

VILLA ZIRONI
SILVIA INFRANCO

RADICI

A CURA DI
MARINA DACCI

1. Herbaria radix (Agostino, Enarrationes in Psalmos) 2024, ossidi pigmenti cera, cm 89x93

2, 3, 4, 5, 6 Tellus, 2023, grano orzo pigmenti ossidi cera, ognuno cm 20x20x20

7. Precatio Betonica (from Harley MS 1585), 2023, ossidi pigmenti su carta, cm 75x100

8. Time of Memory, 2023, ossidi pigmenti bitume rosmarino cera ferro argilla, cm 41x16x23

9. Ampulla, 2023, ossidi pigmenti bitume menta cera ferro argilla, cm 19x22x62

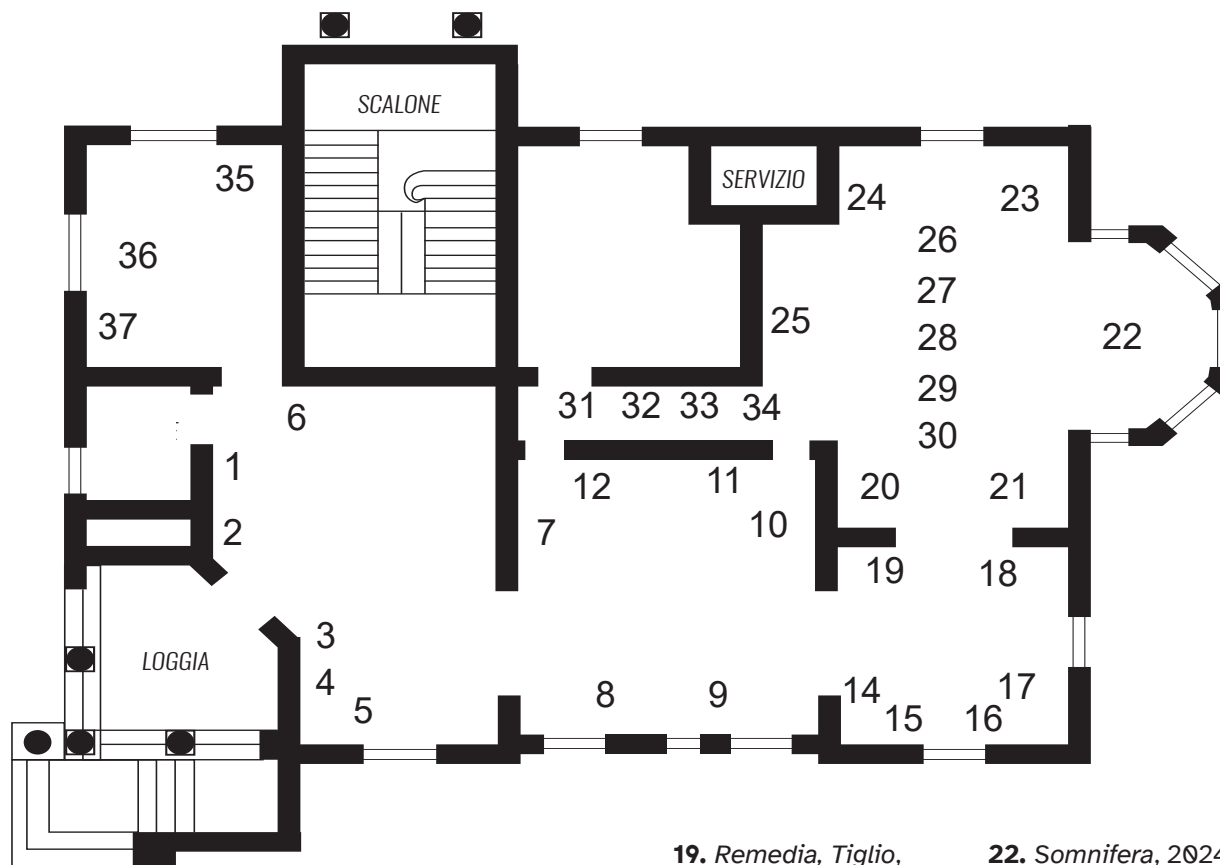
10. Riproduzioni tratte dal libro "Physica" di Ildegarda von Bingen

