che non si limitano a conservare, ma operano come dispositivi dinamici di produzione di senso, continuamente riattivati dalle scelte curatoriali. La disposizione spaziale e le scelte espositive sono considerate strumenti critici attraverso cui i musei traducono la biodiversità da inventario biologico a categoria culturale e politica.

I cataloghi delle mostre, i materiali didattici e le pubblicazioni istituzionali costituiscono fonti secondarie, intese come estensioni degli archivi museali e strumenti attraverso cui i musei esplicitano i propri orientamenti espositivi. La novità del lavoro consiste proprio nello spostare l'attenzione dalle sole pratiche artistiche alle decisioni curatoriali interne ai musei, esaminando le modalità con cui queste hanno contribuito a configurare la rappresentazione della biodiversità come linguaggio culturale transnazionale, capace di connettere estetica, ecologia e identità collettive.

Infine, il focus cronologico di questa indagine parte dal 2015, sia per l'Agenda 2030 che per la definizione di ICOM del 2022, fattori che hanno reso ufficiale l'importanza della biodiversità (dal SDG n. 14 *Life Below Water*, a quello n. 15 *Life on Land*)⁶, inclusa a livello politico-culturale nella

⁶ Lo SDG n. 14 ha come obiettivo quello di conservare e utilizzare in modo durevole oceani, mari e risorse marine; lo SDG n. 15 quello di proteggere, ripristinare e usare in modo sostenibile gli ecosistemi terrestri, gestire in modo sostenibile le foreste, combattere la desertificazione e arrestare il degrado del suolo e la perdita di biodiversità. Per entrambi ci si riferisca

parola “ombrello” della sostenibilità. Prima del 2015 i casi erano meno frequenti e disomogenei: la parola “biodiversità”, più nei contesti occidentali che non, compariva meno frequentemente nelle arti visive; nei musei, l’ecosistema veniva trattato maggiormente come sfondo o oggetto di classificazione – dai paesaggi pittorici ai diorami, erbari e fossili – più che come sfera da considerare a livello pubblico⁷.

Da ultimo in questa ricerca si noterà che nei titoli delle mostre museali considerate il termine “biodiversità” non ricorre; tuttavia, sul piano estetico e curatoriale, dall’allestimento e dai cataloghi, l’ecosistema è tematizzato e, a seconda del contesto, assume connotazioni visive differenti.

Quadro di sintesi della letteratura scientifica

La revisione dei contributi accademici sulla convergenza tra arte e biodiversità evidenzia il passaggio dai precedenti artistici e documentari ecologici degli anni Sessanta-Ottanta a letture teoriche e critiche, in relazione a come questa viene mostrata nelle istituzioni museali. Alcuni studi concordano nel riconoscere che tra anni Sessanta e Ottanta – prima che il termine “biodiversità” entrasse nel vocabolario dell’arte – si forma un nucleo visivo di denuncia ambientale per cui fotografie di fauna ricoperta di petrolio, corsi d’acqua contaminati, foreste devastate, insieme a mappe e grafici su ozono e inquinanti, circolano su stampa, TV e documentari come “prove” mediali della crisi. Questo repertorio inizia a costruire un lessico iconografico condiviso che rende tangibile la vulnerabilità degli ecosistemi e mobilita l’opinione pubblica: un terreno visivo su cui si innesterà il discorso successivo su natura ed ecologia nell’arte⁸.

Gli studi sulla *land art* e sull’*environmental art* documentano poi uno spostamento dalla contemplazione all’azione: il paesaggio non è più sfondo estetico, ma campo operativo in cui la natura diventa medium, interlocutore e talora destinataria di pratiche riparative. Esempi ricorrenti chiariscono bene il passaggio: in *7000 Oaks* di Joseph Beuys (Documenta 7, Kassel, 1982), l’artista usa la riforestazione urbana come “scultura sociale”, coinvolgendo

a: United Nations (2015), *Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development*, United Nations, New York; testo disponibile al sito: <https://sdgs.un.org/2030agenda> (consultato il 22 ottobre 2025).

⁷ Su questo si veda il volume Gabrys J. (2016), “Becoming Planetary”, in Parikka J. (a cura di), *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, e la relativa bibliografia.

⁸ Sulle fotografie che nel periodo degli anni Sessanta-Ottanta denunciavano l’ambiente si veda lo studio di Seppänen J. e Väliaverronen E. (2003), “Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse”, *Science as Culture*, 12(1): 59-85.

cittadini, amministrazione e una piattaforma materiale di lunga durata, fatta di querce e blocchi di basalto, per incidere sull'assetto ecologico e civico della città; in *Wheatfield* Agnes Denes (New York, 1982) trasforma due ettari di Manhattan in un campo di grano, opponendo simbolicamente produzione agricola e capitalismo finanziario; nelle installazioni effimere (1980-1982) Andy Goldsworthy mette in scena la transitorietà dei cicli naturali attraverso materiali e processi sensibili al tempo e al clima; nelle camminate e nei tracciati (1992-1996) Richard Long rimodella il paesaggio come pratica e misura del corpo, facendo dell'itinerario uno strumento estetico e conoscitivo⁹. Queste pratiche, ampiamente trattate dalla letteratura, vengono considerate fondative di un'idea di arte ecologica e sociale capace di attivare comunità e di aprire collaborazioni embrionali con saperi extra-artistici, dalla biologia all'ecologia, dall'urbanistica alle scienze ambientali¹⁰.

Con l'inizio del XXI secolo, il quadro teorico si intreccia esplicitamente alla *political ecology* e ai modelli di Félix Guattari (*Three Ecologies*, 1989)¹¹ e di Bruno Latour (*Politics of Nature*, 2004)¹²: l'opera non è più trattata come semplice rappresentazione della "natura", ma come dispositivo di ricerca e presa di posizione pubblica capace di collegare prove, narrazioni e responsabilità. In questo orizzonte, il dibattito si sposta anche sulle risorse economiche istituzionali per la produzione culturale, sfociando in discussioni

⁹ Per un approfondimento sulle forme collettive e partecipative dell'arte, con una chiave di lettura circa le esperienze di Beuys e Denes come atti di attivismo sociale oltre che estetico, cfr. McKee Y. (2016), *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Verso, London-New York.

¹⁰ Per un'analisi sul ruolo di Joseph Beuys e di altri artisti (per es. Agnes Denes, Mierle Laderman Ukeles, Alan Sonfist) nel fondere estetica ed ecologia, sottolineando la dimensione politica della riforestazione come atto artistico, cfr. Demos T. J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin. Per studi recenti in cui l'opera *Wheatfield* è interpretata come anticipazione delle riflessioni eco-critiche sulla sostenibilità e sul rapporto tra agricoltura e capitalismo urbano, si legga Vafa S., Hosseini S. e Pourafzal R. (2024), "Agnes Denes' Wheatfield as an Eco-Critical Practice", *Journal of Eco-Art Studies*, 12(1): 45-62. Per un'introduzione al concetto di *plant blindness* e alle pratiche simili a quelle di Goldsworthy all'interno di un'estetica che rivaluta la centralità del vegetale nell'arte, si veda Aloï G. (2018), *Botanical Speculations. Plants in Contemporary Art*, Routledge, London-New York. Infine Saunders in Saunders R. (2013), *Ecocriticism and the Idea of Culture. Biology and the Bildungsroman*, Routledge, London-New York, fornisce un quadro teorico utile per comprendere la trasformazione dell'arte in direzione eco-critica, applicabile anche al lavoro di Richard Long.

¹¹ Si veda Guattari F. (1989), *The Three Ecologies*, The Athlone Press, London. Guattari introduce una visione delle ecologie multiple (ambientale, sociale e mentale), fornendo un quadro teorico che sarà centrale per interpretare l'arte come pratica ecopolitica.

¹² Si veda Latour B. (2004), *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge (MA), dove propone il superamento della dicotomia natura/cultura, concetto fondamentale per le pratiche artistiche contemporanee che si muovono tra scienza e politica.

pubbliche: il caso del collettivo Liberate Tate che tra il 2010 e il 2016 ha contestato la sponsorizzazione della Tate da parte della multinazionale BP (British Petroleum) diventa esemplare per mettere a fuoco il contrasto tra retoriche *green* e sponsorizzazioni fossili. Azioni come *Human Cost* (2011) – un performer cosparso di petrolio disteso sul pavimento della galleria – e *The Gift* (2015) – l’ingresso clandestino di una pala eolica nei musei della Tate – non solo denunciano la dipendenza dai capitali estrattivi, ma spostano l’attenzione sui criteri di accettazione dei fondi, sulla trasparenza e sulla responsabilità etica delle istituzioni¹³.

In parallelo, curatori e teorici intrecciano ecologia e giustizia sociale delineando un campo di corresponsabilità tra opere, pratiche curatoriali e politiche museali: Gabi Ngcobo, con la Berlin Biennale 2018, interroga le eredità coloniali e i loro effetti ecologici e politici; Nato Thompson, in *Seeing Power* (2015), argomenta un’arte pubblica e collaborativa che ingaggi le urgenze socio-ambientali e i rapporti di potere nelle istituzioni; Anne Sophie Witzke esplora formati che coniugano ricerca, pedagogia e attivazione del pubblico nell’era digitale. Analizzate congiuntamente, queste posizioni consolidano un approccio eco-critico in cui la crisi ecologica è inseparabile dalla giustizia sociale, dal ripensamento dei modelli culturali e da quello dei ruoli istituzionali, per cui il museo è incoraggiato a operare come piattaforma politica oltre che espositiva¹⁴.

Ricerche successive sulla *bio-art* documentano come l’impiego di biotecnologie e organismi viventi abbia trasformato l’arte in un laboratorio tecnologico: opere citate a riguardo sono quelle di Eduardo Kac, con *Genesis* (1999) e *GFP Bunny* (2000), in cui mette alla prova i confini etici della manipolazione genetica traducendo un versetto biblico in DNA e creando un coniglio fluorescente; di Brandon Ballengée, con la serie *Malamp* (dal 2001), in cui presenta anfibio deformati dall’inquinamento come installazioni che sono al contempo campioni scientifici e opere d’arte, rendendo visibile la

¹³ Per un’analisi sulle performance di attivismo artistico, utile per comprendere il ruolo del collettivo Liberate Tate nella critica ai musei sponsorizzati da compagnie petrolifere, si veda Jones A. e Heathfield A. (a cura di) (2012), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect Books, Bristol.

¹⁴ Il documento curatoriale di Ngcobo G. (2018), *Curatorial Statement*, 10th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin, esplicita l’intenzione di legare colonialismo e crisi ecologica, dimostrando come la Biennale abbia aperto un nuovo spazio di riflessione decoloniale. Thompson N. (2015), *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*, Melville House, Brooklyn, sostiene la necessità di un’arte pubblica e attivista, capace di incidere nelle sfide ecologiche e sociali. Witzke A. S. (2016), in “Sustainability, Digital Culture, and Contemporary Art Practices”, in Keller C. e Anderson P. (a cura di), *Art and Ecology in the Digital Age*, Routledge, London-New York, collega sostenibilità e cultura digitale, mostrando come l’arte possa essere piattaforma di riflessione ecologica anche nell’era tecnologica.

vulnerabilità degli ecosistemi; di Natalie Jeremijenko, con *One Trees* (1998-1999) e *OOZ* (dal 2005), in cui sposta il baricentro sulla *citizen science*, distribuendo cloni di alberi in siti differenti per far emergere l'effetto delle condizioni ambientali e progettando sistemi di interazione tra comunità umane e non-umane. Queste pratiche vengono indicate come quelle che usano la natura come materiale vivo, ridefinendo l'opera come protocollo sperimentale e la mostra come ambiente di prova¹⁵.

Contemporaneamente alla *bio-art* viene discussa la nozione di *bio-aesthetics*: più che una sola pratica di laboratorio, diventa un quadro teorico che considera la vita come linguaggio estetico e politico, interrogando le soglie tra naturale e artificiale e le relazioni multispecie. In questa prospettiva, vengono esaminati progetti come quelli del Tissue Culture & Art Project degli artisti Oron Catts e Ionat Zurr, dalle *Semi-Living Worry Dolls* (2000) al micro-giubbotto *Victimless Leather* (2004), che mettono in scena tessuti coltivati in vitro per sollecitare domande su cura, controllo e responsabilità; oppure *Nature?* (1999) di Marta de Menezes, in cui modifica pattern alari di farfalle per questionare i limiti dell'intervento umano sull'estetica del vivente. Anche le opere sopracitate di Kac e Ballengée vengono lette in chiave bio-estetica, con esiti biotecnologici ed implicazioni etiche, simboliche e relazionali del vivente, consolidando così a livello teorico l'idea dell'arte contemporanea come campo d'indagine sul rapporto fra vita, scienza e società¹⁶.

¹⁵ L'opera di Kac E. (2000), *GFP Bunny*, performance e installazione, Avignon, è un simbolo della *bio-art* per l'uso della biotecnologia non solo come mezzo tecnico, ma come provocazione etica e politica. L'opera fu presentata durante il festival Avignon Numérique, Avignone (sotto forma di documentazione e dichiarazione artistica); le successive esposizioni avvennero in forma installativa e fotografica al MIT, Cambridge (MA) (2001) e al Lieu Unique, Nantes (2003). L'opera di Kac E. (1999), *Genesis*, installazione interattiva, Ars Electronica Festival, Brucknerhaus, Linz, era un progetto che traduceva un passo biblico in codice genetico, offrendo al pubblico la possibilità di interagire con il DNA e riflettendo sul legame tra linguaggio, religione e biotecnologia. Ballengée B. (2001-in corso), *Malamp: Reliquaries* consisteva in una serie di installazioni, presentata in contesti internazionali tra cui The Royal Institution (Londra, 2002), National Academy of Sciences (Washington D.C., 2009), Yorkshire Sculpture Park (UK, 2013), Museum Het Domein (Paesi Bassi, 2013), Centre Pompidou-Metz (Francia, 2019) e Tinguely Museum (Basilea, 2020). L'opera introduce una pratica collaborativa tra scienza e arte, trasformando anfibii deformati dall'inquinamento in installazioni che fungono al tempo stesso da campioni scientifici e da opere d'arte, rendendo visibile la vulnerabilità degli ecosistemi. L'opera di Jeremijenko N. (1998-1999), *OneTrees*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco è una dimostrazione di come fattori ambientali influenzino organismi geneticamente identici: un esperimento estetico e scientifico insieme. Quella del 2008, *OOZ Projects*, è composta da diverse installazioni urbane e partecipative in cui l'artista reinventa le relazioni ecologiche quotidiane, rendendo gli spettatori parte di sistemi sociali e naturali interconnessi.

¹⁶ Ullrich A. (2020), *Bioaesthetics. Making Sense of Life in Science and the Arts*, Palgrave Macmillan, London, propone un quadro teorico per leggere lo sviluppo interdisciplinare tra

Ulteriori prospettive analizzano l'ingresso dell'arte contemporanea nei musei di storia naturale, mostrando come in questi contesti la tassonomia venga messa in questione come apparato di potere e come la collaborazione con scienziati, attraverso residenze, co-ricerche e ripensamenti allestitivi rinegozi la presunta neutralità del museo scientifico. In questa prospettiva, le ricerche di Helen Gregory sul Natural History Museum di Londra e quelle di Sarah Wade su istituzioni come il Museum für Naturkunde di Berlino e l'Horniman Museum a Londra documentano pratiche quali la rilettura critica delle etichette, l'uso di mappe per trattare estinzione e conservazione, e l'inserimento di installazioni artistiche che espongono le scelte politiche implicite nell'ordinamento dei campioni¹⁷. Ne consegue una descrizione delle collezioni come archivi viventi dentro un laboratorio transdisciplinare, dove la biodiversità è trattata come questione etica e politica e non soltanto scientifica. Quest'ultima direzione, pur consolidata per i musei di storia naturale, fa spazio dunque ad un campo ancora poco indagato sul ruolo specifico dei musei d'arte nel costruire "prove" e narrazioni pubbliche sulla biodiversità¹⁸.

Tra la fine anni degli Novanta e la metà dell'anno 2010, la letteratura analizza con maggior sistematicità le modalità di rappresentazione della

arte e scienze ambientali, tracciando un ponte con i paradigmi odierni di *ecocriticism* e *political ecology*. L'opera di Catts O. e Zurr I. (2004), *Victimless Leather*, Museum of Modern Art, New York, è costituita da un giubbotto in miniatura coltivato in laboratorio che solleva interrogativi sull'etica del design e della moda biotecnologica; l'opera *Semi-Living Worry Dolls*, di Ars Electronica (2000), Linz, è realizzata attraverso micro-sculpture viventi che interrogano le zone di confine tra vita biologica, cultura e artificio. *The Semi-living Worry Dolls* reinterpretano la tradizione guatemalteca delle bamboline a cui affidare le preoccupazioni quotidiane. Nell'installazione, i visitatori potevano sussurrare le proprie paure riguardo alle biotecnologie a bamboline create con cellule viventi coltivate su matrici biodegradabili. L'opera trasforma un rito intimo in riflessione collettiva sulle ansie contemporanee legate all'impatto della biotecnologia sulla cultura. L'opera di De Menezes M. (1999), *Nature?*, esposta presso la biennale d'arte, Oporto (Portogallo), mette in discussione l'idea del naturale nell'arte e apre alla riflessione sull'intervento genetico come gesto estetico.

¹⁷ Per questo studio che analizza come il Natural History Museum di Londra abbia utilizzato l'arte contemporanea per ripensare la tassonomia e i propri dispositivi espositivi, mettendo in discussione la presunta neutralità scientifica si veda Gregory H. (2016), *Curating the Anthropocene: Contemporary Art in Natural History Museums*, Journal of Curatorial Studies, 5(2): 218-243. Si veda inoltre Wade S. (2022), *Animating the Archive: Contemporary Art in the Natural History Museum*, Routledge, London.

¹⁸ Su questo si veda Alberti S. J. M. M. (a cura di) (2011), *The Afterlives of Animals: A Museum Menagerie*, University of Virginia Press, Charlottesville, volume collettaneo in cui si indaga il ruolo degli animali nelle collezioni museali, utile per contestualizzare la riflessione critica di Gregory e Wade sullo statuto dei campioni naturali. Si veda inoltre Davis H. e Turpin E. (a cura di) (2015), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London, una raccolta di saggi che intreccia arte, ecologia e teoria politica nell'era dell'Antropocene, fornendo una cornice teorica per comprendere il cambio di paradigma museologico.

perdita e dell'irreversibilità ecologica: dalla *museum critique* (1999)¹⁹ dell'artista Mark Dion che mette in crisi la presunta neutralità classificatoria dei musei costruendo display in cui tassonomia e vita degli ecosistemi entrano in attrito; alle temporalità intergenerazionali attivate da Katie Paterson con *Future Library* (2014-2024) – una foresta piantata oggi per stampare libri tra cent'anni; fino alle ricerche sonore (2013) di Sally Ann McIntyre, dove il suono diventa archivio di estinzioni e memoria condivisa²⁰.

Nel medesimo periodo, ricerche sulla biodiversità in Asia individuano nelle rassegne – dall'Echigo-Tsumari Art Triennale in Giappone alla Geumgang Nature Art Biennale in Corea del Sud – modelli che connettono arte, rigenerazione comunitaria e pratiche territoriali. Progetti *site-specific*, agricoltura locale, scuole e associazioni civiche sono coinvolti e analizzati come co-autori del paesaggio, proponendo un'alternativa alla precedente monumentalità occidentale della *land art* e innalzando la curatela a infrastruttura di cooperazione ecologica²¹.

¹⁹ Il 1999 è l'anno di *The Museum as Muse: Artists Reflect* (MoMA, New York), mostra cardine della museum-critique in cui Mark Dion realizzò *The Great Chain of Being* per l'esposizione. Si veda: *The Museum of Modern Art* (MoMA) (1999), *The Museum as Muse: Artists Reflect – Mark Dion* (artist page), *The Museum of Modern Art*, New York; testo disponibile al sito: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/dion_greatestchain.html (consultato il 22 ottobre 2025).

²⁰ In riferimento all'artista Dion si veda Dion M. (1997), *Cabinet of Curiosities*, Tate Gallery, London, utile per comprendere come l'artista metta in scena la museografia come pratica critica: egli, infatti, smonta il presunto rigore scientifico e mostra i limiti della classificazione naturalistica. L'opera di Paterson (2014-2024), *Future Library*, progetto site-specific, Oslo, è un'opera a lungo termine che connette ecologia e temporalità intergenerazionali: la foresta piantata sarà usata per stampare libri nel 2114. In Miles M. (2014), *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, Bloomsbury, London, *Future Library* è interpretata come esempio di eco-aesthetics, dove la temporalità e la sostenibilità si intrecciano con l'immaginazione artistica. L'opera di McIntyre (2010-in corso), *The Silent Forests*, è costituita da installazioni sonore, presentate presso Dunedin Public Art Gallery e City Gallery Wellington (Nuova Zelanda), e al Gertrude Contemporary e Liquid Architecture Festival (Australia). Le opere di McIntyre ricostruiscono le vocalizzazioni di specie estinte, trasformando l'assenza ecologica in esperienza sensoriale e memoria collettiva. Circa quest'opera si veda in particolare Voegelin S. (2019), *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*, Bloomsbury, New York, in cui viene offerta una cornice teorica utile a leggere il lavoro di McIntyre come pratica politica dell'ascolto, capace di rendere udibile l'assenza.

²¹ Nell'articolo Machotka E. (2018), "Eco-Art Between East and West: Geopolitics of Contemporary Environmental Art in Japan and Korea", *World Art*, 8(1): 101-121, l'autore offre una visione comparativa che aiuta a capire come le pratiche occidentali di *land art* abbiano avuto eco e sviluppi in contesti asiatici, consolidando il discorso globale. Huhmarniemi M. (2017), "Eco-Social Art Practices in the Arctic: Case Studies from Finnish Lapland", *Sustainability*, 9(10): 1-14, evidenzia il legame tra pratiche artistiche, ecologia e comunità locali, anticipando riflessioni successive sull'arte come pratica sociale. Circa la Echigo-Tsumari Art Triennale si veda Kitagawa F. (2015), *Art Place Japan: The Echigo-Tsumari Art Triennale and the Vision to Reconnect Art and Nature*, Princeton Architectural Press, New York,

Infine, si consolida un asse decoloniale-ecofemminista che amplia il lessico critico sulla biodiversità. Da un lato, le pratiche indigene decostruiscono l'ontologia occidentale della "natura", proponendo la terra come entità relazionale e viva; dall'altro, il concetto di *plant blindness* sposta l'attenzione sull'estetica botanica, mostrando come l'invisibilità culturale delle piante derivi da gerarchie storiche (coloniali ed economiche) che privilegiano animali "iconici" e narrativi spettacolari. In questo quadro, letture ecofemministe di grandi rassegne e ricerche sui giardini comunitari evidenziano che cura, manutenzione e riproduzione sociale agiscono come dispositivi estetico-politici capaci di spostare il focus su ciò che viene visto, valorizzato e reso condivisibile²².

Ciò che si evince dalla revisione degli studi esaminati è dunque una trama di grammatiche visive plurali – dagli archivi sonori dell'estinzione, ai paesaggi co-curati con le comunità, dalle tassonomie contestate alle botaniche politiche – che ridisegna oggi la sfera comune tra arte e biodiversità, spostando lo sguardo sull'indagine delle immagini da icone di degrado degli ecosistemi a forme di prova, relazione e responsabilità ambientale situata.

Lo studio è frutto delle attività di ricerca che l'autore ha svolto nell'ambito dello Spoke 7 (gruppo del NBFC afferente al Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale), coordinato da Nunzia Borrelli, Professore Associato di Sociologia del Territorio presso UNIMIB.

traduzione inglese aggiornata del testo di Kuroda, curata dal direttore del festival Fram Kitagawa, che evidenzia la dimensione internazionale e l'impatto culturale; si veda inoltre Bishop C. (2012), "Participation and Spectacle: Where Are We Now?", *Art Journal*, 66(1): 25-32, articolo che include riferimenti al modello dell'Echigo-Tsumari come esempio di arte partecipativa e rigenerazione comunitaria in contesti rurali. Sulla Geumgang Biennale si veda il catalogo che documenta il decennio della Biennale dal 2004 al 2014, le installazioni permanenti nel parco Yeonmisan e la filosofia dell'associazione coreana YATOO: YATOO (2014), *Nature Art Biennale 2004-2014: A Decade of YATOO International Projects*, YATOO, Gongju. Per uno studio critico che analizza la specificità della Biennale rispetto alla land art occidentale si veda Kim H. (2016), "From Land Art to Nature Art: The Geumgang Biennale and Ecological Aesthetics in Korea", *Journal of Contemporary Korean Art*, 3(2): 55-70.

²² Sul concetto di "plant blindness" si veda Aloï G. (2018), *Why Look at Plants? The Vegetal World in Contemporary Art*, Brill, Leiden-Boston; per gli studi di Horton J. e Berlo J.C. (2020) si veda *Indigenous Ecologies: Perspectives on Nature and Decolonization in the Americas*, Routledge, London-New York, testo in cui le autrici esaminano pratiche artistiche indigene come strumenti di resistenza epistemologica e di riformulazione dell'ontologia occidentale della natura. Per la lettura di Morroi ci si riferisce a Morroi S. (2024), "Ecofeminist Perspectives at the Venice Biennale: Biodiversity as a Political Category", *Journal of Eco-Critical Art Studies*, 12(2): 45-63. Infine, Schlüchter A. (2025), *Community Gardens and Ecological Aesthetics: Alternative Models of Coexistence*, Springer, Cham, esplora i giardini comunitari come pratiche estetiche e sociali che ridefiniscono i rapporti ecologici in chiave decoloniale e partecipativa.

1. IL MEDITERRANEO COME CROCEVIA DI ARTE E BIODIVERSITÀ

1.1. Introduzione

Nel contesto mediterraneo – uno dei più importanti hotspot di biodiversità del pianeta, ma anche una tra le aree più esposte a crisi idrica, urbanizzazione costiera, turismo di massa, infrastrutture portuali ed energie estrattive – arte e musei si sono trovati a misurarsi con trasformazioni ambientali e sociali molto visibili: erosione dei suoli, incendi, pressione antropica su coste e arcipelaghi, migrazioni e memorie coloniali intrecciate alle rotte commerciali. In questo quadro, dopo il 2015 (2030 SDGs, l’Accordo di Parigi, nuovi standard di sostenibilità per le istituzioni culturali), il nesso tra arte contemporanea e biodiversità si è intensificato rapidamente.

Da un lato i musei di scienze e di storia naturale – per vocazione dediti alla tutela del patrimonio naturale – hanno commissionato opere *site-specific* e usato l’arte per ripensare la comunicazione della ricerca; dall’altro, i musei d’arte moderna e contemporanea – pur privi di collezioni naturalistiche – hanno rafforzato il legame con la biodiversità tramite mostre, commissioni e programmi pubblici, trasformando il museo in una piattaforma di discussione civica oltre che in uno spazio espositivo. Talvolta ciò è avvenuto mettendo in dialogo opere già presenti nelle proprie collezioni con opere di artisti in mostra; talvolta commissionando lavori nuovi che sono poi entrati a far parte del patrimonio permanente. In entrambi i casi, la biodiversità non è stata trattata soltanto come “tema ambientale” o motivo estetico, ma come categoria culturale capace di attivare riflessioni transnazionali sulle relazioni tra uomo, natura e società entro cui il museo si è posto come piattaforma politica che indirizza il dibattito. Queste modalità espositive e scelte istituzionali hanno condotto la produzione artistica e la curatela verso pratiche transdisciplinari dall’ecologia, agli studi postcoloniali e di giustizia socio-ambientale, con ricadute su acquisizioni, mediazione e politiche pubbliche.

Rispetto ad altri Paesi, soprattutto quelli del Global South che hanno subito un processo di decolonializzazione, e in cui il valore dell'ecosistema assume una valenza identitaria e politica, gli Stati europei mostrano una percezione più strettamente legata a normative ambientali e a un discorso di "rispetto dell'ambiente". Ciò rivela una tensione: da un lato il discorso istituzionale e normativo che inquadra la biodiversità come tema tecnico, dall'altro il tentativo dei curatori di spostare il focus verso una dimensione culturale, politica e identitaria. Questo scarto tra piani diversi rappresenta uno dei nodi centrali dell'analisi di questo capitolo: comprendere come la curatela in Europa mediterranea provi a collocare la biodiversità da cornice ecologica a dispositivo politico e culturale.

Inoltre, considerando questa tensione, dall'analisi delle mostre, in molti casi sembra emergere una cornice globale per cui i musei presentano immagini di contesti ecologici esteri, facendo circolare scenari ambientali che travalicano il quadro locale. Il caso di Armin Linke al PAC (2016-2017) è emblematico di queste direzioni, ossia della dimensione politica e della prospettiva globale. In questo contesto l'artista tratta la biodiversità come sistema di negoziazione tra ecologie e infrastrutture: le sue fotografie non si limitano a rappresentare i paesaggi alpini e mediterranei, ma li trasformano in archivi visivi dell'antropizzazione, mettendo in crisi l'idea di natura immobile e incontaminata¹. Il paesaggio emerge come campo di tensione politica ed ecologica, documento storico delle logiche di potere, sfruttamento e conflitto territoriale.

Linke, fotografo e filmmaker italo-tedesco, nei suoi scatti indaga i territori dei paesaggi alpini e mediterranei come sistemi instabili e storicamente determinati. Dighe, fratture geologiche, impianti idroelettrici e infrastrutture, appaiono come segni materiali di un rapporto complesso fra ambiente, tecnologia e politica. Con un'estetica rigorosa, quasi clinica, coerente con l'impostazione antropocenica dell'allestimento, l'artista trasforma il paesaggio in un laboratorio visivo dell'Antropocene secondo una curatela collettiva, frutto di un processo corale tra scienziati, filosofi, curatori e

¹ Per un paragone sulla mostra al PAC del 2016 e sulla precedente edizione del 2015 presso lo ZKM di Karlsruhe si veda Jones J. (2018), "Armin Linke: The Appearance of That Which Cannot Be Seen", *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, 48(256). Sulla mostra del PAC cfr. Bonacossa I., Ziegler P. (a cura di) (2017), *Armin Linke: l'apparenza di ciò che non si vede. PAC Padiglione d'arte contemporanea*, Milano, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

antropologi, già iniziata con la prima parte della mostra presso lo ZKM di Karlsruhe in Germania².

Alcuni lavori risultano nodali: *Nuvola in movimento*, Aosta (2000) coglie il cielo alpino nell'istante in cui una nube altera la percezione stessa delle montagne, metafora della precarietà climatica e della fragilità degli equilibri atmosferici. Accanto, *Rivendita di acqua*, Nukus (lago d'Aral, Uzbekistan, 2001), documenta una semplice scena quotidiana di un piccolo punto vendita di bottiglie, in cui il contesto è il collasso ecologico del lago d'Aral, prosciugato a seguito di decenni di sfruttamento agricolo e industriale. L'immagine rende visibile la mercificazione dell'acqua come risorsa vitale, segnalando le conseguenze economiche e sociali delle crisi ambientali. Infine, con *Colonia di Psagot*, Cisgiordania (2008), il paesaggio, un insediamento israeliano, è mostrato come spazio conteso e segnato da logiche di colonizzazione e controllo. Le colline brulle, con recinzioni e costruzioni, sono simbolo di un ambiente costantemente ridisegnato da logiche di potere e controllo territoriali, e caricano il paesaggio di significati politici ed ecologici.

Nel 2021-2022, la mostra *Rethinking Nature* al MADRE di Napoli³ mette in scena anch'essa la biodiversità come dispositivo epistemologico e politico, facendo emergere contrasti tra ecologie, colonialità e logiche di estrazione. *Rethinking Nature* è stata curata da Kathryn Weir, curatrice e direttrice artistica con esperienza al Centre Pompidou e al Queensland Art Gallery/GOMA, esperta di programmi interdisciplinari che intrecciano arte contemporanea, ecologie, pratiche sociali e nuovi formati espositivi, e da Ilaria Conti, curatrice indipendente e già research curator di "Cosmopolis" al Centre Pompidou, focalizzata su giustizia sociale, processi decoloniali ed ecologie, collaborando a progetti e biennali internazionali su questi temi. L'esposizione, di oltre cinquanta opere realizzate da più di quaranta artisti provenienti da ventidue Paesi, affronta le conseguenze della crisi climatica – dall'innalzamento dei mari all'estinzione di massa – mettendo in luce le radici coloniali ed estrattive che hanno plasmato la concezione occidentale della natura come risorsa da sfruttare⁴.

L'argentina Adriana Bustos, attraverso pittura e ceramica, indaga come la sistematizzazione delle relazioni tra esseri viventi ed ecologie, operata

² Per un confronto con l'estetica delle opere presentate in altre sue mostre si veda Guadagnini W. (a cura di) (2003), *Armin Linke: Transient*, Skira, Milano, e Linke A. (2011), *Alpi*, JRP/Ringier, Zurigo. Edizione speciale (poster, DVD-video, LP).

³ Weir K. con Conti I. (a cura di) (2021-2022), *Rethinking Nature*, catalogo della mostra (Napoli, MADRE, 17 dicembre 2021-2 maggio 2022), Museo d'Arte Contemporanea Donaregina, Napoli.

⁴ *Ibidem*. Si veda anche Gioffrè V. (2025), "Rethinking Nature. Oltre la retorica green, verso nuovi paesaggi della coevoluzione", *CRIOS*, (25): 6-19.

dalle scienze naturali europee, abbia contribuito ad alimentare i meccanismi coloniali. Nell'opera *Bestiario de Indias I* (2020) l'artista utilizza immagini tratte dalle cronache dei primi coloni europei giunti in Sud America, in cui compaiono figure mostruose o mitologiche, eredi dei bestiari medievali e intrise di pregiudizi religiosi, sociali e culturali⁵. L'incontro con le cosmologie indigene viene deformato in chiave fantastica, producendo rappresentazioni che disumanizzano i popoli locali. L'attribuzione di tratti "bestiali" agli indigeni ha infatti fornito giustificazione ideologica per genocidi, appropriazioni territoriali e processi di sfruttamento protrattisi per secoli.

In *Fires* (2021), propone diversamente una cartografia non lineare dei fenomeni naturali, ispirata alle teorie del gesuita tedesco Athanasius Kircher e al suo *Mundus Subterraneus* (1664), in cui la Terra era concepita come un "Geocosmos", un organismo in cui mondo organico e inorganico risultavano intimamente connessi⁶. L'artista rilegge criticamente questa visione seicentesca e cosmologica, mettendo in evidenza come il successivo determinismo scientifico e geologico abbia progressivamente marginalizzato la dimensione relazionale e complessa della natura. Secondo Bustos, infatti, il capitalismo moderno ha ridotto tale immagine del pianeta a una narrazione puramente fisica e biologica, oscurando le forze sociali, affettive e vitali che l'attuale crisi ambientale riporta al centro. Anche qui

⁵ Per una cornice teorica sul ripensamento decoloniale della storia naturale nell'arte latino-americana si veda Page J. (2023), *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latin American Art*, Cambridge, Open Book Publishers, disponibile open access: <https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0339> (consultato il 9 settembre 2025). Per dati d'opera, medium e lettura iconografica di Adriana Bustos, *Bestiario de Indias I*, si vedano la scheda di galleria Nora Fisch (s.d.), "Adriana Bustos, Bestiario de Indias I", dossier/viewing room: <https://norafisch.com/wp-content/uploads/2017/07/dossier-adriana-bustos-frieze-viewing-room.pdf> (consultato il 9 settembre 2025) e la scheda istituzionale Parque de la Memoria (s.d.), "Bestiario de India's, de Adriana Bustos": <https://parquedelamemoria.org.ar/en/bestiario-de-indias-de-adriana-bustos-2/> (consultato il 9 settembre 2025). Per una cornice storico-critica sui dispositivi di classificazione e la costruzione dell'alterità, si veda Escobar T. (2007), *El arte fuera de sí. Estudios de arte indígena y arte popular*, Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

⁶ Per la fonte storica primaria: Kircher A. (1664-1665), *Mundus Subterraneus*, edizione digitalizzata su e-rara (Università di Zurigo): <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/2030777> (consultato il 9 settembre 2025). Per un inquadramento critico del pensiero kircheriano e della sua cosmologia relazionale (utile a comprendere lo "spostamento" operato da Bustos rispetto al successivo determinismo scientifico) si veda Findlen P. (a cura di) (2004), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, New York-London, Routledge, e Godwin J. (2009), *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, Rochester, Inner Traditions. In questa chiave, *Fires* non illustra Kircher ma attualizza il suo schema olistico per mettere in luce ciò che la modernità ha marginalizzato: le interdipendenze tra forze geologiche, ecologie e saperi sociali che la curatela di *Rethinking Nature* rimette al centro come dispositivo epistemologico.

sottolinea nuovamente come l'umanizzazione di figure mostruose – giganti, pigmei, sirene ed esseri ibridi – rifletta le trasformazioni del rapporto tra esseri umani, natura e sistemi culturali nel corso del tempo, rivelando l'eredità di una visione antropocentrica della natura che ancora oggi condiziona il nostro modo di concepire il mondo.

