



Fig. 1. Yto Barrada, *The Strait Project, Belvedere 1, Tangier*, 2001, stampa a getto d'inchiostro, 58 × 49,5 cm. Credit: Yto Barrada, per concessione di Pace Gallery, Sfeir-Semler Gallery, Amburgo e Beirut, Galerie Polaris, Parigi

Sahara per falsari e stranieri. Yto Barrada e l'“invenzione” della storia naturale

Anna Chiara Cimoli

È pur vero che, faccia a faccia con l'immensa e confusa realtà, lo storico è necessariamente portato a ritagliarvi il particolare punto d'applicazione dei suoi strumenti; e dunque a operare in essa una scelta che, con ogni evidenza, non sarà la stessa del biologo, per esempio; sarà, propriamente, una scelta da storico.

Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico**

La Spagna, vista da Tangeri, è un'immagine distorta e febbricitante. Lo sguardo, deformato dalle dinamiche ingannevoli del desiderio, modifica le linee della costa, le avvicina proditoriamente, inverte i pesi fra pieni e vuoti, fa apparire pervio ciò che è stagno. L'esplorazione dell'*ennui du Nord*, la tensione languida e dolorosa del Nord del Marocco verso un ulteriore settentrione fantasmato, è oggetto di *The Strait Project*, la serie di fotografie realizzate fra il 1998 e il 2004 dall'artista francese di origine marocchina Yto Barrada (1971), che qui scrive il primo capitolo di una *suite* su cui tornerà, con andamento spiraliforme, numerose volte¹.

Simmetricamente, lo specchio deforme della modernità legge con sguardo direzionato e carico di eros quel Sud: dapprima con l'“invenzione della tradizione” operata a tavolino dal regime coloniale; poi con il magma inarrestabile dei flussi turistici, ossessionati dal progetto di *portare via* qualcosa: souvenir, *paraphernalia*, tessuti tradizionali, simulacri di un paesaggio soltanto sfiorato. La dinamica sociale che scaturisce da questo doppio sguardo, puntato su un “altro” mai davvero fissato negli occhi, è fatta di appropriazioni e contro-appropriazioni, riscritture poetiche e politiche dello spazio pubblico, moti di apparente asseconda-

mento del canone per capovolgere ruoli e posizionamenti, come in un'infinita partita a scacchi senza catarsi, senza finale. In questa guerra di posizione, che ha la temporalità asfittica della Fortezza Bastiani, la natura è ostaggio e campo di battaglia. Impoverita, drenata, caricata di ambizioni altrui, risponde contrattaccando in modo caricaturale attraverso i meccanismi della falsificazione: quella tipologia di frode che chiameremo immaginazione.

Questo saggio analizza, all'interno della vasta produzione di Yto Barrada, la critica all'appropriazione del paesaggio maghrebino da parte del Nord colonizzatore e i modi secondo cui questa appropriazione ha richiesto da un lato, a livello accademico e istituzionale, una riscrittura della storia, mentre dall'altro ha sollecitato una risposta creativa a livello di prassi sociali, forme di occupazione dello spazio pubblico e microeconomie. Partendo dalla premessa costituita da *The Strait Project*, momento di enunciazione di una ricerca che connette migrazione e colonialità ancorandole a un paesaggio naturale letto come metafora e campo di indagine², mi concentro su due momenti in cui la riflessione sugli esiti bio e geo-politici della colonialità è più eloquente³. Nel progetto *Faux Guide* l'artista lavora sul Sahara come enorme “museo nella roccia” e sulle pratiche di falsificazione dei fossili come gesto resistenziale. Partendo dalla costellazione di storie, temi, tracce qui mappati, *The Mothership*, il giardino-laboratorio aperto nel 2015 a Tangeri dall'artista, costituisce un gesto di risposta radicale alle dinamiche estrattive di matrice coloniale e un rilancio politico delle premesse teoriche contenute in *Faux Guide*. Mettendo a regime l'interesse verso le pratiche educative insorgenti, le tecniche artigianali della tradizione, il lavoro collaborativo, Barrada spinge più in là la propria ricerca, con un progetto carico di una più marcata componente attivista⁴.



Fig. 2. Yto Barrada, *The Strait Project, Belvedere 2, Tangier*, 2001, stampa a getto d'inchiostro, 58 × 49,5 cm. Credit: Yto Barrada, per concessione di Pace Gallery, Sfeir-Semler Gallery, Amburgo e Beirut, Galerie Polaris, Parigi

Oltre alla lettura critica della ricerca sui temi della natura spontanea come metafora della ribellione, della paleontologia e della falsificazione entro la cornice della “decolonialità”, il saggio si concentra sul metodo discorsivo adottato dall’artista: aggregativo, non lineare, ricorsivo, il processo è esso stesso gesto politico. È esso stesso significato.

Colonne d’Ercole, e altre aberrazioni visive

La serie fotografica *A Life Full of Holes. The Strait Project* (1998-2004) (figg. 1-3) costituisce l’intuizione-guida che traccia il solco e illumina la successiva produzione di Barrada sulla circolazione di persone, merci, aspettative in un Mediterraneo



Fig. 3. Yto Barrada, *The Strait Project*, *Carpobrotus acinaciformis*, Tangier, 2002, stampa cromogenica, 60 × 60 cm. Credit: Yto Barrada, per concessione di Sfeir-Semler Gallery, Amburgo-Beirut

malato. Essa documenta la tensione verso lo scavalcamento dello Stretto di Gibilterra, divenuto, con l'accordo di Schengen del 1985, la grande porta verso l'Europa della "libera circolazione"⁶. Soglia mitica, immagine della frontiera fin dall'antichità classica, Tangeri – la città in cui Barrada è cresciuta – nasconderebbe fra i palazzi

brutalisti la tomba di Anteo, il gigante che trae la propria forza dal contatto con la madre Gea e che Eracle uccide proprio sollevandolo da terra. Dall'unione del vincitore con la moglie di Anteo, Tingis, prende il nome la città; da qui deriva la stirpe *amazigh* (berbera), colonizzata dagli arabi e poi dai francesi.

