

Dal paesaggio al territorio: eco-arti e stratificazioni di senso

VIRGINIA VANNUCCHI

Università di Firenze
virginia.vannucchi@unifi.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.578>

Keywords

Eco-arte
Paesaggio
Territorio
Ecosofia
Antropocene

Keywords

Eco-art
Landscape
Territory
Ecosophy
Anthropocene

Abstract

Il contributo indaga la transizione dal concetto di 'paesaggio' a quello di 'territorio' attraverso le pratiche dell'eco-arte contemporanea. Muovendo dalla critica al paesaggio come genere compromesso ed esausto, si esplora come alcune esperienze artistiche possano riattivarne il potenziale. Assumendo come riferimento il paradigma ecosofico di Guattari, l'analisi si concentra sulle opere di Emanuela Ascari, che interpreta il suolo come archivio vivente, e di Irene Coppola, che legge le ferite urbane come palinsesti di memoria. In questo orizzonte, l'arte si configura come pratica incarnata di cura, capace di trasformare il paesaggio da semplice veduta a campo di forze e interdipendenze, delineando un modello etico-estetico per nuove forme di coesistenza tra l'umano e ciò che va oltre l'umano.

This paper investigates the transition from the notion of 'landscape' to that of 'territory' through the lens of contemporary eco-art practices. Starting from the critique of landscape as a compromised and exhausted genre, it explores how certain artistic interventions can reactivate its potential. Informed by Guattari's ecosophical paradigm, the analysis focuses on the work of Emanuela Ascari, who conceives the soil as a living archive, and Irene Coppola, who interprets urban scars as palimpsests of memory. Within this framework, art emerges as an embodied practice of care that transforms the landscape from a mere vista into a field of forces and interdependencies, outlining an ethical-aesthetic model for new forms of coexistence between the human and the more-than-human.

1. Introduzione

“Ci sono buone ragioni perché artisti e storici dell’arte guardino con sospetto al genere del paesaggio” (Cheetham 2018: 49).¹ Mark A. Cheetham apre il secondo capitolo di *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s* riconoscendo i rischi legati a un genere potenzialmente limitante – quello del paesaggio – rispetto a pratiche artistiche contemporanee apparentemente in grado di restituire una definizione della Terra più articolata e attuale. Già William J. T. Mitchell, nel volume *Landscape and Power*, aveva sollevato dubbi sull’innocenza del paesaggio in quanto genere artistico, contribuendo in modo fondamentale a reconsiderarne il ruolo da sfondo neutro a costruito ideologico e culturale. Mitchell invita a pensare al paesaggio “non come un oggetto da vedere o un testo da leggere, ma come un processo attraverso il quale vengono a formarsi le identità sociali e soggettive” (Mitchell 2002: 1). Nella terza delle sue tesi sul paesaggio (cfr. ivi: 5), l’autore definisce quest’ultimo un ‘geroglifico sociale’, vale a dire un dispositivo capace di celare i rapporti storici, materiali e culturali che ne hanno costituito la formazione.² In tal senso, “Il paesaggio [...] naturalizza una costruzione culturale e sociale, rappresentando un mondo artificiale come se fosse semplicemente dato e inevitabile” (ivi: 2),³ rendendo così invisibili le tensioni e i regimi di controllo che ne costituiscono il fondamento.

Un’analoga consapevolezza critica attraversa il pensiero di Timothy Morton in *Ecology without Nature*, dove l’autore rilegge in termini di causalità un atteggiamento diffuso di romanticizzazione del mondo naturale (cfr. Morton 2007). Morton denuncia come l’idea stessa di ‘natura’ – e, conseguentemente, l’estetica del paesaggio – sia profondamente compromessa da una visione romantica, se non addirittura feticistica, del naturale. Secondo Morton, l’idea di natura come mero sfondo delle vicende umane, quale locus amoenus, fonte di cura per l’alienazione della società moderna, oppure ancora come sinonimo di spazio ‘puro’ da preservare e mantenere intatto rispetto alle attività umane, aumenta di fatto la percezione nell’immaginario collettivo del naturale come Altro, assoluto e scisso rispetto all’umano. Così concepita, la natura diviene merce, risorsa e oggetto inerte, consolidando la dicotomia che vede opposte Natura e Cultura e ostacolando l’emergere di una rea-

le sensibilità ecologica. Seguendo la linea di pensiero tracciata da Mitchell, risulta evidente come la natura romanticizzata – e con essa la contemplazione estetica del paesaggio nelle sue versioni sublimi o pittoresche – risulti funzionale al mantenimento di logiche di dominio e sfruttamento, contribuendo a mascherare i processi estrattivi che lo attraversano.

Secondo Cheetham, tuttavia, il genere del paesaggio – per quanto storicamente compromesso – non deve essere ridotto a un paradigma obsoleto e, di conseguenza, abbandonato, ma piuttosto indagato e riattivato alla luce delle sue potenzialità critiche e trasformative. L’autore riconosce, infatti, come il genere abbia funzionato da veicolo di disuguaglianze e strumento ideologico, condividendo con Mitchell l’idea che, in molte sue manifestazioni, esso abbia partecipato alla costruzione di un immaginario coloniale ed eurocentrico, talvolta vero e proprio apparato visivo dell’imperialismo. A differenza però di Mitchell e Morton, Cheetham non suggerisce una rottura netta con la tradizione del paesaggio. Facendo propria la lezione di Mark S. Phillips (cfr. Phillips 2004), egli sottolinea come ogni tradizione viva debba essere continuamente reinventata e la sua trasmissione possa paradossalmente manifestarsi anche attraverso atti di rottura, anziché unicamente di continuità (cfr. Cheetham 2018: 59).