Il Karrabing Film Collective, collettivo indigeno del Territorio del Nord australiano, utilizza cinema e media sperimentali per raccontare le condizioni di disuguaglianza vissute dalle comunità aborigene. Il termine *karrabing*, che in lingua Emmyyengal significa “bassa marea”, evoca una forma di collettività alternativa ai vincoli di proprietà fondiaria imposti dal governo. Il gruppo riunisce oltre cinquanta membri della comunità aborigena Belyuen di diverse generazioni, insieme alla teorica Elizabeth Povinelli, esperta in Antropologia, che collabora con loro dal 1984.

Attraverso le proprie opere, il collettivo esplora i mondi in collisione tra esseri umani e antenati *more-than-human* (“più-che-umani”) intesi come piante, fiumi, animali e presenze spirituali, rivelando la persistenza dei processi coloniali. In *Weather Reports* (2021) viene tracciata una genealogia che collega le Alpi italiane alle paludi salate del Top End australiano, nel Nord del Paese, evocando cinque secoli di sconvolgimenti ecologici e cartografici, esito della colonizzazione⁷. Mappe storiche si intrecciano con i flussi materiali ed ecologici generati dai big data, mostrando come lo sguardo coloniale perfezioni le proprie mappe cancellando nello stesso tempo altri mondi. In *Mermaids, Mirror Worlds* (2018) i futuri possibili della tossicità industriale sono messi a confronto: da un lato i discorsi rassicuranti delle corporation estrattive, dall'altro la vicenda di un giovane indigeno rapito per esperimenti

⁷ Il Karrabing Film Collective è un gruppo mediatico indigeno del Northern Territory che usa cinema e installazione come pratica di auto-organizzazione, analisi sociale e resistenza alle disuguaglianze, con base nella comunità di Belyuen; il sito ufficiale descrive il progetto come “grassroots Indigenous based media group”. Si veda <https://karrabing.info/> e la pagina “Karrabing – Keeping Country Live” (consultati il 9 settembre 2025). La voce *karrabing*, in lingua Emmyyengal, significa “bassa marea” e indica una forma di collettività alternativa ai vincoli di proprietà/lineage imposti dallo Stato; cfr. schede e profili che ne precisano l'etimo e l'impianto politico-organizzativo: Museo delle Civiltà (Roma), <https://www.museodelleci-vilta.it/en/education-and-research/the-artists/karrabing-film-art-collective-elizabeth-a-povi-nelli/>; Versopolis, <https://www.versopolis.com/author/343/the-karrabing-film-collective>; Columbia University (Dept. Anthropology), <https://anthropology.columbia.edu/news/karra-bing-film-collective-solo-exhibition-moma-ps1> (tutte consultate il 9 settembre 2025). Il legame con Elizabeth A. Povinelli – antropologa e teorica femminista – è documentato come collaborazione di lungo corso avviata negli anni Ottanta (1984) nell'area di Belyuen: vedi intervista su *Air/Light*, <https://airlightmagazine.org/etc/conversations/povinelli-inheritance/> (consultato il 9 settembre 2025). Per il contesto curatoriale italiano e l'opera *Weather Reports* realizzata per *Rethinking Nature* (MADRE, 2021-2022), cfr. scheda museo: <https://www.madrenapoli.it/en/calendar/two-clans-weather-reports/> (consultata il 9 settembre 2025).

medici e poi reinserito nella sua famiglia. Opere come *The Inheritance* (2022) e *Same same, Separate separate* (2020) affrontano storie di espropriazione viste dall'Europa e dall'Australia indigena, mentre *Petroleum Dreaming. A Montage* (2014) e *Beds are Burning. (Songs for Australia)* (2020) riflettono sugli effetti dell'indifferenza verso i saperi indigeni nei confronti della terra. Attraverso queste narrazioni frammentate e interconnesse, Karrabing sviluppa una critica radicale alla modernità coloniale e invita gli spettatori a interrogarsi sul proprio rapporto con i processi ecologici, storici e politici che plasmano il presente⁸.

L'artista ecuadoriano Adrián Balseca indaga la memoria ecologica della gomma amazzonica attraverso progetti che rievocano lo sfruttamento coloniale tra XIX e XX secolo, quando l'espansione europea trasformò i saperi indigeni sull'uso del lattice in una filiera estrattiva basata su espropriazioni e lavoro forzato, alterando profondamente gli equilibri della foresta amazzonica. La sua ricerca, condotta tramite fotografie, film, frammenti e documenti, si concentra sui processi di finanziarizzazione e tecnologizzazione dell'ordine naturale. Un esempio è il film muto in bianco e nero, *The Skin of Labour* (2016) (Fig. 9), che restituisce un paesaggio spettrale di alberi di gomma da cui cola lattice, raccolto da guanti sospesi posti come mani fantasmatiche, ed evoca i lavoratori sfruttati durante il boom della gomma. Qui Balseca indaga le ricadute socioeconomiche di quel periodo, seguendo la circolazione globale dell'albero della gomma dopo il crollo del mercato amazzonico e la successiva diffusione delle piantagioni coloniali e della gomma sintetica, entrambe funzionali al consolidamento della modernizzazione industriale. In questa prospettiva, i manufatti, come i guanti in lattice, sono messi in relazione con la loro origine biologica, aprendo letture critiche delle logiche estrattiviste e del loro impatto sui territori e sulle comunità⁹.

⁸ Per la lettura d'insieme del lavoro del collettivo, con inquadramento curatoriale e selezione di opere, si veda Lentini D. *et al.* (a cura di) (2022), *Karrabing Film Collective. Wonderland*, München, Haus der Kunst (catalogo di mostra). Per il metodo dichiarato – realismo improvvisato, assenza di storyboard e radicamento territoriale – è utile il volume-manifesto *Karrabing Film Collective* (2020), *No Storyboard, No Script*, Wien, Secession, p. 5 e ss. Per una scheda concentrata su *Night Time Go* e sul profilo del collettivo (composizione intergenerazionale, legame con Belyuen e collaborazione con E. A. Povinelli), si veda *Karrabing Film Collective: Night Time Go*, Adelaide, Samstag Museum of Art, 2021: per i dati di composizione e la collaborazione con Povinelli si veda pp. 2-3, mentre la sinossi dell'opera compare a p. 2 (intervista "Natural Language"). Per la prima personale museale negli USA, che offre una checklist sintetica e il quadro espositivo, cfr. *Karrabing Film Collective* (brochure di mostra), MoMA PS1, New York, 2019. Come cornice teorica per comprendere l'intreccio ambiente/colonialità oltre la biopolitica si veda Povinelli E. A. (2016), *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*, Durham-London, Duke University Press, specialmente pp. 1-29.

⁹ Per contestualizzare il lavoro di Adrián Balseca sulla memoria estrattiva della gomma – dal film muto *The Skin of Labour* alle opere *BadYear* e *Incisiones* – è utile incrociare studi

L'installazione *BadYear* (2021) ricompone frammenti di gomma naturale come in un'archeologia industriale, rievocando lo sviluppo degli pneumatici e l'ascesa dell'automobile. L'opera-scultura *Incisiones* (2019), realizzata in gomma, acciaio e legno, scolpisce motivi degli pneumatici delle multinazionali come Firestone e Goodyear su blocchi di legno proveniente dall'albero della gomma, sottolineando le stratificazioni storiche e materiali di un'economia estrattiva che ha inciso in profondità sui paesaggi e sulle comunità locali.

storici e pubblicazioni di mostra: sul boom amazzonico della gomma, il successivo crollo e la delocalizzazione dell'*Hevea brasiliensis* restano fondamentali Weinstein B. (1983), *The Amazon Rubber Boom, 1850-1920*, Stanford, Stanford University Press e Tully J. (2011), *The Devil's Milk. A Social History of Rubber*, New York, Monthly Review Press; sul versante espositivo e curatoriale, *BadYear* e i dispositivi di "archeologia industriale" sono documentati in Fundação Bienal de São Paulo (a cura di) (2021), *34th Bienal de São Paulo. Faz escuro mas eu canto*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, mentre i nessi tra manufatto e origine biologica, la ricerca d'archivio e le "contro-cartografie" della filiera sono ricostruiti in Canal Projects (a cura di) (2024), *Adrián Balseca: Routing Rubber*, New York, Canal Projects; per *Incisiones* e il riferimento ai pattern industriali (Firestone, Goodyear), si veda inoltre Balseca A. e Carrión M. C. (31 maggio 2022), "Reflections in a Black Mirror: An Interview with Adrián Balseca", *MoMA Magazine*, The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/magazine/articles/739> (consultato il 2 maggio 2024); come antecedente metodologico sui montaggi documentali e sul rapporto media/estrattivismo si veda Paralaje (a cura di) (2019), *Catálogo del proyecto "Grabador Fantasma" de Adrián Balseca*, Quito, Paralaje.



Fig. 9 - Adrián Balseca, 2016, The Skin of Labour, film still, super 16mm color film, proiezione video monocanale, 9'30" (loop). Courtesy dell'artista.

Infine, Alfredo e Isabel Aquilizan, delle Filippine, presentano *Pillar* (2021), installazione della serie *Project Another Country* (2018-2020), realizzata insieme ad adolescenti napoletani in collaborazione con Dedalus Cooperativa Sociale. L'opera consiste in centinaia di abitazioni e giardini costruiti da giovani partecipanti in cartone riciclato, che rappresentano interpretazioni personali del concetto di casa e del legame con l'ambiente naturale. Disposte a cascata lungo i piani del museo, diventano metafora di rifugio precario e simbolo di adattamento collettivo. La forma di una barca da cui sgorga questa sorta di cascata di cartoni intende inoltre evocare Napoli come porto mediterraneo e immaginare scenari di sopravvivenza in un futuro segnato dall'innalzamento dei mari. Qui vi è infine un richiamo alle comunità nomadi Badjao del Mare di Sulu, situato tra le Filippine e l'isola Borneo, indice della dimensione diasporica e resiliente delle pratiche abitative, fondate su un rapporto fluido tra terra e acqua.

L'installazione mette così in scena un processo di intelligenza comunitaria e collaborazione, offrendo una visione plurale del vivere in connessione con le ecologie circostanti. Coerentemente con la loro poetica, gli Aquilizan concepiscono il lavoro come esperienza collettiva, basata su pratiche di accumulo e riorganizzazione di narrazioni e oggetti. Le comunità e il pubblico sono invitati a partecipare alla produzione, trasformando le installazioni in piattaforme di racconto e immaginazione condivisa. Attraverso la rielaborazione di storie, materiali e simboli, i loro progetti generano infatti spazi dove si intrecciano ricordi collettivi e aspirazioni future, consolidando l'idea di un'arte intesa come repertorio vivo e processo comunitario, traslata in questo caso al tema della biodiversità acquatica, marina e terrestre.

Analogamente a *Rethinking Nature*, la grande retrospettiva *Sebastião Salgado. Ghiacciai* (MART/MUSE, 2025) di Salgado, fotografo brasiliano, mostra la fotografia documentaria non solo come estetica del sublime, ma come archivio critico delle trasformazioni climatiche. L'allestimento non si limita a esporre immagini monumentali, ma costruisce un percorso narrativo che mette in tensione la bellezza formale con la vulnerabilità ecologica, trasformando i ghiacciai da paesaggi "naturalisti" a indicatori politici di una crisi globale, veicolando la biodiversità come ecosistema interdipendente in cui specie, ghiaccio e comunità umane sono co-implicate.

La mostra, organizzata in occasione del 2025, proclamato dalle Nazioni Unite anno internazionale della conservazione dei ghiacciai, si articola tra il MART di Rovereto, il MUSE – Museo delle Scienze di Trento – e il Museo Geologico delle Dolomiti di Predazzo. La direzione artistica è affidata a Lélia Wanick Salgado, storica partner dell'artista, mentre la curatela condivisa con Gabriele Lorenzoni (curatore del MART/Galleria Civica di Trento) e Luca Scoz (curatore/producer del MUSE – Museo delle Scienze

di Trento) conferisce all'esposizione un carattere eminentemente interdisciplinare, che include arte, scienza e società¹⁰.

Il percorso raccoglie oltre cinquanta fotografie inedite e di grande formato, in cui Salgado esplora i ghiacciai del pianeta – dalla Penisola Antartica al Canada, dall'Himalaya alla Patagonia – attraverso il suo caratteristico bianco e nero dai forti contrasti. La sequenza espositiva costruisce una grammatica del ghiaccio come “prova materiale” delle trasformazioni, sostituendo la contemplazione con un protocollo di lettura critica.

Alcuni scatti emblematici evidenziano questa ambivalenza: nel Parco nazionale di Kluane (Canada, 2011) il ghiaccio scorre come una corrente pietrificata, metafora di un tempo geologico in collasso; al Cerro Torre in Patagonia (2007) una nube lenticolare conferisce alla scena un'aura mitologica che contrasta con la consapevolezza della caducità del paesaggio; negli iceberg delle isole Sandwich Australi (2009) e nel ghiacciaio Grey in Cile (2007) le forme plastiche non celebrano un'estetica sublime, ma testimoniano la disgregazione in atto; il Perito Moreno (Argentina, 2007) restituisce invece un equilibrio instabile, con blocchi di ghiaccio alla deriva come isole fragili. Infine, la presenza dei pinguini in uno degli scatti si rivela particolarmente significativa per il tema della biodiversità: la loro minuta figura, a confronto con l'imponenza del ghiaccio, diventa simbolo di una vulnerabilità condivisa. Essa ricorda che la scomparsa dei ghiacciai non riguarda soltanto il paesaggio, ma comporta l'erosione delle condizioni stesse di vita, rivelando i ghiacciai come ecosistemi vitali, habitat complessi e interdipendenti. Le fotografie di Salgado, dunque, non vanno lette come celebrazioni estetiche della natura, ma come atti politici che interrogano il nostro presente: i

¹⁰ L'allestimento di *Sebastião Salgado. Ghiacciai* (MART/MUSE, 2025) assume la fotografia documentaria come archivio critico delle trasformazioni climatiche, disinnescando l'“estetica del sublime” mediante una sequenza narrativa che fa coesistere perfezione formale e vulnerabilità ecologica. Questa regia espositiva è in linea con la prassi editoriale e museografica consolidata da Lélia Wanick Salgado nei grandi progetti di Salgado – si vedano Salgado S. e Wanick Salgado L. (a cura di) (2013), *Genesis*, Köln, Taschen e Idd. (a cura di) (2021), *Amazônia*, Köln, Taschen – dove la disposizione delle immagini e l'apparato testuale indirizzano la lettura verso un'etica della responsabilità. Sul piano teorico, l'operazione dialoga con la critica alle narrazioni visive “sublimi” dell'Antropocene: si veda Demos T. J. (2017), *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin, Sternberg Press, e con la proposta di una storia dell'arte ecocritica che consideri le immagini come dispositivi conoscitivi si veda Patrizio A. (2019), *The Ecological Eye. Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press. La genealogia di questo montaggio etico-documentario è rintracciabile nei cicli precedenti, Salgado S. (1993), *Workers*, New York, e Id. (2000), *Exodus*, New York, che già sperimentano forme di narrazione seriale e politicamente orientata. In questo quadro, la retrospettiva italiana non “celebra” i ghiacci come paesaggi naturali, ma li traduce in indicatori politici (rischio, interdipendenza, perdita), riconfigurando il museo come spazio di apprendimento e di responsabilità condivisa.

ghiacciai emergono come archivi critici delle trasformazioni climatiche, a evidenza del fatto che l'Antropocene non è un concetto astratto, bensì una condizione inscritta nella materia stessa del pianeta.

Anche nei Balcani la biodiversità è divenuta negli ultimi anni un terreno di sperimentazione curatoriale, trasformandosi anche qui da semplice dato naturalistico a categoria politica e culturale. Un caso emblematico è la mostra *Overview Effect* (MSUB Belgrado, 2020-2021), curata da Blanca de La Torre, attiva su ecologia e sostenibilità, e Zoran Erić, allora curatore capo del Museum of Contemporary Art di Belgrado, che ha posto al centro la crisi climatica in una prospettiva planetaria, intrecciando le specificità balcaniche con dinamiche globali. L'esposizione si è articolata in sei ECO LABS tematici, veri e propri laboratori concettuali che hanno messo in dialogo artisti, attivisti e ricercatori¹¹.

Nell'ecolab *Gender, Race and the Colonial Trace*, la colombiana Carolina Caycedo affronta le trasformazioni dei fiumi amazzonici e andini minacciati dalla costruzione di dighe e da politiche estrattiviste. La sua installazione *Rojinegra* (2018) (Fig.10), parte della serie *Cosmotarrayas* (2016), è composta da reti da pesca raccolte durante il suo lavoro di campo e intrecciate con utensili quotidiani, strumenti rituali e oggetti della memoria collettiva. Le reti, sospese nello spazio espositivo, assumono una forma scultorea e al tempo stesso relazionale: in esse convivono padelle dorate usate nell'estrazione aurifera artigianale, zucche svuotate per raccogliere acqua, setacci di bambù, corde, e pesi da pesca. Il gesto di intrecciare materiali eterogenei traduce visivamente l'idea di ecosistemi connessi, in cui pratiche di

¹¹ La struttura in laboratori e il taglio metodologico sono documentati nel catalogo: de la Torre B. e Erić Z. (a cura di) (2021), *Overview Effect*, Belgrad, Museum of Contemporary Art (MSUB), si rimanda al sito: <https://blancadelatorre.net/wp-content/uploads/2021/07/CATAi%CC%80LOGOOE.pdf>. Sul piano teorico, l'operazione dialoga con la proposta di leggere le immagini ambientali come ecologia politica: si veda Demos T. J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin, Sternberg Press, pp.7-29 e pp. 101-132, e con la critica alle retoriche visive dell'Antropocene; per questo si veda Demos T. J. (2017), *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin, Sternberg Press, soprattutto pp. 25-38 e pp. 85-100. Per l'immaginazione multispecie e i modelli di coesistenza, il riferimento rimane Haraway D. J. (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham-London, Duke University Press, pp. 99-103 e pp. 117-125, insieme a Tsing A. L. (2015), *The Mushroom*, op. cit., pp. 155-166. Le dimensioni coloniali e razziali della crisi sono affrontate in Yusoff K. (2018), *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 13-31, e nella prospettiva di giustizia indigena in Whyte K. P. (2017), "Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene", *English Language Notes*, 55(1): 153-162. Per il quadro curatoriale balcanico che fa da retroterra alla mostra, si veda de la Torre B. e Erić Z. (a cura di) (2021), *Overview Effect*, Belgrade, Museum of Contemporary Art, testo disponibile al sito <https://blancadelatorre.net> (consultato il 1° giugno 2025) nella sezione "Projects/Overview Effect" del sito della curatrice (PDF del catalogo).

sussistenza, memorie comunitarie e saperi indigeni si fondono. Le reti diventano qui archivi materiali della resistenza ecologica, in cui l'acqua appare come bene comune e habitat minacciato, e come medium di continuità culturale. La fragilità dei materiali e la loro sospensione nello spazio evocano infatti un equilibrio instabile, capace di rendere tangibile la vulnerabilità dei fiumi e delle comunità che li abitano.



Fig. 10 - Carolina Caycedo, 2018, Rojinegra, tecnica mista, veduta dell'installazione. Courtesy dell'artista e del Museum of Contemporary Art di Belgrado.

Con un approccio opposto ma complementare, l'americano Amy Balkin porta l'attenzione dall'acqua all'aria. Nei progetti *Public Smog* (2004-in corso) e *Smog Index (=) Serbia* (2021), l'artista costruisce archivi collettivi degli episodi di inquinamento atmosferico, rendendo l'invisibile visibile. *Public Smog* si articola in una serie di azioni simboliche, come l'acquisto di permessi di emissione di CO₂ sottratti al mercato del carbonio, per creare parchi "di aria pulita" accessibili a livello concettuale. Diversamente con *Smog Index (=) Serbia*, l'artista raccoglie immagini e testimonianze di cittadini belgradesi immersi nella foschia tossica prodotta dalla combustione di lignite, restituendo un archivio visivo e partecipativo dell'aria avvelenata. Le fotografie e i dati scientifici si uniscono dunque in un costrutto estetico che denuncia l'aria come ecosistema mercificato, ridotto a materia prima da gestire economicamente. Qui la potenza estetica risiede nel rendere tangibile un nemico invisibile, facendo emergere l'aria stessa come archivio tossico della modernità industriale, trasformando la denuncia artistica in atto politico.

Il collettivo inuit ISUMA, nell'ecolab *Imparare dai saperi indigeni*, invece, mette in crisi la stessa epistemologia dell'ecosistema: il film *One Day in the Life of Noah Piugattuk* (2019) (Figg. 11 e 12), presentato anche alla Biennale di Venezia nel medesimo anno, ricostruisce una giornata del leader inuit Piugattuk negli anni Sessanta, quando un funzionario del governo canadese cerca di convincerlo ad abbandonare la vita nomade per spostarsi in un insediamento stanziale. Girato in lingua inuit e ambientato negli spazi reali del Nunavut, territorio del Canada settentrionale, il film non rappresenta la natura come paesaggio estetico, ma come spazio vissuto e relazionale. La caccia, le interazioni con gli animali, il ritmo delle stagioni e la trasmissione orale dei saperi costruiscono un'idea di ecosistema che sfida la visione coloniale: non un insieme neutro di elementi biologici, ma una cosmologia in cui spiriti, antenati, animali e paesaggi formano una comunità multispecie.



Fig. 11 - ISUMA, 2019, One Day in the Life of Noah Piugattuk, still image. Courtesy of Kingulliit Productions. Immagine riprodotta con la gentile autorizzazione di Kingulliit Productions e Isuma Distribution International.



Fig. 12 - ISUMA, 2019, One Day in the Life of Noah Piugattuk, still image. Courtesy of Kingulliit Productions. Immagine riprodotta con la gentile autorizzazione di Kingulliit Productions e Isuma Distribution International.

Con l'Ecolab *Non c'è confine!* il tema del paesaggio – inteso come ecosistema in movimento – trova espressioni divergenti e convergenti, ed è declinato in pratiche diverse sull'idea di coabitazione. Nei lavori di Marjetica Potrč, dalla serie di disegni *Homo Ludens* (2008) ai progetti *site-specific Of Soil and Water: King's Cross Pond Club* (2015-2016) (Fig.13) – un progetto collaborativo con il gruppo di design internazionale Ooze (Eva Pfannes e Silvayn Hartenberg) – il paesaggio diventa un'infrastruttura comune e un campo di sperimentazione collettiva. I suoi disegni, asciutti e visionari, funzionano come diagrammi di architetture ecologiche possibili.



Fig. 13 - Of Soil and Water: King's Cross Pond Club 2015-2016 building materials, soil, water, plants, natural filtration King's Cross, London. Progetto di Ooze (Eva Pfannes & Sylvain Hartenberg) e Marjetica Potrč. Commissionato da King's Cross Central Limited Partnership. The Relay Art Program, a cura di Stephanie Delcroix e Michael Pinsky. Foto di John Sturrock. Per gentile concessione di Marjetica Potrč e Ooze (Eva Pfannes & Sylvain Hartenberg).

Il collettivo serbo ŠKART, con azioni partecipative come *Water Remembers* (2020), porta l'acqua nel dominio del linguaggio poetico e della memoria sociale. L'opera consiste in cartelli e pittogrammi dipinti su pannelli di legno, collocati in spazi pubblici di villaggi e città della Serbia, con messaggi che ricordano come l'acqua non dimentica, ma custodisce memorie collettive, tracce di relazioni e rituali. Alcuni pannelli, lasciati all'aperto, sono esposti agli agenti atmosferici e agli animali, per sottolineare l'idea che l'opera stessa faccia parte di un ciclo ecologico. Qui l'elemento estetico risiede nell'ibridazione tra arte e attivismo: i segni grafici semplici e accessibili diventano strumenti di consapevolezza comunitaria, in cui l'acqua emerge come memoria in atto che trascende confini politici e temporali e la biodiversità diventa deposito collettivo di memorie comunitarie.

In Macedonia, il MoCA di Skopje, con la mostra *Contemporary Ecosystems* (2022), curata da Bojana Janeva (curatrice del MoCA Skopje) e Davide Silvioni, curatore indipendente e critico, attivo su arte contemporanea ed ecologie, rilegge il Mediterraneo non solo come bacino ecologico, ma come ecosistema politico. A differenza di *Overview Effect* (MSUB Belgrado, 2020-2021), che propone un impianto transdisciplinare incentrato su sei *ECO LABS* e sulla coraltà di voci globali, l'esposizione di Skopje sceglie una dimensione più intima e situata, affidandosi alle pratiche di residenza degli artisti italiani Roberto Ghezzi e Antonio Massarutto. L'esposizione, organizzata in occasione dell'istituzione del Parco nazionale di Shar Planina nella Macedonia del Nord, propone residenze artistiche a stretto contatto con l'ambiente montano macedone¹².

Le *Naturografie* (2022) di Roberto Ghezzi sono superfici che trasformano la natura in co-autrice dell'opera, immerse negli ecosistemi, lasciate interagire con acqua, suolo e vegetazione per registrare pigmentazioni organiche e trame spontanee. Diversamente, le installazioni (2022) di Antonio Massarutto assemblano legni e materiali naturali in sculture ibride, dando origine

¹² Per inquadrare la mostra *Contemporary Ecosystems* al MoCA di Skopje e la scelta delle residenze a Shar Planina come dispositivo curatoriale, la fonte primaria è la scheda/press kit del museo: Museum of Contemporary Art Skopje – MoCA (2022), *Contemporary Ecosystems*, Skopje, MoCA, testo disponibile al sito: <https://www.msu.mk> (sezione mostre/archivio) (consultato il 1° giugno 2025). Sull'impianto metodologico delle *Naturografie* e sul ruolo della natura come co-autrice si veda Silvioni D. (a cura di) (2020), *Roberto Ghezzi. Naturografie*, Roma, Vanilla Edizioni, insieme alla documentazione d'autore: Ghezzi R. (s.d.), *Naturografie*, testo disponibile al sito: <https://www.robortoghezzi.com> (consultato il 7 giugno 2025). Per Antonio Massarutto, la ricognizione delle sculture ibride e dei materiali naturali impiegati è attestata dal sito ufficiale: Massarutto A. (s.d.), "Opere/Installazioni", testo disponibile al sito: <https://www.antoniomassarutto.it> (consultato l'8 giugno 2025). Insieme, queste fonti mostrano come l'esposizione abbia tradotto la biodiversità da sfondo a matrice operativa dell'opera, con esiti diversi ma complementari nei due artisti.

a creature animali, figure antropomorfe e rovine architettoniche. Queste forme evocano al tempo stesso i bestiari arcaici e gli scenari post-apocalittici, insistendo sulla precarietà e transitorietà della materia.

L'allestimento al MoCA rende visibile la dimensione politica della biodiversità: da un lato le superfici stratificate e vibranti di Ghezzi, simili a mappe organiche del paesaggio, rendono leggibile la co-produzione natura-artista; dall'altro le sculture effimere di Massarutto mettono in tensione il mito e la rovina della natura. Insieme, i due artisti costruiscono un lessico che si colloca in netto contrasto con l'estetica ipermediatica dominante, caratterizzata dalla saturazione tecnologica e dalla spettacolarizzazione visiva, insistendo invece su processi di lenta trasformazione, precarietà e dialogo con i cicli ecologici.

1.2. Musei d'arte e collezioni: dialogo emergente sul tema della biodiversità

Se le mostre temporanee hanno rappresentato spazi di sperimentazione capaci di attivare un discorso critico sulla biodiversità attraverso linguaggi artistici e pratiche transnazionali, le istituzioni museali e le loro collezioni offrono invece un terreno di continuità. In questo contesto la riflessione sull'ecosistema non si esaurisce nell'evento espositivo, ma si sedimenta in politiche di acquisizione, riallestimento e di pratiche di riscrittura del patrimonio storico. I musei assumono così un ruolo centrale nel trasformare la biodiversità da tema di attualità in archivio culturale e identitario, dove natura, memoria e comunità si intrecciano.

Le esperienze qui analizzate si articolano in tre direzioni: 1. mostre che hanno messo in dialogo le collezioni storiche con pratiche contemporanee; 2. esposizioni che hanno preso le collezioni come punto di partenza per costruire una narrazione ecologica; 3. acquisizioni di opere legate alla biodiversità, che hanno ridefinito la fisionomia stessa del patrimonio museale. In questo passaggio dal temporaneo al permanente, l'arte diventa strumento di memoria ecologica e politica dell'Antropocene, trasformando le collezioni in luoghi in cui la biodiversità viene custodita, negoziata e reinterpretata come parte integrante dell'identità mediterranea e dei regimi di visibilità istituzionali.

Nella prima tipologia rientrano la mostra in Francia, al Palais Fesch – Musée des Beaux Arts di Ajaccio, *Naturel pas Naturel* (2018)¹³ e quella in

¹³ Si veda il catalogo della mostra: Alessandri A. e Costamagna P. (a cura di) (2018), *Naturel pas Naturel*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Croazia, al MMSU di Rijeka, *Behind the Tide* (2021-2025)¹⁴. La mostra francese, curata da Anne Alessandri, allora direttrice del FRAC Corsica, e di Philippe Costamagna, direttore del Palais Fesch e conservatore dei musei della Città di Ajaccio, propone un percorso ibrido che mette in tensione opere d'arte antica con produzioni contemporanee provenienti da istituzioni francesi come il FRAC Corsica e il Musée Picasso, problematizzando la “natura” come categoria instabile, oscillante tra artificio e paesaggio. L'allestimento infatti interroga la presunta neutralità del patrimonio, evidenziando la collezione storica come spazio di confronto tra mito pastorale e critica ecologica. L'opera dello svizzero Daniel Spoerri *Il pastore di cervi/Il buon pastore II* (1992) smonta l'idea di pastoraltà mettendo in scena un “pastore” costruito per assemblaggio di reperti e utensili per sottolineare il carattere artificiale e museografico del mito rurale; nel secondo, il giapponese Christian Hidaka in *Factory Mountains* (2012) dipinge catene montuose come catene di montaggio, dove crinali, scie di fumo e volumi geometrici slittano dall'immaginario naturale a quello produttivo, confondendo paesaggio e fabbrica¹⁵.

In un'altra sezione, il dialogo con dipinti seicenteschi e con opere di Picasso storicizza l'oscillazione fra natura e artificio¹⁶ da cui deriva una lettura in cui la biodiversità mediterranea non appare come dato da contemplare, ma come costruito culturale e politico, intrecciato alle tensioni tra sviluppo turistico e tutela ambientale¹⁷. In questo senso il museo non è un contenitore neutro, ma un attore che esercita un potere selettivo, trasformando la biodiversità in una narrazione interpretativa. Dall'osservazione dell'allestimento – tappeti di pietre, animali tassidermizzati, dispositivi immersivi – sembra

¹⁴ Per il caso di Rijeka, la periodizzazione in fasi (2021-2025) e l'asse curatoriale che mette in dialogo fondi storici marittimi con pratiche contemporanee sono delineati nella scheda MMSU – Museum of Modern and Contemporary Art Rijeka: *Behind the Tide* (fase 2025) (<https://mmsu.hr/en/event/iza-plime/>, consultato il 1° giugno 2025) e nel sito istituzionale del museo, sezione Exhibitions/Program (<https://mmsu.hr>, consultato il 1° giugno 2025).

¹⁵ Oltre al catalogo, per una conferma ulteriore sull'elenco dei prestiti si veda anche la pagina mostra del Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts: “*Naturel pas Naturel*” (si rimanda al sito <https://www.musee-fesch.com/expositions-passes/naturel-pas-naturel-507895>, consultato il 4 marzo 2024) e la scheda del FRAC Corsica sulla partnership (<https://www.frac.corsica>, consultato il 5 marzo 2024). Per un riscontro di stampa locale utile a contestualizzare il ruolo di Picasso nel percorso corso: Corse Net Infos (2018), *Exposition “Naturel pas naturel”: Pablo Picasso reçu au cœur du Palais Fesch* (<https://www.corsenetinfos.corsica>, consultato il 1° giugno 2025).

¹⁶ Per l'elenco delle opere in mostra si veda Palais Fesch, *Naturel pas Naturel*, op. cit., pp. 111-116.

¹⁷ La mostra indaga come le domande sul rapporto con la natura rivelino prospettive e rapporti di potere differenti a seconda di chi le formula. Pur essendo oggi tema pervasivo anche in ambito politico, gli artisti lo esplorano da tempo come questione primordiale che attraversa vita, arte e filosofia; il catalogo raccoglie posizioni consapevoli del proprio tempo, mettendo in luce scelte artistiche che danno voce a questa complessità.

che il pubblico sia invitato ad esperire la natura come artificio e memoria, attraverso l'attivazione della collezione storica come piattaforma di indagine per interrogare la crisi ecologica.

Diverso, ma altrettanto significativo, è l'approccio adottato dal MMSU di Rijeka con *Behind the Tide* (Figg. 14, 15 e 16), curata da Branka Benčić (direttrice del MMSU di Fiume, già curatrice del Padiglione Croato alla Biennale 2019) e Kristina Barišić (curatrice e project manager del MMSU), entrambe attive sui temi ecologici. Qui le collezioni storiche del museo – pittura, fotografia e documentazione visiva del porto adriatico nel XX secolo – sono state riattivate attraverso un dialogo serrato con produzioni contemporanee. La biodiversità è rappresentata come paesaggio marino socio-ecologico, dove specie, lavoro e infrastrutture marittime sono co-implicati¹⁸. La curatela mobilita qui storia marittima, geografia politica ed ecologia, orientando scelte di display che accostano il “mare-sublime” alla materialità di rotte, merci e corpi migranti.

¹⁸ Per il catalogo ufficiale di *Behind the Tide* si veda il PDF disponibile sul sito della curatrice, sezione Projects/Overview Effect (<https://blancadelatorre.net>, consultato il 1° giugno 2025), riferimento de la Torre B. (2021), *Overview Effect. Catalogo ufficiale di Behind the Tide*, testo (PDF) disponibile al sito: <https://blancadelatorre.net/wp-content/uploads/2021/07/CATAi%CC%80LOGOOE.pdf>, sezione “Projects/Overview Effect”, consultato il 1° giugno 2025. La dimensione discorsiva della mostra è espansa dal programma pubblico *Film in the Museum / Behind the Tide: The Sea Is History* (10-12 giugno 2025), che innesta letture postcoloniali e mediterranee sulla collezione (MMSU – Museum of Modern and Contemporary Art Rijeka, <https://mmsu.hr>, consultato il 1° settembre 2025).

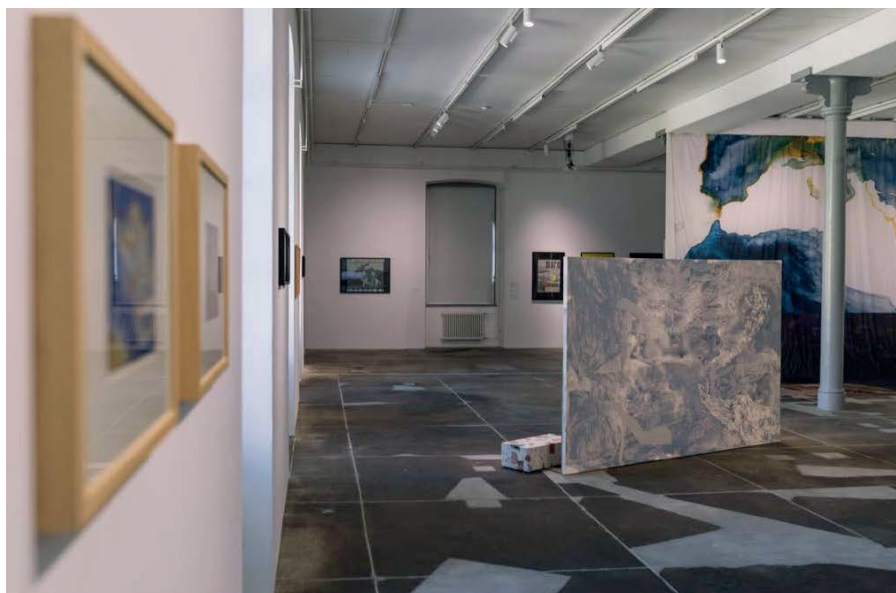


Fig. 14 - Behind the Tide, 2021-2025, veduta dell'esposizione. Courtesy del MMSU di Rijeka.



