

P Valentino Catricalà
Primitivo
Roberto Pugliese / Quayola

paesaggio

23/09 – 19/11/2023
Museo di Roma

P Valentino Catricalà
Primitivo
Roberto Pugliese / Quayola
paesaggio

23/09 – 19/11/2023
Museo di Roma

Ecosistema primitivo

Valentino Catricalà

Il paradigma Colosseo¹

Vorrei iniziare con una novella, un racconto, una storia breve che ci porta indietro nel tempo, nell'Ottocento. Il luogo è l'Italia, e precisamente Roma. L'ambientazione è conosciuta, anzi, conosciutissima, simbolo di una romanità esportata in tutto il mondo: il Colosseo. Tutti quanti conosciamo il Colosseo. O, almeno, così crediamo. Una credenza, un'adesione quasi incondizionata a una immagine che ci appare nitida nel momento in cui lo sentiamo nominare. L'immagine di un sito archeologico, a pianta ellittica, simbolo della città, un'immagine chiara, ormai da tutti, o quasi, acquisita. Lo dice la parola stessa, sito "storico" o "archeologico", che riguarda la disciplina della Storia o dell'Archeologia.

Proviamo adesso a interpretare il monumento Colosseo da un altro punto di vista iniziando con una data storica: il 1855. Siamo nell'Ottocento, un secolo complesso, un secolo che caratterizza anche la fine dell'abbandono dell'Anfiteatro Flavio. Il Colosseo, infatti, dai giorni di gloria dell'epoca romana, ha vissuto una lunga epoca di decadenza e di abbandono. Un'epoca che notoriamente va dal Medioevo fino all'età moderna, un periodo piuttosto lungo che ha visto il monumento depredata, abitato, occupato, danneggiato da incendi e terremoti.

La data precisa sopramenzionata potrebbe aprirci, dunque, una nuova interpretazione del Colosseo: ci riferiamo alla pubblicazione della ricerca condotta dal botanico Richard Deakin dal titolo *Flora of the Colosseum of Rome*, nella quale Deakin ha catalogato 420 specie diverse di piante all'interno del sito archeologico romano. Nell'atto di elencare, Deakin si accorge però che c'è qualcosa di strano, qualcosa che non conosce. Alcune piante sono comuni in Italia (come agrifogli, capperi, centaurea e cardo), come anche le molte specie di erba, ma la cosa più interessante è che molti fiori rari che egli trova siano per l'autore un mistero botanico, non trovate in alcun'altra parte, non solo d'Italia, ma dell'intera Europa. Deakin si accorge che lo stato di abbandono ha generato nel Colosseo un nuovo ecosistema naturale, unico in Europa, con un perfetto microclima per la biodiversità. Ha generato inoltre relazioni inaspettate: le piante, libere, hanno creato una "meraviglia", come afferma il botanico stesso, mai vista in precedenza.

Elementi singoli nascosti, sedimentati, stratificati, per millenni, e poi, piano piano, connessi, intrecciati, comunicanti, hanno generato un unico grande magnifico ecosistema. Un ecosistema che ha le sue basi nelle migrazioni, negli scambi, nelle lotte — già ai tempi dell'Impero romano — di soldati, schiavi e animali esotici, nascoste sotto le suole delle scarpe, nei capelli e nello stomaco delle creature importate, dove si nascondevano i migranti più improbabili: i semi delle piante. È solo con l'abbandono, dunque, che questi migranti iniziarono a fiorire, a connettersi, a esistere, creando così una storia parallela a quella storico-archeologica classica fatta di eventi e azioni umane, una storia dove l'uomo diventa secondario, per dare vita a un nuovo ecosistema che, se fosse stato mantenuto in vita, avrebbe potuto essere un insegnamento per l'uomo, per ritrovare un diverso rapporto con il rimosso, con alterità non umane.