11. Remedia, i 47 rimedi della Betonica, cera carta betonica pigmenti legno di riuso cm 22x24x 5.5

12. Precationes, 2023, erbe carta pigmenti ossidi cera legno di riuso, cm 36x37

14. Remedia, Elisir di viola, 2023, galanga liquirizia vino viole pigmento cera bitume legno di riuso, cm 26x35x8

15. Remedia, Krociron, 2023, zafferano mirra olio pigmento carta cera bitume legno di riuso, cm 35x10x9



16. Remedia, Puleggio, 2023, puleggio cera carta pigmenti ossidi bitume legno di riuso, cm 24x33x13

17. Remedia, Gallette per i nervi, 2023, noce moscata cannella chiodi garofano pigmenti legno di riuso, cm 21,5x12,5x9

18. Remedia, Contro il mal di testa da malinconia, 2023, salvia malva cera legno di riuso, cm 32x15x8

19. Remedia, Tiglio, 2023, corteccia di tiglio cotone vetro ferro bitume cera, cm 25x16,5x6,5

20. Moly overlay series 2024, composizione di 9 polaroid, ogni polaroid cm 10x10 cornice cm 60x60

21. Mandragora overlay series 2024, composizione di 9 polaroid, ogni polaroid cm 10x10, cornice cm 60x60

22. Somnifera, 2024, ferro argilla withania somnifera cera, dimensioni variabili

23. Artemisia (from Harley MS 1585), 2023, ossidi pigmenti su carta, cm 100x75

24. Centaurea (from Harley MS 1585), 2023, ossidi pigmenti su carta, cm 100x75

25. Mortarium, 2023, tiglio ossidi pigmenti cera, cm 50x21(d)

26. Aconito (from Erborario Naturale di S.Spirito di Reggio), 2024, stampa diretta uv su tavola bitume cera, cm 60x60

27. Giusquiamo (from Erborario Naturale di S.Spirito di Reggio), 2024, stampa diretta uv su tavola bitume cera, cm 60x60

28. Belladonna (from Erborario Naturale di S.Spirito di Reggio), 2024, stampa diretta uv su tavola bitume cera, cm 60x60

29. Papavero (from Erborario Naturale di S.Spirito di Reggio), 2024, stampa diretta uv su tavola bitume cera, cm 60x60

30. Elleboro (from Erborario Naturale di S.Spirito di Reggio), 2024, stampa diretta uv su tavola bitume cera, cm 60x60

31, 32. Belladonna, 2023, collage con ossidi pigmenti carta velina, cm 50x36

33, 34. Giusquiamo, 2023, collage con ossidi pigmenti carta velina, cm 50x36

35. Precationes, 2022, cera carta erbe bitume legno di riuso, cm 23x16x40

36. Salvia fumigazioni, 2023, salvia carta fatta a mano, cm 42x31

37. The Eaten Word, 2023, cera carta bitume legno di riuso, cm 10x13x6

Parlare di piante, oggi, significa abbracciare un campo di indagine in pieno fermento. Il mondo vegetale ha lentamente conquistato un posto rilevante al centro del dibattito sul cambiamento climatico, sul futuro del pianeta e della specie umana. Al lento, quasi impercettibile passo che gli è proprio (o almeno così appare ai nostri sensi umani), le nostre coabitanti vegetali sono arrivate infine a occupare un posto se non centrale, quantomeno significativo nelle nostre esistenze di inizio millennio. Si dice che la Natura ama nascondersi, in senso metaforico e letterale, ma comunica con noi ininterrottamente dal fondo del tempo, e forse, dopo una lunga parentesi di inascolto che ha segnato tutta l'esperienza della modernità, oggi assistiamo a un rinnovato interesse che sembra poterci aiutare a superare ciò che viene chiamata *plant blindness*, ovvero quel fenomeno cognitivo sviluppato durante il lungo corso dell'evoluzione che ci ha portati letteralmente a non vedere le nostre coabitanti verdi, considerandole innocue, al contrario degli animali che abbiamo percepito come fonti di pericolo o di sostentamento e che, anche in virtù di ciò, non se la passano affatto bene.