Fig. 15 - Behind the Tide, 2021-2025, veduta dell'esposizione. Courtesy del MMSU di Rijeka.



Fig. 16 - Behind the Tide, 2021-2025, veduta dell'esposizione. Courtesy del MMSU di Rijeka.

Nel nucleo storico, Menci Cl. Crnčić, pittore croato attivo tra fine Ottocento e primo Novecento noto per le marine, in *Marina* (1906) rappresenta la sublimità del mare; Sava Šumanović, modernista serbo, in *Port Agent (A Man in a Landscape)* (1921) intreccia lingua post-impressionista e temi sociali; Sergije Glumac, pittore attivo nel contesto jugoslavo del Novecento attento alle scene di lavoro, in *Dockworkers* (c.a. 1950) sposta l'asse sul mare come infrastruttura viva rappresentando figure portuali, banchine, e una certa operosità collettiva. Mladen Tudor, fotografo croato di reportage urbani e industriali, in *The Rijeka Port* (1980), e Petar Trinajstić, autore di cinema sperimentale in area adriatica, fissano le economie e i gesti quotidiani del porto. Nel contrappunto contemporaneo, Elena Mazzi, artista italiana la cui pratica di ricerca connette ecologie, infrastrutture e geografie politiche, in *The Upcoming Polar Silk Road* (2021) mappa nuove logiche estrattive e rotte che ridisegnano il Mediterraneo; Oliver Ressler, artista e attivista austriaco che indaga le intersezioni tra capitalismo fossile, crisi climatica e movimenti sociali, in *The economy is wounded – let it die!* (2016) esplicita la dimensione politica del sistema economico che alimenta vulnerabilità ambientali e movimenti migratori, confermando la scelta curatoriale del museo che definisce regimi di visibilità tra storia, ecologia e lavoro¹⁹. Il dialogo tra collezioni marittime e opere recenti trasforma

¹⁹ Circa Menci Clement Crnčić, pittore e incisore croato attivo tra fine Ottocento e primo Novecento, noto per le marine (vedute dell'Adriatico) che codificano il "mare-sublime" nella modernità croata, si vedano: National Museum of Modern Art (HR) (2023), *Menci Clement Crnčić. Sea (circa 1918)*, Zagreb, NMMU, testo disponibile al sito: <https://nmmu.hr/en/2023/07/11/menci-clement-crnčić-sea-circa-1918-2/> (consultato il 12 dicembre 2024); Id., *Menci Clement Crnčić. A Young Girl (1890)*, Zagreb, NMMU, testo disponibile al sito: <https://nmmu.hr/en/2022/11/25/menci-clement-crnčić-a-young-girl-1890/> (consultato il 12 dicembre 2024). Su Sava Šumanović, figura centrale del modernismo serbo, che intreccia lessico post-impressionista e attenzione sociale si veda: Burojević V. (s.d.), *Sava Šumanović – Life, Work and Ties with André Lhote*, Innsbruck, University of Innsbruck (tesi/studio accademico, open access), testo disponibile al sito: <https://ulb-dok.uibk.ac.at/download/pdf/4901044.pdf> (consultato il 9 maggio 2025); National Museum of Modern Art (HR) (2023), *Sava Šumanović. A Self-Portrait (1925)*, Zagreb, NMMU, testo disponibile al sito: <https://nmmu.hr/en/2023/07/11/sava-umanovic-a-self-portrait-1925-2/> (consultato il 9 maggio 2025). Su Sergije Glumac, pittore e soprattutto grafico/scenografo del Novecento jugoslavo, che utilizza una pratica ibrida tra grafica e design e scena, si veda: Magaš Bilandžić L. (2019), *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija / Print, Graphic Design, Stage Design*, Zagreb, DPUH – Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, testo (PDF) disponibile al sito: https://www.academia.edu/66404908/Sergije_Glumac_grafika_grafi%C4%8Dki_dizajn_scenografija_Sergije_Glumac_Print_Graphic_Design_Stage_Design_DPUH_Zagreb_2019 (consultato il 10 giugno 2025). Su Mladen Tudor, fotografo croato di reportage urbano e industriale, attento alle economie e a quello che avviene sul porto adriatico, si veda: Durieux (1998), *Mladen Tudor: 99 fotografija*, Zagreb, Durieux. Scheda editore: <https://durieux.hr/wordpress/knjige/vizualna-umjetnost-en/99-fotografija-2/?lang=en> (consultato il 1° marzo 2024). Su Petar Trinajstić, autore di cinema sperimentale e industrial film legato

dunque il mare da paesaggio a infrastruttura politica, dove la biodiversità interPELLa lavoro, rotte migratorie e crisi climatica.

Dal punto di vista curatoriale, i due casi mettono in luce approcci divergenti ma complementari di attivazione delle collezioni. *Naturel pas Naturel* al Palais Fesch sceglie una via più simbolica e immaginativa: l'accostamento tra opere storiche e interventi contemporanei, in un allestimento volutamente teatrale, sottolinea il carattere costruito della "natura", invitando il pubblico a leggere la biodiversità come categoria instabile e culturalmente mediata. Dalla curatela, radicata nel contesto insulare corso, emergono le tensioni tra spiritualità, insularità e turismo, restituendo l'isola come laboratorio di riflessione critica sulla fragilità mediterranea. Al contrario, *Behind the Tide* al MMSU ha adottato un approccio più documentario e analitico: la curatela permette il dialogo tra le collezioni storiche – dipinti marittimi, fotografie, materiali audiovisivi – e le opere contemporanee, per costruire una genealogia critica della rappresentazione del mare e della sua trasformazione ecologica e politica. La mostra propone la biodiversità come campo di tensioni reali e materiali, legate alle comunità costiere e al cambiamento climatico, collocando il Mediterraneo al centro di una riflessione geo-ecologica.

L'elemento che accomuna entrambe le operazioni è la capacità di mettere le collezioni al lavoro come archivi dinamici, non chiusi nel passato ma riattivati da pratiche curatoriali capaci di confrontarsi con l'urgenza della crisi ecologica. Se il Palais Fesch di Ajaccio utilizza la curatela come chiave simbolica per interrogare la natura in chiave mitica e politica, il MMSU di Rijeka la impiega come strumento analitico per documentare e interpretare trasformazioni storiche e sociali. Entrambe, tuttavia, mostrano come la biodiversità

al paesaggio portuale adriatico e attento osservatore dei processi produttivi e immaginari del lavoro, si veda: Contemporary Southeastern Europe (2025), *A Very Complex Organism: Industrial Films on "3. maj" and 'Brodosplit' Shipyards*, s.l., Contemporary SEE, testo (PDF) disponibile al sito: <https://contemporarysee.org/allfiles/documents/file-166-a-very-complex-organism-industrial-films-on-3-maj-and-brodosplit-shipyards.pdf> (consultato il 10 aprile 2025). Circa Elena Mazzi, artista italiana con pratica di ricerca su ecologie, infrastrutture e geografie politiche e progetti che mappano nuove rotte e costellazioni geopolitiche (per es. *The Upcoming Polar Silk Road*), si veda: Castello di Rivoli (2023), *Elena Mazzi, The Upcoming Polar Silk Road* (2021), Rivoli, CRRi (scheda collezione), testo disponibile al sito: <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/the-upcoming-polar-silk-road/> (consultato il 7 luglio 2025); Mazzi E. (s.d.), *The Upcoming Polar Silk Road* (scheda progetto), s.l., sito dell'artista, testo disponibile al sito: <https://elenamazzi.com/works/the-upcoming-polar-silk-road/> (consultato il 7 luglio 2025). Su Oliver Ressler, artista-attivista che indaga capitalismo fossile, crisi climatica e movimenti sociali; produzione foto/video e progetti nello spazio pubblico, si vedano Demos T. J. et al. (2015), *Oliver Ressler*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst e Ressler O. (s.d.), *Works / Projects* (archivio opere), s.l., sito dell'artista, testo disponibile al sito: <https://www.ressler.at> (consultato l'11 luglio 2025).

– lungi dall’essere una semplice categoria scientifica – diventi un prisma attraverso cui i musei possono interrogare la propria missione culturale e proporre nuove forme di coscienza ecologica condivisa.

Della seconda tipologia, ossia mostre che hanno preso le collezioni come punto di partenza per una narrazione ecologica, sono da considerare *Des forêts, des esprits et des hommes* (2025-2026), mostra co-prodotta dal Palais Fesch & FRAC Corsica, al FRAC in Corsica, e *Les Veilleurs* (2025-2026) al MAC (Musée d’art contemporain) di Marsiglia. Qui le mostre non si limitano a ospitare opere contemporanee sul tema della biodiversità (come nella prima tipologia), ma assumono la collezione storica come strumento curatoriale per costruire nuove narrazioni ecologiche: in Corsica, in chiave di continuità estetica e spirituale; a Marsiglia, in chiave di rottura critica e politica. In entrambi i casi la biodiversità è impiegata come dispositivo narrativo: come continuità di sguardo fra passato e presente, e come leva per mettere in discussione gerarchie e tassonomie del patrimonio.

Nel 2025-2026, il FRAC in Corsica ospita *Des forêts, des esprits et des hommes*, la grande esposizione del fotografo sudcoreano Bae Bien-U, dedicata agli “spiriti della foresta”, le cui opere sono state realizzate durante una residenza artistica sull’isola. Il progetto ha rivelato come l’autore abbia trovato nella Corsica un contesto di risonanza profonda con la sua Corea natale²⁰. Alberi, montagne e foreste sono fotografati da Bae Bien-U come presenze quasi umane, dotate di un’anima collettiva. Come osserva Sophie Makariou, curatrice della mostra e storica dell’arte specialista di culture asiatiche, l’artista fotografa gli alberi come società umane, mettendo in rilievo, nelle cortecce, nelle posture e nelle verticalità vegetali, una marcata dimensione antropomorfa.

La residenza corsa ha guidato l’artista dall’area di Corte, nel centro Corsica, all’Alta Rocca, micro-regione montuosa del sud, generando immagini che – nelle parole di Simone Guerrini, promotore di progetti pubblici ad Ajaccio con focus ambientale, e autore del testo istituzionale legato alla mostra – evocano una promessa d’infinito, dove il bosco si fa spazio di memoria condivisa e di responsabilità ecologica²¹.

²⁰ La retrospettiva *Bae Bien-U. Des forêts, des esprits et des hommes* (FRAC Corsica, 2025-2026) si colloca in continuità con i capisaldi editoriali dell’artista: l’archetipo del “bosco sacro” è definito in Wagner T. e Byun W. (2009), *Sacred Wood*, Ostfildern, Hatje Cantz; la dimensione processuale del paesaggio come “vento/immagine” è approfondita in Bae B.-U. (a cura di Pae Pyöng-u e Byun W.; contributo di Jeong-Hee Lee-Kalisch) (2013), *Windscape*, Ostfildern, Hatje Cantz. Letti insieme, questi volumi spostano il baricentro dallo “scenario naturale” al bosco come archivio critico di relazioni tra estetica, memoria e responsabilità ecologica, offrendo la chiave di lettura della mostra corsa.

²¹ La lettura del progetto è affidata a due voci complementari. Da un lato Sophie Makariou – storica dell’arte specialista di culture asiatiche ed ex presidente del MNAAG-Guimet – che

L'esposizione, co-prodotta dal Palais Fesch in collaborazione con la Galerie RX, è stata pensata in dialogo con le collezioni storiche del museo; in particolare, sono state ri-allestite le opere di pittori storici di fine Ottocento e inizio Novecento come Jean-Baptiste Bassoul, con *Porto, les jardins*, dove terrazze e alberi di alto fusto occupano la scena relegando le figure umane a comparse, e Jean-Jérôme Lévy, con *Bocognano, vue du clocher* (1857) e *Environs de Bastia* (1857), vedute di castagneti e macchia mediterranea che strutturano l'immagine più che architetture²². Accostate a quelle di Bae Bien-U, queste opere storiche sottolineano la stessa continuità tematica: la natura come protagonista formale e simbolica, con paesaggi dominati da alberi monumentali e da figure umane marginali, in un percorso espositivo organizzato come un'immersione sensoriale che guida il visitatore in una progressiva penetrazione nella foresta. Dall'ingresso, pensato come un corridoio alberato, fino a sale in cui immagini di mari, montagne e luci creano un effetto di spaesamento.

Questo connubio collezione-residenza funziona come meccanismo di mediazione istituzionale: la collezione storica diventa matrice che legittima una lettura ecologica del presente, mentre l'allestimento immersivo trasforma l'esperienza in pratica di apprendimento sensibile. In questa fusione tra paesaggi corsi e coreani, volutamente indistinguibili, l'artista intende proporre un'esperienza contemplativa universale, indifferente alle frontiere geografiche, creando un cortocircuito visivo e culturale per cui il visitatore non è più in grado di distinguere se si trova nel Mediterraneo o in Asia. La scelta di rendere volutamente indistinguibili paesaggi corsi e coreani universalizza l'immagine della foresta: da un lato favorisce una percezione trans-locale della biodiversità come patrimonio condiviso; dall'altro rischia di attenuare le specificità socio-ambientali dei contesti.

nel profilo curatoriale interpreta le immagini di Bae Bien-U come “società di alberi”, sottolineando la dimensione antropomorfa delle verticalità forestali (cfr. Musée national des arts asiatiques-Guimet (s.d.), Sophie Makariou, profilo istituzionale, Paris, MNAAG, testo disponibile al sito: <https://www.guimet.fr>, consultato il 10 giugno 2025). Dall'altro Simone Guerini, autore del testo istituzionale e promotore di iniziative pubbliche sul paesaggio in area ajaccina, che legge la residenza tra Corte e Alta Rocca come un dispositivo di ascolto dei luoghi capace di “evocare una promessa d'infinito”, orientando il bosco verso un registro civico-ecologico (cfr. *Collectivité de Corse / Ville d'Ajaccio* (2025), testo istituzionale per *Des forêts, des esprits et des hommes*, Ajaccio, disponibile al sito: <https://www.isula.corsica/> <https://www.ajaccio.fr>, consultato il 10 giugno 2025).

²² Per approfondimenti sulle schede di collezione di questi artisti si veda: Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts (s.d.), Jean-Jérôme Lévy, *Bocognano, vue du clocher* (scheda opera online), Ajaccio, Palais Fesch, testo disponibile al sito: <https://www.muzeo.com> (consultato il 3 settembre 2025); Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts (s.d.), *Collezioni corsicane. Pittura dell'Ottocento e Novecento* (panoramica di collezione), Ajaccio, Palais Fesch, testo disponibile al sito: <https://musee-fesch.com> (consultato il 3 settembre 2025).

Diversamente, *Les Veilleurs* al MAC si muove su un registro critico-politico: l'artista e filmmaker libanese Ali Cherri, noto per le sue pratiche che intrecciano archeologia, patrimonio e violenza ambientale, attraverso il riuso delle collezioni cittadine di Marsiglia, decostruisce i paradigmi museografici occidentali e interroga la genealogia stessa delle collezioni naturalistiche e archeologiche²³. I due totem *The Gatekeepers Fire and Water* (2020), entrati nelle collezioni dei Musées de Marseille nel 2024, sono creati attraverso materiali frammentari e “ibridi”, e mettono in discussione il dispositivo coloniale del museo aprendo a nuove forme di convivenza tra specie, culture e temporalità²⁴. Qui l'immaginazione politica non si limita alla rappresentazione estetica della natura, ma prefigura nuove convivenze tra specie e culture, facendo della biodiversità uno strumento critico per ripensare gerarchie e resistenze.

L'artista, invitato a selezionare circa ottanta opere tratte dalle collezioni cittadine – dall'antichità al contemporaneo – costruisce un dialogo tra reperti archeologici, sculture, dipinti, fotografie, video e le proprie produzioni

²³ La pratica di Ali Cherri combina scultura, installazione e cinema per mettere in crisi l'idea di oggetto “neutro”: frammenti, falsi reperti e materiali eterogenei vengono assemblati in figure ibride che interrogano le narrazioni ufficiali dei musei e delle scienze della terra. Dopo il Silver Lion alla Biennale di Venezia 2022 per *Of Men and Gods and Mud* – fango e diga di Merowe in Sudan –, Cherri ha continuato a esplorare come estrazione, infrastrutture e catastrofi ridisegnano corpi e territori. Circa le opere artistiche di Ali Cherri che intrecciano archeologia, patrimonio e violenza ambientale si veda la residenza alla National Gallery di Londra (2021-2022), “2021 National Gallery Artist in Residence: Ali Cherri – *If you prick us, do we not bleed?*”, London, National Gallery, press release, testo disponibile al sito: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/2021-national-gallery-artist-in-residence-ali-cherri-if-you-prick-us-do-we-not-bleed> (consultato il 10 settembre 2025). Per una panoramica sull'artista, mostre e opere, si veda Cherri A., Rabottini A. e Bigazzi L. (a cura di) (2024), *Dreams of a Dreamless Night*, Milano, Lenz Press.

²⁴ Per approfondimenti sull'artista Ali Cherri si veda Wendt S. (2023), “All the World's Histories: At the 59th Venice Biennale”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 52(1):120-135. Sull'acquisizione da parte del MAC delle opere di Ali Cherri si veda Musées de Marseille (2024), *Communiqué de presse. Acquisition des œuvres The Gatekeepers Fire et The Gatekeepers Water d'Ali Cherri*, Marseille, testo disponibile al sito: <https://musees.marseille.fr> (consultato il 26 settembre 2025). Per documentare *Ali Cherri. Les Veilleurs* al MAC di Marsiglia – e in assenza di un catalogo a stampa – si rimanda innanzitutto alla scheda e al materiale stampa ufficiale: Musées de Marseille – MAC (2025), *Ali Cherri. Les Veilleurs* (pagina istituzionale/press), Marseille, Musées de Marseille, testo disponibile al sito: <https://musees.marseille.fr> (sezione MAC / “Expositions”) (consultato il 9 settembre 2025), che illustra impianto curatoriale, selezione (circa 80 opere dalle collezioni cittadine) e scelte espositive. Per una fonte terza che sintetizza concept e dispositivi – dalla disposizione su tavoli luminosi alla critica del dispositivo museale – si veda Actualité (2025), *Ali Cherri et Karim Kattan réveillent les objets oubliés à Marseille*, Paris, Actualité, testo disponibile al sito: <https://www.actualite.com> (consultato il 9 settembre 2025). Per il taglio scenografico e la lettura dell'allestimento immersivo, è utile COTE Magazine (2025), *The Watchers – Ali Cherri at the MAC*, Monaco-Nice, COTE Magazine, testo disponibile al sito: <https://www.cotemagazine.com> (consultato il 9 settembre 2025).

artistiche composte da sculture, disegni e video-installazioni. La selezione delle opere agisce come contro-archivio: gli oggetti non sono prove neutre ma attori di una narrazione che mette in evidenza animalità, ibridazione e fragilità. I due totem *The Gatekeepers Fire and Water*, acquisiti nel 2024 dal museo, prendono forma da quattro effigi scolpite nel contesto della biennale *Manifesta 13* di Marsiglia nel 2020²⁵. Attraverso figure ispirate al regno animale, le effigi di *The Gatekeepers*, pensate in relazione alle iconografie degli oggetti naturali custoditi nel Muséum d'histoire naturelle, situato a pochi passi da lì, nel Palais Longchamp, nascono dall'assemblaggio di frammenti e materiali recuperati in contesti diversi, dalle aste agli antiquari, a cui l'artista restituisce una nuova aura simbolica. Evocando figure "mostruose" ispirate al regno animale, le opere interrogano l'eredità coloniale delle collezioni naturalistiche e il ruolo del museo come luogo di classificazione. In questo senso la biodiversità diventa un indice delle storie di estrazione, appropriazione e controllo coloniale che hanno costituito il patrimonio.

Anche le scelte espositive riflettono un approccio curatoriale critico: le opere sono disposte su tavoli luminosi, senza gerarchie tradizionali, in uno spazio semioscuro che accentua la dimensione teatrale e la sospensione percettiva. Il display non gerarchico rovescia l'ordine classificatorio: la biodiversità passa da inventario a campo di negoziazione simbolica. Questa impostazione trasforma la biodiversità da inventario naturalistico a terreno di tensioni simboliche e culturali, dove maschere, animali e figure ibride emergono come metafore della vulnerabilità ecologica e della necessità di nuove forme di convivenza multispecie. Attraverso tale approccio, Cherri sovverte il ruolo della collezione del MAC, ridefinendo il museo come spazio critico in cui natura e cultura si intrecciano in chiave politica. Il Mediterraneo, in questa prospettiva, diventa al tempo stesso archivio biologico e paesaggio di resistenza, un luogo in cui la biodiversità non è dato neutro, ma campo di conflitto e immaginazione collettiva.

Un caso emblematico della terza tipologia – le acquisizioni e integrazioni collezionistiche legate alla biodiversità – è rappresentato dal MAN di Nuoro, che nel 2020 ha inserito *La montagna magica* (2020) di Micol Roubini nella propria collezione. L'artista, formatasi tra Italia e Olanda, porta avanti una ricerca che intreccia pratiche documentarie, linguaggi audiovisivi e attenzione ai territori marginali, in particolare quelli segnati da processi di trasformazione industriale ed ecologica. La sua video-installazione, realizzata grazie al sostegno dell'Italian Council e curata da Gabi Scardi – critica e curatrice

²⁵ Per *Manifesta 13* si veda *Manifesta 13 Marseille* (a cura di) (2020), *Traits d'union. Catalogue of the 13th European Nomadic Biennial*, Marseille, Manifesta Foundation, testo disponibile al sito: <https://manifesta.org/editions/manifesta-13-marseille/participants/1140> (consultato il 9 settembre 2025).

indipendente che da anni indaga il rapporto tra arte, spazio pubblico e pratiche ecologiche – esplora l'ex Amiantifera di Balangero, la più grande cava di amianto d'Europa, attiva tra il 1918 e il 1990 e oggi oggetto di un vasto progetto di bonifica²⁶. In questo quadro la biodiversità è rappresentata come “ecologia della ferita e della riparazione”: Roubini restituisce questo territorio come un ecosistema culturale e naturale ferito, in cui il paesaggio porta i segni delle estrazioni industriali ma al tempo stesso si rigenera attraverso processi di inselvatichimento e ricomparsa di specie animali e vegetali. L'opera assume così un valore duplice: da un lato documento del vissuto collettivo delle comunità che hanno abitato a ridosso della cava; dall'altro ipotesi di futuro, evocando possibili riconversioni – dal parco minerario ai campi fotovoltaici.

Inserita nella collezione del MAN, *La montagna magica* non è soltanto una testimonianza artistica, ma diventa un archivio ecologico-politico della storia locale, capace di inscrivere la Sardegna all'interno di una riflessione mediterranea più ampia sulla biodiversità e sulle trasformazioni del paesaggio. La sua circolazione internazionale – dall'esposizione alla Talbot Rice Gallery di Edimburgo nella mostra *The Recent*, 2023-2024, fino alle collaborazioni con MMSU Rijeka, PAV Torino e Akademien der bildenden Künste di Vienna – dimostra come un lavoro radicato in un contesto specifico possa assumere rilevanza globale, toccando temi legati al cambiamento climatico, alla gestione delle risorse e alla rigenerazione ambientale²⁷. Attraverso questa acquisizione, il MAN di Nuoro assume il ruolo non solo di custode del patrimonio artistico regionale, ma anche quello istituzionale capace di leggere la biodiversità come orizzonte culturale e istituzionale, contribuendo a ridefinire l'identità mediterranea alla luce delle sfide ecologiche contemporanee.

²⁶ Per approfondire il passaggio dall'opera alla sua sedimentazione editoriale e curatoriale, si veda Roubini M. (2024), *La montagna magica / The Magic Mountain*, a cura di G. Scardi, Nuoro, MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro – Nero Edizioni, che definisce cornice teorica, apparato iconografico e inquadramento museologico del progetto. L'estensione editoriale e il taglio critico dell'edizione sono attestati anche dalla scheda di Lo schermo dell'arte (2024), *La montagna magica – Libro*, Firenze, Lo schermo dell'arte, testo disponibile al sito: <https://www.schermodearte.org/la-montagna-magica-libro/> (consultato il 12 settembre 2025). La messa in valore pubblica e processuale dell'opera è documentata dai comunicati istituzionali del MAN: MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (2024), *Workshop: La montagna magica*, Nuoro, MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro, testo disponibile al sito: <https://www.museoman.it/2024/03/29/workshop-la-montagna-magica/> (consultato il 12 settembre 2025), che evidenzia le pratiche di mediazione, archivio e lavoro territoriale, e Id. (2025), *7 Contemporanea* (news/comunicato su *La montagna magica* nel programma istituzionale), Nuoro, MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro, testo disponibile al sito: https://www.museoman.it/2025/07/08/7_contemporanea/ (consultato il 12 settembre 2025), che posiziona l'opera all'interno di una linea curatoriale eco-critica e *site-related*.

²⁷ Giblin T. (a cura di) (2023), *The Recent*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh.

1.3. Conclusioni

Da questa prima analisi che ha come prospettiva geografica il Mediterraneo emerge una rappresentazione della biodiversità trattata non come tematica da illustrare, ma come lente operativa che orienta le scelte allestitivo, dalla selezione dell'opera stessa alla sua presentazione. Al PAC (Linke) diventa un campo di negoziazione fra ecologie e infrastrutture: dighe, fratture geologiche, impianti idroelettrici e insediamenti sono tracce materiali che redistribuiscono il significato del paesaggio. La curatela – con sezioni, nessi e montaggi comparativi – guida la lettura verso l'Antropocene e fa emergere conflitti tecnopolitici in opere e dispositivi tecnici (dighe, impianti, reti, mappature) che materializzano scelte di potere sul territorio, sulle risorse e sui corpi delle comunità e dei lavoratori, delle specie e degli habitat.

Al MADRE (*Rethinking Nature*), la biodiversità funziona come griglia epistemologica e decoloniale: le opere non illustrano “la natura”, bensì mettono in attrito ecologia, estrazione e colonialità, attraverso la tassonomia come strumento di potere (Bustos) fino alla proposta delle narrazioni indigene che riformulano l'idea stessa di ecosistema (Karrabing). Al MART/MUSE (*Salgado. Ghiacciai*) assume la forma della criosfera interdependente: i ghiacciai sono presentati come prove materiali della crisi; la retorica del sublime viene tradotta in responsabilità collettiva attraverso apparati testuali, dati e sequenze che orientano lo sguardo e fanno del ghiaccio un documento leggibile. Al MSUB (*Overview Effect*) la biodiversità è una piattaforma laboratoriale: acqua e aria vengono tradotte in diritti collettivi e beni comuni; gli ECO_LABS ibridano attivismo, antropologia e geografia per connettere paesaggi, saperi indigeni e giustizia sociale, trasformando i risultati in opere, mappe e materiali pubblici.

Infine, al MoCA di Skopje la biodiversità si concretizza come co-autorialità della natura: residenze e pratiche lente, in cui gli artisti realizzano tele lasciate agli ecosistemi, e sculture ibride di materiali naturali, trasformano il museo in un luogo dove i processi ecologici producono l'opera tanto quanto l'artista. Sul fronte delle collezioni (Palais Fesch/MMSU), la biodiversità diventa paesaggio marino socio-ecologico – il mare come sinergia di natura, lavoro, rotte e infrastrutture – o soglia relazionale, come avviene in Bae Bien-U, dove la foresta diventa esperienza comune, senza che se ne attenui la profondità simbolica. Al MAC (Ali Cherri) la biodiversità è rappresentata come contro-archivio, dove il patrimonio è utilizzato per rimettere in discussione tassonomie e gerarchie, e al MAN (Micol Roubini) come ecologia della ferita e della riparazione, dove la memoria industriale si intreccia con bonifica e rinaturalizzazione.

In tutte questi assetti affiora un nucleo politico che ha declinazioni diverse a seconda del posizionamento istituzionale e dei dispositivi impiegati: critica postcoloniale e giustizia ambientale (MADRE, MSUB), *governance* di territori e infrastrutture (PAC), responsabilità climatica globale (MART/MUSE), tutela situata e manutenzione dei paesaggi (MoCA), revisione critica dei patrimoni e dei linguaggi museali (Palais Fesch/MMSU/MAC/MAN). Questo nucleo politico non è un'aggiunta a posteriori: coincide con una vera e propria politica dello sguardo, l'insieme di decisioni che definisce cosa è mostrato, chi ha voce, quali storie diventano prioritarie e quali restano ai margini. Questo si traduce in scelte concrete: accostamenti storico-contemporanei che spezzano gerarchie di valore; display immersivi o non gerarchici che sospendono l'ordine classificatorio; formati partecipativi (ECO_LABS, residenze) che redistribuiscono l'autorialità; acquisizioni mirate e apparati discorsivi che trasformano archivi e collezioni in materia di dibattito pubblico, non più come deposito istituzionale, ma come piattaforma di confronto.

Ne deriva una curatela transdisciplinare che non si limita a citare saperi, ma lavora con metodi e persone di campi differenti: ecologia, glaciologia e scienze del clima per leggere i ghiacciai come "documenti che testimoniano la crisi ecologica; storia marittima e geografia politica per comprendere la dinamica tra porti, rotte e condizioni di lavoro nel Mediterraneo; antropologia e studi post/decoloniali che interrogano tassonomie; restauro ecologico/bonifica e storia/sociologia del lavoro per tradurre tracce dell'industria in prospettive di cura dell'ecosistema e delle condizioni dei lavoratori.

Queste collaborazioni impattano sul raggruppamento delle opere, sui metodi di ricerca – dal lavoro sul campo, alla co-progettazione – e sulle politiche di acquisizione del patrimonio collezionistico. In sintesi, la biodiversità agisce come criterio di riferimento curatoriale, rimodulando ruolo dell'istituzione, grammatica espositiva e forme della produzione artistica, spostando la fruizione dalla contemplazione alla responsabilità condivisa.

2. PRATICHE ARTISTICHE E CURATORIALI NEL GLOBAL SOUTH

2.1. Musei d'arte nel Global South: approcci curatoriali espositivi tra mostre e collezioni

Negli ultimi anni alcuni musei d'arte del Global South hanno iniziato a riposizionare radicalmente il proprio ruolo rispetto al tema della biodiversità. Si tratta ancora di esperienze circoscritte e non sistematiche, che rappresentano eccezioni più che pratiche diffuse, ma che assumono un rilievo particolare perché mettono in discussione modelli eurocentrici di collezione ed esposizione¹. Se in Europa e nel Mediterraneo l'ecologia è stata spesso introdotta nei musei

¹ Nel dibattito recente, la biodiversità, nell'arte contemporanea del Global South, non è più un dato naturalistico, ma un dispositivo curatoriale e politico che intreccia giustizia ambientale, saperi indigeni e critica dell'estrattivismo. Per una cornice decoloniale sulle pratiche latino-americane che "smontano" tassonomie naturalistiche e museografie occidentali si veda Page J. (2021), *Decolonizing Science in Latin American Art*, London, UCL Press. La relazione tra arti visive ed environmental justice – utile a leggere la biodiversità come campo di conflitto socio-ecologico e non come repertorio neutro – è discussa in Chatterjee S. *et al.* (2020), "The Arts, Environmental Justice, and the Ecological Crisis", *British Art Studies*, 18. Per una critica delle estetiche del paesaggio e del "sublime naturale" in rapporto alle politiche di conservazione e agli immaginari della biodiversità cfr. Saunders F. P. (2013), "Seeing and Doing Conservation Differently: A Discussion of Landscape Aesthetics, Wilderness, and Biodiversity Conservation", *The Journal of Environment & Development*, 22(1):3-24. Secondo Triscott N. (2017), "Curating Contemporary Art in the Framework of the Planetary Commons", *The Polar Journal*, 7(2):374-390 sul versante curatoriale, la nozione di "planetary commons" orienta formati espositivi che rendono visibili le infrastrutture ecologiche (acqua, aria, foreste) e le loro *governance*. In Asia orientale, percorsi comparativi mostrano come biennali e progetti site-specific rileggano la biodiversità come co-abitazione multispecie e come archivio di memorie territoriali, per questo ci si riferisca a Machotka E. (2018), "The Geopolitics of Ecological Art: Contemporary Art Projects in Japan and South Korea", *Mutual Images*, 5:105-122 e Zheng B., Lee S. (2016), "Contemporary Art and Ecology in East Asia", *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3(3):215-223. Infine, una sintesi sul ruolo di innovazioni artistiche e culturali nella risposta alla crisi della biodiversità è in Adom D., Donkor E. K. e Asante D. B. (2023), "Why Innovations in Art and Culture Matters in the Quest for Solutions to the Global Environmental and Biodiversity Crises", *Journal of Innovations in Art and Culture for Nature Conservation and Environmental Sustainability*, 1(1):1-7.

d'arte attraverso acquisizioni, prestiti, reinterpretazioni delle collezioni storiche e programmi educativi in dialogo con la crisi climatica, in Africa, Asia e America Latina la biodiversità si è affermata, in alcuni casi, come criterio strutturante degli approcci curatoriali e istituzionali in un'ottica decoloniale. Non si tratta soltanto dell'introduzione di un nuovo tema, ma di una trasformazione più radicale che concepisce il museo come laboratorio di convivenza terrestre, capace di connettere arte, saperi indigeni e politiche ambientali.

Questa novità va collocata nel quadro della decolonizzazione museale, da cui la necessità di superare tassonomie naturalistiche proprie dei musei di scienze e di storia naturale e narrazioni univoche della modernità ha spinto alcune istituzioni a ripensarsi come spazi plurali, in cui la biodiversità diventa strumento per integrare pratiche comunitarie, memorie locali e linguaggi artistici contemporanei. In questo senso, le collezioni e le mostre non si limitano a rappresentare la natura come oggetto da conservare, ma la attivano come campo politico e identitario, dove confluiscono conflitti ecologici, diritti delle popolazioni indigene e immaginari di futuro².