È in questo quadro teorico che Cheetham inserisce la riflessione sulle pratiche della Land Art e della più recente eco-arte,⁴ rapportandole al genere del paesaggio non nei termini di un ritorno a esso, ma in quanto pratiche trasformative in grado di stabilire una relazione dialettica – e talvolta polemica – con il genere. Nel farlo, l’autore apre la riflessione a categorie teoriche contemporanee, come il pensiero radicale⁵ e una concezione non lineare del tempo,⁶ capaci di scardinare la lettura teleologica della storia dell’arte e di valorizzare le potenzialità critiche ancora attive nella tradizione paesaggistica. Respingendo la dicotomia formulata da John Gibson, secondo cui si tratterebbe di scegliere tra paesaggio o pensiero radicale (cfr. Boettger 2004), Cheetham propone invece una congiunzione critica tra i due termini. A sostegno di questa prospettiva, egli richiama la concezione temporale non lineare elaborata da Michel Serres e ripresa da Steven Connor: un modello topologico e ‘ripiegato’ del tempo che consente di interrogare le continuità storiche senza ricadere in una logica finalistica del

divenire (cfr. Connor 2004). Come ha efficacemente sintetizzato Connor, “L’innovazione non scaturisce dal tentativo di separarsi dalla storia, bensì dal preservare la possibilità di una rilettura delle continuità storiche” (ivi: 116).⁷

Se dunque, sulla scia di Mitchell, “Il paesaggio è uno scenario naturale mediato dalla cultura” (Mitchell 2002: 5),⁸ diventa necessario interrogarsi sulle modalità attraverso cui esso agisce non solo come forma visiva, ma anche come luogo di co-produzione di soggettività e immaginari collettivi.

Si rende pertanto utile, in questa prospettiva, introdurre il concetto di ‘ecosofia’ sviluppato da Félix Guattari in *Le tre ecologie*. Lungi dal ridurre il collasso climatico a una questione settoriale, l’autore individua nella co-implicazione tra ambiente, società e psiche il nodo cruciale da cui ripensare le relazioni tra gli esseri viventi e i territori che abitano (cfr. Guattari 2019). L’ecosofia si presenta come un paradigma etico-estetico e operativo che rifiuta una cosmologia di tipo gerarchico, in cui l’essere umano è al vertice della piramide, a favore di un modello reticolare che pone sullo stesso piano tutte le interconnessioni tra i viventi.

In questa direzione, l’arte ecologica abbandona l’idea di paesaggio come mero oggetto – ‘veduta’ – da rappresentare, abbracciando una concezione dell’opera come processo situato e del paesaggio come rete di interdipendenze. L’eco-arte, in tal senso, agisce oltre il visivo, scardinando le tradizionali categorie estetiche e operando come spazio di sperimentazione in cui ridefinire i rapporti tra soggettività, ambiente e comunità. Rispetto ad alcune prime esperienze sviluppatasi negli anni Settanta – che, pur avendo avuto il merito di avviare un dialogo tra arte ed ecologia, erano spesso contraddistinte da un’estetica contemplativa o elegiaca nei confronti del paesaggio e, più in generale, del naturale – l’eco-arte degli ultimi decenni ha raggiunto una maggiore maturità teorica e operativa. L’arte ecologica ha di fatto messo in campo ciò che T. J. Demos ha definito “una politica estetica intersezionalista” (Demos 2016: 13),⁹ articolando i caratteri di un’azione artistica attraverso cui l’esperienza percettiva si intreccia a forme di azione civica, trasformazione di contesti locali e impegno eco-politico. In queste pratiche, “l’arte non privilegia più esclusivamente l’esperienza della contemplazione estetica confinata nella galleria, bensì

emerge a stretto contatto con la ricerca sul campo, le pedagogie creative, la mobilitazione politica e le collaborazioni con la società civile” (ibidem),¹⁰ configurandosi così come dispositivo situato,¹¹ incarnato¹² e relazionale.¹³

I due casi studio che seguono propongono altrettante declinazioni operative delle riflessioni fin qui tracciate, mettendo in luce il modo in cui l’eco-arte contemporanea si configuri quale ambito privilegiato per ripensare criticamente il paesaggio. Come osserva Cheetham, l’eco-arte è infatti in grado di interrogare il paesaggio lasciandosi al contempo interrogare da esso, tanto come genere artistico quanto come dispositivo storico e politico. Dall’esplorazione del suolo come archivio vivente alla cartografia delle memorie inscritte nelle ferite urbane, le opere analizzate restituiscono una visione del paesaggio come territorio di potere, memorie e relazioni, dove si intrecciano ecologie ambientali, sociali e mentali.

2. Archivio naturale e profondità del suolo. Il paesaggio come stratificazione vivente nell’opera di Emanuela Ascari

Il concetto di paesaggio fin qui delineato come rete stratificata di relazioni temporali e interspecie assume i contorni di un archivio vivente: un organismo in cui memorie, materie e agentività¹⁴ si attraversano, riscrivendosi continuamente. Tuttavia, proprio il concetto di archivio è messo in crisi nell’Antropocene,¹⁵ gravato dal paradosso derridiano che, come richiamato da Claire Colebrook, evoca la possibilità che l’intera traccia del pensiero umano possa ridursi a mera ‘materia’ geologica su un pianeta privo di lettori (cfr. Colebrook 2014). Se quindi, da un lato, il pensiero di Jacques Derrida mette a nudo la potenziale crisi di un archivio *umano* destinato a diventare materia illeggibile, dall’altro, l’approccio dell’eco-arte riarticola il concetto stesso di archivio, ridefinendone l’assetto epistemologico. Non più deposito passivo, ma generativo, l’archivio *ecologico* sposta l’attenzione dalla decifrazione del senso alla partecipazione a un processo materiale: in altre parole, da una prospettiva antropocentrica a una ecosofica. Si tratta, dunque, di uno spostamento di paradigma radicale, per cui l’archivio cessa di essere un testo in attesa di decodifica per diventare un organismo vivente. Il suo senso, di conseguenza, non risiede più in un significato da

interpretare ad opera di un lettore esterno, ma nella sua stessa capacità di agire, decomporre e generare vita.