Silvia Infranco è tra coloro che si sono messi in ascolto, indirizzando la propria attenzione al regno silvestre, e il progetto *Radici* sviluppato per *Fotografia Europea 2024* rappresenta l'avanzamento di una sistematica ricerca sviluppata attorno alle piante officinali, soggetti elettivi della fase più recente nella produzione dell'artista bellunese. Muovendo da un interesse originario per la mitologia e per la medicina tradizionale delle erbe, pratica empirica storicamente esercitata dalle donne, Infranco compone un percorso tra carte, sculture e fotografia, componendo un nucleo di lavori che intessono un discorso ideale con il prezioso Erborario Naturale di Santo Spirito, il più importante esemplare della collezione dei Musei Civici di Reggio Emilia, risalente alla seconda metà del XVII secolo. L'Erborario è caratterizzato da esemplari erbacei essiccati, applicati alle pagine tramite sottili lacci di tessuto, pensati per agevolare lo studio su campioni organici e superare così la tradizione iconografica fino ad allora consolidata che voleva gli erbari quali testi illustrati.

Tra le tavole che compongono il volume, l'artista sceglie le pagine dell'aconito, dell'elleboro nero, della belladonna, del giusquiamo e del papavero, erbe accomunate da principi attivi psicotropi; una vera propria *via venefica* attraverso una selezione di opere che compongono un raffinato canone vegetale curativo; tra le piante dai poteri stupefacenti, spiccano due soggetti la cui leggenda si mescola al mito, due opere dedicate rispettivamente alla mandragora, regina dell'alchimia e protagonista di una sterminata letteratura esoterica, e la misteriosa erba moly, la "sacra erba omerica" di cui ancora oggi non è chiara la reale attribuzione botanica, trattandosi forse della ruta - i cui poteri medicamentosi sono stati oggetto di utilizzo sin dai tempi più remoti - o di una pianta bulbacea della famiglia dell'aglio: «All'uomo ellenico, che proviene dal mistero, preme di salire dalle tenebre verso la luce, e questo ardente desiderio, il cristiano lo trovò adempiuto «nello splendore della luce dei figli di Dio». Ma l'ascesa è faticosa, perché trasformatrice. In essa si compie quel processo di purificazione che ora presentiamo come «guarigione dell'anima», il *moly* e la *mandragora*, di cui bisbigliava il mito antico e dietro ai quali il cristiano presagiva la verità sua. Infatti nella bruna radice e nel fiore luminoso di quelle piante simboliche gli antichi videro profondamente simboleggiato quell'intimo dissidio dell'anima con se stessa che richiede d'esser sanato.»¹

Nella selva oscura

In esergo al percorso espositivo, le parole di Agostino affiorano da un velo di cera: «*In occulto est radix: fructus videri possunt, radix videri non potest*». La radice, punto d'origine della mostra, è la parte più nascosta della pianta, immersa nei misteri inferi della terra e deputata al nutrimento, mentre sono i frutti a offrirsi allo sguardo, svettanti nella luce. Il simbolismo della radice trova ampio spazio nell'antica tradizione sapienziale ellenica e, successivamente, assumendo nuove coloriture spirituali, nella cultura cristiana: l'uomo che dalla terra si protende verso il cielo, impegnato in un'opera di accrescimento e sospinto dal Logos mercuriale, vede un'ideale rispondenza nella metafora vegetale, comprendendo in sé la parte oscura e quella luminosa, la radice e il fiore, la forza più bassa e primigenia e quella che attiene al livello sottile dello spirito.

Dalle radici scaturisce un percorso che coniuga arte processuale, elementi di botanica, antropologia, medicina e storia delle religioni, installato negli spazi eclettisti di una dimora storica dove l'elemento vegetale si esprime nell'ampio, rigoglioso giardino, si rispecchia nello sviluppo architettonico e viene evocato nei motivi decorativi, ad esempio nelle carte da parati che rimandano ai nastri che caratterizzano le tavole dell'Erborario di Santo Spirito. La villa è anche spazio domestico e richiama gli spazi casalinghi, i luoghi dove per secoli le donne hanno potuto esercitare l'arte della cura, custodendo e tramandandosi i segreti delle piante, i riti, le orazioni e la relazione ancestrale, misterica con la terra.

