



Fig. 1. Precious Okoyomon, *Open circle Lived Relation* (particolare); *Resistance is an atmospheric condition*, 2020. © Precious Okoyomon, photo: Diana Pfammatter

Infestare il museo. Precious Okoyomon e il kudzu

Riccardo Venturi

“Un giardinetto inselvaticito.
Il pergolato ha ceduto.
Non c'è che ombra ed erbacce.
Ogni volta me ne allontanano rinfrescato.”

Camillo Sbarbaro, *Trucioli*, 1920

I

Mentre Precious Okoyomon (1993), artista nigeriano-americana, lavora alla sua personale al Museum für Moderne Kunst a Francoforte, non immagina il destino della sua installazione vegetale. L'apertura della mostra, prevista per marzo 2020, viene infatti posticipata di sei mesi e sarà visibile dal 22 agosto al 1 novembre dello stesso anno. Per contenere la pandemia provocata dal Covid-19 a inizio anno, anche il museo chiude i battenti: né il pubblico né l'artista vi hanno accesso, con la sola eccezione dello staff interno incaricato di innaffiare le piante dell'installazione.

“When I came back, it was wild – there was so much life it shocked me. The fact that it created its own world was really trippy to me. All these special beetles were in there, all these snails. All this life found its way in there and cultivated its own space-time”.

“I don't get to shape the work. In fact, it's constantly reshaping me”¹.

Okoyomon ribadisce così la sua tendenza a privilegiare materiali su cui non esercita pieno controllo, a realizzare installazioni che lasciano spazio all'inatteso, un approccio mutuato dalla pratica del giardinaggio:

“Je co-crée avec mes jardins. Je ne fais que planter les graines, les cueillir et les polliniser et tout ce qui en résulte est un enseignement pour moi”². Uova di lumaca, lombrichi, cavallette, ragni e ragnatele: il calore, la luce e l'umidità, associati alla climatizzazione del museo, formano un milieu ideale per la proliferazione della vita vegetale e animale.

Che tale proliferazione del vivente sia legata alla pandemia di Covid-19 non è altro che l'ennesimo paradosso della mostra di Francoforte, *Earthseed*, curata da Susanne Pfeffer. Il titolo s'ispira a Octavia E. Butler (autrice decisiva per l'afrofuturismo) che, in *Parable of the Talents* e *Parable of the Sower*, descrive una religione immaginaria: “The Destiny of Earthseed is to take root among the stars”³. Ma, per quanto votate al mondo celeste, quelle radici continuano a crescere e a infestare imperterrite le sale del museo tedesco.

Nella prima parte di questo contributo, dopo aver introdotto brevemente la figura dell'artista, lascerò emergere il protagonista delle nostre riflessioni, il kudzu, una pianta rampicante e invasiva che Okoyomon considera agli antipodi della cosiddetta ecologia delle specie alloctone. Nella seconda parte, per meglio cogliere la natura mostruosa – oltre che aliena – del kudzu nelle sue installazioni, proverò a stabilire un confronto con la *Lactuca virosa* descritta in un breve testo del poeta Camillo Sbarbaro.

Piante invasive

Nata a Londra da genitori nigeriani, Precious Okoyomon cresce nelle distese dell'Ohio, nel Midwest americano, prima di trasferirsi a New York. Non frequenta una scuola d'arte ma studia filosofia, patafisica, escatologia, Black Marxism e teoria postcoloniale. In campo artistico, s'interessa principalmente alla poesia e, in seguito,

al *community garden*, due esperienze che offrono una transizione senza soluzione di continuità verso quelle installazioni che l'hanno fatta conoscere a un pubblico ampio (nel 2021, ad esempio, riceve il Frieze New York award e il Chanel Next Prize). È infatti alla confluenza della parola poetica e della pratica del giardinaggio che nascono molte sue intuizioni.

In Italia ha partecipato a diverse mostre collettive, come la Biennale di Venezia del 2022 (*To See the Earth Before the End of the World*), il padiglione della Nigeria (*Nigeria Imaginary*), sempre alla Biennale di Venezia, nel 2024, e la recente *Mutual Aid. Arte in collaborazione con la natura* al Castello di Rivoli⁴, con *The Sun Eats Her Children*. Inserita alla fine del percorso espositivo, all'estremità della manica lunga, la sua installazione era la degna conclusione di una mostra concepita come un organismo vivente e palpitante. La precedevano alcune fotografie di Robert Smithson, *Overgrown Structure*, una serie sconosciuta quanto sorprendente, e *Finished by Nature*, offrendo così una chiave di lettura dell'intero percorso espositivo e l'idea curatoriale di realizzare un 'museo indeterminativo', le cui opere sono completate da fattori che sfuggono al controllo dell'artista e dell'istituzione.

L'accesso a *The Sun Eats Her Children* si faceva scostando una tenda nera, non diversamente che a Venezia (*To See the Earth Before the End of the World*) e non prima di aver ascoltato le avvertenze del guardiano di sala sulla presenza di farfalle che vivevano, si riproducevano e morivano al suo interno. *The Sun Eats Her Children* è realizzata per la prima volta nella personale di Okoyomon a Sant'Andrea de Scaphis, lo spazio romano di Gavin Brown (giugno-settembre 2023) e, in seguito, in una serra del giardino della Fondazione Beyeler di Basilea (*Summer is Over*, maggio-agosto 2024), nei pressi di *The Fog* di Fujiko Nakaya

che, a seconda del vento, l'avvolgeva in una leggera foschia.

Le influenze di Okoyomon, alcune poco note al pubblico italiano, spaziano dall'afrofuturismo alla teoria postcoloniale fino al femminismo: Franz Fanon, Édouard Glissant (*Monsieur Toussaint*, 1959), Simone Weil e Etel Adnan, soprattutto *L'Apocalypse arabe* (1980), scritto al tempo della guerra civile in Libano nel 1975; la riflessione sulla *Blackness* di Saidiya Hartman e di Christina Sharpe, che l'artista invita a Roma mentre tiene la sua personale, per leggere, nel vecchio porto di Ostia, due suoi testi (*The End of White Supremacy. An American Romance* e *Litany for Grieving Sisters*); la psicanalista Bracha Ettinger, la filosofa Denise Ferreira da Silva, lo scrittore Samuel R. Delany. Prezioso infine il rapporto con la parola poetica: Okoyomon tiene regolarmente dei *reading* delle sue poesie⁵ mentre circola tra i suoi ecosistemi vegetali. Riconosce inoltre un debito verso Dana Ward e Alice Notley. Numerose le influenze letterarie nei titoli delle sue installazioni: *To See the Earth Before the End of the World* da Ed Roberson; *The Sun Eats Her Children* da *Amatissima (Beloved)*, 1987) di Toni Morrison; *Earthseed*, come accennato, da Octavia E. Butler.

