

**Alle
reden vom
Wetter.**



Wir auch.

www.klarmann.com

Fig. 1. Anne-Christine Klarmann, *Alle reden vom Wetter. Wir auch*, 2019, serigrafia, cm 100 × 70.
Courtesy dell'artista

Per un'ecologia della storia dell'arte (contemporanea)

Cristina Baldacci

“Tutti parlano del tempo”

“Alle reden vom Wetter. Wir auch” (Tutti parlano del tempo. Anche noi) dichiara il manifesto realizzato dall'artista tedesca Anne-Christine Klarmann, nel 2019 (fig. 1), come *remake* di uno slogan sessantottino, che, al posto dei volti barbuti su sfondo rosso dei padri del socialismo, Karl Marx, Friedrich Engels e Vladimir Lenin, mostra i visi decisi e sorridenti di tre giovani eroine contemporanee, emergenti dal blu cobalto: Judith Ellens, Greta Thunberg e Carola Rakete. L'altra differenza, che segna un cambio ideologico epocale tra il Novecento e il nuovo Millennio, è che, mentre le attiviste esprimono preoccupazione per il clima, i loro predecessori rifiutano fermamente ogni discorso sul tempo, ritenendolo un argomento non degno di attenzione, una semplice chiacchiera su cose futili. All'affermazione “Tutti parlano del tempo”, infatti, rispondono con un lapidario “Noi no” (*Wir nicht*). Il loro diniego esprime la posizione degli studenti della Sozialistischer Deutscher Studentenbund (SDS), che, nel 1968, adottarono e diffusero il manifesto ideato l'anno prima da due artisti dell'Accademia Statale di Belle Arti di Stoccarda, come riadattamento di una popolare pub-

blicità della Deutsche Bahn del 1966, che orgogliosamente promuoveva l'efficienza del servizio ferroviario tedesco in barba a qualsiasi avversità climatica.

La storia di questo continuo *remake* o anche *reenactment* – nel senso di riattivazione – di uno slogan, che è stato più volte appropriato e modificato, a seconda del contesto e del pubblico a cui era destinato¹, rivela quanto parlare del tempo, ovvero del clima, in un mondo sempre più ferito dalla crisi ambientale, negli ultimi due decenni abbia acquisito una decisa rilevanza politica; malgrado il negazionismo climatico, particolarmente radicato nei movimenti di estrema destra (anche per motivi economici), tenti di offuscare l'urgenza di affrontare una questione diventata letteralmente vitale, poiché riguarda la sopravvivenza di tutti gli esseri, umani e non umani, sulla Terra. Il ruolo delle scienze e, a livello sociale e culturale, più ancora quello delle scienze umane sono oggi pertanto centrali per studiare, comprendere e cercare di adattarsi ai grandi e veloci cambiamenti in atto, e non cadere in quel pessimismo cronico, definito efficacemente “ecoansia”², che non lascia speranza nel futuro. È per questo che discipline umanistiche come la letteratura, la geografia e, più di recente, la storia hanno iniziato ad adottare un approccio ecologico – o meglio ecocritico – aprendosi a un confronto multidisciplinare con le scienze sociali, naturali e ambientali, e con il pensiero critico, scegliendo in alcuni casi una pratica radicale, portata avanti attivamente anche sul campo come ricerca *practice-based*, per aggiornare le proprie metodologie³. La stessa storia dell'arte ha da poco abbracciato questa esigenza di rinnovamento e lo ha fatto piuttosto in ritardo, se si pensa che gli artisti, con le loro opere e azioni, hanno consapevolmente cominciato a occuparsi di questioni ambientali e a collaborare “con la natura”⁴,

riconoscendole una propria intelligenza e agentività (*agency*), da oltre mezzo secolo, non solo per sensibilizzare le persone, ma anche per immaginare futuri possibili, dove realizzare nuove forme di coevoluzione e coesistenza⁵.

L'immagine rielaborata da Klarmann non a caso è stata scelta, nel 2023, come opera-manifesto dell'omonima mostra *Everybody Talks About the Weather*, curata da Dieter Roelstraete a Ca' Corner della Regina, la sede veneziana della Fondazione Prada⁶. Per quanto i progetti espositivi dedicati alla relazione tra arte, ambiente ed ecologia e all'attivismo climatico non siano di certo una novità e siano aumentati esponenzialmente negli ultimi anni, sia in Italia, sia a livello internazionale⁷, la mostra a Venezia ha rappresentato uno dei primi sforzi – forse non del tutto convincente ma pur sempre lodevole – di unire più prospettive, mettendo in dialogo il metodo di ricerca scientifico con quello artistico, dando rilievo alle scienze umane ambientali (*environmental humanities*)⁸; la storia dell'arte contemporanea con quella dell'arte moderna, attraverso lo sguardo ecocritico; il pensiero postumanista e neomaterialista con le azioni socio-politiche per i diritti e la cura della Natura. Tanto è vero che *Everybody Talks About the Weather* si apriva con una biblioteca di testi di riferimento interdisciplinari e con un archivio contenente i report dell'IPCC, il gruppo intergovernativo sul cambiamento climatico nato in seno alle Nazioni Unite, nel 1988, per lo studio del riscaldamento globale; aveva adottato una grafica e uno stile da articoli scientifici per i pannelli didattici; e includeva, a fianco delle opere contemporanee, una serie di copie di celebri dipinti del passato: dalla *Tempesta* (ca. 1504) di Giorgione, nonostante l'originale si trovasse a pochi passi, nella collezione delle Gallerie dell'Accademia, a *Impression, soleil levant* (1872) di Claude Monet.