Attraverso un rigoroso studio delle fonti, Infranco attinge alla cultura arcaica mediterranea - in particolare sono numerosi e vividi i riferimenti all'antichità ellenica, nella quale si riteneva che i principi curativi e i poteri delle piante si attivassero grazie alla connessione con le divinità preposte -, per poi risalire in una linea temporale che passa da Dioscoride Pedanio, Oddone di Meung, Ildegarda di Bingen, gli erbari medievali e gli archivi officinali, fino ad approdare a Emile Gilbert e alla moderna farmacologia. Le sue opere rappresentano il tentativo di creare un ponte tra un sapere dimenticato e la contemporaneità tecnoscientifica, nella quale i principi fitoterapici ritrovano un ruolo di primo piano in quella medicina ufficiale che per secoli ha osteggiato ogni portato tradizionale, tacciando di superstizione il complesso sistema simbolico-rituale costituente la cosiddetta "scienza sacra" e le pratiche curative.

La ricerca di Infranco è tutta intessuta dall'idea della cura e dell'atto riparativo, sia nei termini concettuali di un'indagine storico-filologica, sia nella relazione che si costituisce tra l'artista e la materia. Ecco allora i piccoli cilindri di cera, le *Precationes* (2023), nelle quali le erbe officinali sono mescolate alla cera, elemento per eccellenza associato alla caducità ma anche sostanza dallo straordinario potere conservante, che trova largo impiego nella medicina e nella cosmesi (basti pensare che anche le piante che secernono sostanze cerose le producono a scopo protettivo e conservativo). Sono piccoli manufatti che diventano una sorta di candeole votive, nei quali si intuiscono tracce di parole, che si rifanno alle *precationes omnium herbarum*, vere e proprie invocazioni alle erbe presenti fra le pagine di manoscritti compresi in un arco che va dal VI al XIII secolo. È in questi piccoli oggetti devozionali che si condensa l'idea di restituire corporeità alla parola, in passato considerata un ingrediente essenziale dei preparati medicinali che venivano somministrati ai malati. L'incarnazione della parola nella materia si attuava naturalmente anche attraverso il compimento di un rito, aspetto imprescindibile sia della pratica magica, sia dell'arte medica. Come in *The Eaten Word* (2023), scatola in legno di recupero contenente frammenti di carta intrisi di cera, frammenti che un tempo venivano somministrati al malato insieme al farmaco, o ancora i *Remedia*, che contengono ingredienti quali erbe, spezie, fiori, recuperando le ricette contenute nei testi di Ildegarda di Bingen. Nel suo *Causae et curae. Liber compositae medicinae*, la mistica e donna di scienza Ildegarda indagava affezioni quali la malinconia o la follia, cercandovi un rimedio attraverso un approccio olistico. Patologie che al tempo non avevano un nome o erano fraintese come l'ansia, la depressione e il panico oggi dilagano, raccolte sotto la definizione di disagio psichico, e malgrado le innovazioni scientifiche rappresentano sintomi di una malessere collettivo a cui la società odierna sembra saper rispondere solo con la medicalizzazione e l'utilizzo su vasta scala di psicofarmaci.

Dove, ai nostri disincantati occhi contemporanei, la protoscienza si mescolava imperdonabilmente alla superstizione, le "medichesse" mettevano in contatto piani materiali e immateriali, muovendosi in una realtà dove immanenza e trascendenza erano contigue e la pratica terapeutica era specchio di in una relazione con il cosmo segnata dalla piena armonia delle cose celesti e quelle terrestri. In un tempo in cui lo spirito era percepito reale quanto la materia, era più facile concepire la parola come una presenza tangibile e dotata di una propria agentività. Infranco sceglie allora di utilizzarla come segno dotato di una sua seità, oltre il significato, maneggiata quasi mutuando il principio della "Chaos Magik", la quale si contrappone alla magia rituale della tradizione prevedendo che ognuno possa inventare da sé le formule, i gesti e le parole per eseguire i propri incantesimi.