Tale mutamento di prospettiva coinvolge anche l'artista, la cui postura critica si sposta dall'interpretazione alla partecipazione diretta. Non si tratta più, o non soltanto, di leggere le tracce del passato, ma di instaurare un rapporto fisico e situato con il territorio, un vero e proprio corpo a corpo con le sue dinamiche materiali. L'ansia derridiana per la perdita di senso – legata a un archivio concepito come linguaggio – viene così superata da un'attenzione per la generatività della materia, la quale conserva e rinnova la propria memoria non come testo, ma come ciclo perenne di trasformazione e autopoiesi. Riprendendo quanto già espresso da Colin Renfrew, si potrebbe osservare come l'archeologia trovi un potente punto di convergenza in quelle pratiche di arte contemporanea che, come essa, generano significato attraverso un coinvolgimento materiale con la terra e i suoi strati (cfr. Renfrew 2003). In questa convergenza, l'intervento sul campo – sia esso scavo archeologico o azione artistica – trascende la semplice commemorazione o la narrazione didascalica della storia, per mettere in scena un passato materiale che si manifesta come ancora presente, sfidando la temporalità lineare e attivando l'intera sensorialità dell'esperienza: "L'arte è *nel* processo. E i confini tra le discipline iniziano a dissolversi" (ivi: 106).¹⁶

La pratica di Emanuela Ascari incarna pienamente questo orizzonte concettuale, appropriandosi dello scavo archeologico come dispositivo artistico e, al contempo, sovvertendone il significato consueto. Nei suoi lavori, lo scavo non è infatti orientato – come nell'archeologia tradizionale – a riportare in superficie resti materiali di un passato umano, bensì a rendere percepibile la trama minuta di dinamiche naturali che solitamente sfuggono all'attenzione: residui organici e artificiali, frammenti di cicli vitali, processi di trasformazione e decomposizione. Questa particolare attenzione alla vita del suolo si oppone direttamente al paradigma della 'plant-blindness' (cfr. Aloï 2019: xx), una condizione percettiva ampiamente analizzata da Giovanni Aloï nel contesto del 'botanical turn'.¹⁷ Per superare questa tendenza culturale a trattare il mondo vegetale come sfondo passivo, di fatto ignorandolo, l'artista attiva quella strategia percettiva che Yves Citton definisce "micro-politica dell'atten-



zione" (Citton 2017: 106-109):¹⁸ un riorientamento dello sguardo verso ciò che è marginale e trascurato, aprendo così a nuove possibilità di esperienza e di ri-significazione.

Partendo dalla pratica del camminare come gesto estetico-esplorativo, il percorso artistico di Ascari è andato incontro a un progressivo approfondimento del coinvolgimento fisico con il paesaggio, a fronte dell'esigenza dell'artista di 'mettere mano' ai territori che attraversava. È in questa transizione che lo scavo archeologico si è imposto come dispositivo metodologico ideale, orientando dapprima la ricerca verso i margini e gli scarti della dimensione urbana: gli interstizi della città, archivi involontari della società del consumo.

Il primo intervento significativo in questa direzione è stato *Affioramenti* (2007-2008), con cui l'artista ha avviato un'indagine su un lotto incolto a Prato, porzione superstite di un ex lanificio. Qui, lo scavo ha portato alla luce scarti di produzione industriale: filati colorati che l'artista ha raccolto e successivamente catalogato tramite codici Pantone [Figg. 1 e 2]. L'operazione, tuttavia, non si è fermata alla mera classificazione di una memoria industriale recente, ma è

Figg. 1-2 | Emanuela Ascari, *Affioramenti*, 2007-2008. Scavo archeologico, fotografia; materiali vari (filati trovati, buste di plastica 12 x 8 cm, pantoni, stampe fotografiche, semi di piante tintorie, terra). Ex Lanificio Cangioli, Prato. Courtesy of the artist.





andata oltre, dando vita a un processo rigenerativo in cui l'artista, collegando i colori dei filati alle piante tintorie corrispondenti, ha progettato e realizzato la semina collettiva di un giardino. Così facendo, l'archivio industriale, dall'essere deposito abbandonato, è stato riattivato e trasformato in un ecosistema vivente, un nuovo paesaggio generativo in cui la memoria del lavoro umano si fonde con quella botanica.

L'attenzione di Ascari per i processi ecologici autogenerativi raggiunge il suo apice in *Autopoiesi* (2020). Pensata sin dall'inizio come un'esperienza conoscitiva, l'opera muove da una domanda fondamentale: che cos'è il suolo di un bosco? Tutt'altro che un contenitore passivo, esso è un organismo complesso prodotto dal bosco stesso, uno spazio di continuità metamorfica vitale in cui il corpo vegetale, attraverso l'azione corale dei microrganismi, si trasforma incessantemente in terra. Per rendere vi-



sibile questo ciclo metabolico, l'artista ha prelevato una porzione di suolo da un'area della Val di Fiemme, segnata dalla tempesta Vaia nel 2018. L'atto di settacciare, scomporre [Fig. 3] e, in seguito, ricomporre minuziosamente i suoi elementi [Fig. 4] non costituisce un'operazione puramente classificatoria, bensì un gesto che intende svelare il processo autopoietico con cui il bosco alimenta se stesso, in un ciclo di perenne rigenerazione. L'opera diventa così una celebrazione dell'intelligenza intrinseca della materia: un archivio vivente che si auto-alimenta e si rinnova, in cui il tempo geologico e quello biologico si fondono per creare e sostenere la vita.

Nella pratica di Ascari, il corpo diventa il mezzo primario di conoscenza, operando in scala 1:1 e senza intermediazioni che non siano l'occhio e la mano, in un atto ecologico al tempo stesso concreto e profondamente intimistico. L'obiettivo è recuperare un contatto autentico con la realtà materiale delle cose: toccare, percepire, lasciarsi 'attraversare' dalla terra, intesa come materia intrinsecamente vivente con cui instaurare una relazione fisica e percettiva. In questo, l'artista si avvicina pienamente al concetto di "conoscere dall'interno" (Ingold 2013: 1-15)¹⁹ formulato da Tim Ingold: un sapere che non deriva da un'analisi astratta e distaccata, ma da un processo di crescita che si sviluppa attraverso l'immersione fisica e sensoriale nel mondo. Lo scavo diventa così un modo per crescere 'dentro' la terra, per apprendere "osservando, ascoltando e sentendo – prestando attenzione a ciò che il mondo ha da dirci" (ivi: 1),²⁰ un tipo di conoscenza eminentemente aptica, più che ottica, in cui il corpo non è un semplice strumento, ma il principale organo di percezione della consistenza, della grana e della storia del luogo. In questo si può cogliere una chiara assonanza con David Abram, secondo cui la percezione è sempre una partecipazione reciproca, un dialogo sensoriale in cui il toccare implica necessariamente l'essere toccati. L'azione sulla terra, pertanto, non risulta mai unilaterale e il corpo diviene l'organo attraverso cui, nelle parole dello stesso Abram, "il mondo percepisce se stesso" (Abram 1997: 49).²¹ Si tratta, dunque, di una modalità performativa che, come fenomenologia applicata, non genera solo conoscenza, ma anche un'etica del contatto e della cura. Se rapportato all'opera di Ascari, ciò fa capire come la decisione dell'artista di operare entro i confini del proprio corpo non debba essere considerata un

limite, ma un atto intrinsecamente ecologico, poiché, così facendo, la conoscenza si fa responsabilità.