Anche l'immagine di copertina, scelta per la comunicazione, non era contemporanea, bensì settecentesca: si riferiva a un dipinto anonimo, di solito esposto alla Fondazione Querini Stampalia e temporaneamente prestato alla mostra, ritraente *La laguna ghiacciata alle Fondamenta Nuove nel 1708*; un fenomeno meteorologico che, a causa dell'innalzamento delle temperature, a Venezia non si è più presentato dalla fine degli anni Venti del Novecento. Come testimonianza di un paesaggio invernale scomparso, "la laguna ghiacciata" costituisce una prova del cambiamento climatico e anche di come si modificano, conseguentemente, le abitudini sociali. Per quanto pattinare sul ghiaccio della laguna nord, così come mostra la giocosa scena di genere dipinta tre secoli fa, fosse un evento eccezionale, oggi non è più ripetibile, in futuro chissà.

Queste scelte curatoriali intendevano allargare il ventaglio di prospettive di indagine e riflessione, fatto testimoniato anche dal catalogo, che raccoglie numerosi brevi testi di ricercatori, scrittori, curatori, artisti, insieme a relazioni scientifiche con tanto di dati statistici e grafici. Ma, come spiega lo stesso Roelstraete, cercavano soprattutto di sopperire a una mancanza:

“‘Tutti parlano del tempo’ – o tutti *dovrebbero* parlarne – per il semplice fatto che la crisi climatica potrebbe essere il più letale dei pericoli che il genere umano abbia mai dovuto affrontare nei suoi centomila anni di storia; e per questo rischia di diventare *l'unico* argomento di cui avremo ancora la possibilità di parlare. Eppure, il cambiamento climatico rimane stranamente assente – fatto piuttosto curioso – dall'ampio spettro dei temi che catturano l'attenzione dei circuiti ufficiali dell'arte. Si direbbe che ‘Tutti parlano del tempo’, certo, tranne che nel mondo dell'arte”⁹.

Considerando il lavoro pionieristico degli artisti e di alcuni curatori e storici dell'arte militanti, una simile affermazione potrebbe sembrare ambigua, a meno che non la si interpreti come una presa di posizione, come un richiamo, personale e collettivo, a prendersi velocemente le proprie responsabilità in quanto attori del sistema dell'arte. Di fatto, nel contesto del mercato dell'arte e pertanto anche del collezionismo e della curatela, così come in ambito accademico, negli studi di storia dell'arte, la questione climatico-ecologica è ancora una mosca bianca. Qualcosa si sta muovendo, ma, soprattutto nel primo caso, il rischio è che l'interesse verso l'ambiente e la sostenibilità – una parola quest'ultima che, specialmente nel marketing e nella comunicazione aziendali, è ormai già stata da tempo abusata, svuotata di significato e trasformata in brand – diventino in fretta una moda pervasa da superficialità e diletterismo, una pratica estetizzante, o, peggio ancora, un ecologismo di facciata, cioè *greenwashing*. D'altronde, non sarebbe la prima volta che istanze di rinnovamento, iniziate dagli artisti, venissero strategicamente inglobate dal sistema con l'effetto di depotenziarne la portata. Basti pensare, per esempio, alla cosiddetta "critica istituzionale", che, per rimanere efficace, ha dovuto trasformarsi negli anni (si parla di almeno tre generazioni di artisti impegnati su questo fronte, a partire da quella storica degli anni Sessanta-Settanta)¹⁰, agendo dentro e fuori il museo e gli altri spazi deputati all'arte. Il paragone con la critica istituzionale è calzante non solo perché nel contesto artistico anche la critica ecologico-ambientale è cominciata dalla pratica degli artisti per poi allargarsi a un più ampio campo d'azione, tra cui la storia e la critica d'arte stesse, ma anche perché riguarda un profondo ripensamento sia in termini tematici, sia strutturali, che coinvolge tutti gli attori, i luoghi e le logiche del sistema.

Una questione di rilevanza

La "svolta ecologica" che sta interessando le discipline umanistiche come esigenza di rinnovamento e allargamento metodologico-disciplinare, e che ha avviato un vero e proprio cambiamento epistemologico, con uno spostamento dell'attenzione da una visione antropocentrica a una prospettiva "più che umana" (*more-than-human*), dove l'essere umano, come parte integrante della natura, riconosce l'azione delle altre entità – animali, vegetali e minerali – e la necessità di affrontare l'emergenza ambientale a livello ecosistemico, ha dunque cominciato a riverberarsi anche lentamente sulla storia dell'arte. Non è ancora possibile prevedere quanto tempo ci vorrà e neppure quali percorsi e dimensioni questa svolta assumerà, ma è molto probabile, che, così come per le altre discipline umanistiche, anche per gli studi storico-artistici misurarsi con i grandi interrogativi ontologici sorti con la crisi climatica diventerà una questione di rilevanza. Bisogna, infatti, chiedersi se, nella riconfigurazione delle conoscenze e dell'immaginario collettivo futuro, che coinvolge tanto le scienze esatte e le scienze umane, quanto altre forme di sapere, come quelle indigene e della Natura, per convivere e trovare soluzioni ai problemi dell'Antropocene¹¹, la storia dell'arte intende occupare una posizione di primo piano, oppure di nicchia. Un mancato aggiornamento potrebbe relegarla a un ruolo ancillare in questo difficile ma indispensabile compito. Come chiosa Terry Smith, che prima di essere uno storico dell'arte è stato un artista-teorico parte del gruppo Art & Language, "the actual contemporary question is, How can we, together, compose our divisive differences into the co-eval connectivity that the planet requires of us, to ensure our mutual survival?"¹².