Ma la storia, come sappiamo, è un'altra: i restauri del Colosseo dopo il terremoto del 1806, il *Progetto per chiudere decentemente l'Anfiteatro Flavio* di Valadier del 1815, e così via fino al fascismo, hanno cancellato ogni traccia di questo ecosi-

stema. Un fenomeno che già lo stesso Deakin lamentava, «many of the plants have been destroyed, from the alterations and restorations that have been made in the ruins; a circumstance that cannot but be lamented»². Ma, soprattutto, per Deakin ciò che si stava perdendo era, ancora una volta, una lezione, un insegnamento, «To preserve a further falling of any portion is most desirable; but to carry the restorations, and the brushing and cleaning, to the extent to which it has been subjected, instead of leaving it in its wild and solemn grandeur, is to destroy the impression and solitary lesson which so magnificent a ruin is calculated to make upon the mind»³. Più che ripulire e spazzolare, bisognava, per Deakin, lasciare quella magnificenza selvaggia, nessun ruolo per l'uomo se non quello di essere una piccola parte di quel tutto, un ruolo 'primitivo'. Questo incredibile ecosistema finì agli inizi del Novecento, con l'avvento dello Stato-nazione, con il ripristino della Storia, come base per creare unità, con la riproposizione dell'uomo al centro. La nascita degli Stati-nazione e le definitive attestazioni di essi nel XIX secolo riportarono a una visione di un passato glorioso come affermazione di sovranità. 'Liberando' così il Colosseo da anni di abbandono e decadenza, dal suo primitivismo. Ma ribaltando la prospettiva la Storia cambia, gli anni bui e decadenti, dal Medioevo all'epoca moderna, diventano gli anni floridi e trionfali, il buio inizia dopo, quando l'uomo si rimpossessa del monumento reificandolo: da soggetto, il Colosseo come ecosistema, a oggetto, il Colosseo come simbolo di un passato glorioso e meta per turisti. Il suo primitivismo è la sua era gloriosa. Una nuova metodologia nella quale l'uomo non è più al centro, come nella Storia o nell'Archeologia, che in Deakin parte dalle piante, «They form a link in the memory, and teach us hopeful and soothing lessons, amid the sadness of bygone ages»⁴. Ricominciare dalla melma, dalla polvere e dal marciume. Ricominciare dalla terra, da dove si forma la relazione, il 'becoming-with' della continua connessione di cui parla Donna Haraway; rileggerci da un nuovo punto di vista, da un punto di vista non umano, o umanistico in senso disciplinare. Quel 'non pulire e restaurare per lasciare lo stato selvatico', richiesto da Deakin, porta a un altro tipo di meraviglia: non più verso la decadenza del monumento umano, ma per le libere e imprevedibili connessioni di un ecosistema primitivo.

Primitivo

Primitivo è generalmente un termine considerato negativo. Se inizialmente stava per «primo in ordine cronologico» (dal lat. *primitivum*), deriv. di *primitus* 'da principio', che è da *primus* 'primo'), dall'Ottocento in poi, dall'emergere dell'Antropologia culturale e dell'Etnologia evoluzionista del XIX secolo, non a caso esattamente nello stesso periodo in cui iniziano i restauri del Colosseo, primitivo ha iniziato a significare, soprattutto al plurale, un'alternativa al termine selvaggio. Primitivi come barbari, popoli di natura, popoli dalle forme semplici di vita, presso le quali gli studiosi ritenevano di avere scoperto la documentazione storica e la sopravvivenza dei "primi stadi" (da cui appunto primitivi) dello sviluppo culturale. Tali popoli furono ritenuti privi di religione e incapaci di conoscenza razionale: gli esempi più concreti erano rappresentati dai pigmei delle foreste equatoriali, considerati fermi a una supposta "età del legno", e dagli aborigeni australiani, ritenuti rappresentanti dell'età preistorica della pietra. Tutto questo era primitivo. Oggi le cose sono cambiate; nonostante sia ancora utilizzato in modo offensivo ("sei un primitivo!"), la nostra idea di primitivo è mutata, spesso rivalutando filosofie non occidentali, modi di vita antichi, animismi, come il "tempo del sogno" degli aborigeni australiani, sciamanesimi, come quello dei buriati. Più che religioni, sono modi di essere che stanno scomparendo e della cui importanza solamente negli

ultimi anni ci rendiamo conto. Non a caso proprio oggi tale importanza riemerge, in un contesto mutato, caratterizzato da crisi economiche e ambientali e da una visione deviata dell'Occidente.