Meglio avere una vita “piena di buchi” o nessuna vita? È la domanda che si pone Driss ben Hamed Charhadi, venditore di strada e cantastorie, la cui biografia viene raccolta e pubblicata da Paul Bowles nel 1964 con il titolo *A Life Full of Holes*⁷. Alla fine degli anni Quaranta, lo scrittore statunitense si era trasferito a Tangeri diventando il punto di riferimento degli intellettuali che transitavano dalla città, contribuendo alla sua mitopoiesi. I buchi della narrazione autobiografica, nella rilettura poetica di Bowles, evidenziano le fratture, gli schismi, le aporie delle vite marginalizzate: nessuna biografia è una struttura lineare e finalizzata, piuttosto una partitura mobile, a-gerarchica, modulare, che la post-modernità vuole disponibile a essere smontata e rimontata secondo una sintassi *beat*. Seguendo questa metafora, lo Stretto di Gibilterra, interruzione nella trama geologica, non è un vuoto, ma un pieno di frustrazioni, attese, impossibilità e, tuttavia, anche risposte creative, seppure ai limiti della legalità. La migrazione in potenza è il veleno che scorre nelle vene di tutto un popolo, mantenendolo rivolto a Nord – le figure umane sono quasi sempre ritratte di spalle – e immobilizzandolo. Le pubblicità dei traghetti, la fluidità del movimento suggerita come un canto delle sirene, i simboli acquatici che penetrano nelle maglie della città la imbevono fino a farla marcire.

Una delle serie che germinano da questo primo atto, *Iris Tingitana* (2007), documenta la presenza, sempre più rara, dell'iris spontanea fra le pieghe e le ferite della città di Tangeri. La contrapposizione fra selvatico e addomesticato, fra indigeno e importato evidenzia le strategie di resistenza della natura a un processo distruttivo e cannibalico apparentemente inarrestabile: l'iris è qui contrapposta ai gerani d'importazione piantumati nelle rotonde stradali, che assomigliano a una Costa Brava un po' più esotica per un turismo mordi-e-fuggi. È quella che l'artista chiama una “botanica

del potere”⁸: in continuità con le pratiche di *guerrilla gardening* e di *squatting* propuginate dagli ambienti anarchici dagli anni Sessanta, le piante resistono contro un'uniformazione della natura (una sintassi artificiale fatta di gerani-prati all'inglese-palme) costretta negli spazi residuali dei cantieri di hotel, centri commerciali, palazzi che crescono muscolarmente⁹ (fig. 4). Il catalogo che scaturisce da *Iris Tingitana* – tornerò più avanti sull'erbario come strumento di lotta – esprime la sottile e amara ironia costituita dalla ricerca di Barrada.

Lyautey e l'invenzione della tradizione

Non solo la botanica, ma anche la geologia marocchina è stata irrimediabilmente impoverita dalle dinamiche estrattive. Il maresciallo Hubert Lyautey (1854-1934) è stato una figura complessa: militare di spicco della stagione coloniale per la sua autorevolezza e i successi militari (soprattutto nel reprimere le rivolte degli “indigeni” in Maghreb), omosessuale, ateo, dopo una stagione di servizio in Algeria e missioni in Madagascar e Indocina, nel 1912 è nominato *resident général* del nuovo protettorato francese in Marocco, carica che ricopre fino al 1925. Il suo ruolo nel modellare una certa idea di cultura marocchina attraverso un'operazione a tavolino di valorizzazione selettiva, dunque di rimozione, ha conseguenze importanti nel plasmare ciò che oggi conosciamo della produzione artigianale e artistica di quel Paese.

La natura giuridica del protettorato è peculiare: al posto della politica di assimilazione propria del colonialismo, esso instaura una dinamica di carattere “associativo”, derivata dalla tradizione filantropica e cristiana improntata al *souci des princes* (la cura delle relazioni con i notabili, che vengono conservati nei loro posti di potere) e valorizza la cultura materiale locale, individuando



Fig. 4. Yto Barrada, *Gran Royal Turismo*, 2003, modello di pista per automobili, materiali misti, 133 × 180 × 180 cm., foto Robert Glowacki. Credit: Yto Barrada, per concessione di Pace Gallery, Londra

in essa un bacino commerciale da cui la “madrepatria” trae vantaggi economici¹⁰. L'alleanza fra Lyautey e il sultano del Marocco, finalizzata a garantire a quest'ultimo le rendite terriere e la riscossione delle imposte sull'acqua e sul grano, oltre a quelle di matrice religiosa, è nota come *politique des égards*, politica del rispetto. Durante la Prima Guerra Mondiale, Lyautey vara una strategia di sostegno ai *caïd*, i capi dei clan, avvicinandoli a sé in una logica di fidelizzazione, e dunque di sottomissione indiretta: il *vulnus* di quel territorio – la sua segmentazione – si trasforma così in strumento per il mantenimento dello status quo¹¹. Il protettorato diviene luogo di un'auto-promozione che individua nella dimensione visiva una leva fondamentale: la fotografia viene scelta come cavallo di Troia per esportare in Francia un'immagine pa-

cificata, soprattutto attraverso il “Bulletin du Comité de l'Afrique Française”, che pubblica resoconti entusiastici a firma di Auguste Terrier, dei fratelli Jérôme e Jean Tharaud e di altri scrittori e pubblicitari chiamati a formare la corte di Lyautey, il suo *compagnonnage*. All'interno di questo clan vengono invitate anche alcune viaggiatrici-scrittrici – fra cui Isabelle Eberhardt e Reynolde Ladreit de Lacharrière – la cui sensibilità sarebbe, secondo il maresciallo, particolarmente adatta a far emergere la dimensione neoromantica del “pittresco”¹². Specularmente, la figura e l'opera di Lyautey impattano sui circoli culturali francesi e sui loro immaginari: al maresciallo, che sarebbe stato amante di Jean Cocteau, è ispirata la figura di Monsieur de Charlus nella *Recherche du temps perdu* di Marcel Proust¹³.

Alleato del maresciallo nella politica di valorizzazione dell'artigianato locale finalizzata a rafforzare la strategia di pacificazione con la base "indigena" è Prosper Ricard, un maestro trasferitosi in Algeria all'inizio del secolo, nominato nel 1910 *Inspecteur délégué pour l'enseignement artistique et industriel dans les écoles indigènes d'Algérie*⁴. Alla luce dell'attività svolta in quel Paese, nel 1915 Lyautey individua la competenza di Ricard come cruciale per dare impulso alla rigenerazione dell'artigianato tradizionale in Marocco⁵: dal 1920 al 1935 è direttore del *Service des arts indigènes* e del *Service des beaux-arts, antiquités, et monuments historiques*. Importante è il suo ruolo nella progettazione dei musei di Fès e Rabat, gangli vitali del progetto di valorizzazione selettiva della tradizione e della sua comunicazione in chiave pedagogica⁶. Le mostre che si susseguono in questi anni a Parigi, fra cui l'*Exposition Coloniale* del 1931 di cui Lyautey è commissario generale, diffondono il gusto delle ceramiche e dei tappeti detti "del medio Atlante" presso una clientela assetata di esotismo: la nuova moda è favorita dal fatto che i manufatti realizzati nelle scuole promosse da Ricard, con il loro suggello di prodotti statali, non sono soggetti a dazi doganali, mentre i *pattern* astratti della tradizione islamica sposano a meraviglia il gusto *déco* diffuso in madrepatria⁷.