Per semplificare, due sono i temi ricorrenti nelle sue installazioni. Il primo è il suolo o il terreno (il suo cane, che l'accompagna dappertutto, si chiama Gravity). Un terreno diverso da quello studiato dalla pedologia, la scienza dei suoli o dello strato più superficiale della crosta terrestre, considerato invece da un punto di vista antropologico, come un archivio storico e un testimone della storia delle società umane: "Soil memory is really important to me, especially how plants remember history [...] The soil did not forget. The plants did not forget. Archive memory is real"⁶.

Il secondo tema è quello delle piante cui non prestiamo attenzione (cuore di Maria,

ricino, datura, gelsomino) e soprattutto di quelle non coltivate e invasive. È su questo aspetto che vorrei qui insistere. Si tratta di piante amate dall'artista,

“because I'm always celebrating the joy of their continuous survival and [...] triumph of to come in places that are harsh for them and everything's already trying to kill them and yet their resilience continues to thrive and take over, and unwrap everything around them. That type of resilience is what I'm obsessed with”⁷.

Quella resilienza che a Francoforte ha rischiato di invadere, se non di fagocitare, lo spazio museale.

La parabola del kudzu

Okoyomon si serve spesso della collaborazione di paesaggisti, giardinieri e botanici, praticando un'impollinazione che riguarda sia i materiali delle installazioni sia i suoi pensieri. Se a volte ricorre alla canna da zucchero, la sua pianta d'elezione resta il kudzu (*Pueraria montana*), utilizzato per la prima volta proprio nella mostra di Francoforte del 2020. L'artista scopre questa pianta rampicante e infestante da adolescente, a dodici anni, nel giardino della zia in Georgia, in occasione di una festività religiosa cara agli immigrati nigeriani. È la prima volta che visita uno stato del Sud degli Stati Uniti e la prima che s'imbatte in *Parable of the Sower* di Octavia Butler. Decide di seminare la pianta sconosciuta nel giardino retrostante la sua casa a Cincinnati, in Ohio. Tuttavia il kudzu ha una portata storica più ampia rispetto a quella familiare, come è il caso delle sementi di piante autoctone della Nigeria che la madre aveva portato con sé.

Importato negli Stati Uniti dal Giappone in occasione dell'Esposizione del Cen-

tenario di Philadelphia nel 1876 e della World Cotton Centennial a New Orleans nel 1884, il kudzu conosce una diffusione capillare. Decora e dà un tocco esotico alle case degli americani grazie ai suoi fiori violacei e profumati; rende più piacevoli l'infrastruttura autostradale nazionale, crescendo ai suoi bordi⁸; è utilizzata come foraggio per il bestiame e per ombreggiare i porticati delle case. Ma, soprattutto, ha un presunto potere rigenerativo. A tal fine viene coltivata nei campi dell'allora Cotton Belt (Georgia, Alabama, Mississippi) per riparare e fortificare il suolo, eroso e impoverito dalla coltivazione estensiva del cotone da parte degli schiavi. Ecco come il kudzu s'immischia alla storia del colonialismo e della tratta atlantica degli schiavi negli Stati Uniti.

Restava da dimostrare che il kudzu fosse veramente una farmacopea. Se all'inizio molti agricoltori sono scettici davanti alla difficoltà di mietierla, le proprietà della nuova specie vegetale finiscono per avere la meglio. Il kudzu impressiona per la sua adattabilità; la sua capacità di crescere rapidamente (fino a trenta centimetri al giorno) in spazi inospitali e in terreni colpiti dalla siccità e poveri di nutrienti; di orientare rapidamente le foglie parallele ai raggi solari per facilitare la fotosintesi; di fissare l'azoto atmosferico grazie ai noduli radicali; di riprodursi creando strati alti due metri e mezzo⁹. Proprietà che non smettono di sorprendere oggi, dove persino l'aumento di CO₂ nell'atmosfera sembra favorirne la crescita.

L'esuberanza del kudzu conquista il Paese, proliferando in due nicchie ecologiche politicamente significative ricordate da Ellie Irons, un'altra artista che lavora con questa pianta. La prima è quella dei terreni agricoli impoveriti e invasi dal punteruolo (*Anthonomus Grandis*), un insetto parassita delle piante di cotone, la seconda quella dei terreni perturbati “by the surge of in-

frastructure construction that took place in the wake of the Great Depression under New Deal programs like the Public Works Administration¹⁰.

Certo, parlare di 'kudzumania', come nel XIX secolo si parlava di pteridomania (passione per le felci) o di orchidomania, è forse esagerato. Ma i dati sono impressionanti: oltre alla creazione di un Kudzu Club of America, con ventimila iscritti nel 1943, si è stimato che, nello stesso periodo (nel 1946 per la precisione), ci fossero circa tre milioni di acri di terra (ovvero dodicimilacentoquarantuno chilometri quadrati) di kudzu¹¹, un'area grande quasi come il Trentino Alto Adige. Un'estensione legata a un altro fattore: l'emigrazione della manodopera dal Sud rurale verso le città, che contribuisce alla "conversion of much farmland to secondary forest, which, in turn, left vast areas of kudzu to uncontrolled growth"¹².

Si tratta pertanto di una storia senza lieto fine, perché questa pianta invasiva non aveva alcuna intenzione di assecondare i piani umani. Pianta medicinale in Giappone e in altri paesi asiatici¹³, negli Stati Uniti sfugge al controllo degli agricoltori e muta radicalmente il paesaggio ospitante o, meglio, lo divora, "smothering other vegetation and interfering with biodiversity and land productivity"¹⁴. Da qui il suo sciagurato soprannome: 'il rampicante che si è mangiato il Sud'.