Altre svolte hanno già messo positivamente alla prova la storia dell'arte nel corso del Novecento, destabilizzandone ed espandendone il quadro di riferimento, grazie all'avvio di un confronto e apporto interdisciplinari. Si pensi, solo per citare i casi più emblematici, all'*iconic* o *pictorial turn*, avviato dalla *Bildwissenschaft* warburghiana, o al più contemporaneo *material turn*. L'aggiornamento della disciplina è un'occorrenza che ciclicamente ritorna e che, nell'ultimo mezzo secolo, ha contribuito a definire il corso di una "nuova storia dell'arte"¹³, in cui le riletture marxiste, sociologiche, psicoanalitiche e femministe, poi integrate più recentemente da quelle postcoloniali, postumane e queer, hanno reso la pratica degli storici dell'arte più critica, impegnata e trasversale, più attenta e situata nel contesto socio-politico di riferimento, e anche più porosa a diverse influenze e interazioni. Questa eredità, confluita nella storia dell'arte con taglio "green", ha acuito e allargato notevolmente lo sguardo, a tal punto che oggi si parla di "un'ecologia dell'attenzione"¹⁴. Accanto ai singoli artisti e alle loro opere, l'interesse è andato progressivamente concentrandosi sui processi di produzione, circolazione, ricezione, sulle relazioni di potere, sui contesti culturali globali, sulla materialità dell'arte e delle immagini e le loro ripercussioni sull'ambiente. Come ricorda ancora Smith, impegnato in una ridefinizione dell'arte e della storia dell'arte contemporanee: "tracing the currency of each artwork within the larger forces that are shaping this present is the task of contemporary art history"¹⁵. E per fare ciò è del parere che sia sempre indispensabile "taking a historical perspective on the present, as it is happening"¹⁶.

Scrivere una storia dell'arte priva di "cecità", per riprendere il celebre termine usato da Amitav Ghosh nel suo *The Great Derangement* (2016)¹⁷, uno dei testi che ha

contribuito a consapevolizzare, non solo gli studiosi e i letterati, ma anche il grande pubblico, sugli effetti irreversibili, fino a pochi anni fa ritenuti impensabili, che le attività umane stanno avendo sul pianeta, e sul loro legame con il colonialismo, significa allora innanzitutto assumersi la propria responsabilità e manifestare il proprio impegno come intellettuali e studiosi, costruendo una nuova etica professionale basata su quelle che oggi vengono definite "ecologie della cura". È qui che il progetto ecologista di ripensare le relazioni tra esseri umani, non umani e tecnologie come cura reciproca accoglie, riattualizzandolo, l'insegnamento femminista della cura come dispositivo critico¹⁸.

Prospettive ecocritiche

Riconosciuta l'importanza per la storia dell'arte non solo di trattare temi ecologici, ma anche di rivedere, grazie alle problematiche che essi introducono, metodi e pratiche della disciplina, sempre più storici dell'arte, affiancati da estetologi, teorici dell'immagine e della cultura visuale, stanno apportando il loro contributo. Il nuovo orientamento di studi storico-artistici che abbraccia gli insegnamenti dell'ecocritica, nata inizialmente in ambito letterario-comparatista¹⁹, ha già assunto più di una denominazione. Si parla di "Ecocritical Art History" o "Eco-Art History", "Green Art History" o "Dark Green Art History"²⁰, oppure anche di "Art History of the Anthropocene", per rimarcare con decisione la stretta correlazione tra la crisi ambientale e le politiche estrattive di derivazione colonialista²¹. L'approccio ecocritico muove dal presupposto che per analizzare i manufatti culturali sia essenziale abbandonare il punto di vista antropocentrico, finora primario nelle discipline umanistiche, a favore di

una visione più ampia e inclusiva che tenga conto sia delle condizioni ambientali nella *long durée* storico-scientifica, sia dell'ecologia, come studio delle correlazioni tra gli organismi e il loro habitat, individuando come, nel corso del tempo, questi aspetti abbiano influenzato e a loro volta siano stati condizionati dagli esseri umani come parte dell'ecosistema.

Andrew Patrizio, lo storico dell'arte britannico che, tra i primi, ha cercato di delineare una metodologia per la disciplina più al passo con i tempi con il suo *The Ecological Eye* (2019)²², dove l'occhio "ecologico" aggiorna quello "periodico" introdotto da Michael Baxandall quasi cinquant'anni prima²³, propone di lavorare in modo non gerarchico, confrontandosi con il pensiero di una "scholarship that is Marxist, anarchist, feminist, activist, materialist, green, scientific and formalist"; di seguire l'esempio degli artisti, dal momento che "what is central to artistic practice must in time become central to global art historical practices too"; di scrivere storie dell'arte al plurale, non più al singolare – come già intrapreso dalla storiografia più progressista – che siano inclusive, interconnesse, materialiste e, non ultimo, giuste²⁴. Sceglie pertanto di non soffermarsi sull'analisi di opere e artisti specifici, fornendo approfondimenti su certi lavori invece che su altri, per non cadere nell'errore di giudicare ciò che è o non è storicamente significativo e di classificare pratiche e interpreti con l'etichetta, per certi versi restrigente o fuorviante, di "eco-arte" ed "eco-artisti". Ciò che interessa a Patrizio è indicare la strada verso una storia dell'arte che proceda in modo orizzontale e, si potrebbe affermare, "relazionale" – più che l'estetica di Nicolas Bourriaud, il riferimento principale è qui il concetto di *entanglement* ripreso dal pensiero femminista, soprattutto in Donna Haraway e Astrida Neimanis –²⁵,

piuttosto che verticale e settoriale, dove, a suo dire, "there is no scale, no theme, no method, no ethics, no organism, no mineral with which the history of art cannot be in symbiotic relationship"²⁶.