Gli studi dell'ultimo ventennio hanno portato a galla le retoriche del *soft power* francese ai tempi del protettorato⁸. Come scrive Ashley Miller:

"In contrasto con le politiche assimilazioniste del primo governo coloniale francese in Algeria (1830-1956), il modello di governo indiretto di Lyautey in Marocco, concepito come una sorta di 'associazione' vantaggiosa nei due sensi tra la monarchia marocchina e il protettorato francese, richiedeva complesse strategie di rappresentazione secondo cui gli

attori dello Stato francese affermavano il loro rispetto per le strutture sociali e le pratiche culturali 'tradizionali' attraverso la conservazione strategica e la (re) invenzione del passato^{9,19}.

Questa tradizione, il cui epicentro viene collocato nel Medioevo marocchino, individuato come epoca d'oro di fiabesca coerenza e originalità, negli anni Venti viene progressivamente plasmata per sposare un gusto più moderno. Si tratta di un processo di selezione, modellazione, riconfigurazione della storia altrui: la contraddizione insita nella natura esogena di questo capillare rimestio della storia viene depotenziata e obliterata dalla narrazione dominante, che si presenta come inattaccabile²⁰.

Nel 2010, Barrada realizza *Lyautey Unit Blocks*, un gioco di costruzioni composto da blocchi di legno dipinto, sulla scorta dei materiali educativi proposti da pedagogisti quali Fröbel e Montessori. I blocchi, assemblati a suggerire il cognome del generale come fosse uno skyline di sapore modernista, evocano il tema del gioco, a lei molto caro (sua madre è la nota psicologa Mounira Bouzid El Alami, attiva attraverso l'associazione Darna in un lavoro militante e sperimentale nei quartieri periferici di Tangeri): la possibilità di *world-making*²¹ che i volumi suggeriscono si incrocia con l'immagine del crollo, della fragilità, dell'impermanenza. Durante il suo mandato, Lyautey collabora con l'architetto e urbanista francese Henri Prost (1874-1959) per la progettazione di nuove porzioni delle città di Rabat e Casablanca, qui negando il valore della tradizione locale: i progetti urbanistici devono fungere da modello per la costruzione di città moderne tanto in Francia quanto nelle colonie. Ma la città coloniale edificata da Prost mostra oggi le sue crepe. Non mantenuta, i cementi armati presto ammalorati, è un fantasma di se stessa, la proiezione mal riuscita di un



Fig. 5. Yto Barrada, *Jeu de construction Thérèse (Thérèse Unit Blocks)*, 2017, allestimento in occasione della mostra *How to Do Nothing with Nobody All Alone by Yourself*, Pace Gallery, New York, 5 aprile-5 maggio 2018, foto Tom Barratt. Credit: Yto Barrada, per concessione di Pace Gallery, Londra

Nord ricco: in fondo solo un esperimento, come quelli dei medici coloniali di fronte alle malattie tropicali²².

La suggestione del gioco di costruzione e le metafore che esso veicola tornano in numerosi altri progetti di Barrada²³, fra cui due particolarmente rilevanti rispetto al tema dell'“invenzione della storia naturale”.

Il primo è *Jeu de construction Thérèse* (2017, fig. 5)), dedicato a Thérèse Rivière (1901-70), la sorella minore del più noto Georges Henri, fondatore nel 1937 del Musée des Arts et Traditions Populaires di Parigi e figura centrale della museologia francese. Thérèse Rivière compie una missione in Algeria fra 1934 e 1937, portando al Musée d'Ethnographie du Trocadéro, dove lavora come responsabile del dipartimento

Afrique blanche et Levant, una ricchissima collezione di oggetti e un corpus di fotografie. A causa del disturbo bipolare, Thérèse Rivière viene ricoverata in strutture psichiatriche dove trascorre, dimenticata, gli ultimi vent'anni della sua vita: quella che subisce è una storia di marginalizzazione e di violenta rimozione. Donna, nubile, psichicamente fragile (o solo diversa?), ha guardato negli occhi l'“altro”, andando oltre i codici prossemici della colonialità²⁴. Il gioco di costruzione in blocchi di legno che Barrada le dedica suggerisce la possibilità di una riscrittura immaginifica della sua traiettoria biografica, compresa nelle maglie di una società solo apparentemente aperta, di cui sono specchio le contraddizioni di una museologia che accosta problematicamente

il remoto al “primitivo”, suggerendo una sovrapposizione del tutto arbitraria fra la lontananza nello spazio e quella nel tempo²⁵. Il secondo lavoro ispirato ai giochi da costruzione, più recente, è *Le Grand Soir*, un’installazione sul tetto del MoMA PS1 di Long Island inaugurata nell’aprile 2024. L’installazione trae ispirazione dalle piramidi umane che, nate come strumento per valicare i muri di cinta delle fortezze, nel XX secolo diventano una forma acrobatica molto apprezzata dal gusto occidentale. I blocchi geometrici citano i colori della griglia del CIAM del 1949, che organizzava tassonomicamente le funzioni dell’urbanistica (verde per l’abitare, rosso per il lavoro, azzurro per il tempo libero, giallo per la circolazione). A questa riflessione sulle “biopolitiche” delle città moderne si somma, come tipico della poetica di Barrada, una dimensione intima: il ricordo del lungo esilio del padre, minacciato di morte negli anni Sessanta in quanto referente dell’Union Nationale des Étudiants Marocains. La piramide evoca la possibilità della salvezza, il salto oltre il confine, l’acrobazia che determina il discrimine fra vita e morte. La struttura a gradoni, praticabile, diventa un anti-muro: il luogo della sosta, della condivisione, di una corporeità spontanea che soverte il canone. Il “muro dei pigri” di Tangeri dialoga con questa piramide attiva, mobile, scalabile: Ceuta e Gibilterra, Africa ed Europa ancora si fronteggiano, senza riuscire a intercettare lo sguardo dell’altro.

*Ossa di dinosauro e altri giochi da tavolo.
Falsificazione come ribellione*

Il tema del saccheggio dei reperti paleontologici dell’Atlante come fenomeno storico e come metafora di una più vasta e mai conclusa operazione di appropriazione, affrontato da Barrada nel progetto *Faux Guide* (2014-17) (fig. 6), ci permette di andare più

a fondo nell’analisi delle dinamiche che legano colonialità e paesaggio, dimostrando come anche una natura comunicata per il mercato turistico come “verGINE” sia il prodotto di una stratificazione sedimentaria di gesti, sguardi e progetti antropici, secondo il meccanismo di invenzione dell’autenticità attuato da Lyautey e Ricard. Questa artefazione ha declinazioni ed esiti sottili che attengono alle dinamiche della circolazione di beni e modelli contrapposta a quella di esseri umani, all’estrattivismo, al potere di conservare e di esporre.