La reazione imprevedibile del kudzu non sorprende affatto Okoyomon: "You can't just bring a magical seed from Japan and expect that it is going to magically fix the topsoil after sixty-plus years of slavery that was deteriorating the soil by over-planting cotton"¹⁵. Detto altrimenti, questa vicenda rispecchia fedelmente la logica soggiacente alla monocoltura delle piantagioni. La coltivazione intensiva di cotone e tabacco ha impoverito le risorse del suolo e favorito la sua erosione. Ma, anziché rimettere in

causa il modello – sociale ed economico, oltre che agricolo – della monocoltura, ne viene pervicacemente promossa la sua continuazione con altri mezzi. Per una forma di cecità collettiva, si foraggia lo stesso sistema che ha portato a una perturbazione irreversibile delle terre coltivate.

Si perde così l'occasione di sbarazzarsi di quella scalabilità denunciata da Anna Tsing a proposito della fine dell'Olocene o di quello che chiama Piantagionocene¹⁶. Nella modernizzazione e nell'industrializzazione capitaliste – che trovano il loro modello nella piantagione coloniale – si crede che qualsiasi variazione di scala di un sistema non perturbi i singoli elementi. Ogni elemento è autosufficiente, modulabile e intercambiabile a seconda del suo valore di mercato; e quello che vale per le piante valeva, ai tempi dello schiavismo, persino per la manodopera umana. Insomma, "the story of kudzu is written in the same language that objectifies both human beings and nature, and produces violence, oppression and individuation"¹⁷.

L'epilogo del kudzu è scontato: negli anni Trenta è una panacea, pianta amata e promossa su scala nazionale; negli anni Cinquanta è riconosciuta come pianta invasiva; nel 1979 come pianta infestante dal Ministero dell'agricoltura statunitense; negli anni Novanta ne viene ufficialmente vietata la coltivazione. Il suo contenimento e sradicamento, regolati a livello federale sin dal 1997, sono tuttora in corso. Che il suo futuro sia nell'alimentazione o come biocarburante, è certo che siamo lontani dall'essercene liberati, con una superficie stimata di tre milioni di ettari.

Una specie aliena

Nel corso di *Earthseed*, la mostra di Francoforte, il kudzu non cessa di crescere sulle colonne e sulle pareti, invadendo ogni



Fig. 2. Precious Okoyomon, *Angel of light; Angel of dreams; Resistance is an atmospheric condition*, 2020.
© Precious Okoyomon, photo: Diana Pfammatter

spazio disponibile, avvolgendo e facendo a volte cadere le sculture. Non cessa di colonizzare l'ambiente ospitante, modificarne l'atmosfera, aumentare quell'umidità che ogni artista, curatore e architetto temono più di ogni altra cosa a causa del suo impatto sulla conservazione delle opere. Qui invece il kudzu prende il sopravvento sul gesto dell'artista e del conservatore – l'installazione si chiama del resto *Resistance Is an Atmospheric Condition*, conferendo un ruolo attivo e imprevedibile a quel milieu artificiale di cui si possono regolare con precisione e a piacere i parametri. E Christina Sharpe identifica l'*anti-Blackness* che segna la società americana con il tempo meteorologico, come se avessero la stessa consistenza: impalpabili ma onnipresenti.

Per inciso, chi ha avuto modo di percorrere l'Arsenale in diverse occasioni nel corso della Biennale di Venezia nel 2022 – che attraversa diversi mesi e due stagioni – avrà forse colto la battaglia silenziosa tra il kudzu e la canna da zucchero, tale da richiedere l'intervento dell'artista. Un intervento eccezionale, visto che, in genere, preferisce osservare il progressivo inselvaticimento delle sue installazioni vegetali piuttosto che assumere il ruolo di artista-giardiniera.

“Those two plants have really been playing out their own little battle in that room. The kudzu just wants to swallow the sugar cane and I'm doing everything in my power to keep them both surviving and thriving in the same space. We have

to do a little light pruning, or else the kudzu would crawl out the windows”¹⁸.

Già prima del suo ingresso nel mondo dell'arte, Okoyomon sognava di coltivare un giardino di piante invasive e velenose anche se, nei musei in cui l'invitano, è costretta a limitarsi alle prime per problemi di sicurezza. Non tutto è risolto tuttavia: da quando il kudzu è bandito negli Stati Uniti, coltivarlo è equiparato a un atto di “ecoterrorismo”, come l'artista riferisce sbalordita a Yota Batsaki. Per questo, la prima installazione di kudzu è quella di Francoforte, sebbene i semi siano coltivati in India e in Polonia. All'artista non sfugge l'ironia della situazione:

“In the US where kudzu is everywhere, I couldn't get to it; but in Germany where it had hardly been before, I could”¹⁹.

Earthseed è realizzata per un museo di Francoforte che, non dimentichiamolo, ospitava inizialmente un ufficio passaporti che regolava quella migrazione che le piante praticano clandestinamente. Questa mostra conosce un *second volet* nel 2021 (20 marzo-9 maggio) al Keith Haring Theater del Performance Space di New York, dove Okoyomon presenta *Fragmented Body Perceptions as Higher Vibration Frequencies to God*, composta dal kudzu incenerito al termine della mostra tedesca. I visitatori sono invitati a sedere o stendersi nei pressi di un corso d'acqua su cui galleggiano delle alghe, tra massi e ghiaia che formano dei cumuli di muschio, tessuti sporchi, fiori selvatici e coccinelle, mentre la cenere di kudzu cade dal soffitto come una pioggia sottile. L'orario d'apertura serale rende l'esperienza della visita più intima e inclina a modalità spettatoriali diversificate, lontane da quelle generalmente contemplate in un'istituzione museale, prossime a una forma

di *curating* intesa come cura. L'intento è quello di creare un rifugio dagli strascichi dell'emergenza sanitaria che ha visto gli individui isolarsi nelle loro abitazioni. Aleggando nell'aria, la polvere di kudzu si fa immagine della memoria e del lutto ma anche della sua storia controversa negli Stati Uniti, dove può manifestarsi solo in tale forma pulviscolare.