Anche Alan Braddock, altro storico dell'arte (americano) che, come Patrizio, è da anni impegnato nello studio della relazione tra arte ed ecologia, tanto in ambito contemporaneo quanto antico-moderno, cioè ben prima che si cominciasse a parlare di ambientalismo e che il biologo tedesco Ernst Haeckel coniasse, nel 1866, il termine *Oecologie*, è dello stesso parere. Forse osa ancora di più. Parte, infatti, dal presupposto che l'arte sia "a form of ecological practice that helps to navigate environments and make sense of the world"²⁷, per comporre una storia dell'arte al cui centro pone le "implicazioni" (questo il termine che ha scelto come titolo della sua pubblicazione del 2023)²⁸ tra esseri viventi, oggetti e materia, allentando ogni preoccupazione riguardo a provenienza, periodizzazione, specificità mediale, autorialità e contenuto. Il risultato non è un trattato o un manuale ma un atipico "dizionario" metodologico che rifiuta ogni sistemazione gerarchica e uniformità interpretativa, per cominciare a riconsiderare la storia dell'arte in chiave ecocritica. L'esempio a cui si rifà Braddock è il *Dictionnaire critique* (1929-30) redatto da Georges Bataille per la rivista "Documents", già anche notoriamente ripreso da Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss per la loro *User's Guide* rivolta all'idea, sempre batailleana, di "informe"²⁹. I dieci lemmi o concetti fondamentali da lui scelti sono (l'ordine alfabetico salta nella traduzione italiana dei termini): il macello, l'animazione, l'antropomorfismo, la direzionalità, l'umanità, la giustizia, la memoria, la natura, il sistema, il tempo, inteso come clima. Diversamente da Patrizio, ad ogni lemma Braddock associa un'opera e un

autore dell'arte del passato da cui germogliano una serie di diramazioni concettuali e visuali con cui elabora il discorso attorno al motivo conduttore. Dal momento che questo tipo di interpretazione “views diverse human beings and their creative artifacts as part of a larger biotic community to which everyone has an ethical obligation to live as sustainably as possible”, Braddock ritiene che una storia dell'arte ecocritica non debba ridursi “to explicitly ‘green’ creators or environmental activist works but insists that creative expressions regardless of context inevitably have some sort of ecological significance—some sort of implication—for better or worse”³⁰.

Ad accompagnarlo in questa impresa intellettuale sono alcuni dei grandi nomi della biologia, soprattutto al femminile, come Rachel Carson e Robin Wall Kimmerer (botanica indigena Potawatomi), e del pensiero ecologico e postcoloniale/decoloniale, come Timothy Morton, Dipesh Chakrabarty e Walter Mignolo. Si distanzia invece, sia per ragioni di metodo che di motivazione, da coloro che, tra i suoi colleghi storici dell'arte, hanno abbracciato un più aperto attivismo, arrivando a una radicalizzazione del loro pensiero e della loro pratica. Nonostante non sia espresamente citato, tranne che in una nota con vari riferimenti, è chiaro che il primo bersaglio di Braddock è T.J. Demos³¹, che con il suo *Decolonizing Nature*, uscito dieci anni fa, e successive pubblicazioni³², ha costruito una linea critica ben definita e altrettanto nota mettendo in relazione arte contemporanea, politica globale ed ecologia. Demos, che nel 2015 ha fondato e da allora dirige il Center for Creative Ecologies all'Università della California - Santa Cruz, è impegnato a decostruire le convenzioni sociali, politiche ed economiche dominanti, in particolare il paradigma e l'estetica dell'Antropocene, come forma di resistenza intellettuale alla crescente

nazionalizzazione e capitalizzazione della cultura e della società. La sua proposta consiste nell'eleggere l'ecologia come principio di intersezione politico-sociale per “tracing the current transformations of art, especially where it escapes the clutches of market-driven institutionalized forms and the mere representation of ecologies, extending into and generating new forms of life, emergent postcarbon futures, and socioecological justice”³³.

Il dissenso che Braddock esprime nei confronti del metodo adottato da Demos riaccende una vecchia querelle di ruoli (e prospettive) tra storici e teorico-critici, che periodicamente ritorna nell'ambito degli studi di arte contemporanea, ma che dovrebbe essere ormai superata, specialmente considerando i temi e la posta in gioco. Questa rivalità tra esperti della disciplina mette anche in evidenza quanto, per il momento, il neonato filone della storia dell'arte con approccio ecocritico sia ancora un campo dominato soprattutto da figure maschili che lavorano nell'accademia anglosassone, anche quando di origine non occidentale. Un problema di cui c'è consapevolezza – sia Patrizio che Braddock fanno ammenda nei loro scritti e cercano di includere più voci femminili ed extraoccidentali possibili, ma la loro suona quasi più come una *captatio benevolentiae* – e che, nonostante l'allargamento di prospettive, temi e geografie, sta portando lentamente a un ricambio generazionale e di genere e a uno spostamento di epicentri. Ne è testimonianza un volume collettaneo, *Picture Ecology* (2021), che, similmente alle pubblicazioni di Patrizio e Braddock, nell'ultima manciata di anni ha cercato di fare il punto sulla relazione tra “arte ed ecocritica da una prospettiva planetaria” (così recita il sottotitolo)³⁴. Il curatore, Karl Kusserow, che lavora al Princeton University Art Museum, ha chiesto una definizione aggiornata di sto-

ria dell'arte con taglio ecocritico a tutti/e gli autori e le autrici della pubblicazione. Come ben riassume lo studioso indiano Sugata Ray, che si occupa di arte e architettura moderna dell'Asia meridionale all'Università della California - Berkeley:

“Ecocritical art history makes possible the excavation of relational aesthetic entanglements that offer multitudinal genealogies, deeper histories, and critical vocabularies for a capacious intersubjective planetary future. Our embattled ecological present demands new art histories in which art can be reconfigured beyond totalizing accounts of global trade and techno-aesthetic connectedness through a self-reflexive attention to Indigenous epistemologies, interspecies friendships, the desires of non-human life forms, and other ways of being in alterity that have been marginalized by colonialism, capitalism, and the economies of natural resource extraction. By reengaging entanglements between matter and life, eco-art history serves to productively disturb and overwrite the anthropocentric foundations of Enlightenment art history with its roots in European colonial expansionism”³⁵.