Il progetto si articola come un montaggio mobile ed evolutivo di fotografie, *objets trouvés*, documenti d’archivio, memorabilia acquistati al mercato, materiali di diversa natura assemblati e ricomposti variamente a seconda delle occasioni espositive. Qui, Barrada esplora la frizione fra il desiderio appropriativo del mondo ricco e la grammatica delle risposte resistenziali, creative, solo apparentemente picaresche che le pratiche del quotidiano mettono in campo per cavalcare quel desiderio, provando a capovolgerlo a proprio vantaggio. La falsificazione dei fossili, portata a livelli di alto professionismo, è l’oggetto posto sotto la lente. Da qui, a cerchi concentrici, si dipartono echi poetici che lavorano sul binomio autentico-falso, documento-romanzo, storia-memoria: il sottile discrimine fra queste categorie apre a una riflessione sulle dinamiche di potere insite nella scrittura della storia e delle tante possibili contro-scritture.

La paleontologia, regno del “primitivo”, dell’ancestrale, dell’intoccato tanto ricercato dalla museologia ancora erede della matrice positivista – su cui si innesta, con altre premesse ma esiti sintonici, il gusto surrealista²⁶ – diventa dagli anni Ottanta del XX secolo oggetto di un mercato disinibito: i viaggi turistici “a tema” sulle montagne dell’Atlante generano un indotto importante. I reperti più rilevanti, tuttavia, sono



Fig. 6. Yto Barrada, *Faux guide*, veduta dell'installazione, The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto, 15 ottobre 2016-2 gennaio 2017, foto Toni Hafkenschied. Credit: Yto Barrada, per concessione di The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto

conservati in Europa e negli USA, secondo le rotte diasporiche delle ri-significazioni studiate da W.J.T. Mitchell in *The Last Dinosaur Book: the Life and Times of a Cultural Icon*²⁷. È la vicenda, per esempio, dello Spinosaurus scoperto nel 1912 e conservato al Museum für Naturkunde di Berlino, fino a quando le bombe del 1945 non ne causano la perdita²⁸. Il Carcharodontosaurus, il più grande dinosauro carnivoro a noi noto, scoperto da un team dell'università di Chicago nel 1995, viene *appropriato* dall'apparato culturale statunitense, che trasforma il paleontologo Paul Sereno in un novello Indiana Jones; né sfugge che molti reperti fossili emergano durante le escavazioni compiute dalle aziende minerarie europee per la ricerca di uranio o petrolio, mentre periodicamente ossa di Spinosaurus maroccanus vengono battute da case d'asta francesi e disperse nel mercato privato internazionale²⁹.

Se la diaspora dei reperti fossili è legittimata e di fatto normalizzata, tanto da non essere nemmeno oggetto di dibattito pubblico³⁰, il silenzio lasciato da ciò che non è stato insegnato alle giovani generazioni marocchine è assordante: lo raccontano bene le tavole pedagogiche dedicate alla stratificazione geologica dell'Atlante predisposte per un futuro museo di storia naturale ad Azilal, raccolte ed esposte da Barrada in *Faux Guide* (fig. 7). Vestigia inerti di un progetto educativo mai attuato, i pannelli travalicano la vocazione educativa che, inespresa, li fa assurgere allo statuto di opere d'arte³¹. Da questa amara analisi della dislocazione dei reperti lungo i vettori del potere economico e di una loro ri-creazione a tavolino nasce un'inchiesta che mescola riferimenti letterari e indagine di campo, echi surrealisti ed etnografia dell'intraordinario³². *Faux Guide* è stato esposto, in diverse modalità,

fra il 2015 e il 2017 (gallerie Pace a Londra, Power Plant a Toronto; Sfeir-Semler a Beirut; Carré d'art a Nîmes, Madinat Jumeirah a Dubai). Ne fanno parte anche il video *Faux départ*, dedicato all'industria della falsificazione dei fossili (2014), e il libro d'artista *A Guide to Fossils for Forgers and Foreigners* (2016), secondo quel procedimento a spirale, con addentellati che si aggregano all'asse centrale anche a distanza di tempo, caricandosi di nuovi significati, caratteristico del metodo di lavoro dell'artista³³.

Al centro del progetto sono le *copying strategies* di una società dissanguata, bloccata in un mancato progresso, costretta a una costante reinvenzione delle microeconomie del quotidiano. Protagoniste sono da un lato le modalità adattive dei giovani che si "vendono" come guide turistiche, capaci di inquadrare da pochi indizi il tipo di turista, i suoi interessi, la sua capacità di spesa, modellando una visita-*performance*³⁴; dall'altro, l'apparato della produzione e vendita dei finti fossili, realizzati a mano e con strumenti da dentista eredi della tradizione dei "paleoartisti" che, come Benjamin Waterhouse Hawkins all'Esposizione Internazionale al Crystal Palace di Londra (1851), hanno riprodotto una certa idea di preistoria, progettandola dal nulla³⁵.

Altre storie si sommano e si intersecano, nel dettato frammentario di *Faux Guide*: quella di Jean Genet che insegna al suo amante, il funambolo marocchino Abdallah Bentaga, a falsificare la sua firma per poterne trarre un vantaggio economico dopo la morte; quelle degli idraulici di Tangeri che, per pubblicizzare la propria abilità, espongono nella piazza del mercato assemblaggi di rubinetti, soffioni della doccia e tubi di scarico, con esiti che Barrada accosta alle opere della baronessa Elsa von Freytag (*Plumber Assemblage*, 2015); quella di suo padre che, per fuggire in Francia, si era travestito da ebreo ortodosso, da donna, da guardia, cambiando nome e identità innumerevoli volte.

Secondo il metodo di costruzione spirale, tale per cui Barrada torna su figure, temi e spunti già evocati in opere precedenti estraendone di volta in volta un'angolatura specifica, l'artista chiama nuovamente in causa il lavoro di Thérèse Rivière, in particolare l'*Album des dessins indigènes* in cui l'etnografa aveva raccolto i disegni realizzati dalle popolazioni seminomadi dell'Atlante algerino. Questi disegni sono fotografati su fondo rosso, in una serie dal sapore tassonomico e "normalizzante" proprio della sintassi modernista tanto cara al Musée de l'Homme, dove confluiva la ricchissima collezione di Rivière, strappata all'oblio solo in anni recenti³⁶. Nell'ambito di questo progetto, a Barrada interessano in particolare i tratti di devianza dalla norma e di marginalizzazione che la storia dell'etnografa racconta. Gli elementi del gioco, dell'ironia, della familiarità che l'*Album* tratteggia costituiscono proprio ciò che né il museo, né l'ospedale psichiatrico hanno voluto vedere, ciò che non hanno potuto accettare³⁷.