Okoyomon è consapevole del nesso tra la migrazione delle piante e il colonialismo, se pensiamo a quello che lo storico Alfred W. Crosby chiama *columbian exchange* (1972) o *ecological imperialism* (1986). In tal senso si sente vicina a un'altra artista di origine nigeriana, di una generazione precedente: Otobong Nkanga. Tuttavia, dal punto di vista ecologico, le specie invasive non costituiscono per lei un problema. È un passaggio cruciale di questa indagine, che giustifica la lunga citazione:

“Critiquer les espèces invasives en disant qu'elles ne sont indigènes dans un seul territoire n'est pas la façon dont le monde naturel évolue. Il n'est pas séparé, tout est enchevêtré. Le temps, c'est la nature. Comment comprendre et évoluer dans notre monde de façon à ce que cela ait un sens pour notre présent ? Comme réponse, les espaces que je crée explorent le temps et la mémoire”;

“La plupart des gens ont encore une vision archaïque des plantes invasives, caractérisée par beaucoup de haine et d'incompréhension. Je perçois cela comme une pratique coloniale basée sur la conviction que nous possédons la terre et que nous pouvons contrôler son évolution. Je veux travailler avec les plantes, travailler avec l'endroit où je me trouve. Il faut connaître les personnes qui vous entourent pour changer son environnement. C'est littéralement un travail de terrain”²⁰.



Fig. 3.
Precious Okoyomon,
*Angel of dreams; Resistance is
an atmospheric condition*, 2020.
© Precious Okoyomon,
photo: Diana Pfammatter

Queste affermazioni si schierano chiaramente contro quella che l'ecologo Charles Elton ha denominato, per riprendere il titolo del suo libro, *The Ecology of Invasions by Animals and Plants* (1958). Un'idea sviluppata in una serie di emissioni radiofoniche negli anni Cinquanta – quelli della Guerra Fredda e degli esperimenti nucleari – in cui Elton non esita a parlare di 'esplosione ecologica' per designare l'aumento di alcuni esseri vegetali e animali. Tuttavia, rivenendo una decina di anni fa sulla dicotomia tra specie native e specie aliene, il biologo Mark Davis afferma, sulla pre-

stigiosa rivista "Nature", che la situazione è meno allarmante di come viene dipinta, se si eccettuano isole e laghi, visto che "the introduction of non-native species has almost always increased the number of species in a region"; "Classifying biota according to their adherence to cultural standards of belonging, citizenship, fair play and morality does not advance our understanding of ecology"²¹.

Viene così spuntata la retorica delle metafore militari per descrivere specie vegetali non native o invasive, accusate di alterare ambienti naturali o, addirittura, di por-



Fig. 4. Precious Okoyomon, *Angel of death; Angel of the void; Resistance is an atmospheric condition*, 2020. © Precious Okoyomon, photo: Diana Pfammatter

tare all'estinzione delle specie native. In questo ambito nascono, negli anni Ottanta, le campagne di sradicamento delle erbacce negli Stati Uniti, dove il linguaggio utilizzato ricorda quello dei conservatori verso gli immigrati²².

II

Come interpretare l'utilizzo del kudzu da parte di Okoyomon? Una lettura legittima ne fa un'immagine dell'ecologia razziale e della marginalità della *blackness* nella società americana: "Unwanted, seen as a menace to the native flora, kudzu exemplifies the dark side of the landscape"²³. Il kudzu ha infatti un rapporto duplice con la

terra ospitante, non diversamente dalla comunità afroamericana: estraneo, mal amato ma indispensabile per la salute dei terreni. Se si tenta di strapparlo, il terreno continua a erodersi anziché rigenerarsi, in quanto le radici della pianta penetrano in profondità grazie agli stoloni, "steli che nascono alla base delle piante, si allungano sul terreno e formano radici quando sono a contatto con il terreno umido"²⁴. Ben radicata, questa presenza indispensabile è tuttavia percepita come estranea, mai completamente assimilata. La sua doppia natura salvifica e mostruosa resta inestricabile: "Is that not an exacting depiction of the Black libidinal economy?"²⁵, si chiede l'artista. Più generalmente, il kudzu diventa, nelle sue installazioni vegetali, "an allegory

for Black life in America, with its history of forced migration and exploitation, the projection upon it of unchecked and menacing proliferation, its criminalization and regulation”²⁶. A saperla leggere, la storia coloniale è scritta nel paesaggio. Come precisa Ellie Irons, “kudzu made landfall on earth seeped in bloody struggle, racial violence, and Indigenous genocide”²⁷. Tenendo conto di questa lettura critica, provo ad ampliarla a partire dal peculiare approccio vegetale di Okoyomon.

Lusus naturae

Dai cumuli di terra delle installazioni di Venezia e Francoforte sorgono delle inquietanti presenze antropomorfe di filo, lana di agnello nera e grezza, polvere e sangue, avvolte dalle piante rampicanti nel corso della mostra. In realtà l’artista le considera come delle figure angeliche o delle divinità che proteggono il luogo, ispirate alle bambole della sua nonna e, probabilmente, all’afrofuturismo²⁸.

Eppure, il mostruoso è ovunque. *The Sun Eats Her Children*, ad esempio, è l’immagine di un incubo, un giardino avvelenato dove solo l’orso vive beato, circondato da piante tossiche per l’uomo, ma non per lui, né per le circa duecento farfalle, dei macaoni (*Papilio machaon*) e dei morfi blu (*Morpho menelaus*), che vi dimorano: “J’ai créé un paradis pour eux [papillons], où tout ce qui s’y trouve peut nous tuer. C’est un espace de toxicité et de monstruosité, mais qui permet aux plantes d’être elles-mêmes”²⁹. Un milieu vivente, in cui la vegetazione è assieme fertile e minacciosa, rigogliosa e velenosa, un giardino di piante tossiche che, come nel romanzo di Morrison, generano visioni.

Ritroviamo la stessa duplicità nelle farfalle. Rispetto a quelle presenti a Venezia, delle papilionidi nere che nascono, crescono, si

riproducono e, terminata la mostra, volano via appena vengono spalancate le finestre, quelle di Roma (*Sun Eats Her Children*)

“feed on rotting flesh and sweat. The idea is that when you come into the show, the butterflies are going to lay upon you and lick your sweat off of your body. These species are known to have disgusting feeding habits; they love to feed on animal corpses, mud puddles, and human sweat. [...] And at the same time, they’re so beautiful to look at and they’re like, ‘Oh, we love flesh’”³⁰.