Noi pensiamo che proprio una rilettura di questo concetto oggi possa porre luce nuova su molti fenomeni che stiamo vivendo. E non è un caso che proprio gli artisti stiano lavorando in questo senso: non nel senso di una nuova arte primitiva e neanche di primitivismo rinnovato. A nostro avviso ciò che sta emergendo è un "effetto primitivo" nell'arte contemporanea. Tale effetto non si verifica tanto attraverso un raffronto diretto, cosciente ed esplicito col tema del primitivo quanto, piuttosto, nel rapporto con contesti apparentemente distanti da ciò che identifichiamo come primitivo.

Nuove geografie mentali

Questo 'effetto primitivo' è chiaramente determinato anche dall'ingresso, nel mondo dell'arte, di nuove geografie di artisti non appartenenti alla storia dell'arte occidentale. Le nuove generazioni di artisti africani, asiatici, sudamericani e, oggi, del Medioriente, sono entrate prepotentemente nel mondo dell'arte portando valori non occidentali e rileggendo le proprie tradizioni primitive in una chiave nuova. Un fenomeno, questo, molto studiato dal post colonialismo. Inoltre, in aggiunta ai Paesi sopramenzionati, occorre sottolineare meccanismi più complessi relativi ad artisti, figli di immigrati in Paesi europei o americani, che si stanno imponendo nel contesto dell'arte contemporanea.

Il fattore interessante è che tali cambiamenti non stanno solamente aggiungendo artisti di altre nazionalità a quelli occidentali, ma stanno influenzando anche gli stili e stimolando gli interessi di artisti che, provenienti da tradizioni non primitive, inglobano enunciati e discorsi che si ricollegano a una visione del primitivo rinnovata, aprendo riflessioni sul nostro rapporto con la natura, con le culture vernacolari, con il misticismo, la meditazione, stati prerazionali, stati di coscienza alterati, e così via: ovvero con tutto ciò che l'antropologia ottocentesca identificava con le popolazioni definite primitive. In questi artisti, il rapporto con il primitivo spesso non è diretto o cosciente, eppure ne troviamo l'effetto, come un principio di ritorno dopo secoli di colonialismo, un elemento spesso implicito ma presente. Inoltre, molti di questi artisti portano avanti le loro ricerche attraverso l'uso di tecnologie, di elementi appartenenti allo sviluppo del capitalismo occidentale.

Una geografia espansa dell'arte

Tutto ciò può sembrare già sentito, ma in realtà è molto recente. Grandi, recentissimi eventi come l'ultima Biennale di Liverpool (2023), la Biennale di Venezia del 2022, Documenta del 2022, la Biennale di Sydney del 2022, rappresentano un percorso in questo senso. Biennali ed eventi spesso curati da curatori non appartenenti al sistema classico occidentale, come Khanyisile Mbongwa, curatrice della Biennale di Liverpool di quest'anno, che intitola l'evento *uMoya: The Sacred Return of Lost Things*, dove "uMoya" in zulu significa spirito, anima, respiro, vento. Mbongwa si definisce curatrice, artista e sciamana, in particolare una Sangoma, una guaritrice spirituale e sciamanica, per questo ha concluso la sua presentazione con un rituale zulu legato agli spiriti dei suoi antenati. Così come José Roca, che nella sua Biennale di Sydney ha messo in evidenza l'importanza del fiume come un dinamico sistema vivente, affermando «Indigenous knowledges have long understood non-human entities as living ancestral beings with a right to life that must be protected. But only recently have animals, plants, mountains and bodies of water been granted legal personhood. If we can recognise them as in-

dividual beings, what might they say?»⁵. A Documenta XV il collettivo curatoriale Ruangrupa ha costruito l'evento intorno al concetto di "lumbung": «lumbung as an artistic and economic model is rooted in principles such as collectivity, communal resource sharing, and equal allocation, and is embodied in all parts of the collaboration and the exhibition»⁶.