Pratiche ecologiche

Lo sguardo ecocritico, di cui si sono cercati di tracciare, seppur brevemente, alcuni dei risvolti più significativi – anche se forse non ancora del tutto consolidati o efficaci, essendo questo un indirizzo di ricerca ancora piuttosto recente –, induce quindi a ripensare la storia dell'arte come disciplina primariamente incentrata sullo studio delle immagini e degli oggetti re-alizzati dall'essere umano, superando il divario con la Natura, che non è più solo

soggetto/oggetto della rappresentazione o ambiente/contesto dove ha luogo un'azione, ma prende attivamente parte al processo creativo, diventando “co-agente”³⁶. Allo stesso tempo, invita a concentrarsi sull'interazione tra il sostrato materico delle opere e l'ambiente. Questo criterio d'indagine è tutt'altro che inedito per gli storici dell'arte, soprattutto dopo il cosiddetto *material turn*, ma, messo in rapporto diretto con la crisi climatica, offre nuove possibilità interpretative. In accordo con le prospettive decoloniali, antispeciste e queer – da intendersi, sull'esempio del superamento del binarismo di genere, in un'accezione addirittura più ampia, come “trasversali” –, l'approccio ecocritico insegna anche ad agire con più responsabilità e senso etico, prestando maggiore attenzione ai processi e alle strutture che regolano il sistema dell'arte e al loro impatto ambientale. Incoraggiando un allargamento di campo, grazie all'adozione di metodi non appartenenti all'ambito esclusivo della storia dell'arte, questo particolare sguardo porta a riconsiderare le genealogie, cronologie, periodizzazioni, classificazioni, terminologie, insieme alle fonti, i materiali, le narrazioni, con un antropocentrismo meno pronunciato. Mettere in dialogo simbiotico la natura e la cultura, quindi anche l'arte, in un'ottica più che umana significa confrontarsi con diverse nozioni di tempo e scala, tenendo conto, sulle orme del postumanesimo e del nuovo materialismo³⁷, della lunga evoluzione (*deep time*) e della vastità delle trasformazioni naturali, dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo. Si passa così da un'analisi “archeologica” – per dirla alla Foucault³⁸ – a una “geologica”, dove all'ordine delle cose si alterna l'entropia. Di conseguenza, cambia anche il nostro modo di relazionarci alla storia e alla memoria, di considerare l'archivio non solo come deposito di tracce cultura-

li, ma anche come riserva di sedimenti naturali, e si modifica la nostra concezione del tempo³⁹. Oggi si ha la consapevolezza della coesistenza di temporalità multiple⁴⁰, dove si riscontrano anacronismi ed eterocronie (termine che in biologia indica uno scarto temporale nell'evoluzione e nella morfogenesi di organismi di specie diverse) e dove il tempo della natura, contrariamente all'acceleramento imposto dalle macchine, invita alla lentezza.

Adottare un punto di vista ecocritico costituisce il presupposto per immaginare una più ampia "ecologia" della storia dell'arte, che includa, accanto alla trattazione di temi riguardanti la crisi climatica e allo studio delle complesse implicazioni tra le opere e l'ambiente, l'individuazione e la messa in atto di buone pratiche, incentrate sulla cura, vale a dire sull'attenzione e il rispetto verso gli altri, umani e non umani. Non ci può essere, infatti, né etica, né sostenibilità senza una più equa interazione che riguarda l'intero (eco)sistema dell'arte e che, a partire dalla ricerca, sia artistica che storico-artistica, e dai suoi diversi interpreti, si propaghi capillarmente a tutti gli attori, i processi, le istituzioni e i contesti che ne fanno parte.

Già nel 1989, quando le politiche occidentali cominciavano ad affrontare i problemi causati dal buco nell'ozono e il mondo si preparava, con la caduta del Muro di Berlino, alla globalizzazione, Enrico Baj pubblicò un prontuario, dove in 200 voci illustrava il sistema dell'arte. Lo intitolò significativamente *Ecologia dell'arte*, rifacendosi alla celebre raccolta di scritti con cui, nel 1972, l'antropologo e sociologo Gregory Bateson aveva posto le basi per "un'ecologia della mente"⁴¹, ovvero una scienza, essenzialmente interdisciplinare, che studia il legame reciproco tra l'essere umano e l'ambiente (un legame di cui l'autore rilevava precocemente la crisi), offrendo una visione olistica della cono-

scienza. L'influenza di Bateson riecheggia anche nel pensiero di un altro noto antropologo, Tim Ingold, che ha lavorato lungamente alla definizione di un'"ecologia della cultura"⁴², dove arte e scienza risultano complementari come sistemi cognitivi. Ritornando a Baj, la sua proposta per un'"ecologia dell'arte" nasceva dal bisogno di ritrovare, all'interno del sistema, una modalità comportamentale più solidale e responsabile, avendo individuato una stretta correlazione tra il degrado artistico-culturale e quello ambientale, di cui riteneva primo responsabile l'"inquinamento" mentale⁴³.

Prendendo spunto da Baj e dagli artisti che, negli ultimi decenni, si sono dimostrati più sensibili ai problemi ambientali e climatici, anche gli storici dell'arte (così come i critici, i curatori e chi, a vario titolo, ricopre un ruolo nel sistema), tra cui non solo coloro che si occupano del contemporaneo, potrebbero o dovrebbero riscoprirsi un po' "ecologisti"⁴⁴, scegliendo e favorendo pratiche sostenibili. Alcune di esse sono già emerse e in uso, come, per esempio: scrivere storie al plurale, per evitare narrazioni dominanti; valutare da quale punto di vista si guarda o con quale voce si parla, per salvaguardare la diversità; partire dal contesto locale, per meglio capire la cornice globale/planetaria; aprirsi a un confronto multidisciplinare, per avvalersi di tutti gli strumenti e le conoscenze necessari; abbracciare saperi indigeni e più che umani, per mettere in pratica un approccio ecosistemico. Un'altra buona pratica, diffusa nelle discipline scientifiche ma ancora poco usata in quelle umanistiche, che bisognerebbe promuovere anche negli studi storico-artistici, è la multiautorialità. Una storia dell'arte scritta a più mani permetterebbe di unire diversi tipi di conoscenze e superare la visione individualistica a favore di una dimensione critica collettiva,

conferendo vivacità dialettica e stilistica a una storiografia spesso acutamente analitica ma in sostanza “asciutta”, come l’ha definita James Elkins, che si è a lungo interrogato su come attuare una scrittura sperimentale, dotata di interesse e rilevanza, a cavallo tra storia e teoria dell’arte, cultura visuale e critica⁴⁵. La storia dell’arte dal taglio ecocritico richiede di per sé una forma di scrittura meno oggettiva e più ideologicamente impegnata, che deve però esimersi da sovrainterpretazioni, politicizzazioni (radicali) e retoriche antiumaniste troppo accentuate. Mentre l’autorialità multipla, tranne rare eccezioni, è una buona pratica che deve ancora in gran parte essere esplorata⁴⁶.