3. Paesaggi urbani e cartografie della memoria. Irene Coppola e le ferite del territorio

Se la pratica di Ascari indaga il suolo come archivio vivente, l'orizzonte dell'eco-arte si estende a un'altra forma di paesaggio stratificato: quello urbano. Nell'Antropocene, la città non può più essere intesa come un'entità puramente artificiale, contrapposta a una presunta Natura esterna. Come osserva Andreas Huyssen, "siamo arrivati a leggere le città e gli edifici come palinsesti dello spazio [...]" (Huyssen 2003: 7),²² vale a dire luoghi in cui le tracce tangibili dello spazio presente si intrecciano, nell'immaginario, con quelle del passato, insieme alle loro cancellature e perdite. Questa dimensione stratificata del paesaggio urbano trova un'ulteriore declinazione nella riflessione di Marc Augé, per il quale le macerie contemporanee sono sintomi visibili del nostro presente: residui che non appartengono più al passato, ma che continuano a interrogare criticamente l'idea di progresso (cfr. Augé 2004). Il tessuto urbano si configura, così, come un ecosistema ibrido, un territorio denso in cui flussi materiali, infrastrutture tecnologiche, memorie collettive e agentività multispecie si intrecciano inestricabilmente. In questa prospettiva, esso agisce come un palinsesto che, al pari del paesaggio 'naturale' analizzato da Mitchell, può occultare o, al contrario, rivelare le tensioni, le ferite e le dinamiche di potere che lo hanno modellato.

Questa attenzione per le dimensioni sensibili e politiche del territorio inserisce le pratiche dell'eco-arte in un dialogo con il vasto campo degli 'affective studies', un orizzonte di studi che indaga le forze incarnate e le intensità precognitive che mediano il rapporto tra corpi e spazi. È all'interno di questa cornice che la geografia critica ha sviluppato il suo 'emotional turn'.²³ L'artista che si confronta con questo contesto adotta una postura analoga a quella del cartografo, non per mappare spazi neutri, ma per tracciare e rendere manifeste le geografie emotive e politiche inscritte nelle ferite territoriali. Non si tratta, dunque, di rappresentare rovine recenti o documentare materie residuali, ma di attivarle, riportando alla luce storie personali e memorie marginali o rimosse che affiorano nelle cicatrici del paesaggio, trasformando il

residuo da traccia inerte a dispositivo critico in grado di generare nuove forme di relazione e mettere in discussione le narrazioni dominanti. In questo gesto si incarna pienamente la prospettiva ecosofica di Guattari, per cui la crisi di cui la maceria si fa testimone risulta al tempo stesso ambientale, sociale e mentale. Come infatti chiariscono Liz Bondi, Joyce Davidson e Mick Smith, "Una geografia emozionale [...] cerca di comprendere l'emozione – sul piano esperienziale e concettuale – nei termini della sua mediazione e articolazione socio-spaziale, anziché come stati mentali soggettivi e interamente interiorizzati" (Bondi, Davidson, Smith 2007: 3).²⁴ In altre parole, le emozioni non sono semplicemente dentro le persone, ma sono *situate*, prodotte nel luogo e nel momento in cui avvengono le relazioni tra corpi, luoghi e storie.

In questa direzione si sviluppa la ricerca artistica di Irene Coppola, la cui pratica nasce dall'analisi diretta di contesti ibridi e marginali, traducendosi in un'attitudine scultorea che, a partire dal radicamento nel contesto locale, si apre a narrazioni di respiro globale, con l'obiettivo di stimolare nello spettatore una riconfigurazione dello sguardo e l'emergere di nuovi orizzonti di senso. Questa metodologia si concretizza in *Esercizi di memoria* (2022-in corso), un progetto che Coppola conduce a Palermo come indagine spontanea di un territorio segnato dalle ferite recenti della violenza mafiosa e della speculazione edilizia. Il suo non è uno sguardo nostalgico, ma un posizionamento critico nel presente che, in risonanza con il pensiero di Augé, interroga il futuro a partire dalle macerie. La costa sud di Palermo si rivela un archivio materiale a cielo aperto, un paesaggio liminale, reso non più balneabile e di fatto ridotto a discarica, dove l'illegalità di un deposito abusivo si intreccia con forme di riappropriazione temporanee e sorprendenti da parte degli abitanti. Qui, la pratica di Coppola prevede dapprima un'esplorazione fisica e la costruzione di un archivio di oggetti trovati, testimoni della cultura materiale specifica del luogo. Si tratta di detriti che rimandano a stratificazioni temporali diverse, tra cui frammenti risalenti alla Seconda guerra mondiale e resti legati al cosiddetto Sacco di Palermo, il boom edilizio degli anni Sessanta e Settanta, quando la speculazione urbanistica – favorita da figure come l'allora assessore Vito Ciancimino, capace di rilasciare migliaia di concessioni edilizie in una sola notte – trasformò radicalmente il volto della città. In quegli anni, i detriti edilizi



Fig. 5 | Irene Coppola, *Memorabilia (Palermo)*, 2022. Dettaglio. Courtesy of the artist.

venivano scaricati direttamente in mare, modificando irreversibilmente la fisionomia della costa e allontanando fisicamente la linea del mare.