Secondo lo stesso procedimento, vengono richiamate in questo palinsesto – in questa "contro-inchiesta", per usare l'espressione dello scrittore algerino Kamel Daoud³⁸ – anche le figure di Ricard e di Lyautey: dei tappeti berberi, a motivi geometrici, l'artista evidenzia la consonanza con i tracciati geometrici che presiedono alla coeva urbanistica marocchina, progettata da architetti francesi. L'essere sottoposti allo sguardo altrui, all'altrui giudizio, è una forma di squilibrio che non si sana, come il disturbo bipolare di Thérèse Rivière³⁹.

La sintassi espositiva propria dei musei di storia naturale fra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo viene rievocata da Barrada nei diversi allestimenti di *Faux Guide*, organizzati a cavallo della fascia di intonaco a colori pastello dipinta lungo la parte inferiore dei muri delle gallerie



Fig. 7. Yto Barrada, *Untitled (painted educational boards found in Natural History Museum project, Azilal)*, 2013-15, stampa cromogenica, ogni elemento 70 × 70 cm, foto Damian Griffiths. Credit: Yto Barrada, per concessione di Pace Gallery, Londra

(un tropo ricorrente anche nelle scuole, negli ospedali, nei carceri, dove è spesso realizzata con vernice lavabile per motivi igienici): i materiali sono appesi linearmente, a evocare la dimensione evolutiva della storia naturale e culturale dell'umanità, colossale dettato dell'epistemologia moderna e schema narrativo della scienza positivista e delle discipline che ne scaturiscono (l'antropologia fisica, l'etnografia). Di volta in volta, nello spazio delle sale sono disposti cassettiere, vetrine, teche, insomma l'alfabeto tradizionale del museo novecentesco, messo in discussione dalla presenza di opere e installazioni dissonanti: le sculture a forma di bottiglie di Coca-Cola vendute dai fabbricanti di finti fossili nei *souk* (fig. 8), gli aggregati di elementi idraulici del già citato *Plumber Assemblage* o *Geological Time Scale*,

un'installazione di tappeti amazigh della metà del XX secolo i cui colori alludono al codice internazionale che mappa le sedimentazioni geologiche.

Entro la semiotica visiva del museo, questi manufatti suonano alieni; simmetricamente, il contenitore, così serio e autoassolutorio, appare goffo e inadeguato. La domanda generata da questo reciproco fuori-fuoco riguarda l'autorevolezza dell'istituzione, la sua tenuta di fronte all'evidenza del processo di selezione e silenziamento della storia. Scrive il curatore Omar Kholeif:

“Come si costruisce una storia? In che modo l'atto di scavare rivela l'artificio che si cela dietro al patrimonio? Quanto è importante l'autenticità nella costruzione identitaria?”

Fig. 8.
Yto Barrada, *Untitled*
(*painted Orthoceras Coca-Cola bottle*), 2015, materiali misti, 18 × 6,2 × 6,2 cm, foto Damian Griffiths.
Credit: Yto Barrada, per concessione di Pace Gallery, Londra



[... Il progetto] ci invita a guardare 'prima' della storia e a prendere atto dell'inevitabile soggettività con cui interpretiamo il mondo nel quotidiano"⁴⁰.

The Mothership

Il capitolo più recente dell'esplorazione della natura in chiave resistenziale e disobbediente operata da Yto Barrada è costitu-

ito da *The Mothership*, la casa-giardino-laboratorio di Tangerang in cui l'artista coltiva piante autoctone da cui vengono estratti pigmenti, organizza workshop di tintura, ospita laboratori in chiave ecofemminista⁴¹, promuove residenze d'artista. La pratica di *The Mothership* si iscrive entro la cornice teorica tratteggiata da diversi pensatori nell'ambito degli studi postcoloniali, e più recentemente da Malcom Ferdinand, che scrive:

“Non si tratta di ‘applicare’ l’ecologia ai razzializzati e ai territori un tempo colonizzati, aggiungendo un nuovo settore a una biblioteca già costruita [...]. L’ecologia decoloniale fa vacillare la concezione ambientalista della crisi ecologica, includendo come principio il confronto con la frattura coloniale del mondo, e facendo luce su una diversa genesi della questione ecologica”⁴².

The Mothership è, prima di tutto, un luogo: la casa di servizio e il giardino della proprietà di famiglia affacciata sullo Stretto di Gibilterra, recuperati a partire dal 2015 con la collaborazione del Coloco e dei botanici Lisa Lee Benjamin e Sadek Tazi. La posizione geografica si collega alla traccia aurorale contenuta in *The Strait Project*: ma se lo sguardo adottato in quella serie, sotto la specie documentaria, era lirico, amaro, poetico, questo progetto ha una componente militante assai esplicita. L’accento è sui processi, sulla costruzione di una mappa di gesti e di pratiche collettive, piuttosto che sui “risultati”. Il giardino è visto come luogo di resistenza e di disobbedienza: la sua aggettività si articola in un corpus di azioni e proposte pubbliche fra loro interrelate che vanno dalla coltivazione delle piante autoctone per l’estrazione dei pigmenti all’organizzazione di corsi; dall’apertura di spazi di ricerca e condivisione, come la “biblioteca di tessuti”, la banca dei semi e il laboratorio per la tintura, alle residenze artistiche, a seminari aperti alla città⁴³. L’insieme di queste pratiche, che pongono al centro l’auto-educazione, si propone come un presidio di tutela delle tecniche tradizionali e delle piante indigene, entro la cornice teorica e metodologica dell’etnobotanica⁴⁴. Barrada si pone consapevolmente in continuità con la storia dei giardini come terreni di azione politica, in particolare quella messa in atto da donne artiste e intellettuali. Rosa Luxemburg prosegue il suo lavo-

ro di raccolta e catalogazione delle specie botaniche anche durante la carcerazione, prima a Berlino, poi vicino a Poznan, e infine a Breslavia (1915-18)⁴⁵. Il giardino di Hannah Höch appena fuori Berlino diventa, durante la Seconda Guerra Mondiale, luogo di ritiro e di protesta: l’artista semina piante non ammesse nell’abaco delle specie autoctone imposto dal regime nazista; qui “pianta” anche un corpus di collages⁴⁶. L’esperienza del *guerrilla gardening* degli anni Settanta sta a sua volta sullo sfondo⁴⁷.