Se una delle polarità che marcano il lavoro dell'artista è proprio l'utilizzo peculiare della parola, l'altra è certamente il processo inteso come elemento nucleare, costitutivo dell'opera stessa. Riprendendo il discorso dell'atto terapeutico, che in antichità univa l'invocazione o la preghiera alla preparazione dei farmaci (così ad esempio procedeva il rizotomo, figura sapienziale dedicata alla raccolta delle erbe sacre), non esisteva cura che non si compisse attraverso un rito. Il tema del rito e la tensione nell'avvicinare la pratica artistica a quella della cura aprono alla possibilità di costruire una forma di simbiosi con la natura o un tentativo di *pensarsi-con-essa*, che da un lato echeggia la dimensione perduta della "maga guaritrice e della sacerdotessa sciamana" di arcaica memoria prelatina, dall'altro evoca il sapere delle medichesse e delle ostetriche che rappresentano l'incarnazione d'epoca cristiana dell'antico sapere medico delle donne². Sullo sfondo delle meditazioni di Infranco possiamo rintracciare numerose suggestioni filosofiche, dal contributo fondamentale del femminismo che pone l'idea di relazione e di cura "alla base del divenire umano e non-umano"³, così come il concetto di *interessere* (*interbeing*) sviluppato nel pensiero del monaco buddista Thích Nhất Hạnh, o una postura affine alla *deep ecology* di Arne Naess, sostenitore della necessità di superare il dualismo uomo/ambiente e di una meta-

2 Si veda Erika Maderna, *Medichesse*, Aboca Edizioni, 2012

3 Laura Cacciolillo, *Decentrare l'agency umana*, Kabul Magazine, gennaio 2024

fisica che si fonda su una visione gestaltica della realtà quale “campo totale”, nella quale gli organismi rappresentano i punti di una rete di relazioni all’interno della quale ognuno possiede il diritto di sviluppare il proprio potenziale in una forma di “egualitarismo biosferico”⁴. Costruire una cornice concettuale al lavoro dell’artista può essere utile per coglierne la parte radicale, intesa come terreno dal quale origina tutto l’apparato delle opere, e la sua morfologia, al fine di poter poi cogliere l’originalità di un lavoro nelle cui sedimentazioni si addensano molteplici forme del mondo passato e di quello a venire, unite da una sensibilità pienamente attuale. Il tema del rito e della cura si amplia fino ad abbracciare la terra stessa, fonte di sostentamento e matrice delle piante officinali. In *Tellus* (2023), cubi di cera composti da grano, orzo, pigmenti, ossidi, cera, si riaffaccia l’antico precetto che vedeva il rizotomo, sacerdote dedito alla raccolta delle piante sacre, attuare dei protocolli atti a riparare la ferita inferta alla pianta stessa e alla terra, attraverso offerte di miele, di grano o altri beni, o più anticamente si ipotizza anche attraverso veri e propri sacrifici.