A partire da questi reperti, l'artista applica il principio dell'“intervento minimo” che, mutuato da Lucius Burckhardt (cfr. Burckhardt 2019), le permette di agire sui materiali senza cancellarne la storia, preservando la traccia della loro origine e aggiungendo al contempo un nuovo strato di significato. Tale indagine prende forma dalla consapevolezza che Palermo è tutt'ora una città segnata dalle ferite di quel passato, percepibili nel modo stesso in cui la si vive e la si attraversa. In questo contesto l'artista si interroga su cosa fare con tutto ciò, articolando la propria risposta in un approccio al contempo ludico e critico.

Ne sono un esempio i frammenti di antiche ma-

ioliche recuperati dai ‘mammelloni’ – colline di detriti compattati risalenti al Sacco di Palermo – che nell'esercizio *Memorabilia (Palermo)* vengono risagomati dall'artista e presentati come custodi di una memoria storica e affettiva [Fig. 5]. Questi frammenti, originariamente diffusi tanto nei palazzi nobiliari quanto nelle abitazioni popolari, conservano infatti non solo un valore storico ma anche un forte significato identitario, attraverso motivi decorativi ricorrenti che incarnano un patrimonio simbolico condiviso dai diversi strati sociali della città.

Allo stesso modo, le macerie provenienti dagli sfabbricidi delle ville Liberty, rimpiazzate da palazzoni anonimi e sgraziati, trovano nuova forma nelle sculture *Saette e Antenne*. Si tratta, nello specifico, di pesanti frammenti di cemento armato in cui i filamenti di metallo, liberati dal calcestruzzo, affiorano come radici contorte [Fig. 6 e 7]. In questi oggetti risuona quella che Jane Bennett definisce la ‘materia vibrante’: una “potenza delle cose” (Bennet 2010: xvi),²⁵ una vitalità intrinseca che permette loro di agire e produrre effetti nel mondo. A differenza delle pratiche additive di assemblaggio che caratterizzano altri suoi *Esercizi*, l'intervento artistico di *Saette e Antenne* procede in levare: Coppola elimina gli strati di ruggine che occultano i tondini di ferro, mediante un'azione che riporta alla luce la brillantezza del metallo sottostante. Tali processi rispondono, in primo luogo, a un'esigenza personale dell'artista, quella di intrecciare la propria storia di cittadina alle storie dei luoghi da lei abitati, e, al contempo, alla volontà di collocare queste memorie nella dimensione dell'arte.

Fig. 6 | Irene Coppola, *Esercizi di memoria*, 2022. Installation view, FPAC, Palermo. Courtesy of the artist.





Fig. 7 | Irene Coppola, *Antenne #2*, 2022. Cemento, ferro e smalto. Foto: Fausto Brigantino. Courtesy of the artist.

Portare questi frammenti nel mondo espositivo significa, infatti, attribuire loro un valore nuovo, sproporzionato rispetto alla loro condizione originaria: un atto che genera un duplice movimento, critico e poetico, capace di trasformare le ferite in testimonianze e lo scarto in opera.

Il dialogo intimo tra l'artista e i materiali del paesaggio si è poi naturalmente aperto all'incontro con le storie dei suoi abitanti, evolvendo verso una dimensione collettiva che, sviluppata anche in dialogo con attori culturali locali come l'Ecomuseo Mare Memoria Viva, trova piena espressione nell'esercizio di *Contro-display*. In questi lavori, Coppola realizza assemblaggi di materiali raccolti lungo la spiaggia, a seguito di lunghe passeggiate esplorative, che successivamente fotografa posizionati in primo piano, con il mare a fare da sfondo [Fig. 8]. Nati come composizioni personali, legate alla risonanza affettiva dell'artista rispetto a specifici oggetti, i *Contro-display* sono stati successivamente aperti alla partecipazione pubblica attraverso alcuni workshop. Tale processo ha mostrato come ogni partecipante, guidato dalla propria sensibilità, selezionasse materiali differenti, dando vita ad assemblaggi che non raccontavano più solo la storia dell'artista, ma intrecciavano una pluralità di narrazioni e geografie emotive legate a uno stesso paesaggio.

Nel suo insieme, *Esercizi di memoria* trova un fertile orizzonte teorico nelle 'questioni di cura' così come elaborate da María Puig de la Bellacasa. Nel suo pensiero, la cura non è un sentimento astratto, ma un



Fig. 8 | Irene Coppola, *Contro-display #1 e #2*, 2022. Stampa fotografica su carta fine art e cornice in legno, 80 x 120 cm. Courtesy of the artist.

insieme di pratiche materiali ed etiche che si fanno carico delle 'cose trascurate' (cfr. Puig de la Bellacasa 2017: 27-67), a partire dalla definizione proposta da Joan Tronto e Berenice Fischer, che identificano la cura con l'atto di "mantenere, continuare e riparare 'il nostro mondo'" (ivi: 3).²⁶ Il gesto di Coppola di recuperare e riattivare i residui di un trauma territoriale incarna proprio questo atto di cura speculativa. Tuttavia, a differenza di un'estetica 'frankensteiniana' che celebra l'ibrido tecnologico, il suo lavoro non assembla 'mostri amati', per usare un'espressione di Bruno Latour (cfr. Latour 2011), né si fa testimone di un successo antropocentrico. Al contrario, la sua pratica trae forza da una condizione di sconfitta, trasformando la ferita in un dispositivo critico in grado di attivare un ciclo rigenerativo. In questo senso, il suo lavoro sul palinsesto urbano dialoga efficacemente con i processi di autopoiesi del suolo indagati da Emanuela Ascari: in entrambe le pratiche, è dalla materia stessa – sia essa suolo vivente o maceria urbana – che si attiva la possibilità di immaginare un futuro. L'opera di Coppola, dunque, non si limita a registrare un'ecologia ferita, ma la traduce in un'etica dell'interdipendenza, che prende forma nelle relazioni tra artista e materiali, tra temporalità passate e presenti, tra abitanti e territorio.