1. Persino Ulrike Meinhof, uno dei due leader, insieme ad Andreas Baader, del gruppo terroristico tedesco di estrema sinistra noto come banda Baader-Meinhof, lo riprende nel 1969 da una prospettiva femminista, confermando quanto, nonostante la nascita delle istanze ecologiste alla fine degli anni Sessanta, il tempo non fosse allora ancora considerato un argomento politico bensì solo un inutile *pourparler* borghese. Cfr. Stephen Milder, *Everybody Talks About the Weather*, “Springs. The Rachel Carson Center Review”, 6, 2024, p. 5; DOI:10.5282/rcc-springs-10510.
2. Cfr. Glenn Albrecht, *Chronic Environmental Change. Emerging ‘Psychoterratic’ Syndromes*, in *Climate Change and Human Well-Being. International and Cultural Psychology*, a c. di Inka Weissbecker, New York, Springer, 2011, pp. 43-56; DOI:10.1007/978-1-4419-9742-5_3.
3. Come “manuale” sulla pratica come ricerca per gli studi sul clima e l’ambiente nell’arte contemporanea, si veda *Fieldwork for Future Ecologies. Radical Practice for Art and Art-Based Research*, a c. di Bridget Crone, Sam Nightingale e Polly Stanton, Anversa, Onomatopoe, 2022.
4. Basti citare nomi pionieristici di artisti degli anni Sessanta-Settanta, che sono stati anche importanti teorici: Joseph Beuys e Piero Gilardi, che hanno messo in pratica un vero e proprio attivismo ecologico, riscattando il ruolo socio-politico dell’arte; oppure anche György Kepes e Robert Smithson, che hanno rinsaldato il legame tra arte e scienza, l’uno con la fiducia nelle nuove tecnologie, l’altro con un’ossessione per l’indagine geologica. Tra i loro scritti, si vedano: Joseph Beuys, *Azione terza via. Iniziativa promozionale. Idea e tentativo pratico per realizzare una alternativa ai sistemi sociali esistenti nell’Occidente e nell’Oriente*, a c. di Lucrezia De Domizio Durini, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1978; Piero Giardi, *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a c. di Tommaso Trini, Milano, Prearo, 2016; *Arts of the Environment*, a c. di György Kepes, New York, George Braziller, 1972; *Robert Smithson. The Collected Writings*, a c. di Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996.
5. In Italia, negli ultimi anni, sono uscite varie pubblicazioni sul tema, tra cui: *Effetto terra*, a c. di Maria Perosino, Monza, Johan & Levi, 2010; Gaia Bindi, *Arte, ambiente, ecologia*, Milano, Postmedia Books, 2019; *Building Common Ground. Ecological Art Practices and Human-Nonhuman Knowledges*, a c. di Emiliano Guaraldo, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2023; Mariasole Garacci, *Arte, ecologia e attivismo. L’opera estesa*, Milano, Postmedia Books, 2025.