² Nel dibattito più recente, “decolonizzare il museo” non è un semplice aggiornamento lessicale ma un cambio di paradigma che investe *governance*, collezioni, pratiche espositive e responsabilità pubblica. Una rassegna sistematica del percorso, dalle proteste contro i musei etnografici negli anni Novanta agli effetti del NAGPRA – Native American Graves Protection and Repatriation Act (Legge federale USA del 1990), legge che tutela tombe e resti dei nativi americani e obbliga musei/agenzie federali a restituire resti umani, oggetti funerari, sacri e di patrimonio culturale alle tribù e ai discendenti legittimi – e all'emergere di modelli di co-curatela e sovranità culturale nei tribal museums, è offerta da Wali e Collins, che delineano il passaggio dal monologo curatoriale a pratiche di collaborazione strutturale con le comunità native e diasporiche (Wali A. e Collins R. K. (2023), “Decolonizing Museums: Toward a Paradigm Shift”, *Annual Review of Anthropology*, 52(1): 329-345). Sul piano operativo, i saggi raccolti da Coombes e Phillips mappano gli strumenti della trasformazione – ricatalogazioni, rietichettature, trasparenza delle provenienze, riscritture di apparati didascalici e archivi – come condizioni per la democratizzazione dell'istituzione (Coombes A. E. e Phillips R. B. (a cura di) (2020), *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*, John Wiley & Sons, Hoboken). In questa scia, Maranda individua due nodi strutturali (matrice occidentale del museo e natura estrattiva delle collezioni) e propone strategie progressive di rinegoziazione con i detentori culturali: Maranda L. (2021), “Decolonization Within the Museum”, *ICOFOM Study Series*, 49(2): 180-195, mentre alcuni studi storici come quello di Wintle sul caso Smithsonian mostrano come il museo sia un microcosmo politico in cui decolonizzazione e geopolitica si intrecciano fin dalla Guerra fredda (Wintle C. (2016), “Decolonizing the Smithsonian: Museums as Microcosms of Political Encounter”, *The American Historical Review*, 121(5): 1492-1520). Ci sono linee guida pratiche che emergono con chiarezza negli interventi di Van Broekhoven e Belsey – consultazioni, restituzioni condivise, protocolli di etichettatura e disclosure delle provenienze problematiche (Van Broekhoven L. (2019), “On Decolonizing the Museum in Practice”, *Journal of Museum Ethnography*, (32): 1-10; Belsey F. (2019), “Decolonizing the Museum in Practice”, *Journal of Museum Ethnography*, (32): 11-16). Nei musei d'arte, la posta in gioco è la capacità di moltiplicare le voci oltre le narrazioni nazionali: Anderson propone un framework per ripensare collezioni e display come spazi di advocacy sociale e di decostruzione del canone: Anderson S. (2020), “Unsettling National

Tuttavia, il panorama resta disomogeneo: nel Sud globale, i casi in cui musei d'arte affrontano in modo diretto la biodiversità sono ancora limitati. La maggior parte delle iniziative nasce infatti in contesti ibridi o para-istituzionali, che non coincidono pienamente con la tipologia del museo d'arte contemporanea così come definito in Occidente. L'Istituto Inhotim in Brasile, ad esempio, unisce giardino botanico e centro d'arte, più come parco-ecosistema che come museo tradizionale; in Messico, il Museo Diego Rivera Anahuacalli ha uno *Espacio Ecológico* che preserva flora e fauna endemiche del terreno vulcanico circostante, proponendo visite guidate da uno specialista di quell'ecosistema, senza però attivare un dialogo diretto con le collezioni artistiche³. In Sudafrica, mostre come *Botanical Art Worldwide – Southern Africa* (2025) o iniziative come *Art Meets Nature* (2025) sono state ospitate in giardini botanici e non in musei d'arte, mantenendo un'impostazione naturalistica più che curatoriale⁴. In India, l'Arna Jharna – il “museo

Narratives and Multiplying Voices”, *Museum Management and Curatorship*, 35(5): 488-531; sul versante politico-civico, Boelhower insiste su accountability, partecipazione dei pubblici e responsabilità verso patrimoni acquisiti in condizioni di disparità (Boelhower W. (2024), “Decolonization, Diversity and Accountability: The Role of Museums in Democracies of the Global North”, *Atlantic Studies*, 21(1): 14-29). In sintesi, questa letteratura fornisce il lessico e gli strumenti per leggere mostre e politiche di collezione che trattano biodiversità, colonialità e giustizia ambientale come questioni intrecciate: passare dal museo-vetrina al museo-piattaforma significa ricollocare potere e sapere nella co-produzione con le comunità, rendendo trasparenti le storie estrattive e ri-orientando l'istituzione verso pratiche ecologiche e sociali responsabili.

³ Per l'Istituto Inhotim in Brasile si veda de Castro M. B. (2018), “The Global/Local Power of the Inhotim Institute: Contemporary Art, the Environment and Private Museums in Brazil”, *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, (15): 161-172; Nascimento M. (2014), *An Introduction to Inhotim: Brazil's Contemporary Art Destination*, Fashion Institute of Technology, State University of New York. Su Inhotim, biodiversità e arte contemporanea si veda Mota N. M. *et al.* (2020), “Inhotim: o paisagismo e a identidade do jardim botânico”, *Paubrasilia*, 3(1): 56-65. Circa l'ecosistema presso il museo Diego Rivera: il paesaggio del Pedregal, dove il museo è situato a Città del Messico, nato dall'eruzione del vulcano Xitle, ospita flora e fauna endemiche e fu scelto da Diego Rivera come sede dell'Anahuacalli e della sua concezione di una “Città delle Arti”. La ricchezza nascosta del complesso è lo *Spazio Ecologico*, quasi 40.000 metri quadri di vegetazione originaria e pozzi d'acqua che fungono da polmone per la zona sud di Città del Messico. Rivera, affascinato dalla conoscenza precolombiana della natura, studiò il *Códice Badiano* (*Libellus de medicinalibus indorum herbis*, 1552), prima opera medica del Nuovo Mondo, che raccoglie saperi erboristici e terapeutici aztechi con oltre 180 illustrazioni di piante; alcune di queste specie sono tuttora conservate nell'Anahuacalli. Lo *Spazio Ecologico* è oggi visitabile con guide specializzate in flora e fauna locali.

⁴ La mostra *Botanical Art Worldwide – Southern Africa*, ospitata nel 2018 a Villa Arcadia (Johannesburg) dalla Botanical Artists Association of Southern Africa (BAASA) per il suo 25° anniversario, ha valorizzato la pittura botanica come strumento tra documentazione scientifica e sensibilizzazione ecologica. Tra gli artisti, Jenny Hyde-Johnson ha rappresentato piante autoctone insieme ai loro habitat, trasformando l'illustrazione botanica in una narrazione ecologica e culturale. La mostra *Art Meets Nature* dell'artista sudafricano Anton Smit,

della foresta e della sorgente” – lavora sulla biodiversità materiale e sull’ecologia sociale, ma rientra nella tipologia dell’ecomuseo piuttosto che in quella di un museo d’arte contemporanea⁵.

Questi esempi, sebbene preziosi, mettono in luce una lacuna: mentre in Europa e nel Mediterraneo le istituzioni artistiche hanno iniziato a confrontarsi con la biodiversità attraverso collezioni, allestimenti e strategie espositive, nel Sud globale il dialogo tra arte e ambiente appare spesso frammentario e affidato a spazi alternativi. Proprio per questo assumono particolare rilievo i pochi casi in cui musei d’arte veri e propri – come il Museo de Arte de Lima (MALI) in Perù, il MAIIAM Contemporary Art Museum di Chiang Mai in Thailandia, il Museu Nacional da República a Brasília in Brasile o il Zeitz MOCAA di Città del Capo in Sud Africa – hanno scelto di integrare la biodiversità nelle proprie pratiche curatoriali.

2.2. Biodiversità, collezioni e arte indigena

Nel capitolo precedente è emerso come in area mediterranea musei come il FRAC in Corsica o l’MSUB di Rijeka abbiano reinterpretato le proprie collezioni attraverso la lente della biodiversità, dando vita a narrazioni ecologiche in dialogo con patrimoni artistici già consolidati; nei contesti latinoamericani e asiatici la trasformazione è stata più radicale. Qui le collezioni hanno iniziato ad accogliere opere di artisti indigeni e comunitari, integrando cosmovisioni e pratiche ancestrali che prima erano escluse dai musei d’arte e confinate a spazi antropologici. Mostre come *Amazonías* al MALI di Lima o *Temporal Topographies* al MAIIAM di Chiang Mai mostrano come le acquisizioni e gli allestimenti possano ridefinire le collezioni, producendo narrazioni che riconoscono la pluralità dei saperi delle comunità locali. Questo passaggio redistribuisce anche il potere di cornice dell’istituzione: cosa entra in collezione, con quali attributi e a quali condizioni di visibilità.

Un caso emblematico per comprendere come i musei del Sud globale stiano ridefinendo la biodiversità è rappresentato dal Museo de Arte de Lima (MALI), che nel 2019 ha coprodotto la mostra *Amazonías* (Figg. 17, 18, 19 e 20), presentata al Matadero di Madrid in occasione della fiera d’arte

inaugurata nel 2025 al Walter Sisulu National Botanical Gardens di Johannesburg, presenta grandi sculture figurative che riflettono sul legame tra natura e condizione umana.

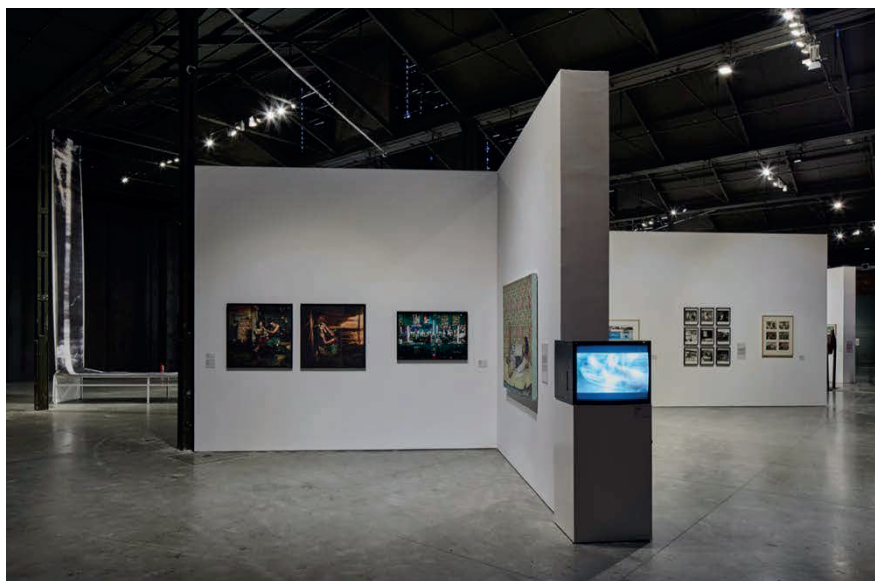
⁵ L’Arna-Jharna. The Thar Desert Museum of Rajasthan, fondato dal folklorista e storico orale Komal Kothari, nasce con l’intento di ripensare l’idea stessa di museo: non spazio chiuso, ma ambiente aperto che integra flora, fauna e paesaggio desertico come luoghi di apprendimento. Situato in una ex cava di arenaria, trasformata in un lago grazie a sistemi di raccolta d’acqua, ospita oggi una ricca biodiversità di erbe, cactus e alberi del deserto.

contemporanea ARCO, quando il Perù era invitato d'onore. L'esposizione, curata da Sharon Lerner (curatrice di arte contemporanea del MALI) e da Gredna Landolt (specialista in arte indigena e amazzonica presso il Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministero degli Esteri del Perù), ha riunito circa cento opere di quarantasette autori provenienti dalla collezione del MALI, oltre che da diverse collezioni private⁶.

In mostra la biodiversità è resa come "ecologia plurale della foresta": non paesaggio esotico, ma sistema di relazioni e diritti che coinvolge specie, spiriti, acque e comunità. La scelta curatoriale evita un approccio etnografico o antropologico, e mette in dialogo artisti del circuito internazionale e delle comunità indigene, restituendo visivamente l'Amazzonia come spazio plurale di rappresentazioni, conflitti e immaginari⁷. La parità di statuto espositivo fra opere indigene e opere del sistema artistico contemporaneo internazionale traduce questa rappresentazione in dispositivo istituzionale.

⁶ La cornice istituzionale di *ARCO 2019 – Perú País Invitado* chiarisce criteri e selezione del museo (IFEMA – ARCOMadrid, *Perú País Invitado – Dossier istituzionale*, Madrid, 2019, testo disponibile al sito: <https://www.ifema.es/arco-madrid>, consultato il 12 ottobre 2025), mentre la scheda e i materiali stampa del MALI documentano il ruolo della collezione come archivio di biodiversità culturale (Museo de Arte de Lima – MALI, *Amazonías*, Lima, 2019, testo disponibile al sito: <https://www.mali.pe>, consultato il 12 ottobre 2025). Sul piano critico, le traiettorie delle curatrici spiegano le scelte: Lerner ha messo a fuoco i nessi tra arte peruviana contemporanea, territorio e conflitti in *Contemporary Art in Peru: 1980-Now* (Lima, Museo de Arte de Lima, 2013); Landolt ha tematizzato le politiche di rappresentazione dell'arte indigena amazzonica in Landolt G. (2016), "Arte indígena amazónica contemporánea: políticas de representación y agencia", *Revista del Museo de Arte de Lima*, (10): 54-71. Per ulteriori approfondimenti su Sharon Lerner si veda Nuñez Noriega A. (2021), *El rol del curador: Tres estudios de caso en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima entre los años 2015 al 2017*, testo disponibile al sito: [file:///Users/sgmc/Downloads/P3.2189.MG%20\(1\).pdf](file:///Users/sgmc/Downloads/P3.2189.MG%20(1).pdf), (consultato l'11 settembre 2025); Crubellatti V. (2022), "Doações da Colección Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na internacionalização de obras de arte latino-americanas", *Revista Extraprensa*, 15(Especial): 789-801. Per la mostra *Amazonías* nel contesto di altre mostre sull'amazzonia si veda Campodonico D. M. (2023), "Amazonia, comunidad y archivo", *Estudios Curatoriales*, (17): 30-49, in particolare la nota 7.

⁷ Per un inquadramento curatoriale e documentario, si vedano Lerner S. e Landolt G. (a cura di) (2019), *Amazonías*, Madrid, Matadero Madrid – ARCOMadrid – Museo de Arte de Lima (catalogo con testi delle curatrici) e il dossier del Matadero: Matadero Madrid (2019), *Amazonías* (press kit/materiali di sala), Madrid, Matadero Madrid. Per il contesto ARCO 2019, chiariscono cornice e selezione le pubblicazioni istituzionali: ARCOMadrid (2019), *Perú País Invitado – Dossier istituzionale*, Madrid, IFEMA-ARCOMadrid e la scheda del museo: Museo de Arte de Lima – MALI (2019), *Amazonías* (scheda di mostra e materiali stampa), Lima, MALI. Sul piano teorico, l'operazione dialoga con studi che leggono l'arte amazzonica come contro-cartografia del modello estrattivo e come linguaggio di biodiversità culturale. Su questo ci si riferisca a: Landolt G. (2016), "Arte indígena amazónica contemporánea: políticas de representación y agencia", *Revista del Museo de Arte de Lima*, (10): 54-71; Lerner S. (2013), *Contemporary Art in Peru: 1980-Now*, Lima, Museo de Arte de Lima; Kopenawa D. e Albert B. (2010), *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*, Paris, Plon.



*Fig. 17 - Amazonas, MALI, Perù-Matadero, Madrid, ARCO 2019, veduta dell'esposizione.
Courtesy del Matadero Madrid / Bego Solís.*



*Fig. 18 - Amazonas, MALI, Perù-Matadero, Madrid, ARCO 2019, veduta dell'esposizione.
Courtesy del Matadero Madrid / Bego Solís.*

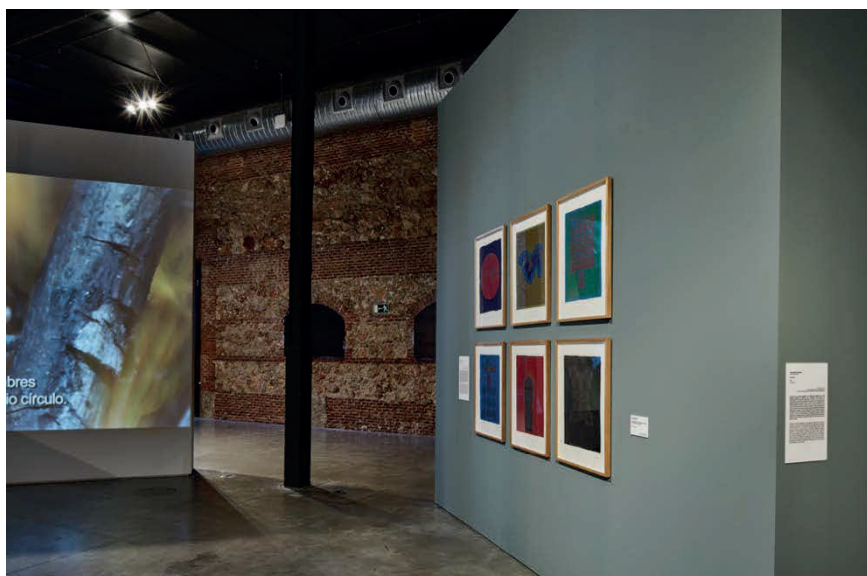


Fig. 19 - Amazonas, MALI, Perú-Matadero, Madrid, ARCO 2019, veduta dell'esposizione. Courtesy del Matadero Madrid / Bego Solís.

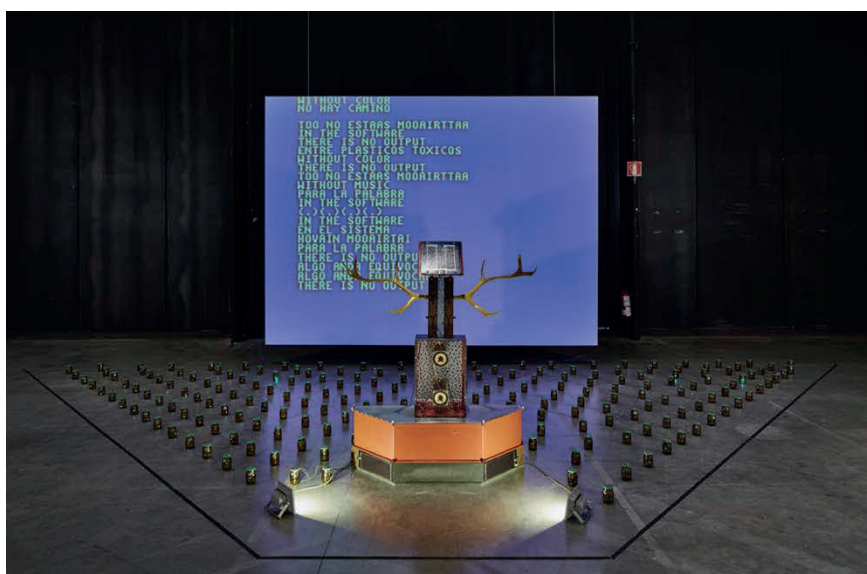


Fig. 20 - Amazonas, MALI, Perú-Matadero, Madrid, ARCO 2019, veduta dell'esposizione. Courtesy del Matadero Madrid / Bego Solís.

La mostra era articolata in quattro sezioni: *La construcción de la idea de Amazonía* (La costruzione dell'idea di Amazonia), che esplorava il modo in cui artisti contemporanei e internazionali hanno affrontato la complessità del territorio; *Visiones del cosmos* (Visioni del cosmo), che riuniva le opere di popoli indigeni amazzonici (dagli Shipibo, agli Tikuna, Asháninka, Huitoto, fino agli Awajún) accanto a lavori visionari legati all'*ayahuasca* (liana degli spiriti) e alle pratiche spirituali; *Territorio esquivo* (Territorio elusivo), che proponeva il paesaggio come spazio condiviso con altre specie e come arena di conflitto ecologico; e infine *Lo urbano tropical y la memoria de la comunidad* (L'urbano tropicale e la memoria della comunità), dedicata a preservare la memoria amazzonica fra città e comunità⁸. L'allestimento comprendeva una grande varietà di media, dalla pittura alla scultura, dalla fotografia alle installazioni, dalle ceramiche ai tessuti shipibo, presentati non come testimonianze marginali, ma come contributi centrali a una narrazione estetica e politica.

Amazonías propone un racconto visivo e spirituale della foresta, intrecciando biodiversità, memoria storica e resistenza culturale, rendendo evidente come le collezioni del MALI, attraverso l'inclusione progressiva di opere indigene e il loro inserimento in un discorso transnazionale, abbiano trasformato la biodiversità in una categoria culturale e politica, legata tanto alla difesa dei territori quanto alla costruzione di nuovi immaginari globali. Il museo esercita qui una mediazione attiva: seleziona e traduce i saperi locali in forme espositive, assumendo la responsabilità di evitare folklorizzazioni e di negoziare asimmetrie. Rispetto al contesto mediterraneo, dove la biodiversità viene spesso tematizzata attraverso prestiti e reinterpretazioni delle collezioni storiche, il MALI rivendica qui il ruolo attivo delle comunità amazzoniche nella produzione artistica contemporanea, trasformando il museo in piattaforma di decolonizzazione e mediazione interculturale.

L'inclusione delle prime opere amazzoniche si innesta su un percorso già avviato. La collezione contemporanea del MALI includeva già opere di artisti limeñi e internazionali interessati alla regione amazzonica, che denunciavano lo sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali, le rivendicazioni delle comunità e la difficoltà di valorizzare tradizioni ancestrali in via di scomparsa. Solo nel 2014, tuttavia, entrarono le prime due opere di pittura contemporanea indigena amazzonica, entrambe di Brus Rubio Churay

⁸ Per l'impianto espositivo di *Amazonías*, che intreccia opere storiche e ricerche recenti, spostando l'Amazzonia da "paesaggio" a spazio politico-ecologico, si veda il catalogo curato da Sharon Lerner e Gredna Landolt (2019), *Amazonías*, Madrid, Matadero Madrid – ARCO-madrid – Museo de Arte de Lima, e il relativo press kit del Matadero (2019, Madrid, Matadero Madrid, testo disponibile al sito: <https://www.mataderomadrid.org>, consultato il 12 ottobre 2025).

(uitoto-bora). La sua *Sala de la cocamera y la investigación* (2010), realizzata con pigmenti naturali su corteccia d'albero, non rappresenta soltanto una tecnica profondamente radicata nella foresta, ma formula anche un commento critico sulla rappresentazione scientifica occidentale: la scena, che mostra giovani antropologhe intente a studiare la comunità indigena di Paucarquillo, è popolata da presenze invisibili che incarnano un mondo spirituale inaccessibile, portando all'interno del museo una riflessione sulla tensione tra epistemologie occidentali e saperi indigeni, e trasformando la biodiversità in linguaggio di resistenza culturale⁹. In questo contesto l'acquisizione fissa istituzionalmente questa lettura: la biodiversità come conflitto di saperi e come diritto alla rappresentazione.

Dando uno sguardo alle ultime acquisizioni emerge come la collezione del MALI si sia progressivamente aperta anche ad artisti indigeni di altri contesti amazzonici, ampliando il proprio respiro oltre i confini peruviani. L'artista Sheroanawë Hakihiwë (del popolo indigeno Yanomami) del Venezuela ha sviluppato un linguaggio grafico che traduce in segni essenziali la memoria orale e la cosmologica della foresta: la sua opera *Koye peni yaa henakiwarema* (2018, "Tre fiori sopra la terra"), realizzata con materiali derivati da piante e cereali come carta di platano e mais, acquisita dal museo nello stesso anno, rappresenta eleganti forme vegetali, scrittura e testimonianza visiva di un sapere ancestrale al tempo stesso fragile e resistente.

Allo stesso modo, le acquisizioni delle opere di Abel Rodríguez – del popolo indigeno Nonuya della Colombia – hanno rafforzato il carattere transnazionale della collezione. Costretto all'esilio dopo lo sfollamento della sua comunità, Rodríguez ha trasformato la perdita territoriale in un archivio visivo di grande forza poetica e scientifica. Le opere *La maloka* (2018, "La casa comunitaria") e *Ganagucha* (2018, "Foresta allagata"), entrambe realizzate con acrilico e inchiostro su carta, raffigurano la struttura ecologica della foresta amazzonica con meticolosità. La prima documenta la centralità della *maloka* come spazio comunitario, culturale e spirituale: la casa, immersa in un fitto paesaggio di alberi e piante, suggerisce l'interdipendenza tra architettura sociale ed ecosistema naturale, dove la sopravvivenza della comunità è inscritta nei cicli vitali della foresta. La seconda mappa un ecosistema popolato da piante, animali e fiumi, restituendo la biodiversità come sintesi dinamica di vita e memoria.

Queste acquisizioni danno una prospettiva nuova alla collezione contemporanea del MALI, un insieme di narrazioni fluide e interconnesse, dove la

⁹ Per le recenti acquisizioni della collezione del MALI e il suo intreccio sul tema della biodiversità si veda Lerner S. (s.d.), *Ensayo*, in *Constelaciones*, Ciudad de México, MUAC – UNAM, testo disponibile al sito: <https://muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/ensayo-sharon-lerner.pdf> (consultato il 12 ottobre 2025).

natura non è più sfondo ma soggetto attivo: la corteccia d'albero, i pigmenti vegetali, le geometrie, i segni grafici e i racconti orali delle popolazioni indigene diventano linguaggi artistici capaci di interrogare le epistemologie occidentali e di proporre prospettive alternative per immaginare il futuro¹⁰. Sul piano istituzionale, ciò comporta politiche di catalogazione plurilingue, protocolli di conservazione adatti ai supporti organici e forme di restituzione verso le comunità d'origine: la biodiversità diviene così bene relazionale che lega patrimonio e responsabilità.

In Asia, nel 2019-2020, il MAIIAM Contemporary Art Museum di Chiang Mai, Thailandia, ha presentato la mostra *Temporal Topography: MAIIAM's New Acquisitions; From 2010 to Present* (2019-2020), curata dall'assistente curatore del MAIIAM stesso Kittima Chareeprasit. Pur senza precedenti legami con mostre sull'ecosistema, l'esposizione riuniva acquisizioni recenti del museo, restituendo un'istantanea della direzione curatoriale intrapresa dall'istituzione. Diversamente dal MALI, dove la biodiversità emerge come campo di confronto tra saperi indigeni e pratiche contemporanee, al MAIIAM essa si traduce in uno strumento di lettura ecologica e critica dei mutamenti territoriali in Asia, mostrando come le collezioni museali possano farsi archivio attivo delle crisi ambientali del presente. Inoltre, *Temporal Topography* non sembra essere solo una mostra, ma una vera dichiarazione di intenti: la biodiversità, lungi dall'essere un tema marginale, pare divenire criterio strutturante delle scelte di acquisizione e di costruzione della memoria museale¹¹. Le opere selezionate trattano infatti la biodiversità come condizione quotidiana che plasma economie locali, pratiche spirituali e relazioni comunitarie, mostrando il paesaggio come "topografia temporale": un intreccio di memorie, conflitti e forme di vita che diventa parte integrante dell'identità della collezione.

Imagining Flood (2011) (Fig. 21) del thailandese Miti Ruangkritya documenta la vulnerabilità urbana di fronte a eventi climatici estremi come le inondazioni a Bangkok, trasformando l'acqua in una superficie che sospende il confine tra realtà e immaginazione. *National Road Number 5* (2015) del cambogiano Lim Sokchanlina cattura le nuvole di polvere sollevate dai cantieri in Cambogia, rendendo visibile la filiera estrattiva che

¹⁰ Lerner S. (s.d.), *Ensayo*, op. cit.

¹¹ Per la struttura e intenzionalità della mostra (collezione come "topografia temporale" delle acquisizioni si vedano MAIIAM Contemporary Art Museum (2019), *Temporal Topography: MAIIAM's New Acquisitions; from 2010 to Present*, Chiang Mai, MAIIAM Contemporary Art Museum, testo disponibile al sito: <https://www.maiiam.com> (consultato il 12 ottobre 2025) e MAIIAM Contemporary Art Museum (2020), *Annual Report 2019-2020* (sezione mostre/collezioni), Chiang Mai, MAIIAM Contemporary Art Museum, testo disponibile al sito: <https://www.maiiam.com> (consultato il 12 ottobre 2025).

incide sulla distruzione degli habitat e delle logiche di sfruttamento che ne minacciano l'equilibrio ecologico. In chiave simbolica, *Super Moon 2:1* (2018) del thailandese Tawatchai Puntusawadi, grande scultura in ottone, richiama i cicli cosmici che regolano la vita terrestre, mettendo in relazione macrocosmo e microcosmo. Infine, i dieci video di Sutthirat Supaparinya, anch'egli thailandese, raccolti in *Ten Places in Tokyo* (2013) affrontano l'impatto invisibile delle radiazioni nucleari in cui esseri umani e habitat sono esposti a gradi diversi di contaminazione, a seconda di dove sono e di come vivono¹².

¹² Sugli artisti: su Miti Ruangkritya, Chu C. (2021), "Signs of transition: Miti Ruangkritya", *ArtAsiaPacific*, (124): 40-41; su Lim Sokchanlina si veda Rangarajan A. (2023, giugno), "Home: Photographs by Lim Sokchanlina and Yoppy Pieter", *Arts* 3(12): 117; su Tawatchai Puntusawadi si veda Biennale of Sydney (2018), *Tawatchai Puntusawasdi*, Sydney, Biennale of Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.biennaleofsydney.art> (consultato il 1° giugno 2025); su Sutthirat Supaparinya si veda Factory Contemporary Arts Centre – FCAC (2021), *The Gatherers* (e-booklet), Ho Chi Minh City, FCAC, testo disponibile al sito: <https://factoryartscentre.com> (consultato il 1° giugno 2025).



Fig. 21 - Miti Ruangkritya, 2011, Imagining Flood, esposta al MAILAM nella mostra "Temporal Topography: MAILAM's New Acquisitions; from 2010 to Present" nel 2019-2020. Courtesy dell'artista e del MAILAM.

2.3. Mostre d'arte e biodiversità

Alcune mostre recenti nel Global South rivelano come la biodiversità possa diventare un vettore di sperimentazione curatoriale nei musei d'arte. *Home Is Where the Art Is*, allo Zeitz MOCAA a Città del Capo, in Sudafrica, e *Matéria Prima*, presso il Museu Nacional da República, a Brasília, in Brasile, mostrano che, pur senza rivoluzionare completamente l'istituzione museale, l'arte può articolare nuove relazioni tra comunità, natura e memoria, facendo della biodiversità lo strumento per una decostruzione delle gerarchie istituzionali come nel caso dello Zeitz MOCAA, o per ricontestualizzare materiali legati alla violenza coloniale, come nel caso del Museu Nacional da República. In entrambe le mostre la biodiversità agisce come criterio curatoriale: al Zeitz come ecosistema sociale (relazioni, cura, co-abitazioni), a Brasília come archivio materiale di estrazione e trauma.

Nel 2020-2021 la mostra allo Zeitz MOCAA si presenta come una dichiarazione di democrazia culturale¹³: invece della consueta selezione a giuria, il museo adotta una call aperta che invita chiunque – bambini, artisti emergenti e affermati, artigiani, fotografi e hobbisti – a presentare opere. Qui la rinuncia ai filtri tradizionali di esclusività trasforma l'istituzione in uno spazio comune, dove l'arte non appartiene a un'élite ma alla città. Il risultato è un mosaico di linguaggi e pratiche che propone la biodiversità come “ecologia civica”, un insieme di forme di vita, materiali e saperi in coesistenza, risultanti di un processo corale.

La raccolta delle opere si è svolta per tre settimane in una rete diffusa di punti sul territorio metropolitano di Città del Capo – dalle scuole d'arte di

¹³ La mostra *Home Is Where the Art Is* (2020-2021, Zeitz MOCAA, Cape Town) è stata concepita come open call non giurata rivolta ai residenti dell'area metropolitana: una “celebrazione democratica” dell'arte fatta e posseduta dai cittadini che ha trasformato il museo in piattaforma civica, di comunità e di archiviazione diffusa. La cornice istituzionale e le scelte operative sono documentate nella pagina ufficiale del museo, che esplicita criteri, sezioni e dispositivi partecipativi (“Non-juried, inclusive exhibition”). Si veda il catalogo Zeitz MOCAA (2022), *Home Is Where the Art Is: Art Owned and Made by the People of Cape Town*, Zeitz MOCAA, Cape Town; Zeitz MOCAA (2020-2021), *Home Is Where the Art Is* (scheda mostra/programma pubblico), Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cape Town, testo disponibile al sito: <https://zeitzmocaa.museum/exhibition/home-is-where-the-art-is/> (consultato il 9 agosto 2025). A livello di accountability, il progetto è ripreso anche nel Report Annuale 2020/2021 del museo, utile per dati quantitativi (numero di opere, partecipanti, outreach) e per leggere la mostra dentro la strategia “audience-centred” post-pandemia: Zeitz MOCAA (2021), *Annual Report 2020/21*, Zeitz MOCAA, Cape Town, testo disponibile al sito: https://zeitzmocaa.museum/wp-content/uploads/2021/11/ZEITZ-MOCAA-ANNUAL-REPORT-2020_21-1.pdf (consultato il 12 ottobre 2025). Per un resoconto indipendente e descrittivo delle sezioni tematiche cfr.: ArtThrob (2021), “Citizen Homage: ‘Home Is Where the Art Is’ at Zeitz MOCAA”, testo disponibile al sito: <https://artthrob.co.za/2021/10/24/citizen-homage-home-is-where-the-art-is-at-zeitzmocaa/> (consultato il 12 ottobre 2025).

Stellenbosch e Parow, a gallerie comunitarie come Soha (Langa) e l'Isivivana Centre (Khayelitsha), fino a iniziative educative quali Lalela Project ad Hout Bay¹⁴. Questo decentramento operativo ha reso il museo una piattaforma inclusiva e partecipativa, avvicinando istituzione e comunità e rendendo trasparente una vera redistribuzione del potere curatoriale: parte delle decisioni su ciò che merita visibilità pubblica è passata alla popolazione.

Il coinvolgimento capillare della cittadinanza si colloca all'indomani del lockdown pandemico e risponde all'urgenza di riattivare socialità e storie condivise attraverso l'arte. Le immagini restituiscono con evidenza questa scelta curatoriale di redistribuzione del potere: le pareti sono interamente coperte da una costellazione fittissima di opere disposte senza gerarchie, che ricordano più un ecosistema che un ordinamento museale canonico. Dipinti, sculture, fotografie e manufatti artigianali convivono fianco a fianco, componendo un patchwork che rende visibile un tessuto comunitario stratificato e interconnesso. Al centro, installazioni tridimensionali – tra cui una scultura rossa antropomorfa in posa dinamica – spezzano il ritmo delle opere a parete e introducono una dimensione esperienziale.

Nelle sale adiacenti compaiono motivi naturalistici – piante, fiori, animali – accanto a interpretazioni più simboliche della natura: dall'illustrazione botanica alla flora stilizzata. L'accostamento fa emergere la pluralità di sguardi con cui l'ambiente è percepito e narrato nella vita quotidiana. La varietà di stili, materiali e scale evoca insieme un archivio urbano spontaneo e un "giardino visivo", in cui le opere che richiamano la biodiversità ribadiscono la logica d'insieme rispetto alla centralità del singolo autore, valorizzando una dimensione partecipata.

L'allestimento ruota attorno a cinque nuclei tematici: "The Garden" (Il giardino), dedicato alla vita delle piante, alla crescita e al lavoro della cura; *Outside* (L'esterno), incentrato sul paesaggio e sullo spazio pubblico; "Inside" (L'interno), che riflette sugli interni domestici e sugli stati psicologici interiori; *Time* (Tempo), che esplora il passaggio e la misurazione del tempo; e "Relations" (Relazioni), che celebra le relazioni e le interconnessioni comunitarie. Queste sale consentono letture letterali e metaforiche: il giardino come spazio di coltivazione e cura; la soglia dentro/fuori come riflessione su paesaggio e spazio pubblico; il tempo come misura condivisa, e le relazioni come trama di interdipendenze. In questo quadro, la

¹⁴ Lalela Project, a Hout Bay, è un'iniziativa non profit sudafricana dedicata all'educazione artistica per giovani provenienti da comunità vulnerabili, che utilizza l'arte dopo la scuola e nei periodi di vacanza per stimolare creatività, sviluppo personale e impegno civico. Su questo si veda: Lalela (s.d.), *What We Do*, Lalela, Hout Bay-Cape Town; testo disponibile al sito: <https://lalela.org/what-we-do/> (consultato il 22 ottobre 2025).

biodiversità appare dunque come chiave per discutere di cura, convivenza e accesso allo spazio in una prospettiva corale e democratica¹⁵.

Nel 2024, in *Matéria Prima*, il Museu Nacional da República presenta per la prima volta in Brasile il lavoro di Gisela Colón, artista portoricano-statunitense nota per le sue sculture organiche e installazioni monumentali che intrecciano tecnologia, ecologia e cosmologia¹⁶. L'esposizione, articolata in più sezioni, offre un percorso in cui la scultura contemporanea diventa strumento critico per interrogare la relazione tra materia, retaggi coloniali e forze universali della natura. Il cuore dell'allestimento della mostra è il monolite *Plasmático: El Cuarto Estado de Materia (Parabolic Monolith Oxygen)* (2016), una scultura *site-specific* alta oltre sette metri, collocata sulla piazza esterna del museo, nel Monumental Axis di Brasília, patrimonio UNESCO. Il termine “plasmatico” – che rimanda al quarto stato della materia generato da pressione e calore estremi – è scelto da Colón come metafora della condizione latino-americana: una materia forgiata dall'oppressione coloniale che, come plasma o come montagna in formazione, dà corpo a trasformazione e resistenza. La superficie cangiante del monolite riflette la tensione tra la violenza dei processi coloniali e la possibilità di trasmutarli in forme di guarigione e vitalità. Allo stesso tempo, la geometria aerodinamica della scultura evoca i proiettili bellici, richiamando la storia di militarizzazione e sorveglianza nei Caraibi, e rimanda alla verticalità ascensionale dei paesaggi montuosi di Porto Rico, terra d'origine dell'artista. In questo quadro, la biodiversità è letta come ecologia della riparazione: ciò che la violenza mineraria e militare ha deformato viene riorientato verso processi vitali e relazionali.