4. Conclusioni

Il presente contributo prende avvio da una tensione critica presente negli studi sul paesaggio: da un lato

il sospetto, espresso da autori come William J.T. Mitchell e Timothy Morton, nei confronti di un genere artistico indubbiamente segnato da compromissioni storiche e ideologiche, dall'altro la proposta di Chetham di non abbandonarlo del tutto, ma di riattivarlo criticamente. L'analisi di pratiche di eco-arte contemporanea, nello specifico di Emanuela Ascari e Irene Coppola, due artiste italiane la cui ricerca è profondamente radicata nelle specificità del territorio nazionale, offre una via d'uscita concreta da questa impasse, dimostrando come sia possibile interrogare il paesaggio lasciandosi, al contempo, interrogare da esso, in una relazione che non è di rottura ma di trasformazione.

Visto attraverso la lente dell'eco-arte, il paesaggio perde la sua aura di veduta da contemplare e diviene territorio: un organismo complesso, un palinsesto in cui temporalità diverse – geologiche, biologiche, sociali e affettive – si sovrappongono. Nell'intervento di Ascari, il suolo si rivela archivio vivente e autopoietico, capace di metabolizzare storia e materia; in quello di Coppola, le macerie urbane diventano 'materia vibrante', frammenti di un ecosistema ferito che custodiscono memorie rimosse e riattivano narrazioni collettive. In entrambi i casi, l'artista abbandona la postura del creatore distaccato, per assumere quella del partecipante incarnato, entrando in un confronto fisico con la materia, fondato su gesti di cura e ascolto.

La scelta di accostare un'indagine sul suolo boschivo a una sulla ferita urbana non intende in alcun modo rafforzare la dicotomia oppositiva tra Natura e Cultura ma, al contrario, mira a dissolverla, evidenziando la loro profonda e inestricabile interconnessione. Il suolo 'naturale' di Ascari è intriso di storia industriale, mentre le macerie 'culturali' di Coppola sono il sintomo di un'ecologia territoriale alterata. In queste pratiche si manifesta la concretezza del pensiero ecosofico di Guattari, dove le ecologie – ambientale, sociale, mentale – sono di fatto inseparabili. Ci scopriamo così continuamente plasmati dal paesaggio che abitiamo, e che, a nostra volta, contribuiamo ad attraversare e plasmare, iscritti in una rete di relazioni in costante divenire.

In conclusione, l'eco-arte opera quello slittamento semantico e concettuale qui suggerito dal titolo: dal paesaggio al territorio, superando l'idea di paesaggio come genere visivo, sfondo neutro o para-

digma ideologico da decostruire, per abbracciare il territorio come campo di forze, spazio di produzione di soggettività e di interdipendenze. L'arte, in questo modo, diventa essa stessa una pratica ecosofica, un dispositivo etico ed estetico con cui tentare di riparare, curare e immaginare forme diverse di coesistenza tra l'umano e ciò che va oltre l'umano.²⁷

Note

¹ Traduzione mia.

² L'espressione è un prestito teorico che Mitchell mutua dal primo libro de *Il Capitale* di Karl Marx, in cui la forma del valore della merce – e il suo carattere feticistico – sono definiti 'geroglifico sociale'. La merce, secondo Marx, nasconde infatti più di quanto riveli: il suo valore di scambio, espresso in denaro, occulta e mistifica l'agire sociale e lo sfruttamento del lavoro umano necessari a produrla (cfr. Marx 1968: 103-115). Mitchell applica il medesimo strumento critico al paesaggio, sostenendo che anch'esso funzioni come un geroglifico, il cui aspetto estetico, apparentemente 'naturale' e atemporale, maschera le relazioni storiche, economiche e di potere (ad esempio le recinzioni di terre, la proprietà privata, il lavoro agricolo) che ne hanno determinato forma e significato. Questa chiave di lettura si rivela oggi particolarmente significativa, agendo come un ponte teorico verso le riflessioni contemporanee sull'estrattivismo e sul pensiero decoloniale. In entrambe le prospettive, infatti, si mira a 'decifrare' il geroglifico, svelando come paesaggi apparentemente 'naturali' o risorse primarie siano in realtà il prodotto di processi di sfruttamento e violenza storica.

³ Traduzione mia.

⁴ Il termine 'eco-arte' (o arte ecologica) non definisce un movimento artistico codificato, quanto piuttosto un vasto e diversificato campo di pratiche che – a partire dagli anni Sessanta, ma con una decisa accelerazione negli ultimi due decenni – si confronta criticamente con il collasso climatico. A differenza di una più generica 'arte ambientale', l'eco-arte si caratterizza per un approccio sistemico e politico che indaga le interconnessioni tra specie, ambiente, società, economia e soggettività. Come delineato da teorici quali Maja e Reuben Fowkes, l'arte ecologica opera una critica all'antropocentrismo e alle logiche estrattive, promuovendo una sensibilità basata sull'interdipendenza e la sostenibilità (cfr. Fowkes, Fowkes 2022). T. J. Demos, da parte sua, ha ulteriormente politicizzato il campo, sottolineando come l'eco-arte contemporanea articoli una critica intersezionale che connette la crisi climatica a questioni di giustizia sociale, razziale e decoloniale (cfr. Demos 2016). La vastità di approcci, che spaziano da interventi di restauro ecologico e pratiche di attivismo fino alla bioarte e all'elaborazione di immaginari speculativi (cfr. Brown 2014), suggerisce di intendere il termine non come un'etichetta rigida, ma come un campo critico che interroga le complesse relazioni tra pratiche estetiche, etiche e politiche nell'epoca dell'Antropocene (v. nota 15).

⁵ È opportuno precisare il senso qui attribuito all'espressione 'pensiero radicale'. Lungi dall'indicare una volontà di rottura nichilista con la tradizione, il termine designa piuttosto una pratica critica capace di andare alla 'radice' dei concetti e delle categorie per interrogarne i presupposti, svelarne le implicazioni ideologiche e trasformarli dall'interno tramite riattivazione critica. È secondo questa accezione che si deve leggere la tesi di Cheetham, il quale rifiuta la secca alternativa tra adesione alla tradizione del paesaggio e il suo abbandono, promuovendo un confronto produttivo con essa.