6. Nel suo testo introduttivo alla mostra, Roelstraete ricostruisce la storia del manifesto da cui Klarmann ha tratto ispirazione. Cfr. *Everybody Talks About the Weather* (Venezia, Ca' Corner della Regina, 20 maggio 2023-26 novembre 2023), a c. di Dieter Roelstraete, Milano, Fondazione Prada, 2023, pp. 17-19.
7. Le pratiche museali e curatoriali ecologiche sono infatti diventate argomento di studi e pubblicazioni recenti, tra cui: Janice Baker, *Museums, Art and Inclusion in a Climate Emergency*, Londra e New York, Routledge, 2023; AA.VV., *Museums at the Ecological Turn*, Roma, Nero Editions, 2024; Felicity Fenner, *Curating in a Time of Ecological Crisis. Biennales as Agents of Change*, Londra e New York, Routledge, 2022; Natalie King, *Coexistence and Care. Notes on Curating Three National Pavilions at the Venice Biennale*, in *Venice, an Archipelago of Art and Ecologies*, a c. di Christina Hainzl, Cristina Baldacci e Adrian Praschl-Bichler, Bielefeld, Transcript Verlag, 2025, pp. 69-84; Stefanie Hessler, *Toward a Curatorial Praxis of Planetarity*, tesi di dottorato, Westminster, University of Westminster, Westminster School of Arts, 2025, DOI: 10.34737/x3v03; e, in uscita, *Exhibition Ecologies. Entanglements of Art, Institutions, and Politics in the Environmental Crisis*, a c. di Regine Ehleiter e Friederike Schäfer, Berlino, De Gruyter, 2026.
8. Nelle attività di ricerca e di divulgazione della mostra è stata per questo coinvolta la comunità scientifica e studentesca di NICHE Centre for Environmental Humanities, che fa capo all'Università Ca' Foscari Venezia. Cfr. il sito online: <https://www.unive.it/pag/44234/> (ultima consultazione 15/01/2026). Per un'introduzione alle scienze umane ambientali, si veda Robert S. Emmett e David E. Nye, *The Environmental Humanities. A Critical Introduction*, Cambridge (MA), MIT Press, 2017.
9. Dieter Roelstraete, *op. cit.*, p. 380.
10. Cfr. John C. Welchman, *Introduction*, in *Institutional Critique and After*, a c. di John C. Welchman, Zurigo, JRP|Ringier, 2006, p. 11.
11. Nonostante il concetto di Antropocene sia problematico, si usa qui al posto delle numerose alternative proposte dalla teoria critica e dalla critica radicale come formule politicamente più corrette e consapevoli (Capitalocene, Chthulucene, Plantationocene, Wasteocene, Idrocene...), perché di uso comune. Si vedano, tra gli altri: Giulia Rispoli, *Antropocene. Storia di un'idea*, Roma, Carocci, 2025; Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin*, "Environmental Humanities", 6 (1), 2015, pp. 159-165; DOI:10.1215/22011919-3615934; Marco Armiero, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021; Bronwyn Bailey-Charteris, *The Hydrocene. Eco-Aesthetics in the Age of Water*, Londra e New York, Routledge, 2024.
12. Cfr. Terry Smith, *Art to Come. Histories of Contemporary Art*, Durham (NC) e Londra, Duke University Press, 2019, p. 364.
13. Cfr. *The New Art History. A Critical Introduction*, a c. di Jonathan Harris, Londra e New York, Routledge, 2001.
14. Claire Bishop prende come punto di riferimento Yves Citton e il suo *Pour une écologie de l'attention* (Parigi, Seuil, 2014), che parafrasa come segue: "Un approccio ecologico all'attenzione, suggerisce l'autore, implicherebbe non solo il dissolvimento del suo convenzionale orizzonte duplice (soggetto e oggetto), ma anche una considerazione delle conseguenze ambientali delle immagini, a qualunque sfera esse appartengano [...]. Espandendo il contesto in questo senso – propone Citton – potremmo fondere un'ecologia dell'attenzione con un'attenzione all'ecologia". Cfr. Claire Bishop, *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*, Londra e New York, Verso, 2024, pp. 25-26 (trad. it. *Attenzione disordinata. Come guardiamo l'arte e la performance oggi*, Milano, Johan & Levi, 2025, p. 30).
15. Cfr. Terry Smith, *op. cit.*, p. 278.
16. Ivi, p. 6.
17. Il "derangement" (squilibrio, sconvolgimento) del titolo originale è stato tradotto in italiano con "cecità". Cfr. Amitav Gosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 2016 (trad. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017). Sull'associazione del termine alla storia dell'arte "tradizionale", si veda Greg Levine, *Tree-Buddhas*, in *Eco-Art History in East and Southeast Asia*, a c. di De-nin D. Lee, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2019, pp. 241-281.
18. Sul tema si vedano, in particolare: *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, a c. di Maddalena Fragnito e Miriam Tola, Napoli, Orthotes, 2021; *Curating with Care*, a c. di Elke Krasny e Lara Perry, Londra e New York, Routledge, 2023; Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
19. Per un'introduzione all'ecocritica come metodo interpretativo nelle scienze umane, si vedano, tra gli altri, Greg Garrard, *Ecocriticism*, Londra e New

- York, Routledge, 2004, e *Material Ecocriticism*, a c. di Serenella Iovino e Serpil Oppermann, Bloomington, Indiana University Press, 2014.
20. Cfr. Andrew Patrizio, *op. cit.*, p. 7. Per la definizione di “Dark Green Art History”, Patrizio ha preso ispirazione da Patrick Curry, *Ecological Ethics. An Introduction*, Cambridge (UK)-Malden (MA), Polity Press, 2005 (edizione rivista e ampliata nel 2011), pp. 92-93, pp. 111-112, dove l'autore parla di “Dark Green o Deep (Ecocentric) Ethics” e di “Deep Green Theory”.
21. Per uno studio sulle pratiche politiche, estetiche e performative contro l'estrattivismo, si veda Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham (NC) e Londra, Duke University Press, 2017.
22. Andrew Patrizio, *The Ecological Eye. Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press, 2019.
23. Cfr. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londra, Oxford University Press, 1972 (trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1982).
24. Andrew Patrizio, *op. cit.*, pp. 3, 18 e 31.
25. Si vedano: Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998 (trad. it. *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010) e Id., *Inclusioni. Estetica del capitalismo*, Milano, Postmedia Books, 2020; Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham (NC) e Londra, Duke University Press, 2016; Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, Londra, Bloomsbury, 2017; e Astrida Neimanis e Jennifer Mae Hamilton, *How to Weather Together. Feminist Practice for Climate Change*, Londra, Bloomsbury, 2026.
26. Andrew Patrizio, *op. cit.*, p. 4.
27. Cfr. Alan C. Braddock, *Implication. An Ecocritical Dictionary for Art History*, New Haven (CT), Yale University Press, 2023, p. 8.
28. Termine di cui Braddock ricorda la radice latina, *implicare*, che traduce in inglese come *to entwine*, cioè “intrecciare”, ancora una volta un riferimento all'*entanglement* di matrice femminista. Ivi, p. 9.
29. Cfr. Yve-Alain Bois e Rosalind E. Krauss, *Formeless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, (trad. it. *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003). Il dizionario è del resto una forma efficace per cominciare a riordinare le conoscenze o un nuovo campo di indagine, anche seguendo un'organizzazione non
- convenzionale, non gerarchica e rizomatica.
30. Alan C. Braddock, *op. cit.*, pp. 11-12.
31. Braddock scaglia la sua invettiva verso la critica militante definendola, nei casi più estremi, “retorica attivista”, proprio a partire dal concetto di “decolonizzazione della natura”, che secondo lui rinnova, contrariamente alle intenzioni, e per questo non senza una certa ironia, il dualismo di stampo romantico-idealista tra natura e cultura. Cfr. Alan C. Braddock, *op. cit.*, pp. 14-16.
32. Si vedano: T.J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlino, Sternberg Press, 2016; Id., *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlino, Sternberg Press, 2017; Id., *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham (NC) e Londra, Duke University Press, 2020. Questi libri costituiscono una sorta di trilogia del pensiero dell'autore, a cui si aggiunge: Id., *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*, Londra, Sternberg Press, 2023. Demos sta lavorando a un nuovo libro in cui tornerà su alcuni concetti già espressi nelle sue pubblicazioni di questi ultimi dieci anni, aggiornandoli e approfondendoli ulteriormente.
33. Cfr. T.J. Demos citato in Karl Kusserow, *Introduction. Connected*, in *Picture Ecology. Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, a c. di Id., Princeton (NJ), Princeton University Art Museum, 2021, p. 21.
34. Karl Kusserow (a c. di), *op. cit.* Si segnalano, di prossima uscita, anche i volumi: *Ecologies, Aesthetics, and Histories of Art*, a c. di Hannah Baader, Gerhard Wolf e Sugata Ray, Berlino, De Gruyter, 2026; *Methods for Ecocritical Art History*, a c. di Olga Smith e Andrew Patrizio, Manchester, Manchester University Press, 2026. Nel contesto italiano, con taglio meno storico e più teorico-visuale/mediale, si vedano: *Oltre la catastrofe. Ecologie, visibilità e immaginari nelle arti contemporanee*, a c. di AA.VV., Milano, Postmedia Books, 2024; *Mediacene*, a c. di Adriano D'Aloia e Jacopo Rasmi, “Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario”, (28), 2022.
35. Cfr. Sugata Ray citato in Karl Kusserow, *Introduction. Connected*, in *op. cit.*, p. 13.
36. A questo proposito, si veda la rilettura della storia dell'arte, in particolare attraverso la co-autorialità o agentività delle piante, in Giovanni Aloia, *Botanical Revolutions. How Plants Changed the Course of Art*, Los Angeles, Getty Publications, 2025.
37. Per un'introduzione ai due concetti, si vedano: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge (UK)-Malden (MA), Polity Press, 2013 (trad. it.