I pigmenti estratti dalle piante del giardino vengono utilizzati da Barrada nella serie dedicata alla rilettura del modernismo, e in particolare all’ossessione per l’astrazione, la geometria, i pattern. Sintonica con l’aniconicità del mondo arabo, la griglia incorpora la possibilità di fuga da un mondo divenuto inguardabile, e un nuovo affaccio laterale, non-verbale, su quel mondo⁴⁸: ecco allora che, entro la logica generativa di *The Mothership*, la gabbia modernista viene “nutrita” con i pigmenti estratti dalle piante autoctone, dagli insetti, dai funghi: è la serie *After Stella* (2017-19), che contro-scrive e risignifica quella dedicata da Frank Stella alle città marocchine (1964-65), o la più recente ispirata al volume *Color Problems: A Practical Manual for the Lay Student of Color* dell’artista statunitense Emily Noyes Vanderpoel (1902)⁴⁹, che analizzava la *palette* di una serie di manufatti (il sarcofago una mummia egiziana; un vaso greco; le ali di una farfalla...) traducendola in una griglia geometrica che avrebbe ampiamente influenzato le avanguardie del XX secolo. Barrada compie un’operazione uguale dal punto di vista del metodo, ma contraria da quello dell’intenzione, su manufatti conservati nei musei: nel 2024, per esempio, nella serie *Colour Analysis* interpreta secondo il metodo di Noyes Vanderpoel e con i pigmenti provenienti dal suo giardino la gamma cromatica di quattro vasi orientali conservati al MAO-Museo di Arte Orientale di Torino⁵⁰.

Se la storia è un gioco di cassetti di volta in volta chiusi o aperti, una selezione di dati assemblati a tavolino dai vincitori, l'arte può insinuarsi nelle crepe, nei buchi, negli spazi di risulta e provare a invertire poeticamente la rotta della rassegnazione, dell'oscuramento, della censura. La proposta incarnata da *The Mothership* dà forma alle inquietudini contemporanee sulla natura del cibo che mangiamo, sulla resistenza al cambiamento climatico, sulla possibilità di contravvenire al dettato del consumo a ogni costo. Questa forma, coerentemente con la vocazione di progetto partecipativo, coincide con le pedagogie praticate: ri-piantare artisticamente il mondo, insegnarsi a vicenda ricette e tecniche, tornare a casa⁵¹.

*. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Parigi, Armand Colin, 1949 (trad. it. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1969, p. 84).

1. Il concetto di metodo "spiraliforme", che articolo con esempi tratti dalla pratica di Yto Barrada più avanti, fa riferimento alla teoria della comunicazione codificata da Frank E. Dance alla fine degli anni Sessanta: Frank E. Dance, *Human Communication Theory*, s.l., Holt, Reinhart and W., 1967. Faccio altresì riferimento ai *pattern* comunicativi della lingua araba, che nelle pratiche relazionali del quotidiano (saluti, auguri, commiati...) procede per avvicinamenti progressivi e spiraliformi, caratterizzati da formule ripetitive: cfr. Ellen Feghali, *Arab Cultural Communication Patterns*, "International Journal of Intercultural Relations", XXI (3), 1997, pp. 345-378; Paolo E. Balboni, *Parole comuni, culture diverse. Guida alla comunicazione interculturale*, Venezia, Marsilio, 1999.

2. *The Restless Earth* (Fondazione La Triennale di Milano, 28 aprile-20 agosto 2017), a c. di Massimiliano Gioni, Milano, Electa, 2017.

3. Achille Mbembe, *Necropolitics*, "Public Culture", XV (1), 1 gennaio 2003, pp. 11-40 (trad. it. *Necropolitica*, Verona, Ombre Corte, 2016); Id., *Politiques de l'inimitié*, Parigi, Éditions de la Découverte, 2016 (trad. it. *Nanonazzismo. Il corpo notturno della democrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2019).

4. Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, Kader Attia e Yto Barrada, *Le Maghreb en partage. Entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada*, "Perspective. Actualité en histoire de l'art", (2), 2017: <https://journals.openedition.org/perspective/7513> (ultima consultazione 2/7/2025).

5. Mi riferisco in particolare alla cornice teorica proposta da Walter Mignolo e Catherine E. Walsh in *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham, Duke University Press, 2018 (trad. it. *Decolonialità. Concetti, analisi, prassi*, Roma, Castelvecchi, 2024) e, più nello specifico del tema di questo numero della rivista, dal libro di Malcom Ferdinand *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Parigi, Éditions du Seuil, 2019 (trad. it. *Un'ecologia decoloniale. Pensare l'ecologia dal mondo caraibico*, Napoli, Tamu, 2024). Cfr. anche Fatima Ouassak, *Pour une écologie pirate. Et nous serons libres*, Parigi, Éditions de la Découverte, 2023 (trad. it. *Per un'ecologia pirata. E saremo liberi!*, Napoli, Tamu, 2024).

6. Con l'Accordo di Schengen, rafforzato dall'omonimo trattato promulgato nel 1990, Belgio, Germania, Francia, Lussemburgo e Paesi Bassi hanno concordato di eliminare progressivamente i controlli alle frontiere e di introdurre la libera circolazione per i cittadini