All'interno della cupola del museo, l'allestimento prosegue con opere immersive: sei grandi murali fotografici documentano gli interventi ambientali di Colón in siti storici e paesaggi emblematici (dalle Piramidi di Giza ai deserti sauditi, dalle foreste europee al Wadi Hanifa di Riyadh); sette totem translucidi di scala monumentale che si innalzano come alberi cosmici in una foresta

¹⁵ Per l'allestimento si veda Zeitz MOCAA, op. cit.

¹⁶ Per il catalogo della mostra si veda Colón G. (2025), *Gisela Colón: Matéria Prima*, Milano, Skira. Per ulteriori informazioni su Colón, l'allestimento della mostra e le esposizioni a cui ha partecipato si veda: Museu Nacional da República (2024), *Gisela Colón: Matéria Prima* (comunicato/pagina istituzionale), Brasília, Museu Nacional da República, testo disponibile al sito: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/2024/museu-nacional-da-republica-apresenta-mostra-de-gisela-colon> (consultato il 12 ottobre 2025). Revista Dasartes (2024), *Matéria Prima no Museu Nacional da República, em Brasília*, São Paulo, Dasartes, testo disponibile al sito: <https://dasartes.com.br/agenda/materia-prima-no-museu-nacional-da-republica-em-brasilia/> (consultato il 12 ottobre 2025); GAVLAK Gallery (2022), *Gisela Colón X Bernardaud: Zenith* (profilo/biografia con principali mostre internazionali), Palm Beach-Los Angeles, GAVLAK, testo disponibile al sito: <https://www.gavlakgallery.com/exhibitions/gisela-colon-x-bernardaud-zenith> (consultato il 12 ottobre 2025).

artificiale; e tre sculture della serie *Pods* (2016), ossia forme organiche che esplorano la teoria del colore attraverso la rifrazione della luce¹⁷. Qui l'allestimento costruisce una tassonomia alternativa in cui luce, colore e materiali ad alta tecnologia mettono in crisi le gerarchie fra “naturale” e “artificiale”, e mostrano il richiamo alla biodiversità come co-produzione tra ambienti e tecniche.

L'intera operazione si fonda su una tensione critica: Colón utilizza materiali di alta tecnologia, dagli acrilici ottici alla fibra di carbonio aerospaziale, tutti tradizionalmente associati a usi militari, con l'intento di reimpiegarli in un linguaggio eco-femminista rigenerativo: in questa scelta, la materia stessa diventa veicolo di un gesto decoloniale, per cui sottratta alle logiche estrattive e belliche viene reindirizzata a un'estetica della cura e della memoria.

La mostra è progettata dal curatore indipendente Simon Watson, noto per aver organizzato mostre internazionali, spesso capaci di individuare e valorizzare artisti emergenti destinati a entrare nel circuito global, e Sara Seilert, Direttore artistico dell'istituzione che, combina invece il profilo curatoriale con una formazione accademica dedicata alla gestione delle collezioni e alla museologia contemporanea in Brasile¹⁸. Con *Matéria Prima* viene portata in Brasile una ricerca che intreccia esperienze globali (Egitto, Arabia Saudita, Europa) con il vissuto caraibico e latino-americano, con lo scopo di mostrare come la scultura contemporanea possa diventare non semplice oggetto estetico, ma leva critica capace di trasformare forme di violenza e spoliazione in narrazioni di resistenza e rigenerazione, portandole all'interno di uno spazio tra ecologia e colonialità, in cui la biodiversità è trattata come campo politico e materiale.

2.4. Conclusioni

Nel confronto tra i due casi, la biodiversità emerge come luogo in cui si decide chi ha diritto a nominare territori, risorse e memorie. Al MALI con *Amazonías* diventa ecologia plurale della foresta: specie, acque, spiriti e diritti entrano in museo con pari statuto rispetto all'arte del circuito internazionale. La co-presenza fra opere indigene e opere “globali” non è una citazione folklorica ma un atto politico: istituzionalizza un bilinguismo epistemico che

¹⁷ Qui Colón sviluppa la nozione di “colore strutturale”: non pigmento ma fenomeno ottico generato dall'interazione tra materia e luce, capace di produrre percezioni prismatiche e trasformative. Su questo si veda: Bruce Museum (2026), *Gisela Colón: Radiant Earth*, Bruce Museum, Greenwich, CT; testo disponibile al sito: <https://brucemuseum.org/exhibitions/gisela-col%C3%B3n-radiant-earth/> (consultato il 22 ottobre 2025).

¹⁸ Per maggiori informazioni sul museo e su Seilert si veda Seilert S. e Gomes A. L. D. A. (2024), “Um Museu Nacional em Brasília: considerações sobre a formação de seu acervo”, *Em Questão*, (30): e-136156.

costringe il museo a mediare senza gerarchie e a riformare etichette, lingue di sala e protocolli di conservazione. Al MAIIAM con *Temporal Topography* la biodiversità è condizione materiale che plasma economie e vite: acqua, polveri, radiazioni e cicli cosmici diventano prove espositive di come politiche urbane, estrazione e rischio siano distribuiti in modo diseguale. Non si guarda il paesaggio: si leggono le forze che lo attraversano e lo alterano, con acquisizioni pensate come un osservatorio materiale della crisi.

Allo Zeitz MOCAA, *Home Is Where the Art Is* sposta il baricentro dal canone alla città: la biodiversità prende la forma di una ecologia civica – una moltitudine di linguaggi e pratiche in co-abitazione – messa in scena da un display non gerarchico e da una call che redistribuisce il potere di selezione. Qui la curatela diventa infrastruttura di partecipazione, e la domanda non è “Che cosa è arte?”, ma “Chi decide cosa merita visibilità pubblica e con quali effetti sociali?”.

A Brasília, *Matéria Prima* al Museu Nacional da República mette a fuoco il campo politico-materiale: materiali e logiche industriali, di solito legate a estrazione e militarizzazione, vengono reimpiegati in un immaginario ecofemminista di cura e riparazione. La materia stessa diventa soggetto politico: nomina traumi coloniali e, nel passaggio di scala dallo spazio pubblico esterno alle sale interne, li rende leggibili come processi di guarigione collettiva.

Queste scelte ridefiniscono il potere dell’istituzione. *Amazonías* obbliga a negoziare tra saperi indigeni e arte contemporanea evitando la folklorizzazione; *Temporal Topography* iscrive nella politica d’acquisizione l’idea che l’evidenza ambientale rientri nella sedimentazione del museo; *Home Is Where the Art Is* mostra che la curatela può funzionare come politica del consenso estetico; *Matéria Prima* esercita un potere di cornice decoloniale, spostando materiali e storie dal registro dell’estrazione a quello della responsabilità. In tutti i casi, la biodiversità determina chi parla, cosa si vede e con quali prove: laboratori, residenze, call aperte, tassonomie alternative e protocolli di restituzione sostituiscono la pura contemplazione con pratiche di lettura e coinvolgimento pubblico e di presa di posizione.

Ne deriva una curatela esplicitamente transdisciplinare: ecologia politica, antropologia e studi indigeni al MALI; ecologia urbana, geografia e storia sociale al MAIIAM; educazione civica e community art allo Zeitz; scienza dei materiali, studi postcoloniali ed ecofemminismo al Museu Nacional da República a Brasília. Anche qui la biodiversità opera come criterio di riferimento curatoriale: trasforma il museo da contenitore ad attore, la grammatica espositiva da vetrina a prova/argomentazione, e le politiche di collezione da oggetti a processi e relazioni. Il risultato è uno spostamento della fruizione: dalla visione distaccata alla responsabilità condivisa verso territori e comunità, dove guardare un allestimento significa anche riconoscere chi è danneggiato dal degrado ecologico e chi beneficia delle risorse.

3. PRATICHE ARTISTICHE E CURATORIALI NEL GLOBAL NORTH

Nel Global North la convergenza arte-biodiversità presenta affinità e punti divergenti rispetto alle pratiche di rappresentazione analizzate finora nel Global South. L’Australia, in continuità con America Latina, Africa e Asia, mostra pratiche radicate nei saperi indigeni e in prospettive decoloniali; in Europa e Nord America, invece, l’interesse per la biodiversità si intreccia più strettamente con le politiche culturali e con l’agenda della crisi climatica. In questo quadro i musei passano da luoghi di conservazione e narrazione del patrimonio a piattaforme interdisciplinari che mettono in relazione arte contemporanea, scienze naturali, ecologia politica e, talvolta, i linguaggi del cosiddetto *green capitalism*¹.

La letteratura recente documenta questa trasformazione considerando la *museum critique*, ossia l’analisi critica dei musei come istituzioni di potere osservando come selezionano, classificano e gerarchizzano ciò che mostrano, fino alla definizione del museo come attore climatico. Alcuni studi mostrano come le istituzioni non sono contenitori neutri: costruiscono geografie culturali selezionando luoghi, habitat e specie, e rendono visibile la tensione tra scale locali e globali. Ne deriva una lettura politica della “natura” esposta, in cui paesaggi, esemplari e collezioni funzionano come campi di potere, non come sfondi illustrativi².

¹ Su questo si vedano: Freeman B. (2023), “Aesthetic Environmentalism. Review: ‘Emerging Ecologies’ (MoMA)”, *Places Journal*, novembre; testo disponibile al sito: <https://placesjournal.org/article/aesthetic-environmentalism-review-emerging-ecologies-moma-exhibition/> (consultato il 22 ottobre 2025) e Wong C. (2024), *Towards Sustainable Exhibition Practices: Assessing and Reducing the Environmental Impact of Exhibitions*, Master’s Thesis, Sotheby’s Institute of Art; testo disponibile al sito: https://digitalcommons.sia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1192&context=stu_theses (consultato il 22 ottobre 2025).

² Nel dibattito del Global North, la convergenza arte-biodiversità si chiarisce lungo una traiettoria che va dalla *museum critique* ecologica alla riformulazione del museo come attore climatico. Un primo snodo è l’attenzione alla scala locale/globale della rappresentazione: le mostre e i display non sono fondali “naturali”, ma campi di potere che selezionano habitat, specie e memorie. Si veda: Brett G. (1989), “Earth and Museum: Local and Global?”, *Third Text*, 3(6): 89-96.

Tra la fine dei Duemila e i primi anni 2010 il museo viene ripensato come infrastruttura civica: l'attenzione si sposta dal “raccontare la biodiversità” al *decision-making* (linee guida, partnership con enti scientifici e comunità, metriche di sostenibilità, politiche di collezione)³. In questo passaggio la biodiversità migra dal registro descrittivo a quello operativo: mostre e programmi diventano laboratori in cui curatori, artisti, scienziati e cittadini co-producono discorsi e display attraverso co-curatele, dispositivi partecipativi e riallestimenti documentali⁴.

Dalla seconda metà degli anni 2010 si amplia anche il quadro teorico. Si afferma un ecologismo *more-than-human* (più-che-umano): un approccio che decentra l'uomo e considera suoli, acque, infrastrutture, piante, animali, microbi e materiali come attori che partecipano ai processi sociali e politici, con diritti/interessi da prendere in conto⁵. In parallelo, la mediazione educativa integra cornici post-umaniste – insiemi di teorie che mettono in discussione l'antropocentrismo e i confini rigidi tra umano e non-umano, tecnologia e natura –, riconoscendo la biodiversità come questione intrinsecamente politica⁶. Cresce anche un filone applicativo: pratiche *site-specific* e *applied visual arts* ibridano arte, scienza e comunità⁷; progetti co-progettati con i conservazionisti – dal laboratorio territoriale alle campagne di tutela – testano metodi per comunicare conflitti ambientali e

³ Dalla metà dell'anno 2010 molte istituzioni del Nord globale si riposizionano, proponendo il museo come infrastruttura per l'azione climatica: non solo raccontare la biodiversità, ma decidere su politiche, spazi e pratiche. Un quadro programmatico è offerto da: Harrison R. e Sterling C. (a cura di) (2021), *Reimagining Museums for Climate Action*, Museums for Climate Action.

⁴ Cfr. Viita-aho M. (2025), “Tracing the Boundaries of Museum Practice. Three Case Studies of Finnish Art Museums Representing Climate Change between 2006 and 2020”, *Museums & Social Issues*, 1-18.

⁵ Sul piano teorico, si amplia dunque l'idea di inclusione museale fino ad abbracciare attori più-che-umani (suoli, minerali, combustibili fossili) e le loro agenzie, mettendo in dialogo arti, geo-humanities e saperi indigeni: si veda Baker J. (2023), *Museums, Art and Inclusion in a Climate Emergency*, Routledge (in part. pp. 64-87). Questa estensione risuona con prospettive che intrecciano ecologie indigene e new materialisms, mostrando perché l'“ambiente” non possa più essere trattato come oggetto neutro della rappresentazione: Horton J. L. e Berlo J. C. (2013), “Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and ‘New Materialisms’ in Contemporary Art”, *Third Text*, 27(1): 17-28.

⁶ In ambito educativo, cornici postumaniste aiutano a decostruire l'antropocentrismo, orientando programmi e mostre verso la biodiversità come questione etica e politica oltre che scientifica: Kallio-Tavin M. (2020), “Art Education Beyond Anthropocentrism: The Question of Nonhuman Animals in Contemporary Art and Its Education”, *Studies in Art Education*, 61(4): 298-311.

⁷ Si veda: Huhmarniemi M. (2013), “Applied Visual Arts as Contemporary Art”, in *Cool. Applied Visual Arts in the North*, Rovaniemi, Publications of the Faculty of Art and Design of the University of Lapland, Series C, 41, 43-53.

negoziare usi del suolo⁸. Il museo, così, agisce sempre più come piattaforma processuale, meno come vetrina.

La discussione più recente insiste sulle temporalità della crisi e sull’eredità ecologica. Al futurismo astratto dei discorsi climatici si sostituisce l’attenzione alle storie materiali – coloniali, industriali, estrattive – che hanno generato la perdita di biodiversità. Le pratiche artistiche vengono lette come riparazioni temporali: connettono giustizia ecologica, archivi e pratiche di restituzione, riallineando le istituzioni del Nord alle proprie responsabilità storiche e a quelle del presente⁹.

3.1. Australia: mostre e collezioni tra biodiversità e saperi indigeni

Nel contesto australiano, la rappresentazione della convergenza tra arte e biodiversità non può essere letta senza considerare i concetti di First Nations – i popoli aborigeni e delle isole dello Stretto di Torres, originari del continente e custodi di saperi ancestrali, che oggi hanno un forte riconoscimento da parte delle istituzioni – e di Country, che, più che essere un territorio geografico, è inteso come entità vivente che comprende terre, acque, cieli, specie e antenati, relazioni, leggi e responsabilità. Tali concetti hanno acquisito una tale importanza nel processo di decolonizzazione del Paese che le istituzioni museali stesse hanno modificato gli approcci espositivi, passando dalle tassonomie naturalistiche alle pratiche di co-curatela che uniscono storie ecologiche e storie coloniali¹⁰. L’intento è quello di disinnescare il bias coloniale per dare spazio alle voci delle First Nations affinché nelle istituzioni museali

⁸ Esempi di co-produzione tra artisti e conservazionisti – ad esempio sull’isola di Tenerife – mostrano come forme e metodi visivi possano tradurre e negoziare la conservazione; su questo si veda: A’bear L., Hayward J. C. e Root-Bernstein M. (2017), “Conservation Science and Contemporary Art: Thinking About Tenerife”, *Leonardo*, 50(1): 27-30.

⁹ Si vedano: Wander M. (2021), “Making New History: Contemporary Art and the Temporal Orientations of Climate Change in Oceania”, *Journal of New Zealand & Pacific Studies*, 9(2): 155-178; Id. (2024), *Materializing History: Contemporary Art and the Temporalities of Climate Change in Oceania* (Doctoral dissertation, University of California, Santa Cruz).

¹⁰ Sul riposizionamento delle collezioni e dei display in tale prospettiva si veda Nettelbeck A. (2012), “Remembering Indigenous Dispossession in the National Museum: The National Museum of Australia and the Canadian Museum of Civilization”, *Time & Society*, 21(1): 39-54. Su tali cambiamenti pratici all’interno dei musei australiani si veda: Specht J., MacLulich C. (2016), “Changes and Challenges: The Australian Museum and Indigenous Communities”, in *Archaeological Displays and the Public*, Routledge, London-New York, pp. 39-63. Su questo tema e sui casi studio si veda Hurst S. et al. (2024), “More than Museums: Care for Natural and Cultural Heritage in Australia”, *Geoconservation Research*, 7(2): 1-38.

possano co-produrre, insieme agli artisti, nuovi racconti di insediamento, paesaggio e crisi climatica¹¹.

Recenti studi su tali tematiche esaminano nuovi musei, come il Western Australian Museum Boola Bardip, che rappresentano la presenza di First Nations nella definizione del patrimonio natural-culturale¹² e identificano una particolare transizione a cui sono stati soggetti i contributi curatoriali: il passaggio dal decolonizzare all'indigenizzare. Ciò avviene tramite diverse scelte istituzionali come il rendere trasparente la provenienza delle opere indigene acquisite e mostrate in collezione e l'utilizzo di pratiche curatoriali riparative che riconoscono la ricchezza culturale del sapere indigeno¹³. Nel complesso, gli studi sulla curatela australiana indicano una modalità operativa nei confronti della rappresentazione della biodiversità che cessa di essere un tema illustrativo e diventa un dispositivo curatoriale per connettere Country e giustizia ecologica, in una cornice in cui le First Nations sono co-autrici delle epistemologie e delle forme visive. I casi seguenti del Museum of Contemporary Art (MCA) di Sydney e della National Gallery of Australia (NGA) di Canberra ne offrono un esempio emblematico.

3.1.1. Mostre temporanee, acquisizioni e collezioni

La mostra *Martu Art from the Far Western Desert*, che ha avuto luogo presso il Museum of Contemporary Art Australia (MCA) nel 2014, ha rappresentato un passaggio cruciale nel riconoscimento delle conoscenze ecologiche delle First Nations, promuovendo il lavoro del collettivo indigeno Martu Artists, capace di mettere in luce la diversità e la complessità degli ecosistemi australiani rappresentando qui la biodiversità secondo il concetto

¹¹ Sulle collaborazioni tra artisti e indigeni si veda Lawrenson A., O'Reilly C. (2023), "Disrupting Museum Authority: Art, Voice and the Museum", *Curator: The Museum Journal*, 66(1): 187-196.

¹² Per la rappresentazione delle First Nations nel Museo Boola Bardip si veda Stolte G. (2021), "Exploring First Nations Representation in the New Western Australian Museum Boola Bardip", *Australian Historical Studies*, 52(4): 634-640.

¹³ Circa la transizione "decolonizzare a indigenizzare" all'interno delle collezioni e delle pratiche espositive si vedano: Grieves G. (2025), "First Peoples First: Decolonising Action in the Arts and Cultural Sector in Australia", in *Visual Arts Work: Careers, Perspectives and Practices in an Australian Context*, Springer, Cham, pp. 21-30; Olsen R. (2024), *Museum Morals: Re-evaluating the Collection, Exhibition, and Repatriation of Indigenous Cultural Belongings in the Modern Age*, s.l., s.e. (tesi/relazione), testo disponibile al sito: <https://api.mountainscholar.org/server/api/core/bitstreams/7773bfb8-08ce-4c5c-923a-43c557baa1af/content> (consultato il 9 gennaio 2025).

di Country¹⁴. Pur precedendo di un anno la soglia temporale di questa ricerca (2015-in corso), è considerata un antecedente immediato che orienta pratiche curatoriali e politiche museali sviluppate negli anni successivi dal museo, rendendone necessaria l'analisi.

La mostra ha riunito una selezione di dipinti collaborativi realizzati da ventinove artisti Martu, una delle principali comunità aborigene dell'Australia Occidentale, originarie dei deserti Great Sandy, Little Sandy e Gibson, dedicati alla rappresentazione del loro *Ngurra* (Country), un territorio vastissimo dell'Australia occidentale¹⁵. Le opere, che spaziavano da formati monumentali a dimensioni più intime, traducevano la complessità ecologica e culturale di questi paesaggi evocando atmosfere silenziose e rarefatte, come le superfici brillanti dei laghi salati, o riflettendo una conoscenza sofisticata dell'ambiente desertico, raffigurando luoghi di rilevanza personale, sociale, culturale ed ecologica. Si trattava di creazioni nate da processi collettivi, in cui artisti giovani e anziani dipingevano insieme, narrando storie e cantando, in una continuità intergenerazionale che assicurava la trasmissione delle tradizioni e delle conoscenze Martu.

Tra i lavori, significativa è *Mukurtu* (2010), realizzata collettivamente dalle artiste indigene Maywokka May Chapman, Nyanjilpayi Nancy Chapman, Mulyatingki Marney e Marjorie Yates, appartenenti al collettivo Martumili Artists, formato da membri delle comunità Martu del Western Desert. L'opera raffigura la sorgente d'acqua dolce presso Ngayarta Kujarr, il lago Dora, utilizzando cromie intense e pattern circolari che rimandano alla vitalità della sorgente in un paesaggio arido, ed evoca al tempo stesso la centralità dell'acqua come risorsa spirituale e comunitaria¹⁶.

Ugualmente rilevante è *Hunting Ground, Parnngurr Area* (2013), grande tela corale che racconta le pratiche di caccia nei territori Martu attorno alla comunità aborigena di Parnngurr¹⁷. La superficie è costellata da micro-

¹⁴ Per il catalogo della mostra si faccia riferimento a Davis A. *et al.* (2014), *Martu Art from the Far Western Desert*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney.

¹⁵ Per approfondire gli artisti Martu si vedano McDonald J. (2025) "Signalling and Mobility: Understanding Stylistic Diversity in the Rock Art of a Great Basin Cultural Landscape", *Arts* 14(3): 64 e Higgs S. (2016), *Martu paint country. The archaeology of colour and aesthetics in Western Desert rock art and contemporary acrylic art*, The Australian National University, Canberra.

¹⁶ I Martu sono una delle principali comunità aborigene dell'Australia occidentale, originarie dei deserti Great Sandy, Little Sandy e Gibson, con un territorio ancestrale noto come *Ngurra*. Dopo le dislocazioni del XX secolo, hanno rifondato comunità come Parnngurr, all'interno del Karlamilyi National Park, e creato centri artistici come i Martumili Artists a Newman. La loro produzione collettiva traduce in pittura saperi ecologici e spirituali, denunciando al contempo le minacce legate alle attività minerarie.

¹⁷ Utile per ulteriori informazioni sul territorio Parnngurr: Parnngurr Aboriginal Community (s.d.), *Parnngurr/Ngayarta Kujarra (Lake Dora): Country, Caring for Water and Fire*,

narrazioni visive: linee, segni e motivi ricorrenti tracciano i percorsi di uomini e animali, creando una mappa corale che fonde geografia e memoria collettiva. Il percorso culmina con *Kalyu* (2014), opera acquisita dal museo, realizzata da nove artisti, tra cui Kumpaya Girgirba e Ngamaru Bidu, figure chiave Martu non solo nella produzione artistica ma anche nella difesa politica del territorio, e raffigura il paesaggio del Karlamilyi National Park, vicino al Rudall River¹⁸. L'opera stratifica piani visivi dal sottosuolo alla superficie, rendendo visibili i sistemi idrici nascosti e le connessioni ecologiche vitali. Al tempo stesso, la tela denuncia le minacce delle attività minerarie, traducendo in immagini la vulnerabilità del territorio e l'urgenza della sua protezione. La sua acquisizione in collezione segnala che il museo legittima l'opera come "prova pubblica" di un'ecologia minacciata, con effetti sulla programmazione e sulle future acquisizioni dedicate a Country e ai diritti territoriali di First Nations.

Nella mostra le curatrici Anna Davis e Megan Robson, entrambe all'MCA con forte impegno verso la valorizzazione delle pratiche artistiche contemporanee e indigene, hanno lavorato a stretto contatto con i Martumili Artists¹⁹. Il loro approccio ha valorizzato non solo l'estetica delle opere, ma anche il riconoscimento della loro funzione sociale e comunitaria, ponendo al centro il paesaggio come archivio vivente di memoria, conoscenze

s.l., Parnngurr Community Council, testo disponibile al sito: <http://www.parnngurr.org> (consultato il 13 ottobre 2025) (fonte comunitaria sul territorio e le pratiche di gestione; utile per contestualizzare *Hunting Ground, Parnngurr Area*).

¹⁸ Sulla mostra si veda: Museum of Contemporary Art Australia (2014), *Martu Art from the Far Western Desert* (press kit/materiali di sala), Sydney, MCA, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au> (consultato il 12 ottobre 2025). Per il profilo attuale di Anna Davis presso l'MCA si veda: Museum of Contemporary Art Australia (s.d.), *Anna Davis – Curator* (profilo istituzionale), Sydney, MCA, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au> (consultato il 12 ottobre 2025). Per approfondimenti sui suoi testi ci si riferisca a Davis A. e Muller L. (2021), "Troublemakers in the Museum: Robots, Romance and the Performance of Liveliness", in *Curating Lively Objects*, Routledge, London-New York, pp. 49-58. Sul profilo di Megan Robson all'MCA si veda: Museum of Contemporary Art Australia (s.d.), *Megan Robson – Curator* (profilo istituzionale), Sydney, MCA, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au> (consultato il 12 ottobre 2025). Circa i Martu e Parnngurr: Kumpaya Girgirba e Ngamaru Bidu sono due tra le più importanti pittrici Martu, entrambe cresciute nei deserti dell'Australia Occidentale e insediate nella comunità di Parnngurr. Attive nei Martumili Artists di Newman, nell'Australia occidentale, le loro opere intrecciano memoria orale, conoscenze ecologiche e spiritualità del Ngurra, ponendo attenzione particolare ai sistemi idrici e alle minacce dell'estrattivismo nei territori desertici.

¹⁹ Per approfondire le schede biografiche e i portfolio ufficiali degli artisti, nonché le informazioni su comunità di appartenenza, i soggetti ricorrenti e le collaborazioni e opere collettive si veda Martumili Artists (s.d.), *Artist Profiles: Maywokka May Chapman; Nyanjilpayi (Nancy) Chapman; Mulyatingki Marney; Marjorie Yates*, s.l., Martumili Artists, testo disponibile al sito: <http://www.martumili.com.au> (consultato il 13 ottobre 2025).

ecologiche e resistenza politica. Da questa mostra in poi il Museum of Contemporary Art Australia ha inaugurato un percorso espositivo attento alla rappresentazione della diversità e della complessità degli ecosistemi australiani. Non sorprende quindi che, negli anni successivi, la collezione si sia progressivamente arricchita di opere e installazioni direttamente legate alle tematiche ambientali ed ecologiche.

Nel 2019 la mostra *Janet Laurence: After Nature* è emblematica di questo nuovo percorso del MAC e offre un esempio in cui il museo espone opere dell'artista appartenenti al museo stesso che esplorano la fragilità degli ecosistemi. La retrospettiva di Laurence, curata da Rachel Kent, curatrice dell'MCA, da anni impegnata nel sostenere artisti su temi ecologici, costruisce un percorso immersivo che alterna sale allestite come un laboratorio, *Wunderkammer* e ambienti audiovisivi²⁰. La sala iniziale documenta il rapporto tra chimica e materia presentando piastre metalliche della serie *Periodic Table* disposte in alti pannelli verticali a parete – lastre di zinco, rame, ottone, acciaio e nichel trattate con cere e acidi. Più avanti, teche e banchi a semicerchio organizzano un vero e proprio *botanical cabinet* dove vetri da laboratorio, campioni vegetali ed elementi scientifici compongono installazioni come *Desire (Elixir Lab)* (2018-2019) e *Knowledge (Tree of Life)* (2018-2019), evocando un'estetica della cura e della fragilità dei sistemi viventi. Il nucleo centrale della mostra è costituito da *Theatre of Trees* (2018-2019), una grande opera commissionata dal MAC e composta da quattro strutture circolari in teli semitrasparenti stampati che creano una foresta percorribile. Tra le cortine serigrafate con immagini d'archivio e riprese filmiche il visitatore attraversa un "bosco" di luce e suono che condensa dieci anni

²⁰ Sulla mostra di Janet Laurence cfr. il catalogo, Kent R. (a cura di) (2019), *Janet Laurence: After Nature*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, e i seguenti testi: Museum of Contemporary Art Australia (2019), *Janet Laurence: After Nature*, scheda di mostra, a cura di R. Kent, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au/exhibitions/janet-laurence-after-nature/> (consultato il 14 ottobre 2025). Sulla curatela di Rachel Kent: Museum of Contemporary Art Australia, *Rachel Kent*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, s.d., testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au/events-programs/calendar/night-of-ideas-2023/rachel-kent/>, sezione Night of Ideas 2023 (consultato il 14 ottobre 2025). Per approfondimenti su Rachel Kent e il supporto a mostre e artisti su temi ecologici si veda l'intervista Kent R. (2010), "In Conversation: Art and Activism in a Changing World", *Art and Australia*, p. 34 e ss., disponibile su Gale Academic OneFile: <https://link.gale.com/apps/doc/A255840065/AONE?u=anon~d32f0abf&sid=googleScholar&xid=6ea10789> (consultato il 14 ottobre 2025). Sul suo lavoro come curatore: Hutchings P. e Lunney D., "Filtering the Words on the Rising Tide of the Marine Conservation Debate", in Id. (a cura di) (2003), *Conserving Marine Environments: Out of Sight, Out of Mind*, Royal Zoological Society of New South Wales, Mosman (NSW), Australia, pp. 129-139.

di ricerche di Laurence sulle qualità curative e relazionali delle piante. L'effetto è quello di un habitat in trasformazione che invita alla permanenza e all'ascolto.

Attorno a quest'opera *Cellular Gardens (where breathing begins)* (2005) (Fig. 22), dell'MCA Collection, schiera su esili supporti metallici vasi e ampolle di vetro soffiato contenenti terreno proveniente dal suolo e giovani piante di foresta pluviale, risultando come un "vivaio" che rende visibile la vulnerabilità del vivente: un paesaggio vegetale artificiale in cui piante ibride sopravvivono in condizioni di *life support*, metafora della precarietà ecologica e della progressiva erosione della biodiversità.

Altre opere presenti in mostra sono: *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef* (2015-2016/2019), che dentro grandi vetrine illuminate presenta reperti, coralli e apparati scientifici posti di fronte a proiezioni subacquee, parendo un laboratorio in cui viene rianimata la barriera corallina; e *Vanishing* (2009), video in cui sono proiettate immagini di fauna in pericolo, che sposta il tono della mostra sul registro del lutto e della memoria. L'allestimento alterna quindi densità espositiva –vetrine, ripiani, provette, campioni – e ampie soglie esperienziali – proiezioni –, legando costantemente materiali, processi ed ecosistemi.



Fig. 22 - Janet Laurence, 2005, Cellular Gardens (where breathing begins), veduta dell'installazione in Janet Laurence. After Nature (2019), MCA, Sydney. Courtesy dell'artista e di MCA, Sydney.

Un approccio affine si ritrova nell'opera di Caroline Rothwell, esposta nel 2021 all'MCA, in *The National 4: Australian Art Now*, una sezione parte di The Art Gallery of South Wales, ala permanente del museo, che raccoglie ed esibisce arte australiana ogni due anni. Rothwell, artista australiana multimediale, con il progetto *Infinite Herbarium* (2021) esplora la trasformazione dei materiali naturali e la rilettura dei dati scientifici, rielaborando costantemente archivi botanici e zoologici in narrazioni speculative sul futuro della biodiversità²¹. Il suo è un progetto che mette in discussione la tradizionale funzione degli erbari come archivi di classificazione scientifica e strumenti di controllo tassonomico.

L'artista ha selezionato e digitalizzato immagini storiche di piante provenienti dalla Biodiversity Heritage Library – il più grosso archivio digitale open access di opere sulla biodiversità, realizzato da un consorzio di biblioteche – per poi rielaborarle attraverso algoritmi e processi di manipolazione digitale che generano ibridazioni visive tra specie diverse²². L'installazione assume la forma di un ambiente multicanale partecipativo: schermi e proiezioni mostrano composizioni vegetali in continua trasformazione, in cui elementi botanici reali si intrecciano con forme artificiali e speculative. Il pubblico è invitato a interagire con queste immagini, contribuendo a creare nuove combinazioni che sfidano le rigide tassonomie scientifiche. In questo modo, l'opera trasforma i dati ecologici in esperienza estetica condivisa, invitando a riflettere sia sui limiti della conservazione tradizionale, sia sulla possibilità di immaginare nuove forme di dialogo tra natura e cultura.

Oltre all'MCA, anche la National Gallery of Australia (NGA) di Canberra offre un osservatorio paradigmatico sulla convergenza tra biodiversità e arte secondo una prospettiva decoloniale. La mostra *Nature* (2024-2025), a cura di Carol Cains – curatore di arte asiatica e del Pacifico – organizza la mostra di una parte della collezione come un atlante trans-culturale in cui pratiche, materiali e iconografie interrogano il paesaggio e la “natura” in relazione

²¹ Su The National si veda: The National (s.d.), Sito ufficiale “The National: Australian Art Now”, s.l., s.e, testo disponibile al sito: <https://www.the-national.com.au/> (consultato il 13 ottobre 2025). Sul progetto di Rothwell ci si riferisca a: Rothwell C. (s.d.), *Infinite Herbarium* (MCA Project Page), s.l., s.e, testo disponibile al sito: <https://carolinerothwell.com/infinite-herbarium-mca/> (consultato il 13 ottobre 2025). Per ulteriori informazioni su Rothwell si veda: Fenner F. (s.d.), *Let's Go Outside: Women as Storytellers. Public Art in Sydney*, s.l., s.e, testo disponibile al sito: file:///Users/sgmc/Downloads/Lets_Go_Outside_Felicity_Fenner_Women_as_Storytellers_Public_Art_in_Sydney.pdf (consultato il 13 ottobre 2025) e Atkinson-Phillips A. (2022), “Australian Welcome Walls and Other Sites of Networked Migrant Memory”, in *Contested Urban Spaces: Monuments, Traces, and Decentered Memories*, Cham, Springer International Publishing, pp. 45-64.

²² L'archivio della Biodiversity Heritage Library è gratuito e visibile online a questo sito: <https://www.biodiversitylibrary.org/>.

all'epoca dell'Antropocene, facendo apparire le opere come dispositivi critici, capaci di far emergere politiche di estrazione, traiettorie di migrazione delle forme e nuove sensibilità ecologiche²³.

In questo quadro, sono esposte le opere di Rosalie Gascoigne (neozelandese e attiva a Canberra dagli anni Sessanta) che rivelano una poetica dell'assemblage ottenuta da materiali rinvenuti. In *Wheat Belt* (1989), pannelli di compensato e frammenti usurati compongono un campo modulare la cui griglia evoca l'aerofotografia dei latifondi cerealicoli e la ripetizione della monocoltura, dove la materia consumata dal tempo come vernici scolorite, superfici abrase, e tagli diventa indice del lavoro e dell'impatto umano sul territorio. L'opera traduce, in forma astratta e ritmica, la trasformazione industriale del paesaggio e i suoi esiti percettivi, in particolare quello della perdita della biodiversità. Gascoigne, mostra come la natura arrivi al museo già filtrata da pratiche economiche e infrastrutturali²⁴, sottolineando una lettura negativa della biodiversità: la griglia della monocoltura evidenzia come le economie estrattive producano un impoverimento strutturale degli habitat. Normalmente, infatti, per un corretto funzionamento dell'agroecosistema, la monocoltura su grandi superfici andrebbe evitata; riduce la diversità colturale e limita la rotazione delle colture.