Questi sono solo i casi più noti, si potrebbe continuare citandone molti altri e citando anche molti degli artisti che stanno esplicitamente lavorando su questi temi, come Albert Ibokwe Khoza, Antonio Obá, Edgar Calel, Sandra Suubi, Theo Eshetu, Rahima Gambo, Belinda Kazeem-Kaminski, Francis Offman, Clemencia Echeverri, e molti altri. In questi contesti, la critica alla vecchia accezione di "primitivo" risulta evidente, diretta e specifica. Tuttavia, ciò che qui vogliamo indentificare non è solo una tendenza di artisti (perlopiù di Paesi non occidentali) che lavorano esplicitamente su questi temi, se ci fermassimo qui ricadremmo all'interno dei dualismi classici sopramenzionati, il 'noi / loro', del 'primitivo' che porta la sua cultura nel mondo occidentale razionale e sviluppato, di termini imprecisi quali "paesi emergenti". Stiamo parlando, invece, di un effetto, di un ecosistema mentale, di uno stato gassoso, un effetto di ritorno che influenza molta arte contemporanea e soprattutto, come vedremo, l'arte che usa le tecnologie, un effetto che trasversalmente influenza pratiche apparentemente distanti ma che orienta molte delle ricerche in seno alla tecnologia.

Pensiamo al modo con cui molti artisti hanno affrontato il tema dell'intelligenza artificiale come una forma di nuovo animismo. Ian Cheng, per esempio, che nella trilogia *Emissaries* (2015 - 2017) crea ecosistemi digitali popolati da varie creature ed elementi, che si evolvono e interagiscono tra loro sulla base di algoritmi piuttosto che di narrazioni pre-programmate. L'artista spiega questi processi con il concetto di "worlding" e parlando di nuovo animismo. O l'interesse di Jenna Sutelà intorno ai modi in cui gli organismi viventi e le macchine possono interagire e co-creare; uno dei suoi lavori più importanti è *nimiia cétií* (2018), in cui si esplora l'idea di un linguaggio futuro creato attraverso l'intelligenza artificiale e la collaborazione umana in chiave mistica. Il lavoro coinvolge algoritmi di apprendimento automatico che generano nuove parole e forme di comunicazione. Come anche, nel contesto italiano, il progetto di Invernomuto che affronta la questione della cultura vernacolare nelle tradizioni del mediterraneo. *Black Med* (2018 - in corso) crea un'esplorazione multidisciplinare delle complesse dinamiche sociali, politiche e culturali del Mediterraneo. Il progetto affronta questioni come la migrazione, l'identità, la storia coloniale e l'intreccio di culture e storie diverse nella regione. Il titolo *Black Med* fa riferimento all'idea del mar Mediterraneo come spazio di connessione e scambio ma anche come luogo di conflitti e disuguaglianze storiche e contemporanee. Il lavoro di Invernomuto all'interno di questo progetto prevede spesso collaborazioni con comunità locali, artisti ed esperti, creando una piattaforma per il dialogo e la riflessione sul ruolo del Mediterraneo nel plasmare la geopolitica globale.

Animismo, misticismo, vernacolare appaiono improvvisamente in ricerche di artisti che non provengono da Paesi — come vengono infelicemente chiamati — emergenti, ma portano questi concetti all'interno della propria ricerca analizzando fenomeni contemporanei come l'intelligenza artificiale, la biologia e la genetica, rileggendo concetti come Antropocene. Un 'effetto primitivo', dunque, che ribalta il modo in cui gli antropologi europei identificavano proprio quelle pratiche che oggi stanno influenzando l'arte mondiale.

Oltre il *medium*

Un dubbio che può emergere nel legame tra primitivo e tecnologia riguarda i limiti attraverso cui quest'ultima può condizionare un campo tanto ampio. Ma qui si vuole evidenziare proprio il fatto che gran parte di questo "effetto primitivo" si riscontra nelle arti che fanno della tecnologia il loro *medium* dominante. Può sembrare un discorso strano o settoriale solo se ancora consideriamo il rapporto arte e tecnologia come un campo delimitato all'interno di coordinate terminologiche quali "arti digitali", "new media art", "media art". Vi era un tempo, verrebbe da dire, in cui il binomio arte e tecnologia delimitava un ambito definito, composto da artisti che si identificavano come media artist, digital artist ecc. Sicuramente ci sono ancora molti digital artist, come l'emergere degli NFT ha dimostrato. Ciò che manca sono le barriere, scomparse o sfumate nel momento in cui le nuove generazioni hanno iniziato a utilizzare i media in modo diverso e nel momento in cui i media stessi hanno iniziato a diventare onnipresenti nelle nostre vite. Questi cambiamenti hanno influenzato anche il mondo dell'arte, soprattutto se ci soffermiamo sulle ultime generazioni, quelle nate tra la fine degli anni Ottanta e i Novanta. È emerso, insomma, un atteggiamento di ricerca diverso rispetto a quello delle generazioni precedenti, nei riguardi di media complessi, l'uso dei quali è diventato naturale, non qualcosa di specifico, il *mediascape*⁷ all'interno del quale muoversi, il nuovo *material engagement*⁸.