- dei Paesi dell'Unione Europea e di alcuni Paesi terzi. Cfr. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=legisum:l33020> (ultima consultazione 2/7/2025).
7. New York, Grove Press, 1964.
8. Con questo titolo alla Biennale di Venezia, alla Galerie Polaris di Parigi e alla Galerie de Marseille, 2007.
9. Lo racconta bene *Gran Royal Turismo*, una pista per automobili che serve, come scrive Barrada, “a imparare che cos'è il potere” (2003). Nel sito della Sfeir-Semler Gallery, che rappresenta l'artista: <https://www.sfeir-semler.com/galleryartists/yo-barrada/work?page=15> (ultima consultazione 2/7/2025). Cfr. anche Évelyne Toussaint, *Yto Barrada. Figures de résistance à la domestication de l'espace, "Itinéraires"*, 1 dicembre 2012, <http://journals.openedition.org/itineraires/949> (ultima consultazione 2/7/2025).
10. Pablo La Porte, *Lyautey l'Européen. Metropolitan Ambitions, Imperial Designs and French Rule in Morocco, 1912-25*, “French History”, XXX (1), 2016, pp. 99-120.
11. Julie d'Andurain, *La propagande de guerre aux colonies, fonctions et modalités dans le Maroc de Lyautey*, “Outre-Mers”, voll. 390-391 (1), 2016, pp. 235-250; Id., *La méthode Lyautey*, “Inflexions”, (41), 2019, pp. 35-40. <https://shs.cairn.info/revue-inflexions-2019-2-page-35?lang=fr&tab=texte-integral> (ultima consultazione 2/7/2025).
12. Cfr. Edmonde Charles-Roux, *Un désir d'Orient. La jeunesse d'Isabelle Eberhardt*, Parigi, Grasset, 1988 (trad. it. *Voglia d'Oriente. La giovinezza di Isabelle Eberhardt*, Milano, Bompiani, 1990); Reynolde Ladreit de Lacharrière, *Voyage au Maroc, 1910-1911. Le long des pistes maghrébines*, Parigi, Émile Larose, 1913; Id., *Voyage dans le Maroc occidental. Du Sous à Tanger. Conférence faite à la Société Normande de Géographie*, Parigi, Hachette-BNF, 2017.
13. Christian Gury, *Lyautey et Charlus*, Parigi, Kimé, 1998; Id., *Proust et Lyautey*, Parigi, Non-Lieu, 2009. Cfr. anche Michel Carassou, *Charlus au Maroc*, “Tumultes”, (41), 2013, pp. 87-97. Per comprendere le dinamiche politiche e coloniali sottese a questi fenomeni culturali, rimane imprescindibile Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 (trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).
14. Daniel Rivet, *Lyautey et l'institution du protectorat français au Maroc, 1912-1925*, Parigi, L'Harmattan, 1996; James E. Housefield, *Moroccan Ceramics and the Geography of Invented Traditions*, “Geographical Review”, LXXXVII (3), luglio 1997, pp. 401-407; Muriel Girard, *Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc*, “Socio-anthropologie”, (19), 2006, <https://socio-anthropologie.revues.org/563> (ultima consultazione 2/7/2025); James Mokhibert, *Le protectorat dans la peau. Prosper Ricard and the 'Native Arts' in French Colonial Morocco, 1899-1952*, in *Revisiting the Colonial Past in Morocco*, a c. di Driss Maghraoui, Londra-New York, Routledge, 2013, pp. 257-283; Claire Nicholas, *Of Texts and Textiles...: Colonial Ethnography and Contemporary Moroccan Material Heritage*, “Journal of North African Studies”, XIX (3), 2014, pp. 390-412.
15. *Biens culturels issus de contextes coloniaux. Etat des sources pour les collections publiques françaises*, Parigi, Musée du quai Branly-Musée de l'Armée, 2023, <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/71777-biens-culturels-issus-de-contextes-coloniaux.pdf> (ultima consultazione 2/7/2025).
16. Prosper Ricard, *Les musées d'art marocain*, “Le Sud-Ouest Economique”, aprile 1927, pp. 394-396; Habiba Aoudia, *La fabrique du musée d'art marocain: L'œuvre de Prosper Ricard*, “L'Année du Maghreb”, (19), 2018, <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/3916#quotation> (ultima consultazione 2/7/2025).
17. Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Parigi, Éditions Flammarion, 2007. Maréchal Lyautey, Marcel Olivier, Paul Reynaud, *Le livre d'or de l'Exposition coloniale internationale de Paris*, Parigi, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931; Ashley V. Miller, *What Is Colonial Art? And How Can It Be Modern? Design and Modernity in France and Morocco, 1925*, in *Rhapsodic Objects, Art, Agency, and Materiality (1700-2000)*, a c. di Yaëlle Biro, Noémie Étienne, Berlino-Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2002, pp. 151-170.
18. Mi riferisco in particolare a *Francophone Post-Colonial Cultures: Critical Essays*, a c. di Kamal Salhi, Londra, Arnold, 2003; *La fracture postcoloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, a c. di Pascal Blanchart, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire, Parigi, Éditions de la Découverte, 2005; Charles Forsdick, David Murphy, *Postcolonial Thought in the French-Speaking World*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.
19. Ashley V. Miller, *What Is Colonial Art?*, cit., p. 155. Un riferimento importante è il concetto di “comunità immaginate” espresso da Benedict Anderson in *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra, Verso, 1983 (trad. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 2000).
20. Jonathan Wrytzen, *Making Morocco. Colonial Intervention and the Politics of Identity*,

Ithaca, Cornell University Press, 2015; Edmund Burke III, *The Ethnographic State. France and the Invention of Moroccan Islam*, Oakland, University of California Press, 2014; Elizabeth Harney, Ruth B. Phillips, *Inside Modernity: Indigeneity, Coloniality, Modernisms*, in *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, a c. di Elizabeth Harney, Ruth B. Phillips, Durham-Londra, Duke University Press, 2018.

21. *Fare mondi. Tra ricerca e fabulazione*, numero monografico di "Roots-Routes", a c. di Anna Chiara Cimoli, Alessandro Tollari, XV (17), gennaio-aprile 2025, <https://www.roots-routes.org/> (ultima consultazione 2/7/2025).

22. Delphine Peiretti-Courtis, *Corps noirs et médecins blancs. La fabrique du préjugé racial, XIXe-XXe siècles*, Parigi, Éditions de la Découverte, 2021.

23. Il video *Tree Identification for Beginners*, 2017; interessante anche la campagna fotografica condotta per la mostra *Casablanca Chandigarh. A Report on Modernisation*, (Montreal, CCA, 26 novembre 2013-20 aprile 2014), a c. di Tom Avermaete, Maristella Casciato, Zurigo, CCA-Park Books, 2014.

24. Anna Chiara Cimoli, *Lo sguardo di Thérèse Rivière al Musée de l'Homme di Parigi. Le "tecniche del corpo" per il capovolgimento del paradigma coloniale (1928-1946)*, "Opus incertum", numero monografico "Verso una nuova idea di museo: architettura, arti, teoria e storia 1934-1964", a c. di Emanuela Ferretti, Orietta Lanzarini, IX, 2023, pp. 18-27.

25. *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, Parigi, Publications scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle, 2017; Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Berlino, Hatje Cantz, 2020; Vito Lattanzi, *Musei e antropologia. Storie, esperienze, prospettive*, Roma, Carocci, 2021.

26. James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, The President and Fellow of Harvard College, 1988 (trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993); Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam, Mondriaan Fund, 2020; Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu, Décoloniser le musée*, Parigi, La Fabrique éditions, 2023 (trad. it. *Il museo come campo di battaglia. Programma di disordine assoluto*, Milano, Meltemi, 2025); Anna Chiara Cimoli, *I musei alla prova del pensiero decoloniale. Memorie da riattivare, vuoti da riempire, storie da scrivere, in Immaginare la storia. Abbecedario del colonialismo italiano*, a c. di Federica Sossi, Verona, Ombre corte, 2023, pp. 141-159.

27. Chicago, University of Chicago Press, 1998.

28. Il paleontologo Richard Markgraf nel 1914 aveva trovato in Egitto alcuni denti e ossa di un dinosauro

di specie ancora ignota. Conservati nel museo di Paleontologia e Geologia di Monaco di Baviera e studiati da Ernst Stromer von Reichenbach, i reperti sono stati distrutti nel bombardamento del 24 aprile 1944. La scoperta dei resti di *Carcharodontosaurus saharicus* da parte di Paul Sereno, nel 1995, ha rivelato che i reperti trovati da Stromer appartenevano alla stessa specie. Cfr. *Predatory Dinosaurs from the Sahara and Late Cretaceous Faunal Differentiation*, "Science", vol. 272 (5264), 17 maggio 1996, pp. 986-991.