Che tale messinscena del mostruoso sia una critica dell’istituzione museale? Che, per riformulare la domanda in modo più gergale, si tratti della continuazione dell’*Institutional Critique* all’epoca del *Plant Turn*? Che Okoyomon prosegua, in modo deliberato o meno, il lavoro di Tetsumi Kudo (1935-1990)?

Altre sembrano essere le sue intenzioni, che non sciolgono il nodo tra bellezza e mostruosità – “I’m celebrating kudzu not in spite of the vine’s monstrosity, but because of it”³¹. In tal senso, il kudzu funziona come un *lusus naturae*, uno scherzo di natura che turba l’ordine delle cose. Prolifera sui cartelloni pubblicitari, sulle facciate delle case, sulle macchine abbandonate, sui piloni dell’elettricità e, secondo le versioni più sinistre delle leggende urbane, sui cadaveri umani.

La natura crea dissonanze. Come la *Merremia peltata*, una pianta rampicante nel Borneo indonesiano che i locali chiamano *Balaran* e che Anna Tsing paragona proprio al kudzu quando introduce la nozione di “new wild”³². Ne ritroviamo tanti esempi nelle arti visive come in letteratura, se pensiamo, per risalire alle origini della fantascienza, all’erbaccia rossa utilizzata dai marziani ne *La Guerra dei mondi* (1897) di H.G. Wells, che oggi appare come

una “uncanny premonition of certain recent examples of imperialistic flora, like the kudzu vine”³³, o a *Il giorno dei trifidi* (1951) di John Wyndham, classico del sottogenere del *plant horror*³⁴. Ma potremmo risalire a Charles Darwin, che fa delle piante degli agenti organizzati, attivi, dotati di movimento, capaci di reagire all’ambiente circostante. Si pensa generalmente che il suo pensiero rimetta in gioco ogni divisione netta tra regno umano e regno animale, dimenticando a che punto sia in grado di rimettere in gioco anche la divisione netta tra regno animale e regno vegetale³⁵.

Lactuca virosa

Vorrei tuttavia soffermarmi su un caso italiano quanto meno intempestivo: la *Lactuca virosa*, protagonista di un breve testo del poeta e lichenologo Camillo Sbarbaro. In poche pagine oggi dimenticate, descrive un corpo a corpo con la Lattuga velenosa o *Lactuca virosa* nella classificazione di Linneo, dove l’aggettivo indica l’odore fetido, nauseante, l’essere ricoperta di fango. La sua esperienza è agli antipodi della pianta medicinale benefica, fumata o infusa sin dall’antichità per i suoi effetti psicoattivi sui disturbi del sonno, per le proprietà sedative e analgesiche del suo *Lactucarium*, il liquido lattiginoso bianco secreto dallo stelo.

Invischiato nel primo conflitto mondiale, confinato al paese della sua infanzia, il poeta perlustra il litorale ligure alla ricerca di piante da raccogliere, essiccare e conservare in un erbario; in altri termini, si vota all’attività in cui più eccelle oltre alla composizione di poesie: erborare. Al punto che le sue raccolte di licheni saranno acquistate da diversi musei internazionali, probabilmente ignari di avere a che fare con un sommo poeta e non con un venditore. E la cui residenza, il piccolo

borgo marinaro di Spotorno, era lontano dai fulcri letterari dell’epoca.

Sbarbaro s’imbatte in una pianta familiare sin dall’infanzia ma che si era finora astenuto dal raccogliere. È priva di fiori e poco appariscente:

“Crescendo costantemente a riparo di qualche cosa, si teneva (se così d’una pianta si può dire) con le spalle al muro. Guardava alla strada; le foglie, cioè, non le volgeva al cielo; ma, saldate al gambo di costa, le spiegava in faccia al passante; nell’attitudine di chi aspetta coi gomiti stretti ai fianchi e le palme protese a respingere (mentre di solito il vegetale vien su confidente; per ciò, in lui mi riposo)”³⁶.

Sbarbaro descrive la natura sessile e non vagile di questa pianta, il fatto ovvero che i fiori, senza peduncolo, s’inseriscono direttamente sul suo stelo. Ma assieme a questa caratteristica botanica, a colpirlo è l’aspetto ostile, una mancanza di confidenza che lo mette in allarme o che, semplicemente, lo dissuade dal coglierla.

La descrizione fornita da Sbarbaro è una progressiva animalizzazione della pianta, un ‘farsi mostro’ che è un cupo presagio di quanto seguirà.

“Per il suo verde livido, poi, pareva scorticata di fresco [...] Ma, pure scuoiata, servava gli artigli: una resta di spine uncinata che armava sul nervo la foglia. Vestita così di livore, s’ergeva in punta di piedi”³⁷.

L’apparenza della pianta non promette nulla di buono finché, nel corso dell’ennesimo sopralluogo, la coglie: un gesto intermedio di chi erborava, tra l’osservazione e l’identificazione da una parte e la classificazione dall’altra. Niente di più difficile tuttavia: “Mi sgusciava di mano. Più tiravo per svellerla, più pareva mol-

tiplicare i punti di presa; come il polipo abbrancato fra gli scogli³⁸.

Lasciar stare o perseverare? Se lo spirito mite se non dimesso che associamo volentieri a Sbarbaro ci fa propendere per la prima ipotesi, in questo caso si lancia in un vero corpo a corpo agli antipodi della sua attenzione per il regno vegetale. Del resto *Lactuca virosa* segue un testo in cui il poeta si fa cantore dei licheni. Sbarbaro deve rinunciare a ottenerne la radice, tagliandola rasoterra, munito di un coltellaccio e sicuro di avere la meglio sull'ostinata pianta. Ma si sbaglia:

“Avventavo coltellate al pedale ed esso si sfilacciava. Ogni filo diventava un canapo. L'impresa degenerò presto in corpo a corpo. Impaziente di finirla, menavo all'avversario colpi alla cieca, che lo sconciavano senza averne ragione. Non più con una pianta mi pareva d'aver a fare³⁹.”