⁶ Il concetto di 'tempo non lineare' si oppone al modello storicistico tradizionale, basato sulla metafora della 'freccia del tempo': una visione che rappresenta la storia – e con essa la storia dell'arte – come una linea retta che avanza in modo irreversibile e unidirezionale dal passato al presente. In questa concezione, i momenti storici figurano come 'punti' su una cronologia e il passato come un capitolo 'chiuso', nettamente separato dal presente. A questo modello, che non può contenere più temporalità simultaneamente, si contrappongono le concezioni non lineari, che mirano a introdurre pluralità temporali e

a esplorare narrazioni alternative. In ambito storico-artistico, questo approccio si inserisce in una consolidata genealogia di pensiero teorico, che affonda le sue radici nelle riflessioni sul tempo stratificato di Henri Focillon (cfr. Focillon 2002), per poi svilupparsi attraverso concetti chiave come la 'sopravvivenza dell'antico' di Aby Warburg (cfr. Warburg 2002), la 'forma del tempo' di George Kubler (cfr. Kubler 2002), l'idea di storia 'pre-postera' di Mieke Bal (cfr. Bal 1999) e, più recentemente, il lavoro sull'anacronismo di Georges Didi-Huberman (cfr. Didi-Huberman 2007). Secondo questa visione, un'opera del passato può 'riattivarsi' nel presente e, viceversa, un'opera contemporanea può permetterci di rileggere il passato sotto una nuova luce. Tale cornice teorica risulta essenziale per Cheetham, poiché consente di superare una logica evolutiva – che comporterebbe un taglio netto con il passato – e di analizzare invece il rapporto tra eco-arte e paesaggio come un dialogo critico in cui le temporalità multiple della tradizione e della pratica contemporanea possono coesistere, riattivando, in questo caso, le potenzialità del genere paesaggistico.

⁷ Traduzione mia.

⁸ Traduzione mia.

⁹ Traduzione mia.

¹⁰ Traduzione mia.

¹¹ Il termine fa riferimento alla nozione di 'sapere situato' elaborata da Donna Haraway (cfr. Haraway 1988). In opposizione alla pretesa di un'oggettività universale e disincarnata, Haraway rivendica una conoscenza che riconosca la propria parzialità, poiché sempre prodotta da un corpo e in un contesto specifici. Applicato all'arte, con dispositivo 'situato' si intende dunque un intervento il cui significato non è assoluto, ma emerge dall'interazione con il contesto in cui opera, agendo dal e con il luogo, anziché semplicemente parlando di esso da una posizione esterna.

¹² L'aggettivo, radicato nella tradizione fenomenologica (cfr. Merleau-Ponty 2003), si oppone al dualismo cartesiano che separa la mente dal corpo, riconoscendo quest'ultimo quale veicolo primario della conoscenza del mondo. Una pratica artistica 'incarnata' ('embodied'), dunque, valorizza una conoscenza che emerge dall'esperienza fisica, sensoriale e affettiva, anziché da un'osservazione puramente intellettuale.

¹³ Sebbene il termine 'relazionale' in arte contemporanea rimandi immediatamente all'estetica relazionale elaborata da Nicolas Bourriaud (cfr. Bourriaud 2010), il suo impiego in ambito ecosofico ne sposta radicalmente l'accento. Laddove per Bourriaud il fulcro della riflessione era costituito dalla rete delle relazioni umane intersoggettive, qui il concetto si espande ad includere la fitta trama di interdipendenze materiali che legano agenti umani e non umani (animali, piante, ecosistemi, materia inorganica). Un'opera relazionale, in questo senso, agisce come catalizzatore di tali connessioni, in linea con una prospettiva post-umanista che, partendo dalla critica alla separazione moderna tra Natura e Cultura (cfr. Latour 2018), arriva a ridefinire il concetto di 'agency' (trad. 'capacità di agire', v. nota 14) nell'epoca dell'Antropocene (cfr. Latour 2015), attribuendolo a una pluralità di entità, umane e non umane.

¹⁴ Riprendendo e approfondendo il concetto di 'agency' non-umana, qui il termine 'agentività' si riferisce specificamente alla vitalità intrinseca della materia, così come teorizzata dalle correnti del Nuovo Materialismo. In particolare, si fa riferimento al concetto di 'materia vibrante', come espresso da Jane Bennett, secondo cui la materia non è una sostanza passiva e inerte, ma possiede una sua forza attiva, capace di produrre effetti sul mondo (cfr. Bennett 2010). L'agenti-

vità, in questo senso, non è una prerogativa dei *soggetti* – siano essi umani o non-umani –, ma un potere immanente ai processi materiali stessi, agli *oggetti*.

¹⁵ Il termine Antropocene, reso popolare da Paul Crutzen, designava la proposta di una nuova epoca geologica in cui l'attività umana è divenuta la principale forza di modificazione del pianeta. Tale proposta, tuttavia, è stata formalmente respinta nel marzo 2024 dalla Sottocommissione sulla Stratigrafia del Quaternario, organo scientifico preposto. Nonostante il suo mancato riconoscimento geologico, il termine conserva un'enorme forza come concetto critico nelle discipline umanistiche per indicare l'epoca in cui storia umana e storia planetaria sono di fatto divenute inscindibili. L'apparente neutralità del termine rappresenta tuttavia oggetto di dibattito: attribuire la responsabilità del collasso climatico a un'umanità astratta rischia infatti di occultare le dinamiche di potere che vi ci hanno condotto, motivo per cui sono stati proposti termini alternativi che illuminano ciascuno responsabilità specifiche. Tra i più noti: Capitalocene, che attribuisce tali responsabilità al sistema capitalistico in senso lato (cfr. Moore 2016); Piantagionocene, che rintraccia le radici del collasso nello sfruttamento coloniale e nelle monoculture delle piantagioni (cfr. Haraway 2015); 'Anthroscene', che pone l'accento sull'oscenità etica e materiale della devastazione ecologica legata ai media digitali (cfr. Parikka 2014); Chthulucene, che, in alternativa, propone un immaginario basato sull'interconnessione tra tutte le specie (cfr. Haraway 2016). Pur riconoscendo la centralità di questo dibattito, si adotta qui 'Antropocene' per designare non tanto un'epoca geologica, quanto la condizione culturale e filosofica in cui l'intreccio tra storia umana e planetaria costringe a ripensare le categorie fondanti della modernità, tra cui quella stessa di archivio.

¹⁶ Traduzione mia.