Il Postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte, vol. 1, Roma, DeriveApprodi, 2014); Timothy Morton, *Humankind. Solidarity with Non-Human People*, Londra e New York, Verso, 2017 (trad. it. *Humankind*, Roma, Nero Editions, 2022); Lorenzo D'Angelo e Gianluca Pozzoni, *New Materialism(s). Una introduzione*, in *New Materialism*, a c. di Lorenzo D'Angelo, Luca Pinzolo e Gianluca Pozzoni, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2021, pp. 9-27.

38. Cfr. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Éditions Gallimard, 1966 (trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967) e Id., *L'archéologie du savoir*, Parigi, Éditions Gallimard, 1969 (trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971).

39. Su tempo e memoria, si vedano: Dipesh Chakrabarty, *op. cit.* (in particolare, capitolo 7: *Anthropocene Time*, pp. 155-181); Ted Toadvine, *Anthropocene Time and the Memory of the World*, "Chiasmi International", (24), 2022, pp. 171-190. Sull'archivio, si vedano: Georg Toepfer, *On Similarities and Differences between Cultural and Natural Archives*, in *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*, a c. di Susi K. Frank e Kjetil A. Jakobsen, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, pp. 21-36; Sven Spieker, *Memory in the Anthropocene. Notes on Slow Archives and Melting Glaciers*, in *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*, cit., pp. 93-103; *Archiving the Anthropocene. New Taxonomies Between Art and Science*, a c. di Cristina Baldacci e Emiliano Guaraldo, "Holotipus. Rivista di zoologia sistematica e tassonomia", VI (1-2), 2025.

40. Sul tema, si vedano, soprattutto: Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008; Geoff Cox e Jacob Lund, *The Contemporary Condition. Introductory Thoughts on Contemporaneity & Contemporary Art*, Berlino, Sternberg Press, 2016; Jacob Lund, *Anachrony, Contemporaneity and Historical Imagination*, Berlino, Sternberg Press, 2019; Terry Smith, *op. cit.* (in particolare, capitolo 10: *Theorizing the Contemporary and the Postcontemporary*, pp. 279-310).

41. Cfr. Enrico Baj, *Ecologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1989; Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Nothvale (NJ) e Londra, Jason Aronson Inc., 1972 (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977).

42. Cfr. Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, a c. di Cristina Grasseni e Francesco Ronzon, Milano, Meltemi, 2016.

43. Espressione usata da Baj stesso. Cfr. Enrico Baj, *op. cit.*, p. 7. L'artista espande l'inquinamento della

mente a quello dell'"immaginario" e non risparmia una critica piccata alle tendenze allora più in voga (l'arte pop, concettuale, povera, minimalista e post-minimalista), anche quando vicine a istanze ambientaliste. Fa, infatti, riferimento a "quello sciamanismo salvifico nel cui ambito si agitano alcuni santoni quali Mario Merz, Joseph Beuys e il micologo John Cage". Ivi, p. 9.

44. Cfr. Filipa Ramos, *The Artist as Ecologist. Contemporary Art and the Environment*, Londra, Lund Humphries, 2025.

45. Tra i suoi scritti, si vedano: James Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, New York e Londra, Routledge, 1997; Id., *What Is Radical Writing in Visual Studies?*, "Refract. An Open Access Visual Studies Journal", I (1), 2018, pp. 15-22, DOI:10.5070/R71141455; Id., *What Is Interesting Writing in Art History?*, Edimburgo, The University of Edinburgh, 2014.

46. Alla pratica della scrittura si lega un altro importante tema, quello dell'educazione o "alfabetizzazione ecologica" (*eco-literacy*) per incoraggiare, nelle nuove generazioni e in un pubblico non solo di specialisti, sia il rispetto, sia l'empatia nei confronti dell'ambiente e della biodiversità. Sull'esempio della pedagogia critica, è nata l'"eco-didattica" (*eco-pedagogy*), per insegnare a costruire e proteggere una comunità che, insieme agli esseri umani, include le piante, gli animali (non umani) e i microrganismi. Per un approfondimento, si veda Raffaella C. Strongoli, *Verso un'ecodidattica. Tempi, spazi, ambienti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2021.



Baldacci, C. Per un'ecologia della storia dell'arte (contemporanea). *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 26–38. https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp26-38

Issue

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

Section

Monographic Section

License

Copyright © 2025 Cristina Baldacci



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).