Se questa interazione tra umano e vegetale può far sorridere, venata com'è di un'involontaria ironia, non dobbiamo dimenticare che siamo in piena guerra, e che solo nel mondo vegetale Sbarbaro trova conforto. Davanti alla follia suicida del dispositivo bellico, all'indole violenta dell'uomo che vede nell'altro uomo un avversario e lo induce a ucciderlo, perché la vittoria non conosce il duale, gli alberi – disinteressati alle umane faccende – costituiscono l'unica speranza concreta per lo spirito sibrato del poeta. Il corpo a corpo con la *Lactuca virosa* risuona quindi col tentativo di sopraffarne la riottosità. Perché questa pianta è così restia a essere raccolta e guadagnare l'immortalità promessa dal gesto umano una volta che la inchioda sulla pagina dell'erbario?

Sbarbaro ci lascia una delle descrizioni più violente del suo *corpus* poetico, per quanto la violenza sia esercitata su una pianta

particolarmente coriacea, per nulla simile ai licheni, così discreti e sul confine del visibile al punto che, rispetto agli alberi immensi i cui nomi sembrano limitarne l'esistenza, “a salutarli a vista per nome, pare di aiutarli ad esistere⁴⁰.”

In un crescendo di pulsioni violente, Sbarbaro è deciso ad avere la meglio sulla pianta ribelle, a ucciderla, costi quel che costi – la guerra è dichiarata! E non sarà certo il suo aspetto ripugnante a farlo desistere. Con questa “operazione di bassa macelleria⁴¹” *Lactuca virosa* è estirpata a colpi di coltellaccio, sebbene la resistenza del vegetale non cessa di sorprendere:

“Quando finalmente la vittima stramazò, la trafugai nella borsa di cuoio, con la fretta dell'assassino che fa sparire il corpo del reato. Non voleva entrarci. E, rialzandomi ansante, istintivamente mi guardai le mani appiccicose, quasi m'aspettassi lo fossero di sangue.

Perché, nella colluttazione, se io avevo sudato, anche la pianta: un sudore di patimento, una specie di *pus*. Allora mi spiegai la meschinità del fiore. L'astio che, in luogo di linfa, le stagnava nelle vene, mandava a male anche il fiore: attossicato, incenerito in boccio: uno stoppaccino incolore, una parodia di fiore⁴².”

Ecco come la *Lactuca virosa* fa di Sbarbaro – il poeta che si diletta a erborare nei pressi della trincea – un assassino. Per quanto indifferente agli intrighi internazionali, le sue pulsioni di morte non sono meno violente di quelle di un soldato armato fino ai denti. Come se, a causa della *Lactuca virosa* Sbarbaro si renda conto di quanto siano vane le speranze riposte nel mondo vegetale, di quanto sia illusorio rifuggire così la realtà e la retorica belliche.

Come in una maledizione, le vicissitudini accompagnano ogni operazione, come

quando si sforza di fissare la pianta al suo erbario con degli spilli. “Liberato dalla sua presenza, rifiatai”⁴³. Con l’erbario ricoperto di pesi, si tratta ormai solo di attendere che la gravità faccia il suo lavoro e che della temibile pianta non resti altro che uno *specimen* quasi bidimensionale, un nome latino in un archivio, un vegetale non più vivente di un fossile. L’illusione dura poco e quando, trascorso un mese, toglie i pesi,

“corse la carta un fruscio di lucertola; si pronunziò nella risma una gobba. Ancora non l’avevo raggiunta, che la pianta riscattava su, più acciaccata e più viva che mai; quasi a spina dorsale avesse una molla, riprendeva l’atteggiamento aggressivo”⁴⁴.

Comprendiamo meglio perché Sbarbaro si riferisca alla pianta come a una sepolta viva. E qui la reazione del poeta è sorprendente: cantore della vitalità del vegetale, deve arrendersi all’evidenza: “mi stomacai allo spettacolo di così sconcio attaccamento alla vita”⁴⁵. In questa occasione, *hapax* nel corpus sbarbariano, la prepotenza di vita, elogiata per i licheni, mostra il suo risvolto demoniaco.

Il gesto finale, che non ci coglie impreparati, è una rinuncia alla prigionia eterna dell’erbario ma anche alle capacità classificatorie della scienza. A Sbarbaro non resta che buttare la pianta nella spazzatura. Operazione anch’essa complessa, per la difficoltà di staccarla dal foglio e, in seguito, dalle pareti del secchio o “[d]agli orli della nuova sepoltura: la rintuzzai d’ogni parte a colpi di coperchio, la calcai col piede. Ormai se la vedesse con lo spazzino”⁴⁶. Qui finisce lo scontro con la *Lactuca virosa* – “E corsi in cucina a lavarmi le mani”⁴⁷ che portano ancora incise, come stigmati, i segni di quella che chiamare colluttazione non è, giunti fin qui, eccessivo.

Giardini invasivi

“Rome now comes to sit
in her garden
mingling the breeze with memories”.

Adrian Belew, *Inner Garden II*⁴⁸

Non patate, le installazioni di kudzu di Okoyomon mostrano una crescita esponenziale del selvaggio. Che si tratti di una forma di entropia? Forse, anche se l’artista non è tenera con la Land Art storica che, nella figura di Robert Smithson, ha spesso sbandierato l’entropia dei suoi interventi:

“usually so based in thinking you can control the Earth, or that there’s something you have to do to change the Earth’s beauty, that needing to interrupt something, like Robert Smithson’s *Asphalt Rundown* in Rome – just pouring asphalt down a hill. I’m thinking of different ways of intervention”⁴⁹.

Decisiva è invece l’attribuzione di un’agentività al non-umano e quindi alle forme di vita vegetale. Che sia ora di domandarci, per parafrasare un celebre testo alle origini dei *visual studies* di W.J.T. Mitchell, ‘cosa vogliono davvero le piante?’

Come è stato scritto a proposito di *Every Earthly Morning the Sky’s Light Touches Ur Life in Unprecedented in Its Beauty* di Okoyomon, installato sul *rooftop* dell’Aspen Art Museum, Colorado (21 giugno 2021-18 settembre 2022):

“Okoyomon’s garden also inverts the idea that the art exhibition is a metaphor for an ecosystem by asking the viewer to consider this real ecosystem as an exhibition instead”⁵⁰.