29. Yto Barrada, *A Guide to Fossils for Forgers and Foreigners*, Londra, Koenig Books, 2016.

30. Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, Kader Attia e Yto Barrada, *op. cit.*

31. Yto Barrada, *A Guide to Fossils*, cit., pp. 156-185.

32. Mi riferisco al concetto espresso da Georges Perec in *L'infra-ordinaire*, Parigi, Éditions du Seuil, 1989 (trad. it., *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994).

33. L'artista descrive questo procedimento come simile alla lettura dei tarocchi: a seconda della carta che si estrae, la lettura di una stessa vita può essere completamente diversa. Cfr. *Yto Barrada in conversation with Osman Can Yerebakan*, "The Brooklyn Rail", giugno 2018, <https://brooklynrail.org/2018/06/art/YTO-BARRADA-with-Osman-Yerebakan/>.

34. *Notes on Trade and Tourism*, in Yto Barrada, *A Guide to Fossils*, cit., pp. 136-139.

35. Ivi, pp. 70-72.

36. Fanny Colonna, *Aurès-Algérie 1935-36. Photographies de Thérèse Rivière, suivi de "Elle a passé tant d'heures..."*, Algeri, Office des Publications Universitaires, 1995; *Aurès, 1935. Photographies de Thérèse Rivière et Germaine Tillion* (Montpellier, Pavillion Populaire, 7 febbraio-15 aprile 2018), a c. di Christian Phéline, Parigi, Hazan, 2018; Michèle Coquet, *L'Aurès de Thérèse Rivière et Germaine Tillion. Être ethnologue dans l'Algérie des années 1930*, Lormont, Le bord de l'eau, 2019.

37. Cfr. Robert Chapman, *Empire of Normality. Neurodiversity and Capitalism*, Londra, Pluto Press, 2023.

38. Mi riferisco al romanzo *Meursault, contre-enquête*, Algeri, Éditions Barzak, 2013 (trad. it. *Il caso Meursault*, Milano, Bompiani, 2015), una contro-scrittura dello *Straniero* di Albert Camus visto dagli occhi dell'"arabo". Cfr. anche Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londra-New York, Routledge, 1989.

39. Cfr. in particolare Frantz Fanon, *Decolonizzare la follia. Scritti sulla psichiatria coloniale*, a c. di Roberto Beneduce, Verona, Ombre Corte, 2011.

40. Yto Barrada. *Before History*, a c. di Omar Kholeif, Berlino, Sternberg Press-The Abraaj Group, 2015, p. 7 (trad.mia).
41. Così nel sito dedicato al progetto, <https://www.mothershiptangier.org/about> (ultima consultazione 2/7/2025).
42. Malcom Ferdinand, *op. cit.*, p. 40. Cfr. anche Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016 (trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero, 2019); Feral Atlas: *The More-Than-Human Anthropocene*, Redwood City, Stanford University Press, 2021; Eduardo Kohn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*, Oakland, University of California Press, 2013 (trad. it. *Come pensano le foreste. Antropologia oltre l'umano*, Milano, Nottetempo, 2021).
43. Yto Barrada, *Run Home. Notes on Collecting as you Gather the Pieces*, in *The Co-Creative Museum: Social Agency, Ethics, and Heritage. CIMAM 2023 Annual Conference Proceedings*, https://cimam.org/documents/251/CIMAM_Conference_Proceedings_2023.pdf, pp. 82-88 (ultima consultazione 2/7/2025).
44. Cfr., all'interno di una letteratura molto vasta, il testo seminale di Gary J. Martin, *Ethnobotany. A Methods Manual*, Londra, Kew/Chapman and Hall, 1995.
45. Trad. it *Herbarium*, Roma, Elliot Edizioni, 2024.
46. *Interior Garden. Hannah Höch, Scott Roben, Johanna Tiedtke*, a c. di Leah Pires, Berlino Hatje Cantz, 2024. Cfr. anche George McKay, *Radical Gardening: Politics, Idealism & Rebellion in the Garden*, Londra, Lincoln, 2011; Alhena Katsof, *Mythological Formulations: Autochthony at the Root of the Matter*, in *On the Necessity of Gardening. An ABC of Art, Botany and Cultivation*, a c. di Laurie Cluitmans, Amsterdam, Valiz, 2021, pp. 23-26.
47. Kenneth I. Helphand, *Defiant Gardens. Making Gardens in Wartimes*, San Antonio, Trinity University Press, 2006; David Tracey, *Guerrilla Gardening. A Manual*, Gabriola Island, New Society Publishers, 2007; cfr. anche Josie Jeffery, *Let's Wildflower the World. Save, Swap and Seedbomb to Rewild Our World*, Brighton, Leaping Hare Press, 2022.
48. Yto Barrada *in conversation with Osman Can Yerebakan*, cit.
49. Ripubblicato nel 2018, New York, The Circadian Press. Per l'edizione originale: <https://library.si.edu/digital-library/book/colorproblemspraovand> (ultima consultazione 2/7/2025).
50. Nell'intervista di Quadrio a Barrada, l'artista afferma: "Come base per i collage tessili, ho selezionato quattro analisi cromatiche dal libro di Vanderpoel e quattro immagini che mi avete condiviso dalla collezione del MAO. Queste ultime le ho trasformate in griglie minimaliste applicando il sistema di analisi di Vanderpoel. Fortunatamente, due scienziati del MIT avevano sviluppato un software di implementazione. Adattando questo strumento e la teoria che ne è alla base, siamo riusciti a trasformare qualsiasi immagine in una griglia di quadrati colorati in grado di mostrare le proporzioni dei colori in un'immagine. Tutto ciò di cui avevo bisogno era una collezione di immagini e oggetti adatti a questo progetto [...]. Una volta ricavate le griglie e i colori dal sistema, abbiamo cercato i coloranti - su velluto di seta - che ci avrebbero permesso di interpretarli". Libretto di sala della mostra *Trad uli zioni d'Eurasia. Duemila anni di cultura visiva e materiale tra Mediterraneo e Asia Orientale*, (Torino, MAO, 11 aprile-1 settembre 2024), a c. di Davide Quadrio, p. 11.
51. Cfr. il capitolo *Pedagogic Projects: "How Do You Bring a Classroom to Life as if It Were a Work of Art"*, in Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra, Verso, 2012 (trad.it. *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Roma, Luca Sossella Editore, 2015).



Cimoli, A. C. (2025). Sahara per falsari e stranieri. Yto Barrada e l'”invenzione” della storia naturale: Yto Barrada and the "Invention" of Natural History. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 216–233. https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp216-233

Issue

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

Section

Monographic Section

License

Copyright © 2025 Anna Chiara Cimoli



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).