²³ Per il display della NGA e la curatela di Carol Cains si veda: National Gallery of Australia (s.d.), *Nature*, mostra (29 giugno 2024-10 marzo 2025), National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/exhibitions/nature/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per una dichiarazione sugli intenti curatoriali e per un commento da parte di Cains su Pumpkin cfr. National Gallery of Australia (2024), *Art Talk: Nature As Inspiration* (on demand), intervento di Carol Cains, National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/on-demand/art-talk-nature-as-inspiration/> (consultato il 14 ottobre 2025). Infine il testo visibile su National Gallery of Australia (2024), *Members Curator Talk: Carol Cains on Nature*, evento, National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/events/members-talk-Carol-Cains-on-Nature/> (consultato il 14 ottobre 2025), conferma il focus critico del curatore su natura e Antropocene.

²⁴ Per contestualizzare *Wheat Belt* (1989) di Rosalie Gascoigne si veda il catalogo ragionato con schede, provenienze e cronologia espositiva; dati puntuali sull'opera del 1989 e sulla sua ricezione museale, Gascoigne M. (2019), *Rosalie Gascoigne: A Catalogue Raisonné*, Australian National University Press, Canberra. Per approfondire il rapporto tra minimalismo visivo, materiali trovati e lettura del paesaggio australe – cornice per l'“ecologia della traccia”, City Gallery Wellington (2004), *Rosalie Gascoigne: Plain Air*, catalogo di mostra, City Gallery Wellington, Wellington. Per un confronto esplicito dell'NGA su *Wheat Belt* (1989), utile per leggere aerofotografia, astrazione e monocoltura, si veda National Gallery of Australia (s.d.), *Reinventions*, mostra/risorsa online, National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/exhibitions/reinventions/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per la fonte istituzionale sull'acquisizione in collezione di *Wheat Belt* ci si riferisca a National Gallery of Australia (2005-2006), *Annual Report 2005-06*, National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito (PDF): https://nga.gov.au/media/dd/documents/annual-report_05-06.dd64efc.pdf (consultato il 14 ottobre 2025).

Un altro artista significativo è l'australiano Brett Whitley, che con la scultura *The Last Emu* (1978-1979) orienta il visitatore verso l'idea di estinzione e di precarietà della fauna australiana: l'animale isolato su una base nera appare come un feticcio museale più che come una creatura viva, richiamando la consapevolezza ecologica rispetto all'estinzione della specie. Infine, *Pumpkin* (2016), opera della giapponese Yayoi Kusama, in prestito da una collezione privata australiana, conclude il percorso della mostra, interpretando l'organico attraverso la serialità ipnotica dei pois. La zucca, motivo biografico e ricorrente nel suo lavoro sin dagli anni Cinquanta, realizzata con diversi materiali, dal bronzo allo specchio, è iconizzata: la pelle gialla punteggiata di nero oscilla tra biomorfismo e artificio pop, e richiama alla conversione di forme naturali in merci visive, in dialogo con l'estetica dell'Antropocene, spesso rappresentata nelle esposizioni come concatenazione tra estrazione, logistica globale e ibridazioni tra naturale e artificiale²⁵. L'accostamento di quest'ultima opera a quella iniziale di Gascoigne è una scelta curatoriale che colloca la mostra tra due regimi di visibilità, estrazione della prima in opposizione alla spettacolarizzazione dell'ultima – rendendo esplicito che ciò che vediamo è costruito e che il museo può rinegoziarlo e metterlo in discussione.

Nel complesso, il display della NGA, articolato da Cains, attiva uno sguardo trans-culturale sulle forme naturali: dalle poetiche del recupero di Gascoigne alla cultura visiva seriale di Kusama, le opere non si limitano a “mostrare” la natura, ma la interrogano, testandone i significati, i modi in cui viene resa visibile e le narrazioni che la circondano – offrendo al museo un ruolo di osservatorio critico per ripensare la fragilità degli ecosistemi e la condizione umana nel presente.

²⁵ Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929) intreccia biomorfismo, pop e minimalismo attraverso la ripetizione ossessiva di pois e motivi vegetali derivati da visioni infantili, trasformati in metodo formale. Tra New York (1958-1973) e Tokyo (dal 1977) sviluppa pittura (*Infinity Nets*), ambienti immersivi e *Infinity Mirror Rooms*, oltre a sculture pubbliche monumentali. La zucca (*kabocha*) è il suo emblema biografico: organismo quotidiano reso icona pop e pattern globale. In *Pumpkin* (2016), la pelle gialla punteggiata di nero mette in tensione natura e artificio, traducendo il vivente in superficie seriale che interroga ecologia, consumo e merce-immagine. Su questo si veda: Li J. *et al.* (2022), “Transformation of Plants into Polka Dot Arts: Kusama Yayoi As an Inspiration for Deep Learning”, in *International Conference on Human-Computer Interaction*, Springer International Publishing, Cham, pp. 270-280.

3.2. Musei d'arte in Nord America ed Europa: pratiche espositive e approcci interdisciplinari

Nel Nord America e soprattutto in Europa centrale, la curatela ha assunto un ruolo decisivo nel mediare tra pratiche artistiche e saperi scientifici per affrontare la crisi ecologica. Progetti come *Anthropocene* (Art Gallery of Ontario, 2018-2019), *Broken Nature* (MoMA, 2020-2021) e *Critical Zones* (ZKM Karlsruhe, 2020-2022) mostrano come i curatori abbiano utilizzato approcci interdisciplinari, traducendo dati scientifici, riflessioni filosofiche e linguaggi artistici in dispositivi espositivi capaci di rendere tangibili le trasformazioni ambientali. Rispetto al Mediterraneo, parte anch'esso del contesto del Global North, dove le pratiche curatoriali tendono a valorizzare le collezioni naturalistiche e i contesti locali, queste esperienze si distinguono per la costruzione di scenari globali e speculativi, nei quali la biodiversità è affrontata come questione planetaria e politica oltre che estetica.

3.2.1. Mostre d'arte e biodiversità alla luce dell'Antropocene

Nel Nord America, i musei hanno assunto un ruolo significativo nell'ibridare arte e scienza per rappresentare la biodiversità. Nel 2018-2019, la Art Gallery of Ontario (AGO) realizza la mostra *Anthropocene* attraverso la collaborazione del fotografo canadese Edward Burtynsky, noto a livello internazionale per le sue vedute aeree e le sue fotografie di paesaggi industriali, e i registi canadesi Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier, già collaboratori nel documentario *Manufactured Landscapes* (2006) e in *Watermark* (2013). La mostra che ha avuto luogo presso il museo Art Gallery of Ontario, tra il 2018 e il 2019 si è posta come progetto ambizioso proponendo un'estetica della crisi ambientale attraverso immagini aeree e installazioni immersive, e divenendo in seguito un modello per la museografia ecologica²⁶.

²⁶ Per una revisione critica del progetto museale (mostre, film, AR) con lettura metodologica dell'immagine nell'Antropocene si veda Stevens S. e Wainwright R. (2020), "A Review of 'The Anthropocene Project': Treachery in Images", *Art/Research International*, University of Alberta. Circa la retorica visiva di Burtynsky (astrazione aerea, scala, infrastrutture) in dialogo con le estetiche ecologiche si veda Veloric C. H. (2021), "Aesthetic and Industrial Rupture in the Work of Edward Burtynsky", *Afterimage*, 48(1): 28-41. Per una discussione sulle estetiche ambientali che cita le strategie visive di Burtynsky e dell'Anthropocene Project (vedute aeree, monumentalità) è utile Pritchard S. B. (2020), "Dangerous Beauty: Aesthetics, Politics, and Power in Environmental Histories", *Environmental History*, 25(4). Per il catalogo ufficiale della mostra si veda: Burtynsky E., Baichwal J. e de Pencier N. (2018), *Anthropocene*, Steidl, Göttingen. Per il progetto ufficiale: The Anthropocene Project (s.d.), *Project Overview*, testo disponibile al sito: <https://theanthropocene.org> (consultato il 14 ottobre

Curata da Sophie Hackett (AGO), Andrea Kunard (National Gallery of Canada) e Urs Stahel (Fondazione MAST, Bologna), la mostra faceva parte del più ampio Anthropocene Project, un'iniziativa multidisciplinare volta ad indagare le trasformazioni planetarie prodotte dall'uomo da un'angolazione scientifica, estetica e politica. Alla base del progetto vi era la ricerca dell'Anthropocene Working Group (AWG), gruppo che sostiene la necessità di definire l'Anthropocene come nuova epoca geologica, segnata dal predominio delle attività umane sugli equilibri naturali.

Le opere in mostra, come grandi fotografie a colori e murales di oltre dieci metri, appartenevano principalmente a Burtynsky, mentre Baichwal e de Pencier hanno contribuito con installazioni filmiche, estensioni video e opere in realtà aumentata, creando un linguaggio corale capace di restituire la complessità dei processi in corso. Tra le immagini più potenti figurava *Carrara Marble Quarries, Cava di Canalgrande #2* (2016), una fotografia murale di Burtynsky, parte della sua serie di scatti sui paesaggi industriali: la scena appare come un immenso organismo scarnificato, dove la logica produttiva sovrascrive la geografia naturale, e trasforma un ecosistema in rovina mineraria, rappresentando la biodiversità come rendiconto visivo dell'estrazione, mostrando cosa sopravvive, cosa scompare e chi ne trae profitto.

Accanto a queste opere, un ruolo centrale era riservato alle installazioni in realtà aumentata, e alle esperienze immersive tra cui spiccavano: *Sudan* (2018), la ricostruzione dell'ultimo esemplare maschio di rinoceronte bianco estinto nel 2018, realizzata mediante fotogrammetria ad altissima risoluzione per restituire l'animale a grandezza quasi naturale²⁷, e *Big Lonely Doug*, sempre del 2018, uno dei più grandi abeti di Douglas canadesi sopravvissuto al disboscamento, trasformato in scultura virtuale interattiva. Queste opere, pur nella loro potenza estetica, costituivano vere e proprie testimonianze visive di estinzioni e minacce alla biodiversità, traducendo la perdita ecologica in un'esperienza condivisa e tangibile per il pubblico. Qui, infatti, l'utilizzo di

2025). Per il display visivo e l'inquadramento curatoriale presso l'Art Gallery of Ontario: Art Gallery of Ontario (2018), *Anthropocene*, scheda di mostra, Art Gallery of Ontario, Toronto, testo disponibile al sito: <https://ago.ca/exhibitions/anthropocene> (consultato il 14 ottobre 2025). Per visionare la scheda parallela della co-produzione, utile per materiali e cronologia, ci si riferisca a National Gallery of Canada (2018), *Anthropocene*, scheda di mostra, National Gallery of Canada, Ottawa, testo disponibile al sito: <https://gallery.ca/exhibition/anthropocene> (consultato il 14 ottobre 2025).

²⁷ Come precedente chiave della collaborazione e dell'impianto visivo poi sviluppato in Anthropocene è utile Baichwal J. e de Pencier N. (2006), *Manufactured Landscapes* (documentario), Mercury Films / Zeitgeist Films, Toronto, e Baichwal J., de Pencier N. e Burtynsky E. (2013), *Watermark* (documentario), Mongrel Media / Mercury Films, Toronto, che esplora infrastrutture idriche e paesaggi dell'estrazione, da considerare come ponte metodologico verso il display del 2018-2019.

strumenti scientifici, dalla fotogrammetria ai dati geologici, costruiva un racconto estetico e critico della trasformazione planetaria in cui la curatela ha il potere di stabilire la grammatica di visibilità della biodiversità minacciata che attraverso la realtà aumentata consente ai visitatori di confrontarsi su scala reale con la flora e la fauna estinte. Con l'AR il focus passa dalla visione estetica alla documentazione: i contenuti diventano riscontri, e il museo insieme ai curatori assumono l'autorità di stabilire cosa conta come prova per la collettività.

Nel 2020-2021 il MoMA di New York con *Broken Nature* (Fig. 23), in collaborazione con la Triennale di Milano, rifletteva su design e sostenibilità ponendo al centro il concetto di *restorative design*: una pratica progettuale capace di suggerire approcci attraverso cui gli esseri umani possono riparare il proprio rapporto con l'ambiente condiviso con altre specie e con la collettività. I progetti selezionati spaziavano dalla rigenerazione delle barriere coralline alla questione del nutrimento di una popolazione globale in continua crescita, delineando scenari di cambiamento costruttivo ed estetico che avvengono tramite il design e l'architettura.



Fig. 23 - Broken Nature, 2020-2021, veduta dell'esposizione, presso il MoMA di New York. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.

L'allestimento traduce questo approccio apparendo come ecosistema espositivo: sculture, oggetti e video sono disposti in dialogo visivo, senza gerarchie di medium, per stimolare una percezione plurale della natura. Lo spazio, aperto e fluido, con percorsi liberi e superfici neutre, consente alle opere di emergere come parti di un discorso sistemico della natura: alcune installazioni, con strutture che rimandano ai motivi corallini o ai tessuti organici, sono poste in relazione a proiezioni video, suggerendo la natura come sistema stratificato e in costante trasformazione. La scelta dei materiali trasparenti e leggeri delle opere, per la maggior parte bianchi, riflettenti, e plastici, evoca la fragilità degli ecosistemi e la necessità di un equilibrio tra naturale e artificiale. La biodiversità è resa come ambito di progetto e di policy: non un tema illustrato, ma un insieme di protocolli, materiali e pratiche riparative che il museo legittima e rende pubblici.

Tra le opere, spiccano: *Plastiglomerates* (2019) (Fig. 24) dell'artista canadese Kelly Jazvac, che lavora sul linguaggio dei materiali sintetici e sul loro impatto ecologico. Questa serie di sculture, composte da sabbia e plastica fusa, assumono la forma di "fossili del futuro", materializzando la stratificazione geologica delle attività umane. *Oki Naganode* (2013), dell'artista e designer tedesca Julia Lohmann, da tempo impegnata nello studio delle alghe come materiale sostenibile, è una grande struttura biomorfica in kelp (alga bruna)²⁸, in cui un organismo marino è trasformato in materiale architettonico, suggerendo scenari di coesistenza responsabile con il mondo naturale.

²⁸ Il kelp è una grande alga bruna che può superare i 30-40 metri di lunghezza e crescere fino a 60 centimetri al giorno, formando vere e proprie "foreste sottomarine" ad alta biodiversità. Questi ecosistemi offrono habitat a numerose specie marine e sono utilizzati anche dall'uomo come alimento, biomassa e fonte di alginati. In ambito artistico e di design sostenibile, il kelp è apprezzato per le sue qualità materiche di resistenza, flessibilità e trasparenza. Per l'importanza del kelp si veda: Araujo R. M. *et al.* (2013), "What Is the Impact of Kelp Forest Density and/or Area on Fisheries?", *Environmental Evidence*, 2(1): 15.



Fig. 24 - Kelly Jzvac, 2019, Plastiglomerates, tecnica mista. Courtesy dell'artista.

L'esposizione, curata da Paola Antonelli (Senior Curator, Dipartimento di Architettura e Design, e Direttrice della Ricerca e Sviluppo del MoMA) e da Anna Burckhardt (Assistente Curatore del Dipartimento di Architettura e Design del MoMA), è concepita come piattaforma per immaginare un futuro ecologico possibile. Qui, l'edizione originaria della XXII Triennale di Milano veniva ripresa e adattata per il contesto newyorkese, riorganizzata da un team curatoriale guidato dalla stessa Antonelli²⁹. Il museo, tramite queste scelte espositive, sposta l'attenzione dall'oggetto finito alle filiere e alle conseguenze materiali, facendo assumere alla biodiversità un esplicito valore politico.

Similmente, in Europa, istituzioni collocate lontano dalle coste mediterranee hanno sviluppato diversi approcci innovativi. Lo ZKM | Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe ha presentato mostre, come *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* (2020-2022) (Figg. 25, 26 e 27), che hanno ridefinito il concetto di paesaggio come campo di interazioni fra esseri umani e non umani, integrando scienze della Terra, installazioni artistiche e pratiche partecipative. La mostra ideata dal filosofo e sociologo francese Bruno Latour (1947-2022) e dall'artista, teorico e curatore austriaco Peter Weibel (1944-2023), con Martin Guinard e Bettina Korintenberg³⁰, ha

²⁹ Per il catalogo di riferimento si veda Antonelli P., a cura di (2019), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, catalogo della XXII Triennale di Milano, Skira, Milano. Per la presentazione dell'adattamento al MoMA, criteri espositivi, opere selezionate, obiettivi educativi si veda The Museum of Modern Art (s.d.), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival – Selections from the XXII Triennale di Milano*, scheda/risorsa, The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per contestualizzare nel MoMA il passaggio dal design dei materiali a un paradigma ecologico si veda la mostra co-curata da Antonelli e Burckhardt: Id. (2020), *Neri Oxman: Material Ecology*, scheda di mostra, The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per i profili istituzionali dei curatori si vedano: Id. (s.d.), *Paola Antonelli – Senior Curator; Director, Research & Development*, profilo istituzionale, The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025) e Id. (s.d.), *Anna Burckhardt – Curatorial Assistant, Department of Architecture and Design*, profilo istituzionale, The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).

³⁰ Martin Guinard-Terrin è un curatore con formazione in arti visive e storia dell'arte, collaboratore di Bruno Latour e co-curatore della Taipei Biennial 2020 *You and I Don't Live on the Same Planet*; dal 2021 curatore a LUMA Arles. Su Guinarda come collaboratore di Latour si veda Guinard M., Latour B. e Lin P. (2020), "Editorial: You and I Don't Live on the Same Planet", *e-flux journal*, 114 (dicembre), testo disponibile al sito: <https://www.e-flux.com/journal/114/367057/editorial-you-and-i-don-t-live-on-the-same-planet> (consultato il 21 ottobre 2025), mentre su di lui nella Taipei Biennial si veda Taipei Fine Arts Museum (2020), *Taipei Biennial 2020: You and I Don't Live on the Same Planet* (pagina mostra), testo disponibile al sito: https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?ddlLang=en-us&id=677 (consultato il 21 ottobre 2025). Per Luma Arles si veda: LUMA Arles (s.d.),

raccontando una delle esperienze museografiche più radicali nel ripensare il rapporto tra arte, scienza e politica. Latour, noto per i suoi studi nell'ambito della filosofia della scienza e dei Science and Technology Studies (STS), aveva già sviluppato il concetto di “terrestre” come nuova categoria politica nel volume *Down to Earth* (2017). Weibel, direttore del ZKM per oltre vent'anni, è stato invece una figura chiave nell'esplorazione delle arti multimediali e digitali, ponendo al centro il dialogo fra pratiche artistiche, tecnologie e saperi scientifici. Insieme hanno concepito una serie di *Gedanken-ausstellungen* (mostre di pensiero), tra cui *Iconoclash* (2002), *Making Things Public* (2005) e *Reset Modernity!* (2016), che hanno costituito il precedente teorico di *Critical Zones*³¹.

Martin Guinard (profilo), testo disponibile al sito: <https://www.luma.org/en/live/people/Martin-Guinard-c1a0ca44-dd12-4ff7-b917-a75259ee926b.html?lang=en> (consultato il 21 ottobre 2025). Sul profilo di Bettina Korintenberg, PhD in cultural studies, curatrice e ricercatrice; già curatrice allo ZKM (2016-2020) e oggi direttrice delle ifa-Galerien/Stoccarda-Berlino, con pratiche incentrate su arte/ecologia e media globali, si veda: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (s.d.), Bettina Korintenberg (profilo), testo disponibile al sito: <https://zkm.de/en/person/bettina-korintenberg> (consultato il 21 ottobre 2025).

³¹ Per *Critical Zone* cfr. il catalogo della mostra: Latour B. et al. (2019). *Critical Zones – Observatories for Earthly Politics*. Catalogo della mostra, 9 maggio-4 ottobre 2020. Per la risorsa istituzionale con programma, mappa dei “laboratori” e documentazione delle installazioni: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien (2020), *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics*, scheda di mostra, ZKM, Karlsruhe, testo disponibile al sito: <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/critical-zones-observations-for-earthly-politics/> (consultato il 14 ottobre 2025). Da visionare come volume teorico che introduce la categoria del “terrestre” su cui si innesta l'impianto concettuale di *Critical Zones*: Latour B. (2018), *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge (UK). Ulteriori approfondimenti su Latour: Latour B. (con il contributo del gruppo AIME) (2016), *Reset Modernity!*, MIT Press/ZKM, Cambridge (MA)/Karlsruhe. per i protocolli di indagine che preparano l'osservatorio terrestre di Critical Zones; Latour B. e Weibel P. (a cura di) (2005), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press/ZKM, Cambridge (MA)/Karlsruhe, esplora la dimensione pubblica degli oggetti e delle reti e fonda l'idea di mostra come dispositivo politico; Latour B. e Weibel P. (a cura di) (2002), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press/ZKM, Cambridge (MA)/Karlsruhe, come antecedente metodologico, in particolare per la genealogia del rapporto tra immagini, sapere e controversie – antecedente metodologico.



Fig. 25 - Critical Zones. Observatories for Earthly Politics, 2020-2022, veduta dell'esposizione itinerante presso il Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Mumbai - 2022. © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe. Mostra itinerante co-prodotta da ZKM e Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Mumbai.



Fig. 26 - Critical Zones. Observatories for Earthly Politics, 2020-2022, veduta dell'esposizione itinerante presso il Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Mumbai - 2022. © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe. Mostra itinerante co-prodotta da ZKM e Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Mumbai.



Fig. 27 - Critical Zones. Observatories for Earthly Politics, 2020-2022, veduta dell'esposizione itinerante presso il Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Mumbai - 2022. © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe. Mostra itinerante co-prodotta da ZKM e Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Mumbai.

Gli artisti selezionati per la mostra provenivano da contesti diversi, ma erano accomunati dall'interesse per ecologia, politica e biodiversità. Tra le opere spiccavano *Cloud Studies* (2020), del collettivo londinese Forensic Architecture, guidato da Eyal Weizman, noto per l'uso di tecniche investigative e visuali per documentare violazioni ambientali, conflitti e disastri ecologici. Per la mostra analizza le nuvole come indicatori sensibili di crisi, collegando conflitti armati, inquinamento atmosferico e trasformazioni climatiche. In *Hidroscopia Loa* (2018), Claudia González Godoy, cilena, attiva sul rapporto tra arte e tecnologia, da anni focalizzata sulla creazione di lavori intorno alla scarsità idrica e sul rapporto tra comunità locali e risorse naturali, traduce in forma installativa l'esperienza dell'estrazione mineraria nel deserto di Atacama, situato in America meridionale. *Soil Affinities* (2018-2020), dello svizzero Uriel Orlow, la cui ricerca artistica indaga le memorie postcoloniali e le relazioni tra piante, territorio e politica, esplora attraverso un'installazione multimediale il suolo come archivio ecologico e culturale. *Oceans in Transformation* (2019-2020) del collettivo Territorial Agency, fondato dallo svizzero John Palmesino e dalla finlandese Ann-Sofi Rönnskog, architetti e teorici, mostra una ricerca visiva e cartografica che reinterpreta gli oceani come infrastrutture vitali per la biodiversità e la sopravvivenza del pianeta. Infine, l'inclusione di un dipinto storico, *The Temptation of Saint Anthony* (ca. 1650) del fiammingo Joos van Craesbeeck, proveniente dalla collezione dello Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, ha lo scopo di evidenziare come il dialogo con la storia dell'arte possa rileggere le opere passate per ampliare la riflessione sulle rappresentazioni della natura³².

³² Su Forensic Architecture, *Cloud Studies* (2020), si veda: Fuller M. e Weizman E. (2021), *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso, London-New York, per una cornice teorico-metodologica sull'"estetica investigativa" praticata da Forensic Architecture, utile per leggere l'uso di dati, immagini aeree e modellazione di nubi come indizi materiali; Weizman E. (2017), *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York, monografia di riferimento: protocolli di indagine spaziale/visiva e standard probatori – contesto diretto per i casi d'inquinamento atmosferico in *Cloud Studies*; Keenan T. e Weizman E. (a cura di) (2014), *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press, Berlin; antologia accademica (ZKM/Sternberg) che formalizza il modello "forensis" e base teorica per l'uso di evidenze ambientali e atmosfere come prove pubbliche. Su Claudia González Godoy, *Hidroscopia Loa* (2018): Leonardo / International Society for the Arts, Sciences and Technology (vari numeri, 2015-2022), saggi su arte e idrologia (per es. *Hydrological Art Practices*), testo disponibile al sito: <https://www.mit-pressjournals.org/> (consultato il 14 ottobre 2025), per il nesso arte-tecnologia-acqua come riferimenti metodologici per collocare la sua ricerca. Su Uriel Orlow, *Soil Affinities* (2018-2020), Orlow U. (2018), *Theatrum Botanicum*, Sternberg Press, Berlin, catalogo sul ciclo "botanico" di Orlow (piante, colonialità, territori): quadro critico e iconografico per *Soil Affinities*; Sheikh S. (2018), "Botanical Ghosts: Plants, Power and the Colonial Present", in Orlow U., *Theatrum Botanicum*, Sternberg Press, Berlin, per il suolo e il vegetale come archivi politici e memorie postcoloniali, concetti chiave per l'opera; Kunsthalle Sankt Gallen (2019),

3.3. Collezioni d'arte e biodiversità

Un aspetto rilevante del rapporto tra arte e biodiversità nel contesto del Global North riguarda il modo in cui musei di arte storica e contemporanea hanno iniziato a rileggere le proprie collezioni e i propri patrimoni alla luce delle trasformazioni ecologiche e climatiche, non solo acquisendo nuove opere legate alla crisi ambientale, ma re-interpretando i capolavori del passato e sviluppando pratiche curatoriali capaci di attivare nuove letture ecocritiche. In questa prospettiva, istituzioni come il Metropolitan Museum di New York e il Kunsthaus Zürich hanno proposto esperienze che uniscono storia dell'arte, pratiche educative e ricerca curatoriale, riconfigurando la rappresentazione del paesaggio e della natura come strumento di riflessione sulla fragilità degli ecosistemi, sull'Antropocene e sulle responsabilità culturali delle società contemporanee.

Nel Metropolitan Museum, iniziative editoriali e didattiche hanno incoraggiato letture ecologiche delle collezioni paesaggistiche ottocentesche: una *Spotlight* – ossia un articolo di approfondimento che propone nuove interpretazioni critiche di singole opere della collezione – riconsidera *The Oxbow* (1836) di Thomas Cole come intervento proto-ambientalista – oggi ritenuto una delle opere più emblematiche della Hudson River School, e recentemente riletto attraverso la lente dell'ecocritica e della storia ambientale. La rilettura è affidata a Elizabeth Mankin Kornhauser, curatrice del MET specializzata in pittura e scultura americana dell'Ottocento. Si concentra sulla Hudson River School e su Thomas Cole, di cui ha curato importanti mostre

Uriel Orlow. *Learning from the Forests*, catalogo di mostra, Kunsthalle Sankt Gallen, Sankt Gallen, che approfondisce metodi, fonti e dispositivi filmico-installativi che l'artista applica ai paesaggi estrattivi e agricoli. Su Territorial Agency, *Oceans in Transformation* (2019-2020): Zyman D. (a cura di) (2021), *Territorial Agency: Oceans in Transformation*, TBA21 – Academy, Vienna, per il ripensamento degli oceani come infrastrutture vitali (biodiversità, correnti, estrazione); Territorial Agency (2020), *Oceans in Transformation*, risorsa di progetto, TBA21 – Academy, testo disponibile al sito: <https://ocean-archive.org/> (consultato il 14 ottobre 2025), da visionare come piattaforma open access con mappe, dataset e documentazione metodologica del progetto; Sciences du Design (2020), numero speciale su “Design & Anthropocene” (saggi su cartografie ambientali e visualizzazione oceanica), testo disponibile al sito: <https://www.cairn.info/> (consultato il 14 ottobre 2025), come cornice accademica per leggere le pratiche di mappatura e modellazione multistrato adottate da Territorial Agency. Su Joos van Craesbeeck, *The Temptation of Saint Anthony* (ca. 1650): Grove Art Online (s.d.), “Joos van Craesbeeck”, Oxford University Press, testo disponibile al sito: <https://www.oxfordartonline.com/> (consultato il 14 ottobre 2025). Per biografia, opere e contesto della pittura fiamminga del XVII secolo: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (s.d.), *Joos van Craesbeeck, The Temptation of Saint Anthony*, scheda di collezione, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, testo disponibile al sito: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/> (consultato il 14 ottobre 2025), per visionare la scheda museale con dati tecnici, provenienza e bibliografia sul dipinto citato.

e cataloghi. Interviene anche Alan C. Braddock, professore di Storia dell'arte e Studi americani al College of William & Mary, tra i principali studiosi di ecocritica e storia ambientale dell'arte nordamericana, autore di pubblicazioni su arte, ecologia e giustizia ambientale³³.

Nella loro lettura, Cole emerge come un artista che, pur non impiegando ancora un linguaggio politico-ecologico in senso moderno, aveva colto con forza la minaccia della deforestazione e della trasformazione rapida dei territori americani a causa dello sviluppo agricolo e industriale. L'opera contrappone due poli: da un lato, una natura selvaggia e lussureggiante, dall'altro un paesaggio agricolo già segnato dallo sfruttamento e dal disboscamento. In questo dualismo, l'autoritratto dell'artista si rivolge direttamente allo spettatore e trasforma la pittura in un manifesto visivo che invita alla preservazione della bellezza sublime del paesaggio americano. Tuttavia, questa "estetica della wilderness", così definita dai curatori, riflette i limiti ideologici del Romanticismo ottocentesco³⁴.

Come sottolineano Kornhauser e Braddock, l'ambientalismo di Cole è privo, ad esempio, della dimensione della giustizia: non riconosce la presenza storica e culturale dei popoli nativi, né le conseguenze delle politiche di rimozione forzata attuate dall'amministrazione Jackson, attiva dal 1829 al 1837. La sua visione, seppur pionieristica, resta ancorata a un'idea di natura riservata alle élite di razza bianca, con una certa educazione. La rilettura del paesaggio di *Oxbow* è possibile oggi invece, secondo i curatori, alla luce dei cambiamenti climatici e delle trasformazioni del territorio stesso, in quanto modificato da inondazioni, industrie e infrastrutture stradali. L'opera può quindi assumere nuovi significati: monito sul rapporto tra modernizzazione e perdita ecologica, ma anche occasione per ripensare a pratiche museali più inclusive che integrino prospettive indigene e protezione ambientali locali³⁵.

³³ Sul lavoro di Braddock su Cole si veda: Braddock A. C. e Irmscher C. (a cura di) (2009), *A Keener Perception. Ecocritical Studies in American Art History*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, cornice teorica per la rilettura di Cole e della Hudson River School; Braddock A. C. e Kusserow K. (a cura di) (2018), *Nature's Nation. American Art and Environment*, Princeton University Art Museum, Princeton, che ripercorre la relazione tra arte statunitense e ambiente dall'età coloniale al contemporaneo; include discussioni su Hudson River School ed ecocritica. Per il lavoro di Kornhauser su Cole si veda Kornhauser E. M. et al. (2018), *Thomas Cole's Journey: Atlantic Crossings*, The Metropolitan Museum of Art, New York, catalogo di riferimento storico-critico per contestualizzare *The Oxbow*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Per la lettura dei curatori su *The Oxbow* cfr. The Metropolitan Museum of Art (2022), *Spotlight: Reexamining the Wilderness Aesthetic* (serie "Perspectives"), The Metropolitan Museum of Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.metmuseum.org/perspectives/oxbow-questioning-romantic-wilderness> (consultato il 14 ottobre 2025). Per maggiori informazioni sui dati tecnici, il contesto e l'interpretazione museale dell'opera di Cole nella collezione del MET, utile The Metropolitan Museum of Art (s.d.), *View from Mount Holyoke*,

La biodiversità, se qui può essere così riletta, è rappresentata come equilibrio conteso tra sfruttamento economico del paesaggio e tutela, rivisto criticamente dal museo con apparati testuali e attività educative per esplicitare assenze e rimozioni.

Anche nell'Europa centrale non mancano progetti espositivi che rileggono le collezioni storiche alla luce della crisi ecologica e della biodiversità. Un esempio significativo è rappresentato dalla mostra *Earth Beats. The Changing Face of Nature* (Fig. 28), presso la Kunsthau Zürich, nel 2021-2022, che ha reinterpretato i paesaggi alpini custoditi dal museo in chiave critica, ponendoli in dialogo con opere contemporanee. Concepita come un appello artistico a preservare il pianeta e le sue risorse naturali per le generazioni future, l'esposizione affrontava i temi del cambiamento climatico proponendo l'idea della Terra come organismo vivente, il cui "battito" può essere percepito e rappresentato attraverso le arti visive. Curata da Sandra Gianfreda, responsabile della collezione e delle mostre di arte moderna/contemporanea del museo, e Cathérine Hug, nota per progetti contemporanei interdisciplinari, la mostra ha costruito un percorso associativo centrato su quattro elementi – terra, aria, acqua e fuoco – che si estendeva oltre le sale del nuovo del museo edificio progettato da David Chipperfield, includendo installazioni come *Olivestone* (1984) di Joseph Beuys e una suggestiva "stanza dei ghiacciai", concepita per evocare la fragilità degli ecosistemi alpini³⁶. Il museo, così, usava la propria collezione come leva per "ri-scrivere" il paesaggio alpino: non icona turistica, ma archivio di trasformazioni e rischi.

Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm – The Oxbow (1836), scheda di collezione, The Metropolitan Museum of Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10497> (consultato il 14 ottobre 2025).

³⁶ Per il catalogo della mostra cfr. Gianfreda S. e Hug C. (a cura di) (2021), *Earth Beats. The Changing Face of Nature / Natur im Wandel*, Scheidegger & Spiess, Zürich; per la scheda istituzionale cfr. Kunsthau Zürich (2021), *Earth Beats. The Changing Face of Nature*, scheda di mostra, Kunsthau Zürich, Zürich, testo disponibile al sito: <https://www.kunsthau.ch/> (consultato il 14 ottobre 2025). Utile come esempio di curatela tematica su scienza, immaginario e tecnologia soprattutto per leggere l'approccio metodologico applicato poi a *Earth Beats* è: Hug C. (2019), *Fly Me to the Moon. 50 Jahre Mondlandung*, Scheidegger & Spiess, Zürich. Sul nuovo edificio di Chipperfield si veda Chipperfield D. (con David Chipperfield Architects) (2021), *Kunsthau Zürich Extension*, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln.



Fig. 28 - Veduta dell'installazione, mostra Earth Beats – The Changing Face of Nature, Kunsthau Zürich 2021-2022. Photos: Franca Candrian, Kunsthau Zürich. Da sinistra: Laurence Bonvin, Aletsch Negative, 2019, HD video, colore, sonoro, 4:3, 11' 30", Courtesy dell'artista; Vivian Suter, Untitled, n.d., tecnica mista su tela, Courtesy dell'artista e del Karma International Zürich.

Tra i cinquanta artisti presentati, particolarmente significativo risultava il progetto *Growing Hills* (2021) di Vaughn Bell (Figg. 29 e 30), realizzato in collaborazione con una classe svizzera, in cui il visitatore poteva introdurre la testa all'interno di contenitori in plexiglass piantumati, sperimentando la vita vegetale attraverso olfatto, vista e tatto, e scoprendo nuove forme di relazione sensoriale con il mondo naturale³⁷. Questa pedagogia immersiva sposta la biodiversità dalla mera visione alla pratica per cui il pubblico non “guarda” soltanto, ma viene coinvolto in un esercizio di attenzione e cura e di consapevolezza divenendo parte integrante dell'ecosistema. L'intento curatoriale che traspare mira, infatti, a trasmettere non solo l'urgenza della crisi ambientale, ma anche curiosità e apertura verso modelli alternativi di convivenza necessaria per la conservazione della terra e dei suoi habitat, ponendo la biodiversità e la sostenibilità non soltanto come emergenze scientifiche, ma anche come questioni estetiche e culturali fondamentali.

³⁷ Oltre al catalogo della mostra, per approfondire il lavoro di Bell si veda Kunsthau Zürich (2021), *Earth Beats – Vaughn Bell* (playlist/video), Kunsthau Zürich, testo disponibile al sito: https://www.youtube.com/playlist?list=PLPpJowbRYv5hCCoDvAdJ0Kt_130ku7cd2 (consultato il 14 ottobre 2025), in cui l'artista spiega impostazione e finalità partecipative e Vaughn Bell (s.d.), *Growing Hills*, scheda di progetto, testo disponibile al sito: <https://www.vaughn-bell.net/growing-hills.html> (consultato il 14 ottobre 2025).