Questo nuovo atteggiamento si evince anche da un altro fattore. Tale presenza in seno alla società di macchine intelligenti, automatismi computazionali, processi algoritmici, ci mette sempre più di fronte a entità altre, per dirla con Ben Vickers, «One of the most interesting aspects with AI art is that it creates a situation in which we can begin to reconsider our approach to non-human entities»⁹. Il concetto di entità non umana è tipico di molte pratiche e religioni "primitive". Prendiamo, come esempio, i lavori di Quayola sulla natura, *landscape paintings* quali *Pleasant Places* (2015), *Promenade* (2018), o il più recente *Storms* (2021). Questi lavori problematizzano il confine tra digitale e fisico, naturale e artificiale e la relazione tra algoritmico ed estetico. Il lavoro inizia dal corpo, dalla fisicità dell'artista. Quayola va fisicamente sui luoghi, li esplora, attende i giusti momenti per poi fissarli, realizza video che vengono usati come materiale primario con cui poi realizzare le pitture digitali. Come sempre in Quayola, la ripresa, la parte "dal vero", non è l'opera ma è solo il momento di cattura dei dati, poi rielaborati con processi di *game engine*. Ciò che vediamo sono dunque pitture digitali in movimento ad altissima definizione, in continua formazione, non lontano dalla tecnica *en plein air* degli impressionisti: è l'immagine stessa che con il suo movimento si dipinge, una tecnica che vediamo già in *Pleasant Places*. Il punto per Quayola è ritrovare un rinnovato rapporto con la natura mediato da macchine intelligenti che vedono. Nei suoi *landscape painting* non c'è l'uomo, c'è solo la presenza della natura vista dalla macchina, che l'artista ripropone attraverso una esperienza meditativa, come afferma egli stesso. L'artista invita lo spettatore a immergersi in una meditazione, con suoni realizzati appositamente per amplificare questa esperienza.

L'effetto primitivo nell'arte

In *Re-Animated* (2019) di Jakob Kudsk Steensen, l'artista resuscita specie di uccelli estinte in un ambiente virtuale, dando loro un'esistenza digitale e consentendo agli spettatori di sperimentare la loro presenza. Questo progetto evidenzia l'idea che anche nel regno digitale esista un senso di animismo e rispetto per la storia e la diversità del mondo naturale. Così come accade nell'installazione in realtà aumentata presso la Serpentine Gallery di Londra, *The Deep Listener* (2019). L'opera

invita a lasciarsi guidare in un viaggio per vedere e ascoltare le immagini e i suoni di cinque specie viventi presenti ad Hyde Park: platani, pipistrelli, parrocchetti, damigelle azzurre e canneti: attraverso la realtà aumentata tutto il parco che circonda la Serpentine si connette creando un nuovo tipo di ecosistema.

Lu Yang intreccia pratica buddista a sottoculture digitali come il videogame. Aria, fuoco, terra, acqua – i punti cardinali del buddismo a cui l'artista cinese si ispira – rivivono nelle installazioni in CGI, o interattive a forma di cabinato da videogioco. Il lavoro di Lu Yang riflette spesso un approccio sincretico alla spiritualità, fondendo elementi di diverse tradizioni religiose e filosofiche.

In Italia, Roberto Pugliese tiene il tema della natura ancorato a quello sonoro. In *Concerto per natura morta variante* (2022), piccole casse audio sono installate in grandi tronchi, riproducendo campi sonori registrati di parchi naturali; il suono vibra all'interno del tronco adattandosi alla struttura di esso. Per essere ascoltati, il visitatore deve abbracciare il legno e porre l'orecchio sul tronco, aprendo così un rapporto sonoro e tattile con l'elemento naturale. Per Pugliese la tecnologia serve qui per aiutare l'essere umano a un riavvicinamento emotivo nei confronti dell'ambiente che lo circonda. Si viene così a creare un rapporto non solo visivo, secondo la tradizione occidentale dell'arte, ma tattile e sonoro.