Indoor garden: portare il giardino all’interno del museo. Ecco sancito l’incontro tra due spazi che si sono affiancati e scambiati

i ruoli per secoli, sebbene si siano sempre tenuti distinti i loro luoghi elettivi. Le opere nei musei, le piante nelle serre o negli erbari, in quanto oggetti inerti d'indagine e di conoscenza, *specimen* sottoposti a un ordine tassonomico fissato dalla classificazione di Linneo. Un contesto in cui diventa comprensibile lo sfruttamento della natura nella modernità⁵¹.

Se il rapporto tra giardino e museo ha una storia secolare, le arti visive non hanno atteso la nascita dei musei per confrontarsi con la natura: le sculture erano già esposte in giardini aperti al pubblico. Oggi non si tratta semplicemente di vegetalizzare il museo, di creare aree verdi contro la cementificazione che rischia di risolversi in una patina decorativa che accontenta tutti e non coinvolge nessuno. Per Okoyomon si tratta invece di costruire giardini invasivi o quelli che il paesaggista e vivaista Éric Lenoir chiama "giardini punk"⁵². Si tratta di trasformare il museo in un habitat organico o in un *terrarium* in continua mutazione, dove crescita e putrefazione si succedono, dove qualcosa muore e tutto si rigenera. Tante sono le formulazioni felici dell'artista, che pensa i suoi interventi come una "church of biotic poetry" (Zoë Hopkins)⁵³, una "racialization of the natural world"⁵⁴, un "quantum entanglement" tra persone e spazi, dove la scultura non è mai separata dalla natura, un "organic flow" tra caos e rigenerazione, un "endless poem" tra poesia, arte e cibo e così via.

Tra le cento peggiori idee del XX secolo, secondo la lista semiseria del "Time" pubblicata nel 1999, a fine millennio, figura "Introducing Kudzu to the U.S."⁵⁵. Malgrado ciò, la natura invasiva e sfuggente del kudzu, il suo fare 'di testa sua', mette a nudo l'illusione – e l'ossessione – del controllo umano sugli ecosistemi. Là dove Sbarbaro soccombe alla *Lactuca virosa*, Okoyomon trova il modo di fare del kudzu un alleato vegetale per le sue installazioni artistiche.

Desidero ringraziare Eva Scholl del Museum für Moderne Kunst di Francoforte per la gentile concessione delle illustrazioni per questo articolo.

1. Rachel Hahn, *Precious Okoyomon. An interview on growth, death, and forests*, "Pin-Up. The Magazine for Architectural Entertainment", (33), fall-winter 2022-2023, <https://www.pinupmagazine.org/articles/rachel-hahn-precious-okoyomon-interview> (ultima consultazione 1/07/2025).
2. Eliza Morris, *En conversation avec Precious Okoyomon*, "Art of Change 21", (49), luglio 2024, <https://artofchange21.com/fr/conversation-avec-precious-okoyomon/> (ultima consultazione 1/07/2025).
3. Cfr. Precious Okoyomon, *Earthseed*, presentazione della mostra e video dell'installazione, Museum für Moderne Kunst a Francoforte, <https://www.mmk.art/en/whats-on/precious-okoyomon/> (ultima consultazione 1/07/2025).
4. La mostra, a cura di Francesco Manacorda e Marianna Vecellio, si è tenuta al Castello di Rivoli dal 31 ottobre 2024 al 23 marzo 2025.
5. Le poesie sono raccolte in Precious Okoyomon, *Ajebota*, Los Angeles, Bottlecap Press, 2016; e Ead., *But Did U Die?*, London and New York, Serpentine and Wonder, 2024.
6. Rachel Hahn, *op. cit.*
7. *Entretien avec Precious Okoyomon*, video intervista, 2022, in *Luma Live*, <https://www.luma.org/fr/live/watch/precious-okoyomon-about-Quadrophonic-Playground-eabes784-db38-41cb-8c16-5ec216e6ff61.html> (ultima consultazione 1/07/2025).
8. Ellie Irons, *Re-patterning with kudzu: reckoning in search of regeneration*, "Anthropocene Curriculum", 15 febbraio 2021, <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/re-patterning-with-kudzu-reckoning-in-search-of-regeneration> (ultima consultazione 01 luglio 2025).
9. Cfr. Yota Batsaki, *The Plant at the End of the World: Precious Okoyomon's Invasive Art*, "Critical Inquiry", L (4), summer 2024, pp. 585-609. A proposito del kudzu da un punto di vista scientifico, ho trovato utili (citati in ordine cronologico): Irwin N. Forseth, Anne