Il rito conduce inesorabilmente all’*ars*, che viene esplicitata attraverso l’utilizzo di strumenti tradizionali che diventano essi stessi soggetti scultorei: gli strumenti di lavoro disseminati nelle sale della villa, insieme ai libri, fonti imprescindibili da cui attingere, e al *Libro d’artista, salvia fumigazioni* (2023), in cui le parole sembrano svanire lasciando spazio all’erba medicinale, incorporata nella carta stessa, erba sacra e dalle proprietà cicatrizzanti e antisettiche; *Ampulla* (2023) e *Mortarium* (2023), sono lacerti ricoperti di cera, ossidi e pigmenti, quasi reperti archeologici, costellati da cavità e come corrosi dal tempo. L’instabilità delle forme, che sembrano mutare il ciclo naturale di vita e morte, evidenzia un elemento temporale che lega tutte le opere a dispetto delle differenze formali. Se nel linguaggio plastico la relazione con lo spazio rimane fondante, anche quando viene negata o trascurata, l’artista sa che non vi è spazio senza tempo, ed è nella riflessione sul tempo che si attua l’ipotesi dei lavori di Infranco. Non è forse il tempo la condizione essenziale del vivente? E non è in una diversa esperienza del tempo che possiamo riscrivere le nostre ecologie e, di conseguenza, le nostre vite? Non vi è incarnazione se non nel tempo ed è questo dato primario, fattuale e incontrovertibile su cui si edifica il tentativo di dare un corpo plastico alle immagini naturali che Infranco traduce nel proprio lavoro. Le due opere incentrate su mandragora ed erba moly sono rispettivamente frutto di una selezione di immagini estrapolate da erbari diversi, successivamente sovrapposte le une alle altre e poi stampate. L’artista interviene quindi con un ulteriore passaggio, fotografando la stampa tramite Polaroid, durante differenti momenti della giornata. Gli scatti, realizzati a distanza ravvicinata, colgono una serie di istanti e accadimenti luminosi che si restituiscono allo spettatore una versione trasformata dell’immagine di partenza, che perde di consistenza, si disfa, quasi come materia sottoposta al lavoro del tempo. *Time of memory*, (2023) realizzato con rosmarino, ossidi, pigmenti, bitume, cera, ferro, argilla, è invece un’opera nella quale la cera si concretizza sulla struttura reticolare in ferro, diventando carcassa organica, dalla natura incerta, ma anche forma di clessidra, a rimarcare l’evocazione del tempo cronologico; così l’opera *Somnifera* (2024), modellata anch’essa in rete di ferro ossidata e argilla, contiene parti di *Withania Somnifera*, pianta largamente utilizzata nella medicina ayurvedica (conosciuta anche come ashwagandha, ginseng indiano, bacca del sonno, ciliegia d’inverno, uva spina velenosa, appartenente alla famiglia della belladonna, dal potere ipnotico, analgesico e in grado di aumentare la resistenza ai fattori di stress), rimanda anche nella scelta allestitiva alla sospensione temporale del sonno e alla soglia tra vita e morte, medicina e veleno, organico e inorganico. Si guardino poi *Artemisia*, *Centaurea* e *Precatio Betonica*, tutte del 2023, elaborate partendo dalle immagini presenti nei manoscritti harleyani conservati presso la British Library di Londra: si tratta di carte realizzate con la tecnica dello spolvero, a cui sono stati aggiunti ossidi e pigmenti, che rimangono sospese tra l’informalità e un paesaggio fantasmatico. La stratificazione dei materiali è una costante che suggerisce la concretizzazione di un tempo in continuo divenire e una permutazione della materia che si perpetua e rievoca la circolarità dei cicli stagionali da un lato, dall’altro le fasi dei processi alchemici, in quella che l’artista stessa ha definita “narrazione metamorfica rituale”. Il tentativo di disarticolare l’idea del tempo lineare e farne materia si evidenzia anche nell’uso mai rappresentativo, sempre strumentale della fotografia, come nel caso delle cinque opere dedicate all’Erborario di Santo Spirito, dove il dettaglio della tavola originale diventa frammento da isolare, a cui dare una nuova identità. Accanto alle cinque opere sono presenti le riproduzioni delle tavole originali, quale indicazione del punto d’origine del processo di elaborazione messo in atto dall’artista: dopo la scansione delle pagine, i dettagli delle tavole sono stati selezionati e stampati direttamente su legno, senza interventi sulle immagini. Le stampe vengono successivamente velate da strati di cera e le tavole installate su plinti. Dalla cera affiorano

4 In riferimento si veda *Riga 46 Arne Naess*, Quodlibet, 2023, che raccoglie scritti, conversazioni, saggi e studi sulla figura dell’ecosofa norvegese.