¹⁷ L'espressione 'botanical turn' descrive un recente e significativo spostamento di interesse interdisciplinare volto a scardinare la visione antropocentrica che relega il mondo vegetale a sfondo passivo e inerte delle vicende umane. Oltre a una rivalutazione della vita vegetale in sé, la 'svolta botanica' fornisce un'utile lente critica, esaminando come la rappresentazione delle piante e la loro materialità siano state storicamente intrecciate a questioni di agentività, identità di genere e processi di colonizzazione. Tale prospettiva è profondamente debitrice al campo dei Critical Plant Studies e al lavoro di filosofi come Michael Marder (cfr. Marder, Vattimo, Zabala 2013). In ambito artistico, come analizzato in più pubblicazioni da Giovanni Aloï, questo approccio si traduce in pratiche che mirano a contrastare attivamente la cosiddetta 'plant-blindness'. Il botanical turn, dunque, fornisce l'orizzonte teorico per comprendere pratiche artistiche che, come quella di Ascari, si impegnano in una relazione profonda con il mondo vegetale.

¹⁸ Traduzione mia.

¹⁹ Traduzione mia.

²⁰ Traduzione mia.

²¹ Traduzione mia.

²² Traduzione mia.

²³ Sviluppatisi a partire dagli anni Novanta, il cosiddetto 'emotional turn' in geografia (cfr. Davidson, Bondi, Smith 2007) si inserisce nel più ampio 'affective turn' delle scienze umane e rappresenta una critica radicale ai modelli quantitativi e neopositivisti che, per gran parte del XX secolo, hanno concepito lo spazio come un'entità astratta e priva di soggettività. In opposizione a tale modello, la prospettiva

richiamata nel testo intende interrogare la dimensione politica della produzione affettiva dello spazio, aprendosi a 'geografie emotive', campi di forza contesi in cui si negoziano appartenenze, traumi e memorie collettive. L'intervento artistico, in questo contesto, diviene una pratica critica che opera direttamente nella geopolitica degli affetti, con l'obiettivo di riarticolare le narrazioni egemoniche e dare visibilità a memorie altrimenti rimosse.

²⁴ Traduzione mia.

²⁵ Traduzione mia.

²⁶ Traduzione mia.

²⁷ Si intende qui sottolineare la valenza di una scelta lessicale che, pur muovendosi entro i limiti di un linguaggio inevitabilmente antropocentrico, cerca di produrre uno slittamento critico. L'espressione 'non umano' ('non-human'), pur essendo ampiamente utilizzata, definisce infatti l'alterità in termini puramente negativi e mediante una mancanza, riconfermando involontariamente la centralità dell'umano come misura di tutte le cose. Al contrario, la dicitura 'più-che-umano' ('more-than-human'), resa centrale nel pensiero ecologico dal lavoro di David Abram (cfr. Abram 1997), tenta di superare questo scarto, alludendo a un'eccedenza: la ricchezza di agentività e intelligenze che compongono il mondo e che non sono definibili a partire dalla sola categoria umana. La scelta di concludere con l'espressione "ciò che va oltre l'umano" si allinea consapevolmente a questa seconda prospettiva, nel tentativo di nominare l'alterità in termini affermativi e di apertura.

Bibliografia

- ABRAM D. (1997), *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Vintage Books, New York.
- ALOÏ G. (2019), *Why Look at Plants?: The Botanical Emergence in Contemporary Art*, Brill, Leiden.
- AUGÉ M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BAL M. (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago.
- BENNETT J. (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham.
- BOETTGER S. (2004), *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley.
- BONDI L., DAVIDSON J., SMITH M. (2007), *Emotional Geographies*, Ashgate Publishing, Aldershot.
- BOURRIAUD N. (2010), *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano.
- BROWN A. (2014), *Art & Ecology Now*, Thames & Hudson, London.
- BURCKHARDT L. (2019), *Il falso è l'autentico. Politica, paesaggio, design, architettura, pianificazione, pedagogia*, Quodlibet, Macerata.
- CHEETHAM M. A. (2018), *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature Since the '60s*, Penn State University Press, University Park.
- CITTON Y. (2017), *The Ecology of Attention*, Polity Press, Cambridge.
- COLEBROOK C. (2014), "Archivolithic: The Anthropocene and the Hetero-Archive", in *Derrida Today*, VII:1, pp. 21-43.
- CONNOR S. (2004), "Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought", in *Anglistik*, XV:1, pp. 105-117.
- DIDI-HUBERMAN G. (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FOCILLON H. (2002), *Vita delle forme. Elogio della mano*, Einaudi,

- Torino.
- FOWKES M., FOWKES R. (2022), *Art and Climate Change*, Thames & Hudson, London.
- GUATTARI F. (2019), *Le tre ecologie*, Sonda, Milano.
- HARAWAY D. (1988), "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in *Feminist Studies*, XIV:3, pp. 575-599.
- EAD. (2015), "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", in *Environmental Humanities*, VI:1, pp. 159-165.
- EAD. (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma.
- HUYSEN A. (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford.
- INGOLD T. (2013), *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London.
- KUBLER G. (2002), *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.
- LATOUR B. (2011), "Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies As We Do Our Children", in *Breakthrough Journal*, II, pp. 19-26.
- ID. (2014), "Agency at the Time of the Anthropocene", in *New Literary History*, XLV:1, pp. 1-18.
- MARDER M., VATTIMO G., ZABALA S. (2013), *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, Columbia University Press, New York.
- MARX K. (1968), *Il capitale. Libro primo*, Editori Riuniti, Roma.
- MERLEAU-PONTY M. (2003), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- MITCHELL W. J. T. (2002), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago.
- MOORE J. W. (2017), *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Ombre Corte, Verona.
- MORTONT. (2007), *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge.
- PARIKKA J. (2014), *The Anthrobscene*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- PHILLIPS M. S. (2004), "What Is Tradition When It Is Not 'Invented'? A Historiographical Introduction", in *Questions of Traditions*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 3-32.
- PUIG DE LA BELLACASA M. (2017), *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- RENFREW C. (2003), *Figuring It Out: What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*, Thames & Hudson, London.
- WARBURG A. (2002), *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Warnke M., ed. it. a cura di Ghelardi M., Nino Aragno Editore, Torino.