- F. Innis, *Kudzu: History, Physiology, and Ecology Combine to make a major ecosystem threat*, "Critical Reviews in Plant Sciences", XXIII (5), 2004, pp. 401-413; Bill Finch, *The True Story of Kudzu, the Vine That Never Truly Ate the South*, "Smithsonian Magazine", settembre 2015, <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/true-story-kudzu-vine-ate-south-180956325/> (ultima consultazione 01 luglio 2025).
10. Ellie Irons, *op. cit.*
11. Cfr. Daniel Simberloff, *Kudzu, Encyclopedia of Biological Invasions*, Berkeley, a c. di Id., Marcel Rejmanek, University of California Press, 2011, pp. 396-399; Id., *Invasive Species: What Everyone Needs to Know*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
12. Id., *op. cit.*, p. 396.
13. Yota Batsaki, *op. cit.*, p. 592.
14. Ivi, p. 586.
15. Jazmina Figueroa, *Parabola Apocalypses. A conversation with Precious Okoyomon*, "Flash Art International", (344), Autunno 2023, <https://flash---art.com/article/precious-okoyomon/> (ultima consultazione 1/07/2025).
16. Anna Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, tr. it. Gabriella Tonoli, Rovereto, Keller, 2021.
17. Precious Okoyomon, *Earthseed*, presentazione della mostra e video dell'installazione, Museum für Moderne Kunst a Francoforte, <https://www.mmk.art/en/whats-on/precious-okoyomon/> (ultima consultazione 1/07/2025).
18. Rachel Hahn, *op. cit.*
19. Jareh Das, *Making and Destroying Myths: Precious Okoyomon Interviewed*, "Bomb", 14 aprile 2021, <https://bombmagazine.org/articles/2021/04/14/making-and-destroying-myths-precious-okoyomon-interviewed/> (ultima consultazione 01 luglio 2025).
20. Eliza Morris, *op. cit.*
21. *Don't judge species on their origins*, "Nature", (474), giugno 2011, p. 153. Cfr. anche Charles R Warren, *Perspectives on the 'alien' versus 'native' Species Debate: A Critique of Concepts, Language and Practice*, "Progress in Human Geography", XXI (4), 2007, pp. 427-446; Jacques Tassin, *La grande invasion. Qui a peur des espèces invasives?*, Paris, Odile Jacob, 2014; *Invasive Narratives and the Inverse of Slow Violence: Alien Species in Science and Society*, "Environmental Humanities", VII (1), 1 maggio 2015, pp. 1-40; Piero Genovesi, *Specie aliene. Quali sono, perché temerle e come possiamo fermarle*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2024 (il kudzu è brevemente trattato alle pp. 24-25). Utile infine, nella nostra prospettiva, *Rethinking Invasion Ecologies from the Environmental Humanities*, a c. di Jodi Frawley, Iain McCalman, London-New York, Routledge 2014.
22. Cfr. Banu Subramaniam, *The Aliens Have Landed! Reflections on the Rhetoric of Biological Invasions*, "Meridians", II (1), 2001, pp. 26-40. Id., *Botany of Empire. Plant Worlds and the Scientific Legacies of Colonialism*, Washington, University of Washington Press, 2024.
23. Yota Batsaki, *op. cit.*, p. 591.
24. Piero Genovesi, *op. cit.*, p. 24.
25. Jazmina Figueroa, *op. cit.*
26. Yota Batsaki, *op. cit.*, p. 598.
27. Ellie Irons, *op. cit.*
28. Cfr. Frédéric Neyrat, *L'Ange Noir de l'Histoire. Cosmos et technique de l'Afrofuturisme*, Paris, Éditions MF, 2021.
29. Eliza Morris, *op. cit.*
30. Jazmina Figueroa, *op. cit.*
31. Jareh Das, *op. cit.*
32. Anna Lowenhaupt Tsing, *The New Wild*, "The Clearing", Dorset, Little Toller Books, 6 dicembre 2018, <https://www.littletoller.co.uk/the-clearing/the-new-wild-by-anna-tsing/> (ultima consultazione 1/07/2025).
33. David H. Evans, *The War of the Worlds, Independence Day, Limits of Global Imagination*, "The Dalhousie Review", (81), 2001, pp. 7-23, cit. in Christina Alt, *Prickly pears and Martian weeds: ecological invasion narratives in history and fiction*, in *Rethinking Invasion Ecologies from the Environmental Humanities*, *op. cit.*, pp. 137-148.
34. Cfr. *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, a c. di Dawn Keetley, Angela Tenga, London, Palgrave Macmillan 2016. Sulle erbacce cfr. Richard Mabey, *Elogio delle erbacce*, tr. it. Monica Bottini, Giuliana Lomazzi, Sabina Placidi, Milano, Ponte alle grazie, 2011.
35. Cfr. Jonathan Smith, *Darwin's plants and Darwin's gardens: Sex, sensation and natural selection*, in *EcoGothic Gardens in the Long Nineteenth Century. Phantoms, Fantasy and Uncanny Flowers*, a c. di Sue Edney, Manchester, Manchester University Press, 2020, pp. 99-113; Riccardo Venturi, *Custodi di orchidee*, in *Avant que nature meure. Silvia Cini*, a c. di Alessandra Pioselli, Macerata, Quodlibet, 2024, pp. 105-111.
36. Camillo Sbarbaro, *Lactuca virosa*, "Fiera letteraria", I (8), 30 maggio 1946, p. 3; poi in *L'opera in versi e in prosa*, a c. di Gina Lagorio, Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, 1999, pp. 372-375, cit. p. 372.
37. Camillo Sbarbaro, *Lactuca virosa*, cit., pp. 372-3.
38. Ivi, p. 373.

39. *Ibidem*.
40. Camillo Sbarbaro, *Licheni*, cit., p. 365.
41. Camillo Sbarbaro, *Lactuca virosa*, cit., p. 374.
42. *Ibidem*.
43. *Ibidem*.
44. Ivi, p. 375.
45. *Ibidem*.
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*.
48. Dall'album dei King Crimson, *THRAK*, Discipline Global Mobile, 1995.
49. Rachel Hahn, *op. cit.*
50. *Precious Okoyomon: Every Earthly Morning the Sky's Light touches Ur Life is Unprecedented in its Beauty*, sul sito dell'Aspen Art Museum, 21 giugno 2021-18 settembre 2022, [https://aspenartmuseum.org/exhibition/precious-okoyomon-every-earthly-morning-the-skys-light-touches-ur-life-is-unprecedented-in-its-beauty/#:~:text=Over the last 18 months,pleasure, abundance, and desire \(ultima consultazione 1/07/2025\)](https://aspenartmuseum.org/exhibition/precious-okoyomon-every-earthly-morning-the-skys-light-touches-ur-life-is-unprecedented-in-its-beauty/#:~:text=Over the last 18 months,pleasure, abundance, and desire (ultima consultazione 1/07/2025)).
51. Cfr. la conversazione tra Precious Okoyomon e Hervé Brunon, "Planétarium #27", 24 giugno 2024, Centre Georges Pompidou, Paris, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/HKzQFG> (ultima consultazione 1/07/2025).
52. Éric Lenoir, *Petit traité du jardin punk. Apprendre à désapprendre*, Mens, Terre vivante, 2018.
53. Zoë Hopkins, *Precious Okoyomon Envelops Us in the Textures of Black Mourning*, "Hyperallergic", 28 aprile 2021, <https://hyperallergic.com/641868/precious-okoyomon-envelops-us-in-the-textures-of-black-mourning/> (ultima consultazione 1/07/2025).
54. Jareh Das, *op. cit.*
55. <https://time.com/archive/6735628/the-100-worst-ideas-of-the-century/> (ultima consultazione 1/07/2025).



Venturi, R. Infestare il museo. Precious Okoyomon e il kudzu. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 448–463. https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp448-463

Issue

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

Section

Monographic Section

License

Copyright © 2025 Riccardo Venturi



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