l’immagine delle tracce dei campioni erbacei ma anche le impronte delle porzioni dei campioni andati perduti, e financo i numeri delle tavole vergate a mano. L’immagine di partenza viene rielaborata fino a comporsi in una installazione, nella quale le singole tavole interagiscono, forti di una diversa vibrazione oggettuale. La tensione nel catturare un accadimento cromatico che conduca alla trasposizione nella cera o su carta e le caratteristiche dei materiali impiegati fanno sì che le opere siano destinate a modificarsi, senza approdare mai a una condizione di stasi che ne segnerebbe la condanna, e la scelta di non perseguire la figurazione conduce verso una forma che, autodeterminandosi, si libera. Fotografie che diventano quadri che sono manufatti scultorei, in una sorta di *queerness*⁵ che ripropone quell’inesauribile carattere cangiante del vivente che Ovidio canta nelle *Metamorfosi* e di cui Lucrezio ci restituisce il dramma attraverso il pulsare delle sue liriche tempestose. L’opera nel suo farsi - il cui esito è solo parzialmente determinabile - incorpora un elemento di casualità che la avvicina allo sviluppo naturale degli organismi in natura. Siamo di fronte a un’elaborazione che si muove tra ponderati elementi di ecomimetismo, ma che soprattutto trova una propria strada del tutto originale per parlare di natura senza affidarsi a espedienti estetici che ne simulino i caratteri più immediati. Questa presenza attiva delle cose, viventi e non, era già insita nell’idea di *anima mundi* e nel *Timeo* di Platone, fluita poi attraverso Virgilio ed Ermete Trismegisto ad irrorare la filosofia medievale, tra ermetismo e mistica cristiana, su attraverso il Rinascimento (che, non a caso, è anche il momento di massimo splendore degli erbari), poi in Spinoza e Leibniz, ed è seguendo la scia di quella cometa concettuale, passando per le filosofie “anti-cartesiane” del Novecento, ai “mille piani” di Deleuze e Guattari fino alle speculazioni del *nuovo materialismo* o della *svolta ontologica*, movimento filosofico non unitario nato agli inizi del nuovo millennio che accomuna pensatori interdisciplinari che mettono in discussione lo statuto della materia, deantropizzando l’asse delle riflessioni: la postura dell’artista che si fa “raccoltrice di erbe” assume allora una valenza differente, perché la *materia vibrante*, per citare la filosofa Jane Bennett⁶, produce inaspettati effetti sulla realtà, supera l’inerzia delle cose e tutto ciò che avviene è compiuto da “attanti”⁷, ossia entità umane e non che producono effetti sulla realtà. Nella sua severità formale, che contiene un’energia pulsante e quasi animistica, il lavoro di Infranco presuppone l’instaurarsi di un dialogo con il vivente che si manifesta nella relazione con le piante; lavoro qui che si appropria del precipitato di un sapere perduto, che non è né fitoterapico né magico, ma che nel gesto dell’artista fa propri sia la dimensione processuale di certa arte contemporanea (si pensi per esempio agli accumuli di materiali naturali di Wolfgang Laib, o certi operazioni di Tomás Saraceno, ma anche alla lezione del postminimalismo di Eva Hesse), sia la dimensione sacra di un panteismo laico. Elementi che divengono tracce, tra cancellazione e incisione, si producono nella macerazione o nell’emulsione, rimangono sommersi e poi affiorano nelle forme aperte delle sculture, nel lentissimo modificarsi delle cere e delle carte, nel tendersi e respirare del legno, si trasformano in precipitati di memoria e insufflano uno spirito alle opere.

Qual è allora, l’idea di Natura che ci restituiscono le opere di Silvia Infranco? È lecito soffermarsi e chiedersi di cosa parliamo quando parliamo di Natura. Ciò che tendiamo a pensare come assoluto, in termini ontologici, è piuttosto un concetto situato, e nella sua versione idilliaca e misticheggiante, edenica, eredità diretta di quel Romanticismo ottocentesco alimentato dal capitalismo che schiuse le porte di un mondo globalizzato attraverso le rotte delle navi mercantili.⁸ L’operazione di recupero di *altre* prospettive per pensare Natura è allora quanto mai attuale, e aiuta a smantellare una serie di schemi e preconcetti che modellano la nostra visione e che, in maniera forse non immediata ma verificabile, hanno contribuito al fallimento ecologico a cui ci troviamo di fronte.

Tra chi non si è mai reso sordo ai segnali che le piante ci hanno indirizzato, oltre agli scienziati che hanno dedicato i loro studi al mondo vegetale, vi sono i popoli nativi. Pienamente calati in una realtà ogni ente coesiste e nell’interdipendenza trova le risorse e il senso profondo della propria esperienza di vita, essi possiedono codici che per noi contemporanei occidentali appaiono come affascinanti reliquie di un arcaismo incrostato di superstizione. L’antropologia e l’etnografia hanno cercato le chiavi d’accesso a culture che altrimenti avrem-

5 Al riguardo, si rimanda alla ricerca di Karen Barad, in particolare a *Performatività della natura. Quanto e queer*. A cura di Elena Bougleux, Prefazione di Liana Borghi. Edizioni ETS, Pisa, 2017

6 Il riferimento qui è alla ricerca della filosofa e teorica del Nuovo Materialismo Jane Bennett. Si veda in particolare *Materia vibrante. Un’ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo, 2023.