Fig. 29 - Vaughn Bell in – Veduta dell'installazione, mostra Earth Beats – The Changing Face of Nature, Kunsthaus Zürich 2021-2022. Photos: Franca Candrian, Kunsthaus Zürich. Courtesy dell'artista e del Kunsthaus Zürich.



Fig. 30 - Vaughn Bell in – Veduta dell'installazione, mostra Earth Beats – The Changing Face of Nature, Kunsthaus Zürich 2021-2022. Photos: Franca Candrian, Kunsthaus Zürich. Courtesy dell'artista e del Kunsthaus Zürich.

3.4. Conclusioni

Nel confronto tra Australia, Nord America ed Europa centrale, la biodiversità non è uno sfondo “verde” ma una posta in gioco politica che riorganizza linguaggi, alleanze e poteri istituzionali. In Australia, con i Martu al MCA, la biodiversità è *Ngurra/Country*: una trama di acqua, piste, specie e responsabilità che lega ecologia, diritto e memoria. L’acquisizione di opere come *Kalyu* trasforma l’arte in “prova pubblica” di un’ecologia minacciata e spinge il museo verso pratiche co-curatoriali con le comunità. Alla NGA, l’accostamento Gascogne/Kusama inserisce la natura tra due poli opposti, quello dell’estrazione e quello della spettacolarizzazione: da un lato la griglia della monocultura come perdita di diversità, dall’altro la serialità pop che standardizza il vivente. Qui la biodiversità è resa visibile come effetto di economie e mediazioni culturali, e il display esplicita che il modo di vedere è costruito, e quindi negoziabile.

In Nord America, *Anthropocene* (AGO) imposta la biodiversità come rendiconto dell’estrazione: cave, disboscamenti, estinzioni diventano inventario visuale e l’AR sposta lo sguardo dalla contemplazione alla prova, rafforzando il ruolo del museo come produttore di evidenza pubblica. *Broken Nature* (MoMA) traduce diversamente la biodiversità, sottoforma di protocolli di riparazione: materiali, filiere e politiche progettuali di design e di architettura diventano il contenuto stesso della mostra, spostando il discorso dall’opera-icona all’opera che evidenzia conseguenze materiali delle scelte umane. In entrambi i casi, rappresentare l’ecosistema implica scelte di politica istituzionale: decidere quali fenomeni monitorare, come le inondazioni, quali luoghi includere nell’indagine, come i terreni agricoli, e quali dati o voci riconoscere come validi, ad esempio le voci degli animali in estinzione, per orientare le decisioni curatoriali.

In Europa centrale, *Critical Zones* (ZKM) rende la biodiversità un cantiere politico-epistemico: il paesaggio è un campo d’interazioni tra umani e non umani, indagato con strumenti, mappe e contro-narrazioni; *Earth Beats* (Kunsthaus Zürich) rilegge invece i paesaggi alpini come archivi di rischio e trasformazione, passando da un’immagine che evoca quelle delle cartoline, alla vera e propria responsabilità. Qui la politica entra nella curatela come criterio di visibilità: accostamenti storico-contemporanei, dati, pedagogie immersive e collaborazioni con scienziati e comunità ridefiniscono chi parla, che cosa si vede e con quali prove.

In sintesi, nel Global North, attraverso mostre, acquisizioni e riallestimenti, la biodiversità funziona come criterio operativo: spinge le istituzioni a prendere posizione su estrazione, giustizia ecologica e diritti territoriali, orienta le collaborazioni con le First Nations, con le geoscienze e con il design, e rimodella le collezioni come archivi viventi, nei quali la rappresentazione degli habitat viene discussa e messa in pubblico confronto.

CONCLUSIONI

Risultati

Questo studio ha analizzato come viene rappresentata la biodiversità secondo una prospettiva globale, indagando se e come le pratiche curatoriali abbiano contribuito a trasformare la biodiversità da dato naturalistico a categoria culturale e politica, capace di rendere visibili tensioni identitarie, geografiche ed ecologiche in prospettiva transnazionale. Mediante un approccio comparativo e interdisciplinare, l'indagine ha considerato non soltanto opere e iconografie, ma anche dispositivi espositivi e politiche di acquisizione interrogando il ruolo delle istituzioni museali come mediatori e non come spazi neutri. Dalla ricerca emerge la biodiversità non come repertorio da illustrare, bensì come criterio curatoriale che intreccia estetica, ecologia e politica, riformulando di conseguenza la funzione istituzionale del museo.

Le convergenze tra contesti mostrano la volontà di superare la “natura-sfondo” per farne un dispositivo che reimposta missione e responsabilità dell'istituzione. Cambiano però gli orientamenti. Nel Mediterraneo, la leva curatoriale è spesso il riallestimento critico delle collezioni storiche: al Palais Fesch di Ajaccio e al MMSU di Rijeka la biodiversità diventa paesaggio marino socio-ecologico (il mare come sinergia di specie, lavoro, rotte e infrastrutture); al FRAC di Corsica è una soglia relazionale che universalizza l'esperienza della foresta senza annullarne la densità simbolica; al MAC – Musées de Marseille si fa contro-archivio, mettendo in crisi tassonomie e gerarchie; al MAN di Nuoro è un'ecologia della ferita e della riparazione, dove memoria industriale, bonifica e rinaturalizzazione coesistono.

Nel Nord globale (Nord America/Europa centrale) prevale una grammatica interdisciplinare e tecnologica: *Anthropocene* (AGO) usa fotografia monumentale e AR per trasformare cave, disboscamenti ed estinzioni come documenti di prova pubblici; *Broken Nature* (MoMA) sposta il fuoco dall'oggetto finito ai processi: mette in primo piano protocolli, filiere e cicli di vita dei materiali, mostrando il design come pratica di riparazione (come si rigenera un

reef, come si riduce o si reimpiega la plastica, come si progetta per la cura delle risorse naturali). *Critical Zones* (ZKM) trasforma il museo in un osservatorio politico dove arti e scienze della Terra lavorano insieme: mappe, sensori, e installazioni rendono leggibili aria, suolo e acque come campi di conflitto e di decisione collettiva. *Earth Beats* (Kunsthaus Zürich) rilegge i paesaggi alpini come archivi di rischio: accosta opere storiche a dati e ambienti immersivi (come la “stanza dei ghiacciai”) e passa dall’immagine-souvenir a quella che richiama una certa responsabilità condivisa, chiedendo di vedere le Alpi non come icona rassicurante ma come ecosistema fragile da monitorare e tutelare.

Nel Sud globale, il vettore è decoloniale: il MALI mette sullo stesso piano arte indigena contemporanea e opere internazionali, evitando la cornice etnografica. In mostra i tessili shipibo, i disegni botanico-cosmologici di Abel Rodríguez (Nonuya) e le grafiche yanomami di Sheroanawë Hakihiwë convivono con artisti “globali”: non come folklore, ma come saperi che definiscono diritti su fiumi, foreste e memorie. La curatela istituzionalizza così un bilinguismo epistemico (linguaggi e criteri indigeni e criteri dell’arte contemporanea), con effetti pratici su restituzioni alle comunità.

Il MAIIAM mostra la biodiversità come condizione materiale dei territori: acqua, polveri di cantiere, radiazioni, cicli lunari. Qui la curatela costruisce un archivio attivo della crisi tramite acquisizioni mirate e apparati che spiegano come politiche urbane e mercato immobiliare distribuiscano in modo diseguale i rischi ambientali.

Lo Zeitz MOCAA sposta il potere decisionale: una open call invita cittadini, scuole e collettivi a esporre, e il display non gerarchico (pareti tappezzate, opere miste senza “ranghi”) performa una sorta di ecologia civica. Il tema del giardino e delle relazioni (sezioni “The Garden”, “Outside” e “Relations”) diventa strumento per parlare di cura, convivenza e accesso allo spazio in una città segnata da disuguaglianze. Il museo agisce come infrastruttura di partecipazione, non come filtro esclusivo.

Il Museu Nacional da República, Brasília, rilegge la materia come campo politico: Gisela Colón usa acrilici ottici e fibra di carbonio (materiali con genealogie militari/aerospaziali) in monoliti e totem luminosi che trasformano l’immaginario dell’estrazione e della sorveglianza in narrazioni ecofemministe di cura e riparazione. In sintesi, nel Sud globale la biodiversità è strumento di redistribuzione del potere: istituzionalizza i saperi indigeni (MALI), costruisce prove territoriali della crisi (MAIIAM), democratizza la selezione e l’allestimento (Zeitz MOCAA), e ricodifica materiali e simboli dell’estrazione in pratiche di cura (Museu Nacional da República).

A livello rappresentativo i soggetti più frequenti sono:

- 1) Infrastrutture estrattive e agricole per cui cave e monoculture ricorrono come sintomi visivi del degrado degli habitat: le cave di marmo di Carrara

nelle fotografie murali di Burtynsky trasformano la montagna in organismo “scarnificato”; la griglia modulare di *Wheat Belt* di Rosalie Gascoigne evoca la monocultura cerealicola e la perdita di diversità; al MMSU le vedute storiche del porto dialogano con opere contemporanee che mostrano il mare come infrastruttura di merci e rotte.

- 2) Acque glaciali, urbane e costiere. L’acqua funziona da indice di ingiustizia ambientale e interdipendenza: nei *Ghiacciai* di Salgado l’iconografia del sublime è rovesciata in prova del cambiamento climatico; in *Imagining Flood* (Ruangkritya, MAIIAM) le alluvioni di Bangkok rivelano come l’urbanistica distribuisca i rischi in modo diseguale; nelle installazioni *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef* (Laurence, MCA) la barriera corallina appare come rivitalizzata; in *Critical Zones* (ZKM) mappe e dati mostrano fiumi e nuvole come sistemi condivisi tra specie e territori.
- 3) Foreste e giardini come dispositivi pedagogici. La foresta e il giardino diventano ambienti didattici più che scenari: *Theatre of Trees* (Laurence, MCA) invita a pratiche di ascolto e cura; *Growing Hills* (Bell, Kunsthau Zürich) fa esperire la vita vegetale mettendo la testa dentro micro-paesaggi coltivati; nella sezione “The Garden” di *Home Is Where the Art Is* (Zeit MOCAA) il “giardino” organizza la coabitazione di tecniche, materiali e comunità; con Bae Bien-U (FRAC) la foresta è una soglia relazionale che unifica esperienza e responsabilità senza cancellare la densità simbolica.
- 4) Specie sentinella. Alcuni organismi compaiono come emblemi di perdita e come soglie morali: in *Anthropocene* l’AR restituisce Sudan, l’ultimo rinoceronte bianco settentrionale, e Big Lonely Doug, un grande abete di Douglas isolato dopo il disboscamento; i coralli compaiono come reperti e immagini cliniche nelle opere di Laurence e nei display alpini di *Earth Beats* (Kunsthaus Zürich) emergono ghiacciai e boschi bianchi fuori stagione come segnali di collasso.
- 5) Mappe/percorsi di Country. Le opere indigene cartografano relazioni tra ecologie, diritti e memoria: nei dipinti corali Martu (*Hunting Ground, Parnngurr Area; Kalyu*, MCA) piste, sorgenti e siti di responsabilità connettono acqua, fauna, pratiche di caccia e titoli territoriali; i grafismi di Abel Rodríguez (MALI) mappano case comunitarie (*maloka*), fiumi e piante come archivi di saperi; al MMSU il paesaggio marino lega lavoro portuale, rotte migranti e specie in un’unica geografia socio-ecologica.

Insieme, queste tipologie di immagini spostano la biodiversità dall’illustrazione naturalistica a un lessico di evidenze: infrastrutture e campi come cause, acque come indicatori, foreste/giardini come pedagogie per reti civiche, specie sentinella come soglie etiche e mappe di Country come rivendicazioni politiche sulla terra e sul mare.

Queste rappresentazioni costruiscono infatti un atlante iconografico di riscontri ecologici: infrastrutture e monoculture rendono visibili le cause materiali delle trasformazioni – dalle cave di *Carrara Marble Quarries* di Edward Burtynsky ai pattern agricoli seriali di *Wheat Belt* di Rosalie Gascoigne –; le acque funzionano da indicatori di squilibrio e interdipendenza, che si tratti dei ghiacciai fotografati in *Salgado. Ghiacciai*, delle inondazioni urbane di *Imagining Flood* (Miti Ruangkritya) o degli oceani-cartografia di *Oceans in Transformation* (Territorial Agency); foreste e giardini diventano spazi pubblici di apprendimento, come nel “bosco” immersivo *Theatre of Trees* e nel vivaio-laboratorio *Cellular Gardens* (entrambi di Janet Laurence) o nel progetto partecipativo *Growing Hills* (Vaughn Bell); le specie-indicatore segnano soglie etiche della perdita – dai coralli “rianimati” in *Deep Breathing: Resuscitation for the Reef* (Janet Laurence) al rinoceronte bianco *Sudan* ricostruito in AR nel progetto *Anthropocene* –; e le mappe dei territori ancestrali (Country), come *Kalyu* e *Hunting Ground, Parnngurr Area* dei Martu Artists o le tavole ecosistemiche di Abel Rodríguez (*La maloka, Ganagucha*), rendono visibili rivendicazioni politiche su terra e mare.

La curatela che emerge dall’analisi è definibile come transdisciplinare e situata: nelle équipe curatoriali ricorrono figure già attive su ecosistemi e giustizia ambientale. Da qui si può dedurre che, dove tali competenze esistono, il museo passa dalla “mostra a tema” a politiche che orientano acquisizioni di processi (residenze, labour-based works), co-curatele con comunità (per es. Martu/MCA; ECO_LABS/Skopje). Alla luce dei dati emersi si possono identificare in quattro gruppi le principali tipologie di allestimento:

- 1) Documentaria, come mostrano i muri fotografici su scala territoriale, l’utilizzo delle tecnologie AR/VR, e delle mappe e timeline che trasformano l’opera in riscontro. In *Anthropocene* (AGO) i murali di Burtynsky sulle cave di Carrara, le timeline dei siti estrattivi e l’AR di *Sudan* (l’ultimo rinoceronte bianco) spostano lo sguardo dalla contemplazione alla prova; allo ZKM, *Critical Zones* usa cartografie di Territorial Agency (*Oceans in Transformation*) e inchieste visive (Forensic Architecture, *Cloud Studies*) per costruire dossier ambientali leggibili dal pubblico.
- 2) Pedagogico-immersiva, attraverso ambienti che fanno sperimentare la cura più che osservare la natura. Al Kunsthau Zürich, la stanza dei ghiacciai di *Earth Beats* rende tangibile la fragilità alpina; all’MCA di Sydney, Janet Laurence allestisce un bosco attraversabile (*Theatre of Trees*) e un vivaio-laboratorio (*Cellular Gardens*) che attivano gesti di osservazione, manutenzione e tutela; inoltre i display *Wunderkammer* con campioni, vetrini e proiezioni (*Deep Breathing: Resuscitation for the Reef*) insegnano a leggere coralli e habitat come entità in stato critico sottoposte a protocolli di monitoraggio e cura.

- 3) Decoloniale/redistributiva, tramite l'inclusione di dispositivi non gerarchici, la scelta di call aperte e pratiche di restituzione che rinegoziano tassonomie. Lo Zeitz MOCAA, in *Home Is Where the Art Is*, elimina la giuria e adotta una curatela volta a redistribuire il potere di selezione alla città; il MAC, in *Les Veilleurs* di Ali Cherri, usa tavoli luminosi e accostamenti trasversali per mettere in crisi i dispositivi classificatori delle collezioni; il MALI, in *Amazonías*, espone sullo stesso piano le opere di artisti indigeni (per es. Brus Rubio, Abel Rodríguez) e quelle di artisti già affermati sulla scena globale, accompagnandole con didascalie anche in lingua locale, così da evitare gerarchie implicite e riconoscere la titolarità culturale-indigena dei saperi esposti.
- 4) Archivio attivo, grazie ai dialoghi storico-contemporanei e alle politiche d'acquisizione che saldano patrimonio e agenda pubblica. Al Palais Fesche e al MMSU le collezioni storiche vengono riattivate con opere contemporanee per leggere il mare come infrastruttura ecologica, economica e politica; al MAN di Nuoro l'acquisizione di *La montagna magica* (Roubini) trasforma la collezione in archivio ecologico-politico della ferita e della riparazione; alla NGA di Canberra l'accostamento Gascoigne/Kusama mostra, tra monocultura ed estetica seriale, come il "naturale" sia mediato da economie e media diversi; al MAIIM (*Temporal Topography*) le nuove acquisizioni mappano inondazioni, polveri e radiazioni come parti costitutive dell'identità museale contemporanea.

In sintesi, la biodiversità negli ultimi due decenni appare come un linguaggio culturale transnazionale: nel Mediterraneo media tra memoria e crisi, nel Nord globale costruisce narrazioni planetarie basate su dati e prove e nel Sud globale opera come vocabolario visivo decoloniale che restituisce voce e potere di definizione. Ovunque agisce come vero e proprio criterio di riferimento curatoriale, un vero e proprio criterio operativo per cui orienta testi, display, partnership e acquisizioni; trasforma il visitatore in testimone responsabile; e fa della curatela non una pratica neutra, ma di posizione, esplicitando scelte etiche e politiche, di processo strutturandosi come indagine situata e condivisa attraverso ricerca sul campo, co-progettazione e di prova, rendendo verificabili i nessi tra ecologia, storia e politica, e producendo dunque evidenze pubbliche su cui il visitatore è chiamato a formarsi un giudizio.

Limiti e prospettive future

Un primo limite che emerge dall'analisi delle opere e del loro allestimento riguarda il bias iconografico e la spettacolarizzazione: le immagini che più circolano – cave a cielo aperto, fronti glaciali, fauna ingigantita – privilegiano

l'evidenza visiva immediata del collasso ecologico e mettono in ombra i processi lenti e diffusi che realmente sostengono o erodono la biodiversità come dinamiche del suolo, microbiomi, manutenzione, e pratiche agro-forestali ordinarie. Si passa dal mostrare prove al puntare sull'impatto visivo: l'immagine colpisce, riducendo la comprensione delle catene causali e delle condizioni di contesto. A ciò si aggiunge l'utilizzo di cornici teoriche sbilanciate: molte analisi restano ancorate a categorie eurocentriche (sublime, pittoresco, *landscape*) poco adatte a leggere cosmologie e grammatiche visuali indigene; la "decolonialità", inoltre, è talvolta un'etichetta curatoriale più che un metodo analitico applicato alle immagini e ai loro regimi di produzione.

Un terzo nodo è la dipendenza dal discorso istituzionale: cataloghi ed etichette orientano la lettura e producono interpretazioni conformi, mentre mancano studi sistematici di ricezione e che misurino come cambia lo sguardo del pubblico nel tempo. Infine, le mediazioni tecnologiche opache (AR/VR, dataset) introducono nuove retoriche dell'evidenza ma anche filtri invisibili, dalle scelte di scala ai parametri di modellazione, fino ai bias algoritmici, raramente tematizzati nell'analisi iconografica, con il rischio di confondere l'autorità del dispositivo con la solidità dell'evidenza.

Circa ricerche future, invece, alla luce di quest'indagine, dei risultati e limiti emersi, nuovi studi possono articolarsi lungo alcune direttrici complementari, capaci di rafforzare sia la base teorica sia gli strumenti empirici dell'analisi curatoriale della biodiversità. In primis, occorre indagare la co-produzione di tassonomie visive, iconografie situate e co-autoriali insieme alle comunità custodi dei saperi di una certa terminologia indigena, metafore, e simboli locali, e come, secondo quali criteri, vengono formalizzati crediti di titolarità culturale e protocolli d'uso delle immagini (per es. accordi di curatela, licenze comunitarie, *CARE principles* per i dati indigeni), misurando come queste scelte ridefiniscano la semantica delle opere nel tempo.

In secondo luogo, ampliare l'analisi oltre il visivo includendo l'aspetto multisensoriale, considerando paesaggi sonori, odori, temperatura/umidità e tattilità di materiali "bio" (alghe, cortecce, suoli) come parti costitutive della rappresentazione. A tale scopo potranno servire metodi misti, dalle descrizioni tecniche dei display, ai protocolli conservativi per supporti organici, ai diari sensoriali dei visitatori, per capire come tali canali veicolino il racconto della biodiversità. Infine, potrebbe essere utile indagare una critica dell'evidenza, sviluppando una metodologia per misurare l'influenza del filtro di AR/VR, distinguendo tra estetica della prova e prova verificabile mediante linee guida curatoriali trasparenti (ad esempio *datasheet* per installazioni e mappe).

BIBLIOGRAFIA

- A'bear L., Hayward J. C. e Root-Bernstein M. (2017), "Conservation Science and Contemporary Art: Thinking About Tenerife", *Leonardo*, 50(1): 27-30.
- Actualitté (2025), "Ali Cherri et Karim Kattan réveillent les objets oubliés à Marseille", Actualitté, Paris, testo disponibile al sito: <https://www.actualitte.com> (consultato il 9 settembre 2025).
- Adom D., Donkor E. K. e Asante D. B. (2023), "Why Innovations in Art and Culture Matters in the Quest for Solutions to the Global Environmental and Biodiversity Crises", *Journal of Innovations in Art and Culture for Nature Conservation and Environmental Sustainability*, 1(1): 1-7.
- Alberti S. J. M. M. (a cura di) (2011), *The Afterlives of Animals: A Museum Menagerie*, University of Virginia Press, Charlottesville.
- Alessandri A. e Costamagna P. (a cura di) (2018), *Naturel pas Naturel*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Aloi G. (2018), *Botanical Speculations. Plants in Contemporary Art*, Routledge, London-New York.
- Aloi G. (2018), *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, Columbia University Press, New York.
- Aloi G. (2018), *Why Look at Plants? The Vegetal World in Contemporary Art*, Brill, Leiden-Boston.
- Anderson S. (2020), "Unsettling National Narratives and Multiplying Voices", *Museum Management and Curatorship*, 35(5): 488-531.
- Antonelli P. (a cura di) (2019), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, catalogo della XXII Triennale di Milano, Skira, Milano.
- Araujo R. M., Bartsch I., Bekkby T., Erzini K. e Sousa-Pinto I. (2013), "What Is the Impact of Kelp Forest Density and/or Area on Fisheries?", *Environmental Evidence*, 2(1): 15.
- ARCO (2019), *Perú País Invitado – Dossier istituzionale*, Madrid, testo disponibile al sito: <https://www.ifema.es/arco-madrid> (consultato il 12 ottobre 2025).
- ArtThrob (2021), *Citizen Homage: Home Is Where the Art Is at Zeitz MOCAA*, testo disponibile al sito: <https://artthrob.co.za/2021/10/24/citizen-homage-home-is-where-the-art-is-at-zeitz-mocaa/> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Atkinson-Phillips A. (2022), "Australian Welcome Walls and Other Sites of Networked Migrant Memory", in *Contested Urban Spaces: Monuments, Traces, and Decentered Memories*, Cham, Springer International Publishing, pp. 45-64.

- Bae B. -U. (a cura di Pae Pyŏng-u e Byun W.; contributo di Jeong-Hee Lee-Kalisch) (2013), *Windscape*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Baichwal J. e de Pencier N. (2006), *Manufactured Landscapes* (documentario), Mercury Films / Zeitgeist Films, Toronto.
- Baichwal J., de Pencier N. e Burtynsky E. (2013), *Watermark* (documentario), Mongrel Media / Mercury Films, Toronto.
- Baker J. (2023), *Museums, Art and Inclusion in a Climate Emergency*, Routledge, London (in part. pp. 64-87).
- Balseca, A. e Carrión, M. C. (2022), “Reflections in a Black Mirror: An Interview with Adrián Balseca”, *MoMA Magazine*, The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/magazine/articles/739> (consultato il 2 maggio 2024).
- Belsey F. (2019), “Decolonizing the Museum in Practice”, *Journal of Museum Ethnography*, (32): 11-16.
- Biennale of Sydney (2018), *Tawatchai Puntusawasdi*, Sydney, Biennale of Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.biennaleofsydney.art> (consultato il 1° giugno 2025).
- Biodiversity Heritage Library (s.d.), sito web, disponibile al sito: <https://www.biodiversitylibrary.org/> (consultato il 21 ottobre 2025).
- Bishop C. (2012), “Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, *Art Journal*, 66(1): 25-32.
- Bizot Group (2023), *Green Protocol: Environmental Guidelines for Museums, Galleries and Loaning*, Bizot Group, testo disponibile al sito: <https://bizotgroup.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Boelhower W. (2024), “Decolonization, Diversity and Accountability: The Role of Museums in Democracies of the Global North”, *Atlantic Studies*, 21(1): 14-29.
- Bonacossa I. e Ziegler P. (a cura di) (2017), *Armin Linke: l'apparenza di ciò che non si vede. PAC Padiglione d'arte contemporanea*, Milano, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Borrelli N., Mura G. e Rota M. (a cura di) (2025), *DisSeminAzioni. Raccontare la biodiversità* (mostra a doppio formato, online e visitabile nel padiglione U7 dell'Università degli Studi di Milano Bicocca), National Biodiversity Future Center (NBFC), testo disponibile al sito: <https://www.biodisseminazioni.it/> (consultato il 20 ottobre 2025).
- Borrelli N., Mura G. e Rota M. (a cura di) (2025), *DisSeminAzioni. Raccontare la biodiversità*, Ledizioni, Milano, testo disponibile al sito: file:///Users/sgmc/Downloads/DisSeminAzioni_Web-OK_DEF.pdf (consultato il 20 ottobre 2025).
- Borrelli N. e Davis P. (2012), “How Culture Shapes Nature: Reflections on Eco-museum Practices”, *Nature and culture*, 7(1), 31-47.
- Braddock A. C. e Irmscher C. (a cura di) (2009), *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Braddock A. C. e Kusserow K. (a cura di) (2018), *Nature's Nation. American Art and Environment*, Princeton University Art Museum, Princeton.
- Brett G. (1989), “Earth and Museum: Local and Global?”, *Third Text*, 3(6): 89-96.

- Bridgewater P. (2008), “Biodiversity, Bioculture and the Evolving Discourse of Sustainable Development”, *International Journal of Biodiversity Science & Management*, 4(2): 75-83.
- Bruce Museum (2026), *Gisela Colón: Radiant Earth*, Bruce Museum, Greenwich (CT), testo disponibile al sito: <https://brucemuseum.org/exhibitions/gisela-col%C3%B3n-radiant-earth/> (consultato il 22 ottobre 2025).
- Burojević V. (s.d.), *Sava Šumanović – Life, Work and Ties with André Lhote*, University of Innsbruck, Innsbruck (tesi/studio accademico, open access), testo disponibile al sito: <https://ulb-dok.uibk.ac.at/download/pdf/4901044.pdf> (consultato il 9 maggio 2025).
- Burtynsky E., Baichwal J. e de Pencier N. (2018), *Anthropocene*, Steidl, Göttingen.
- Campodonico D. M. (2023), “Amazonía, comunidad y archivo”, *Estudios Curatoriales*, (17): 30-49, in particolare la nota 7.
- Canal Projects (a cura di) (2024), *Adrián Balseca: Routing Rubber*, New York, Canal Projects.
- Castello di Rivoli (2023), Elena Mazzi, *The Upcoming Polar Silk Road* (2021), *Rivoli*, *CRRI* (scheda collezione), testo disponibile al sito: <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/the-upcoming-polar-silk-road/> (consultato il 7 luglio 2025).
- Chatterjee S., Gómez-Barris M., Kahn D., Paravisini-Gebert L., Horton J., Goffe T. L., Gaynor A., Schaffer S., Dawson A., Smith G., Boetzkes A., Mukherjee P., Gosine A. Lum J., Chirikure S., Ginn F., Hamilton J. M., Hameed A., Assu S. e Flint K. (2020), “The Arts, Environmental Justice, and the Ecological Crisis”, *British Art Studies*, 18.
- Cherri A., Rabottini A. e Bigazzi L. (a cura di) (2024), *Dreams of a Dreamless Night*, Milano, Lenz Press.
- Chipperfield D. (con David Chipperfield Architects) (2021), *Kunsthaus Zürich Extension*, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln.
- Chu C. (2021), “Signs of transition: Miti Ruangkritya”, *ArtAsiaPacific*, (124): 40-41.
- City Gallery Wellington (2004), *Rosalie Gascoigne: Plain Air* (catalogo di mostra), City Gallery Wellington, Wellington.
- Collectivité de Corse / Ville d’Ajaccio (2025), testo istituzionale per *Des forêts, des esprits et des hommes*, Ajaccio, testo disponibile al sito: <https://www.isula.corsica/> / <https://www.ajaccio.fr> (consultato il 10 giugno 2025).
- Colón G. (2025), *Gisela Colón: Matéria Prima*, Milano, Skira.
- Columbia University, Department of Anthropology (s.d.), *Karrabing Film Collective: Solo Exhibition at MoMA PSI*, testo disponibile al sito: <https://anthropology.columbia.edu/news/karrabing-film-collective-solo-exhibition-moma-psi> (consultato il 9 settembre 2025).
- Contemporary Southeastern Europe (2025), *A Very Complex Organism: Industrial Films on ‘3. maj’ and ‘Brodosplit’ Shipyards*, s.l., Contemporary SEE, testo (PDF) disponibile al sito: <https://contemporarysee.org/allfiles/documents/file-166-a-very-complex-organism-industrial-films-on-3-maj-and-brodosplit-shipyards.pdf> (consultato il 10 aprile 2025).

- Coombes A. E. e Phillips R. B. (a cura di) (2020), *Museum Transformations: Decolonization and Democratization*, John Wiley & Sons, Hoboken.
- Corse Net Infos (2018), *Exposition 'Naturel pas naturel': Pablo Picasso reçu au cœur du Palais Fesch*, testo disponibile al sito: <https://www.corsenetinfos.corsica> (consultato il 1° giugno 2025).
- COTE Magazine (2025), "The Watchers – Ali Cherri at the MAC", *COTE Magazine*, Monaco-Nice, testo disponibile al sito: <https://www.cotemagazine.com> (consultato il 9 settembre 2025).
- Dal Santo R., Borrelli N. e Davis P. (a cura di) (2023), *Ecomuseums and Climate Change*, Ledizioni, Milano.
- Davis A. e Muller L. (2021), "Troublemakers in the Museum: Robots, Romance and the Performance of Liveliness", in *Curating Lively Objects*, Routledge, London-New York, pp. 49-58.
- Davis A., Robson M., Carty J., Ryan L. e Taylor N. N. (2014), *Martu Art from the Far Western Desert*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney.
- Davis H. e Turpin E. (a cura di) (2015), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Open Humanities Press, London.
- Davis P. (2016), "New Museologies and the Ecomuseum", in *The Routledge Research Companion to Heritage and Identity*, Routledge, London-New York, pp. 397-414.
- de Castro M. B. (2018), "The Global/Local Power of the Inhotim Institute: Contemporary Art, the Environment and Private Museums in Brazil", *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, 15: 161-172.
- de la Cadena M. e Blaser M. (a cura di) (2018), *A World of Many Worlds*, Duke University Press, Durham (NC).
- de la Torre B.; Erić Z. (a cura di) (2021), *Overview Effect*, Museum of Contemporary Art (MSUB), Belgrad, testo disponibile al sito: <https://blancadelatorre.net/wp-content/uploads/2021/07/CATAi%CC%80LOGOOE.pdf> (consultato il 1° giugno 2025).
- Demos T. J. (2016), *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlin.
- Demos T. J. (2017), *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, Berlin.
- Demos T. J., Draxler H., Holert T. et al. (2015), *Oliver Ressler*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg.
- Design Museum (2023), *Sustainable Exhibition Making: A Practical Guide*, The Design Museum, London, testo disponibile al sito: <https://designmuseum.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Di Stefano E. e Mantoan D. (a cura di) (2024), *Libro d'arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Bisso Edizioni, Palermo.
- Dion M. (1997), *Cabinet of Curiosities*, Tate Gallery, London.
- "Doações da Colección Patricia Phelps de Cisneros: estratégias na internacionalização de obras de arte latino-americanas", *Revista Extraprensa*, 15(Especial): 789-801.
- Durieux (1998), *Mladen Tudor: 99 fotografija*, Durieux, Zagreb (scheda editore), testo disponibile al sito: <https://durieux.hr/wordpress/knjige/vizualna-umjetnost-en/99-fotografija-2/?lang=en> (consultato il 1° marzo 2024).

- Escobar T. (2007), *El arte fuera de sí. Estudios de arte indígena y arte popular*, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción.
- Factory Contemporary Arts Centre – FCAC (2021), *The Gatherers* (e-booklet), FCAC, Ho Chi Minh City, testo disponibile al sito: <https://factoryartscentre.com> (consultato il 1° giugno 2025).
- Fenner F. (s.d.), *Let's Go Outside: Women as Storytellers. Public Art in Sydney*, s.l., s.e., testo disponibile al sito: file:///Users/sgmc/Downloads/Lets_Go_Outside_Felicity_Fenner_Women_as_Storytellers_Public_Art_in_Sydney.pdf (consultato il 13 ottobre 2025).
- Findlen, P. (a cura di) (2004), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, Routledge, New York-London.
- Fisch N. (s.d.), *Adriana Bustos*, “Bestiario de Indias I” (dossier/viewing room), testo disponibile al sito: <https://norafisch.com/wp-content/uploads/2017/07/dossier-adriana-bustos-frieze-viewing-room.pdf> (consultato il 9 settembre 2025).
- Freeman B. (2023), “Aesthetic Environmentalism. Review: *Emerging Ecologies* (MoMA)”, *Places Journal*, novembre, testo disponibile al sito: <https://placesjournal.org/article/aesthetic-environmentalism-review-emerging-ecologies-moma-exhibition/> (consultato il 22 ottobre 2025).
- Fuller M. e Weizman E. (2021), *Investigative Aesthetics. Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso, London-New York.
- Fundação Bienal de São Paulo (a cura di) (2021), *34th Bienal de São Paulo. Faz escuro mas eu canto*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.
- Gabrys J. (2016), “Becoming Planetary”, in Parikka J. (a cura di), *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gallery Climate Coalition (2024-2025), *Art Shipping and Couriering Guidelines; Sustainable Exhibition Design Checklist; Artist Toolkit*, Gallery Climate Coalition, London, testo disponibile al sito: <https://galleryclimatecoalition.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Gascoigne M. (2019), *Rosalie Gascoigne: A Catalogue Raisonné*, Australian National University Press, Canberra.
- Gaston K. J. e Spicer J. I. (2004), *Biodiversity: An Introduction* (2^a ed.), Blackwell, Oxford.
- GAVLAK Gallery (2022), *Gisela Colón X Bernardaud: Zenith* (profilo/biografia con principali mostre internazionali), GAVLAK, Palm Beach-Los Angeles, testo disponibile al sito: <https://www.gavlakgallery.com/exhibitions/gisela-colon-x-bernardaud-zenith> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Ghezzi R. (s.d.), *Naturografie*, testo disponibile al sito: <https://www.roberto-ghezzi.com> (consultato il 7 giugno 2025).
- Gianfreda S. e Hug C. (a cura di) (2021), *Earth Beats. The Changing Face of Nature / Natur im Wandel*, Scheidegger & Spiess, Zürich.
- Giblin T. (a cura di) (2023), *The Recent*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh.
- Gioffrè, V. (2025), “Rethinking nature. Oltre la retorica green, verso nuovi paesaggi della coevoluzione”, *CRIOS*, (25): 6-19.
- Godwin, J. (2009), *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, Inner Traditions, Rochester.