7 Per il concetto di “attante” si veda l’ontologia di Bruno Latour e gli studi della Actor Network Theory.

8 In riferimento si veda Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetic* Harvard University Press, 2007.

mo continuato a recepire come primitive, liquidandole come folkloristiche manifestazioni di civiltà umane cristallizzate in un tempo mitico, e hanno permesso un avvicinamento che seppure non ci concede una totale comprensione del fenomeno, ci mette in “risonanza” con modalità dello stare al mondo profondamente altre. Grazie a questo incontro con gli antropologi che hanno studiato sul campo e fatto esperienza diretta della loro ricchezza, l'attualità del pensiero dei nativi e la loro importanza fondamentale nella tutela dei territori a maggiore indice di biodiversità del mondo sono oggi riconosciute e, sebbene siano costantemente minacciati, (nello specifico si pensi ai popoli amazzonici), hanno dato luogo a esperienze politiche del tutto innovative in America Latina, come la formalizzazione degli statuti giuridici di Madre Terra in Ecuador e Bolivia, la dichiarazione dello status di persone giuridiche per fiumi e altri enti naturali, o ancora la *Kamunguishi Declaration*, documento ufficiale redatto dal popolo Sapara dell'Ecuador, per sensibilizzare il mondo sui rischi dell'ecocidio in corso. Oggi, anche grazie al sapere di questi popoli, il diffondersi di prospettive che superino i limiti dell'antropocentrismo è un fatto incontrovertibile; malgrado però la questione sia di portata sopravvivenziale per la specie umana, non mancano fenomeni di polarizzazione nell'opinione pubblica che rendono la questione ambientale terreno di scontro ideologico.

Accanto ai nativi, gli unici ad avere effettivamente accesso a forme di sapere che possiamo definire tradizionali, possiamo legittimamente riconoscere un ruolo agli artisti. Più vicini di chiunque altro agli sciamani, sono coloro che si fanno carico di lavorare con l'immaginario e attraverso il linguaggio compiono una sintesi formale tra il mondo sensibile e quello delle idee. Se l'art business ha capitalizzato in modo predatorio l'interesse generale verso l'ambiente, l'etnicità, le minoranze e le culture dei paesi emergenti, aprendo le porte delle grandi fiere e delle gallerie-templi agli artisti naif, all'art brut e all'artigianato, trasformandoli in prodotti culturali appetibili, è lampante riconoscere come certe attenzioni attengano più alle tendenze del mercato squisitamente speculativo dell'arte e che abbiano poco a che fare con un autentico desiderio di ricerca. Ma fuori dal chiasso della moda e a latere delle logiche del mercato, fioriscono esperienze artistiche che, come una immensa arborescenza, compongono un disegno complessivo di singolare eterogeneità e ricchezza, al centro del quale è possibile individuare, quale nucleo d'interesse cogente, ciò che abbiamo chiamato per lungo tempo Natura e che oggi definiamo biodiversità, Oikéia,⁹ o Gaia¹⁰ o *nukt*¹¹. L'arte può forse porsi come via d'accesso a nuove esperienze di ciò che è la relazione tra l'uomo e l'ecosistema a cui appartiene. Con ciò non si intende cancellare la presenza di conflitti o aporie, dato che la Terra non è quel giardino domestico che abbiamo immaginato a lungo, e la intricata rete di relazioni che lega i viventi assomiglia più a una foresta selvaggia che a un'Arcadia. L'arte allora può, ancora e sempre, avere un ruolo nella costruzione di nuove ipotesi di realtà e diventare viatico per sperimentare forme inedite di convivenza tra gli esseri. “Dobbiamo lasciare che gli stessi pensieri di una foresta vivente ci attraversino affinché arrivino agli altri. Gli esseri selvatici ce li stanno offrendo per permetterci di vivere insieme.”¹² Questo, oggi, è ciò che di più urgente ci può insegnare nella sua irriducibile alterità l'esperienza estetica che ci offre la ricerca di Silvia Infranco. Una selvaticità che gemma all'interno di una villa liberty, e che dimostra come le piante possano trovare vie imprevedibili per comunicare con noi umani per sottrarci alla nostra solitudine di specie.

Silvia Bottani

9 Jason W. Moore, *Ecologia-mondo e crisi del capitalismo. La fine della natura a buon mercato*, Ombrecorte, 2023

10 L'ipotesi-Gaia, teoria (problematica) formulata negli anni '70 dal chimico inglese James Lovelock, in *Gaia. Nuove idee sull'ecologia*, Bollati Boringhieri, 2011, poi ripresa e rielaborata da Bruno Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, 2020 e Isabelle Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alla barbarie a venire*, Rosenberg & Sellier, 2021.

11 Il mondo-foresta nella concezione dei Sapara.

12 Eduardo Kohn, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, 2020, pag. 33