- González Godoy C., Hidroscopia Loa (2018): *Leonardo / International Society for the Arts, Sciences and Technology* (vari numeri, 2015-2022), saggi su arte e idrologia (per es. *Hydrological Art Practices*), testo disponibile al sito: <https://www.mitpressjournals.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Gregory H. (2016), “Curating the Anthropocene: Contemporary Art in Natural History Museums”, *Journal of Curatorial Studies*, 5(2): 218-243.
- Grieves G. (2025), “First Peoples First: Decolonising Action in the Arts and Cultural Sector in Australia”, in *Visual Arts Work: Careers, Perspectives and Practices in an Australian Context*, Springer, Cham, pp. 21-30.
- Grove Art Online (s.d.), “Joos van Craesbeeck”, Oxford University Press, Oxford, testo disponibile al sito: <https://www.oxfordartonline.com/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Guadagnini W. (a cura di) (2003), *Armin Linke: Transient*, Skira, Milano.
- Guattari F. (1989), *The Three Ecologies*, The Athlone Press, London.
- Haraway D. (2008), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Haraway D. J. (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham-London.
- Harrison R. e Sterling C. (a cura di) (2021), *Reimagining Museums for Climate Action*, Museums for Climate Action.
- Higgs S. (2016), *Martu Paint Country. The Archaeology of Colour and Aesthetics in Western Desert Rock Art and Contemporary Acrylic Art*, The Australian National University, Canberra.
- Horton J. L. e Berlo J. C. (2013), “Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and ‘New Materialisms’ in Contemporary Art”, *Third Text*, 27(1): 17-28.
- Horton J. e Berlo J. C. (2020), *Indigenous Ecologies: Perspectives on Nature and Decolonization in the Americas*, Routledge, London-New York.
- Hug C. (2019), *Fly me to the Moon. 50 Jahre Mondlandung*, Scheidegger & Spiess, Zürich.
- Huhmarniemi M. (2013), “Applied Visual Arts as Contemporary Art”, in *Cool. Applied Visual Arts in the North*, Faculty of Art and Design of the University of Lapland, Series C, Rovaniemi, (41): 43-53.
- Huhmarniemi M. (2017), “Eco-Social Art Practices in the Arctic: Case Studies from Finnish Lapland”, *Sustainability*, 9(10): 1-14.
- Hurst S., Moore M. W., Simpson A., Salisbury S. W., Ahoy S., Kitchener C. e Betts M. J. (2024), “More than Museums: Care for Natural and Cultural Heritage in Australia”, *Geoconservation Research*, 7(2): 1-38.
- Hutchings P. e Lunney D. (2003), “Filtering the words on the rising tide of the marine conservation debate”, in Idd. (a cura di), *Conserving Marine Environments: Out of Sight, Out of Mind*, Royal Zoological Society of New South Wales, Mosman (NSW), pp. 129-139.
- ICOM (2022), *Museum Definition*, International Council of Museums, testo disponibile al sito: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Karrabing Film Collective (s.d.), *Karrabing – Keeping Country Live*, sito ufficiale, testo disponibile al sito: <https://karrabing.info/> (consultato il 9 settembre 2025).

- Jones A. e Heathfield A. (a cura di) (2012), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect Books, Bristol.
- Jones J. (2018), “Armin Linke: The Appearance of That Which Cannot Be Seen”, *Critique d’art. Actualité internationale de la littérature critique sur l’art contemporain*, (48): 256.
- Julie’s Bicycle (2024), *Environmental Report 2023/24 – Museums’ Environmental Framework*, Julie’s Bicycle, London, testo disponibile al sito: <https://juliesbicycle.com> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Kallio-Tavin M. (2020), “Art Education Beyond Anthropocentrism: The Question of Nonhuman Animals in Contemporary Art and Its Education”, *Studies in Art Education*, 61(4), 298-311.
- Karrabing Film Collective (2020), *No Storyboard, No Script*, Secession, Wien.
- Karrabing Film Collective (2019), Brochure di mostra, MoMA PS1, New York.
- Karrabing Film Collective (2021), *Night Time Go*, Samstag Museum of Art, Adelaide.
- Karrabing Film Collective (s.d.), *Versopolis*, testo disponibile al sito: <https://www.versopolis.com/author/343/the-karrabing-film-collective> (consultato il 5 settembre 2025).
- Keenan T. e Weizman E. (a cura di) (2014), *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Sternberg Press, Berlin.
- Kent R. (2010), “In Conversation: Art and Activism in a Changing World”, *Art and Australia*, p. 34 e sgg., disponibile su Gale Academic OneFile: <https://link.gale.com/apps/doc/A255840065/AONE?u=anon~d32f0abf&sid=googleScholar&xid=6ea10789> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Kent R. (a cura di) (2019), *Janet Laurence: After Nature*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney.
- Kim H. (2016), “From Land Art to Nature Art: The Geumgang Biennale and Ecological Aesthetics in Korea”, *Journal of Contemporary Korean Art*, 3(2): 55-70.
- Kircher A. (1664-1665), *Mundus Subterraneus*, edizione digitalizzata su e-rara (Università di Zurigo): <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/2030777> (consultato il 9 settembre 2025).
- Kitagawa F. (2015), *Art Place Japan: The Echigo-Tsumari Art Triennale and the Vision to Reconnect Art and Nature*, Princeton Architectural Press, New York.
- Kopenawa D. e Albert B. (2010), *La chute du ciel. Paroles d’un chaman yanomami*, Plon, Paris.
- Kornhauser E. M. e Barringer T., con Mahon D., Riopelle C. e Vittoria S. (2018), *Thomas Cole’s Journey: Atlantic Crossings*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Kunsthalle Sankt Gallen (2019), *Uriel Orlow. Learning from the Forests* (catalogo di mostra), Kunsthalle Sankt Gallen, Sankt Gallen.
- Kunsthau Zürich (2021), *Earth Beats – Vaughn Bell* (playlist/video), Kunsthau Zürich, testo disponibile al sito: https://www.youtube.com/playlist?list=PLPpJow-bRYv5hCCoDvAdJ0Kt_I30ku7cd2 (consultato il 14 ottobre 2025).
- Kunsthau Zürich (2021), *Earth Beats. The Changing Face of Nature* (scheda di mostra), Kunsthau Zürich, Zürich, testo disponibile al sito: <https://www.kunsthau.ch/> (consultato il 14 ottobre 2025).

- Lalela (s.d.), *What We Do*, Lalela, Hout Bay-Cape Town, testo disponibile al sito: <https://lalela.org/what-we-do/> (consultato il 22 ottobre 2025).
- Landolt G. (2016), “Arte indígena amazónica contemporánea: políticas de representación y agencia”, *Revista del Museo de Arte de Lima*, 10: 54-71.
- Latour B. (2004), *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Latour B. (2018), *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*, Polity Press, Cambridge (UK).
- Latour B. (con il contributo del gruppo AIME) (2016), *Reset Modernity!*, MIT Press/ZKM, Cambridge (MA)/Karlsruhe.
- Latour B. e Weibel P. (a cura di) (2002), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press/ZKM, Cambridge (MA)/Karlsruhe.
- Latour B. e Weibel P. (a cura di) (2005), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press/ZKM, Cambridge (MA)/Karlsruhe.
- Latour B., Weibel P., Guinard M. e Korintenberg B. (2019), *Critical Zones – Observatories for Earthly Politics*, ZKM, Karlsruhe.
- Latour B. e Weibel P. (a cura di) (2020), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Lawrenson A. e O'Reilly C. (2023), “Disrupting Museum Authority: Art, Voice and the Museum”, *Curator: The Museum Journal*, 66(1): 187-196.
- Lentini D., Povinelli E. A., Zihlerl V., Howey K., Lea T., Williams M., Ingawanij M. A., Bell R. e Balla P. (a cura di) (2022), *Karrabing Film Collective. Wonderland* (catalogo di mostra), Haus der Kunst, München.
- Lerner S. (2013), *Contemporary Art in Peru: 1980-Now*, Museo de Arte de Lima, Lima.
- Lerner S. (s.d.), “Ensayo”, in *Constelaciones*, MUAC – UNAM, Ciudad de México, testo disponibile al sito: <https://muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/ensayo-sharon-lerner.pdf> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Lerner S. e Landolt G. (a cura di) (2019), *Amazonías*, Matadero Madrid – ARCO-madrid – Museo de Arte de Lima, Madrid.
- Li J., Zheng X., Lu J. L., Xanat V. M., e Ochiai Y. (2022), “Transformation of Plants into Polka Dot Arts: Kusama Yayoi As an Inspiration for Deep Learning”, in *International Conference on Human-Computer Interaction*, Springer International Publishing, Cham, pp. 270-280.
- Lin M. (2009-oggi), *What Is Missing?* (progetto e archivio digitale), Maya Lin Studio / What Is Missing? Foundation, testo disponibile al sito: <https://www.whatismissing.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Linke A. (2011), *Alpi*, Zurigo, JRP/Ringier.
- Lo schermo dell’arte (2024), *La montagna magica*, Lo schermo dell’arte, Firenze, testo disponibile al sito: <https://www.schermmodellarte.org/la-montagna-magica-libro/> (consultato il 12 settembre 2025).
- Machotka E. (2018), “The Geopolitics of Ecological Art: Contemporary Art Projects in Japan and South Korea”, *Mutual Images*, (5): 105-122.
- Machotka E. (2018), “Eco-Art between East and West: Geopolitics of Contemporary Environmental Art in Japan and Korea”, *World Art*, 8(1): 101-121.

- MADRE – Museo d’arte contemporanea Donnaregina (s.d.), *Two Clans. Weather Reports* (scheda museo), testo disponibile al sito: <https://www.madrenapoli.it/en/calendar/two-clans-weather-reports/> (consultato il 9 settembre 2025).
- Magaš Bilandžić L. (2019), *Sergije Glumac: grafika, grafički dizajn, scenografija / Print, Graphic Design, Stage Design*, DPUH – Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, testo disponibile al sito: https://www.academia.edu/66404908/Sergije_Glumac_grafika_grafi%C4%8Dki_dizajn_scenografija_Sergije_Glumac_Print_Graphic_Design_Stage_Design_DPUH_Zagreb_2019 (consultato il 10 giugno 2025).
- MAIIAM Contemporary Art Museum (2019), *Temporal Topography: MAIIAM’s New Acquisitions; from 2010 to Present*, MAIIAM Contemporary Art Museum, Chiang Mai, testo disponibile al sito: <https://www.maiiam.com> (consultato il 12 ottobre 2025).
- MAIIAM Contemporary Art Museum (2020), *Annual Report 2019-2020* (sezione mostre/collezioni), MAIIAM Contemporary Art Museum, Chiang Mai, testo disponibile al sito: <https://www.maiiam.com> (consultato il 12 ottobre 2025).
- MAN Museo d’Arte della Provincia di Nuoro (2024), *Workshop: La montagna magica*, MAN Museo d’Arte della Provincia di Nuoro, Nuoro, testo disponibile al sito: <https://www.museoman.it/2024/03/29/workshop-la-montagna-magica/> (consultato il 12 settembre 2025).
- MAN Museo d’Arte della Provincia di Nuoro (2025), *7_Contemporanea* (news/comunicato su *La montagna magica* nel programma istituzionale), MAN Museo d’Arte della Provincia di Nuoro, Nuoro, testo disponibile al sito: https://www.museoman.it/2025/07/08/7_contemporanea/ (consultato il 12 settembre 2025).
- Manifesta 13 Marseille (a cura di) (2020), *Traits d’union.s. Catalogue of the 13th European Nomadic Biennial*, Manifesta Foundation, Marseille, testo disponibile al sito: <https://manifesta.org/editions/manifesta-13-marseille/participants/1140> (consultato il 9 settembre 2025).
- Maranda L., 2021, “Decolonization within the Museum”, *ICOFOM Study Series*, 49(2): 180-195.
- Martumili Artists (s.d.), “Artist Profiles: Maywokka May Chapman; Nyanjilpayi (Nancy) Chapman; Mulyatingki Marney; Marjorie Yates”, Martumili Artists, s.l., testo disponibile al sito: <http://www.martumili.com.au> (consultato il 13 ottobre 2025).
- Massarutto A. (s.d.), *Opere/Installazioni*, testo disponibile al sito: <https://www.antoniomassarutto.it> (consultato l’8 giugno 2025).
- Matadero Madrid (2019), *Amazonías* (press kit / materiali di sala), Matadero Madrid, Madrid, testo disponibile al sito: <https://www.mataderomadrid.org> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Mazzi E. (s.d.), *The Upcoming Polar Silk Road* (scheda progetto), sito dell’artista, s.l., testo disponibile al sito: <https://elenamazzi.com/works/the-upcoming-polar-silk-road/> (consultato il 7 luglio 2025).
- McDonald J. (2025) “Signalling and Mobility: Understanding Stylistic Diversity in the Rock Art of a Great Basin Cultural Landscape”, *Arts* 14(3): 64.

- McKee Y. (2016), *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Verso, London-New York.
- Miles M. (2014), *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, Bloomsbury, London.
- MMSU – Museum of Modern and Contemporary Art Rijeka, *Behind the Tide* (fase 2025), testo disponibile al sito: <https://mmsu.hr/en/event/iza-plime/> (consultato il 1° giugno 2025).
- Morroi S. (2024), “Ecofeminist Perspectives at the Venice Biennale: Biodiversity as a Political Category”, *Journal of Eco-Critical Art Studies*, 12(2): 45-63.
- Mota N. M., Borin J. C., Framil F. L. e Carmo S. S. (2020), “Inhotim: o paisagismo e a identidade do jardim botânico”, *Paubrasilia*, 3(1): 56-65.
- Musée national des arts asiatiques–Guimet (s.d.), *Sophie Makariou – Profilo istituzionale*, MNAAG, Paris, testo disponibile al sito: <https://www.guimet.fr> (consultato il 10 giugno 2025).
- Musées de Marseille – MAC (2025), *Ali Cherri. Les Veilleurs* (pagina istituzionale/press), Musées de Marseille, Marseille, testo disponibile al sito: <https://musees.marseille.fr> (sezione MAC / “Expositions”) (consultato il 9 settembre 2025).
- Musées de Marseille (2024), *Communiqué de presse. Acquisition des œuvres “The Gatekeepers Fire” et “The Gatekeepers Water” d’Ali Cherri*, Marseille, testo disponibile al sito: <https://musees.marseille.fr> (consultato il 26 settembre 2025).
- Museo de Arte de Lima – MALI (2019), *Amazonías*, Lima, testo disponibile al sito: <https://www.mali.pe> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Museo delle Civiltà (Roma) (s.d.), *Karrabing Film Art Collective & Elizabeth A. Povinelli* (scheda artisti), testo disponibile al sito: <https://www.museodelleciviltà.it/en/education-and-research/the-artists/karrabing-film-art-collective-elizabeth-a-povinelli/> (consultato il 21 ottobre 2025).
- Museu Nacional da República (2024), *Gisela Colón: Matéria Prima* (comunicato / pagina istituzionale), Museu Nacional da República, Brasília, testo disponibile al sito: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/2024/museu-nacional-da-republica-apresenta-mostra-de-gisela-colon> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Museum of Contemporary Art Australia (2014), *Martu Art from the Far Western Desert* (press kit / materiali di sala), MCA, Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Museum of Contemporary Art Australia (s.d.), *Rachel Kent* (sezione “Night of Ideas 2023”), Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au/events-programs/calendar/night-of-ideas-2023/rachel-kent/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Museum of Contemporary Art Australia (s.d.), *Anna Davis – Curator* (profilo istituzionale), MCA, Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Museum of Contemporary Art Australia (s.d.), *Megan Robson – Curator* (profilo istituzionale), MCA, Sydney, testo disponibile al sito: <https://www.mca.com.au> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Museum of Contemporary Art Australia (2019), *Janet Laurence: After Nature* (scheda di mostra), a cura di Rachel Kent, Museum of Contemporary Art

- Australia, Sydney, testo disponibile a sito: <https://www.mca.com.au/exhibitions/janet-laurence-after-nature/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Museum of Contemporary Art Skopje – MoCA (2022), *Contemporary Ecosystems*, MoCA, Skopje, testo disponibile al sito: <https://msu.mk/exhibition/contemporary-ecosystems-a-quest-between-art-and-ecology-in-north-macedonia/> (sezione mostre/archivio) (consultato il 19 novembre 2025).
- Museums Association (2024), “Measuring the Carbon Cost of Digital”, *Museums Journal* (online), Museums Association, London, testo disponibile al sito: <https://www.museumsassociation.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Nascimento M. (2014), *An Introduction to Inhotim: Brazil’s Contemporary Art Destination*, Fashion Institute of Technology – State University of New York, New York.
- National Biodiversity Future Center (NBFC) (s.d.), *Pubblicazioni scientifiche*, testo disponibile al sito: <https://www.nbfc.it/pubblicazioni-scientifiche> (consultato il 20 ottobre 2025).
- National Biodiversity Future Center (NBFC) (s.d.), sito istituzionale, testo disponibile al sito: <https://www.nbfc.it/> (consultato il 20 ottobre 2025).
- National Gallery Artist in Residence, *Ali Cherri – If you prick us, do we not bleed?*, (press release), National Gallery, London, testo disponibile al sito: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/2021-national-gallery-artist-in-residence-ali-cherri-if-you-prick-us-do-we-not-bleed> (consultato il 24 novembre 2025).
- National Gallery of Australia (2005-2006), *Annual Report 2005-06*, National Gallery of Australia, Canberra, testo (PDF) disponibile al sito: https://nga.gov.au/media/dd/documents/annualreport_05-06.dd64efc.pdf (consultato il 14 ottobre 2025).
- National Gallery of Australia (2024), *Art Talk: Nature as Inspiration* (On-demand), intervento di Carol Cains, National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/on-demand/art-talk-nature-as-inspiration/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- National Gallery of Australia (s.d.), *Nature* (mostra, 29 giugno 2024-10 marzo 2025), National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/exhibitions/nature/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- National Gallery of Australia (2024), *Members Curator Talk: Carol Cains on Nature* (evento), National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/events/members-talk-Carol-Cains-on-Nature/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- National Gallery of Australia (s.d.), *Reinventions* (mostra/risorsa online), National Gallery of Australia, Canberra, testo disponibile al sito: <https://nga.gov.au/exhibitions/reinventions/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- National Gallery of Canada (2018), *Anthropocene* (scheda di mostra), National Gallery of Canada, Ottawa, testo disponibile al sito: <https://gallery.ca/exhibition/anthropocene> (consultato il 14 ottobre 2025).
- National Museum of Modern Art (HR) (2022), *Menci Clement Crnčić. A Young Girl (1890)*, NMMU, Zagreb, testo disponibile al sito:

- <https://nmmu.hr/en/2022/11/25/menci-clement-crncic-a-young-girl-1890/> (consultato il 12 dicembre 2024).
- National Museum of Modern Art (HR) (2023), *Menci Clement Crnčić. Sea (circa 1918)*, NMMU, Zagreb, testo disponibile al sito: <https://nmmu.hr/en/2023/07/11/menci-clement-crncic-sea-circa-1918-2/> (consultato il 12 dicembre 2024).
- National Museum of Modern Art (HR) (2023), *Sava Šumanović. A Self-Portrait (1925)*, NMMU, Zagreb, testo disponibile al sito: <https://nmmu.hr/en/2023/07/11/sava-sumanovic-a-self-portrait-1925-2/> (consultato il 9 maggio 2025).
- Nettelbeck A. (2012), “Remembering Indigenous Dispossession in the National Museum: The National Museum of Australia and the Canadian Museum of Civilization”, *Time & Society*, 21(1): 39-54.
- Ngcobo G. (2018), *Curatorial Statement*, 10th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin.
- Nogueira T. (a cura di) (2020), *Claudia Andujar: The Yanomami Struggle*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris.
- Núñez Noriega A. (2021). *El rol del curador: Tres estudios de caso en las exposiciones de arte contemporáneo en Lima entre los años 2015 al 2017*, testo disponibile al sito: [file:///Users/sgmc/Downloads/P3.2189.MG%20\(1\).pdf](file:///Users/sgmc/Downloads/P3.2189.MG%20(1).pdf) (consultato il 11 settembre 2025).
- Olsen R. (2024), *Museum Morals: Re-evaluating the Collection, Exhibition, and Repatriation of Indigenous Cultural Belongings in the Modern Age*, s.e. (tesi/relazione), s.l., disponibile al sito: <https://api.mountainscholar.org/server/api/core/bitstreams/7773bfb8-08ce-4c5c-923a-43c557baa1af/content> (consultato l’11 settembre 2025)
- Orlow U. (2018), *Theatrum Botanicum*, Sternberg Press, Berlin.
- Page J. (2021), *Decolonizing Science in Latin American Art*, UCL Press, London.
- Page J. (2023), *Decolonial Ecologies. The Reinvention of Natural History in Latin American Art*, Cambridge.
- Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts (s.d.), *Collezioni corsicane. Pittura dell’Ottocento e Novecento* (panoramica di collezione), Palais Fesch, Ajaccio, testo disponibile al sito: <https://musee-fesch.com> (consultato il 3 settembre 2025).
- Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts (s.d.), *Jean-Jérôme Lévy, Bocognano, vue du clocher* (scheda opera online), Palais Fesch, Ajaccio, testo disponibile al sito: <https://www.muzeo.com> (consultato il 3 settembre 2025).
- Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts: *Naturel pas Naturel*, testo disponibile al sito: <https://www.musee-fesch.com/expositions-passes/naturel-pas-naturel-507895> (consultato il 5 marzo 2024).
- Paralaje (a cura di) (2019), *Catálogo del proyecto “Grabador Fantasma” de Adrián Balseca*, Paralaje, Quito.
- Parnngurr Aboriginal Community (s.d.), *Parnngurr/Ngayarta Kujarra (Lake Dora): Country, Caring for Water and Fire*, Parnngurr Community Council, s.l., testo disponibile al sito: <http://www.parnngurr.org> (consultato il 13 ottobre 2025).
- Parque de la Memoria (s.d.), *Bestiario de India’s, de Adriana Bustos*, testo disponibile al sito:

- <https://parquedelamemoria.org.ar/en/bestiario-de-indias-de-adriana-bustos-2/> (consultato il 9 settembre 2025).
- Patrizio A. (2019), *The Ecological Eye. Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester University Press, Manchester.
- Povinelli E. A. (2016), *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*, Duke University Press, Durham-London.
- Povinelli E. A. (s.d.), *Air/Light*, testo disponibile al sito: <https://airlightmagazine.org/etc/conversations/povinelli-inheritance/> (consultato il 9 settembre 2025).
- Pritchard S. B. (2020), “Dangerous Beauty: Aesthetics, Politics, and Power in Environmental Histories”, *Environmental History*, 25(4).
- Rangarajan A. (2023), “Home: Photographs by Lim Sokchanlina and Yoppy Pieter”, *Arts*, 3(12): 117.
- Ressler O. (s.d.), *Works / Projects* (archivio opere), sito dell’artista, s.l., testo disponibile al sito: <https://www.ressler.at> (consultato l’11 luglio 2025).
- Revista Dasartes (2024), “Matéria Prima no Museu Nacional da República, em Brasília”, Dasartes, São Paulo, testo disponibile al sito: <https://dasartes.com.br/agenda/materia-prima-no-museu-nacional-da-republica-em-brasilia/> (consultato il 12 ottobre 2025).
- Rothwell C. (s.d.), *Infinite Herbarium (MCA Project Page)*, s.e., s.l., testo disponibile al sito: <https://carolinerothwell.com/infinite-herbarium-mca/> (consultato il 13 ottobre 2025).
- Roubini M. (2024), *La montagna magica / The Magic Mountain*, a cura di G. Scardi, MAN Museo d’Arte della Provincia di Nuoro – Nero Edizioni, Nuoro.
- Sachs J. D., Lafortune G., Fuller G. e Iablonovski G. (2025), *Sustainable Development Report 2025* (dashboard), SDSN/Cambridge University Press, Cambridge, testo disponibile al sito: <https://sdgtransformationcenter.org/reports/sustainable-development-report-2025> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Salgado S. (1993), *Workers*, Aperture, New York.
- Salgado S. (2000), *Exodus*, Aperture, New York.
- Salgado S. e Wanick Salgado L. (a cura di) (2013), *Genesis*, Taschen, Köln.
- Salgado S. e Wanick Salgado L. (a cura di) (2021), *Amazônia*, Taschen, Köln.
- Saunders F. P. (2013), “Seeing and Doing Conservation Differently: A Discussion of Landscape Aesthetics, Wilderness, and Biodiversity Conservation”, *The Journal of Environment & Development*, 22(1): 3-24.
- Saunders R. (2013), *Ecocriticism and the Idea of Culture. Biology and the Bildungsroman*, Routledge, London-New York.
- SBTi – Science Based Targets initiative (2024), *Beyond Value Chain Mitigation: Guidance*, Science Based Targets Initiative, testo disponibile al sito: <https://sciencebasedtargets.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Schlüchter A. (2025), *Community Gardens and Ecological Aesthetics: Alternative Models of Coexistence*, Springer, Cham.
- Sciences du Design (2020), numero speciale su “Design & Anthropocene” (saggi su cartografie ambientali e visualizzazione oceanica), testo disponibile al sito: <https://www.cairn.info/> (consultato il 14 ottobre 2025).

- Secretariat of the Convention on Biological Diversity (1992), *Convention on Biological Diversity*, United Nations, Rio de Janeiro, testo disponibile al sito: <https://www.cbd.int/convention/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Secretariat of the Convention on Biological Diversity (2024), *Kunming-Montreal Global Biodiversity Framework (GBF)*, CBD, testo disponibile al sito: <https://www.cbd.int/gbf> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Seilert S. e Gomes A. L. D. A. (2024), “Um Museu Nacional em Brasília: considerações sobre a formação de seu acervo”, *Em Questão*, (30): e-136156.
- Seppänen J. e Väliaverronen E. (2003), “Visualizing biodiversity: The role of photographs in environmental discourse”, *Science as Culture*, 12(1): 59-85.
- Sheikh S. (2018), “Botanical Ghosts: Plants, Power and the Colonial Present”, in Orlow U., *Theatrum Botanicum*, Sternberg Press, Berlin.
- Silvioli D. (a cura di) (2020), *Roberto Ghezzi. Naturografie*, Vanilla Edizioni, Roma.
- Specht J. e MacLulich C. (2016), “Changes and Challenges: The Australian Museum and Indigenous Communities”, in *Archaeological Displays and the Public*, Routledge, London-New York, pp. 39-63.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (s.d.), *Joos van Craesbeeck, The Temptation of Saint Anthony* (scheda di collezione), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, testo disponibile al sito: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Stevens S. e Wainwright R. (2020), “A Review of ‘The Anthropocene Project’: Treachery in Images”, *Art/Research International*, University of Alberta.
- Stolte G. (2021), “Exploring First Nations Representation in the New Western Australian Museum Boola Bardip”, *Australian Historical Studies*, 52(4): 634-640.
- Takacs D. (1996), “The Meanings of Biodiversity”, *The Journal of Environmental Law & Litigation*, 11(2): 191-224.
- Territorial Agency (2020), *Oceans in Transformation* (risorsa di progetto), TBA21 – Academy, testo disponibile al sito: <https://ocean-archive.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Anthropocene Project (s.d.), *Project Overview*, testo disponibile al sito: <https://theanthropocene.org> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Metropolitan Museum of Art (2022), *Spotlight: Reexamining the Wilderness Aesthetic* (serie “Perspectives”), The Metropolitan Museum of Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.metmuseum.org/perspectives/oxbow-questioning-romantic-wilderness> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Metropolitan Museum of Art (s.d.), *View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm – The Oxbow (1836)* (scheda di collezione), The Metropolitan Museum of Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10497> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Museum of Modern Art (2020), *Neri Oxman: Material Ecology* (scheda di mostra), The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Museum of Modern Art (s.d.), *Anna Burckhardt – Curatorial Assistant* (profile istituzionale), Department of Architecture and Design, The Museum of Modern

- Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Museum of Modern Art (s.d.), *Broken Nature: Design Takes on Human Survival – Selections from the XXII Triennale di Milano* (scheda/risorsa), The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The Museum of Modern Art (s.d.), Paola Antonelli – *Senior Curator; Director, Research & Development* (profilo istituzionale), The Museum of Modern Art, New York, testo disponibile al sito: <https://www.moma.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- The National (s.d.), sito ufficiale “The National: Australian Art Now”, s.e., s.l., testo disponibile al sito: <https://www.the-national.com.au/> (consultato il 13 ottobre 2025).
- Thompson N. (2015), *Seeing Power: Art and Activism in the Twenty-first Century*, Melville House, Brooklyn.
- Triscott N. (2017), “Curating contemporary art in the framework of the planetary commons”, *The Polar Journal*, 7(2): 374-390.
- Tsing A. L. (2015), *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton.
- Tully J. (2011), *The Devil’s Milk. A Social History of Rubber*, Monthly Review Press, New York.
- Ullrich A. (2020), *Bioaesthetics. Making Sense of Life in Science and the Arts*, Palgrave Macmillan, London.
- UN Statistics Division (2025), *The Sustainable Development Goals Report 2025*, United Nations, New York, testo disponibile al sito: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2025/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- UNESCO (2005), *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, UNESCO, Paris, testo disponibile al sito: <https://unesdoc.unesco.org/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- UNFCCC (2024), *Outcomes of the Dubai Climate Change Conference (COP28): UAE Consensus*, UN Climate Change, testo disponibile al sito: <https://unfccc.int/cop28/outcomes> (consultato il 14 ottobre 2025).
- United Nations (2015), *Transforming our World: the 2030 Agenda for Sustainable Development (A/RES/70/1)*, United Nations, New York, testo disponibile al sito: <https://unric.org/it/agenda-2030/> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Vafa S., Hosseini S. e Pourafzal R. (2024), “Agnes Denes’ *Wheatfield* as an Eco-Critical Practice”, *Journal of Eco-Art Studies*, 12(1): 45-62.
- Van Broekhoven L. (2019), “On Decolonizing the Museum in Practice”, *Journal of Museum Ethnography*, (32): 1-10.
- Vaughn Bell (s.d.), *Growing Hills* (scheda di progetto), testo disponibile al sito: <https://www.vaughnbell.net/growing-hills.html> (consultato il 14 ottobre 2025).
- Veloric C. H. (2021), “Aesthetic and Industrial Rupture in the Work of Edward Burzynsky”, *Afterimage*, 48(1): 28-41.
- Viita-aho M. (2025), “Tracing the Boundaries of Museum Practice. Three Case Studies of Finnish Art Museums Representing Climate Change between 2006 and 2020”, *Museums & Social Issues*, 1-18.

- Voegelin S. (2019), *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*, Bloomsbury, New York.
- Wade S. (2022), *Animating the Archive: Contemporary Art in the Natural History Museum*, Routledge, London.
- Wagner T.; Byun W. (2009), *Sacred Wood*, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Wali A. e Collins R. K. (2023), “Decolonizing Museums: Toward a Paradigm Shift”, *Annual Review of Anthropology*, 52(1): 329-345.
- Wander M. (2021), “Making New History: Contemporary Art and the Temporal Orientations of Climate Change in Oceania”, *Journal of New Zealand & Pacific Studies*, 9(2): 155-178.
- Wander M. (2024), *Materializing History: Contemporary Art and the Temporalities of Climate Change in Oceania* (doctoral dissertation), University of California, Santa Cruz.
- Weinstein B. (1983), *The Amazon Rubber Boom, 1850-1920*, Stanford University Press, Stanford.
- Weir K. e Conti I. (a cura di) (2021-2022), *Rethinking Nature* (catalogo della mostra, Napoli, MADRE, 17 dicembre 2021-2 maggio 2022), Museo d’Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli.
- Weizman E. (2017), *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York.
- Wendt S. (2023), “All the World’s Histories: At The 59th Venice Biennale”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 52(1): 120-135.
- Whyte K. P. (2017), “Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene”, *English Language Notes*, 55(1): 153-162.
- Wintle C. (2016), “Decolonizing the Smithsonian: Museums as Microcosms of Political Encounter”, *The American Historical Review*, 121(5): 1492-1520.
- Witzke A. S. (2016), “Sustainability, Digital Culture, and Contemporary Art Practices”, in Keller C. e Anderson P. (a cura di), *Art and Ecology in the Digital Age*, Routledge, London-New York.
- Wong C. (2024), *Towards Sustainable Exhibition Practices: Assessing and Reducing the Environmental Impact of Exhibitions* (Master’s Thesis), Sotheby’s Institute of Art, testo disponibile al sito: https://digitalcommons.sia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1192&context=stu_theses (consultato il 22 ottobre 2025).
- YATOO (2014), *Nature Art Biennale 2004-2014: A Decade of YATOO International Projects*, YATOO, Gongju.
- Yusoff K. (2018), *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Zeitz MOCAA (2020-2021), *Home Is Where the Art Is* (scheda mostra/programma pubblico), Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Cape Town, testo disponibile al sito: <https://zeitzmocaa.museum/exhibition/home-is-where-the-art-is/> (consultato il 9 agosto 2025).
- Zeitz MOCAA (2021), *Annual Report 2020/21*, Zeitz MOCAA, Cape Town, testo disponibile al sito: https://zeitzmocaa.museum/wp-content/uploads/2021/11/ZEITZ-MOCAA-ANNUAL-REPORT-2020_21-1.pdf (consultato il 2 ottobre 2025).

- Zeitz MOCAA (2022), *Home Is Where the Art Is: Art Owned and Made by the People of Cape Town*, Zeitz MOCAA, Cape Town.
- Zheng B. e Lee S. (2016), “Contemporary Art and Ecology in East Asia”, *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3(3): 215-223.
- ZKM | Zentrum für Kunst und Medien (2020), *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* (scheda di mostra), ZKM, Karlsruhe, testo disponibile al sito: <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/critical-zones-observations-for-earthly-politics?> (consultato il 2 ottobre 2025).
- Zyman D. (a cura di) (2021), *Territorial Agency: Oceans in Transformation*, TBA21 – Academy, Wien.

Il libro nasce dalla convergenza tra arte contemporanea, curatela e scienze ambientali dentro l'orizzonte del National Biodiversity Future Center (NBFC), e propone la biodiversità non come semplice sfondo naturalistico, ma come costruito culturale e politico capace di orientare allestimenti e scelte espositive. La ricerca condotta osserva l'evoluzione di pratiche artistiche e curatoriali all'interno dei musei d'arte, con un focus dal 2015 in poi, in seguito all'adozione ufficiale dell'Agenda 2030 da parte delle Nazioni Unite, e in dialogo con la nuova definizione del museo di ICOM del 2022 che include il termine sostenibilità al suo interno.

In apertura la prefazione di Nunzia Borrelli – Professore Associato di Sociologia del Territorio presso l'Università degli Studi di Milano-Bicocca e responsabile del gruppo di sociologi del territorio nell'ambito dello Spoke 7 del NBFC (National Biodiversity Future Center) – è seguita da un'introduzione, da una revisione della letteratura scientifica e da tre capitoli comparativi. Il primo mappa il Mediterraneo come hotspot bio-culturale, mostrando come i musei d'arte trasformino la biodiversità in criterio curatoriale, avvalendosi di discipline che vanno dalla storia marittima, alla geografia politica, fino alla sociologia del lavoro. Il secondo guarda al Global South, dove saperi indigeni e pratiche decoloniali spostano l'attenzione dalla sola rappresentazione a pratiche di cura dei territori secondo prospettive corali, e dove politiche di acquisizione includono opere a forte evidenza ambientale. Il terzo esamina il Global North: in Australia la centralità di Country e delle First Nations accompagna il passaggio da “decolonizzare” ad “indigenizzare”; in Europa e Nord America la biodiversità si collega alla governance climatica, e si configura come cantiere politico-epistemico per indagare le relazioni tra esseri viventi. In chiusura, una sezione dedicata a risultati, limiti e prospettive future.

Il metodo di ricerca intreccia analisi di opere, display, collezioni e materiali editoriali come “prove” pubbliche: la biodiversità è letta come dispositivo curatoriale che rinegozia responsabilità e regimi di visibilità delle istituzioni. Il volume offre un repertorio di casi studio: mostre, acquisizioni, riallestimenti – e strumenti concettuali utili a progettare politiche e mediazioni culturali in ambito museale.

Si rivolge a curatori, artisti, ricercatori ed esperti del settore – dai direttori, ai professionisti dei musei d'arte, agli esperti di environmental humanities a quelli di cultural policies – interessati ad arte contemporanea, biodiversità e impatto pubblico.

Ginevra Addis è assegnista di ricerca presso il National Biodiversity Future Center dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca, dove indaga la convergenza tra arte contemporanea e biodiversità, con particolare attenzione al Mediterraneo e ai contesti decoloniali. È docente a contratto di “Sistemi di gestione dell'arte contemporanea” presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore (UCSC) di Milano. Ha conseguito il Ph.D. in Analysis and Management of Cultural Heritage presso l'IMT School for Advanced Studies Lucca (2019) con visiting presso la Humboldt-Universität zu Berlin. Nel 2024 è stata Sir William Dobell Visiting Fellow all'Australian National University di Canberra (ANU).