Nella ricerca di Alexandra Daisy Ginsberg il tema del primitivo è affrontato, invece, in relazione a una possibile vita su Marte. *The Wilding of Mars* (2019) simula la crescita di un pianeta selvaggio, seminato con forme di vita terrestre. Un giardino selvaggio su Marte prospera per millenni, la sua crescita è visibile nel corso delle ore umane. Le prime piante vengono seminate gradualmente, man mano che le condizioni diventano più tollerabili. Le piante si sono diffuse a nord del Polo Sud, sviluppando un ecosistema determinato da parametri globali e locali di acqua, temperatura e sostanze nutritive.

Il rapporto fra le specie, l'*entanglement* naturale, l'indistinguibilità dei generi, i cicli di trasformazione della natura, sono indagati da Hicham Berrada. Sfumando i confini tra arte e scienza, Berrada si ispira a forme organiche e naturali, esplorando temi legati alla crescita, alla trasformazione e alla natura ciclica della vita. Le sue installazioni spesso imitano paesaggi o ecosistemi naturali, invitando gli spettatori a contemplarne la bellezza e la fragilità. Molte delle installazioni e delle opere d'arte di Berrada hanno una qualità meditativa, incoraggiando gli spettatori a rallentare, osservare e riflettere. Questo aspetto contemplativo si allinea con le tradizioni mistiche che enfatizzano l'introspezione e l'esplorazione interiore.

Molti sono gli italiani che lavorano in questo ambito, oltre ai già citati. L'Italia può avvalersi di culture e tradizioni antiche e moderne che convivono e si intrecciano formando l'immaginario di molti artisti italiani. L'Italia può, dunque, rappresentare un mondo di mezzo, un ponte fra diverse culture e un esempio per comprendere le tendenze di questo settore. Come nel caso di Elisa Giardina Papa, siciliana che vive a New York, le cui opere comprendono la cultura vernacolare del mediterraneo: in *U Scantu. A Disorderly Tale* (2022), l'artista ripercorre il mito delle "donne di fora" (donne fuori di sé stesse), le quali, secondo la leggenda, possedevano sia il femminile che il maschile, sia l'umano che l'animale, sia il bene che il male. La videoinstallazione di Giardina Papa rinnova la mitologia, rappresentando le donne come una banda di adolescenti "sintonizzatrici" che attraversano la città utopica di Gibellina Nuova (Sicilia) su biciclette personalizzate con sistemi audio. L'opera ripropone il magico e il rituale come forze che generano un'immaginazione oltre le categorie predeterminate di umanità, tempo cronologico e femminilità mitologica. Sulle orme delle filosofie antiche orientali, i *Totem* (2018) di Alessandro Sciaraffa usano le vibrazioni sonore come atto di risonanza e di connessione con la terra,

mentre gli stati del sogno sono indagati da *Sparkling Matter* (2014-2015) di Matteo Nasini. Una performance in cui una persona dorme con un casco che trasforma i sogni in onde sonore e il pubblico ascolta i suoni e i processi del sogno: la performance è pensata come un vero e proprio atto di meditazione ascetica. Ancora, lo stato di meditazione e i sogni sono il tema di Ambra Castagnetti nella mostra *The Zone* (2023); mentre modi di essere non umani sono rappresentati da Emilio Vavarella in *Animal Cinema* (2017), un punto di vista che fa perdere la dimensione antropocentrica.

Roberto Fassone con l'opera *Ai Lai* (2022) ci porta all'interno di un interessante rapporto tra intelligenza artificiale e allucinazioni. L'intelligenza artificiale possiede l'abilità speciale di pensare e trascrivere resoconti di esperienze psichedeliche. Quest'ultima è stata istruita attraverso i dati pubblicati sul sito shroomery.org, riportando le sue visioni sotto l'effetto di funghi allucinogeni. La perdita del sé è qui rappresentata non dall'uomo, ma da un altro tipo di intelligenza, quella artificiale. La sacralità dell'algoritmo è, invece, rappresentata da Giulio Scalisi, mentre Federica Di Pietrantonio pensa all'androgino come un mito che dal passato illumina il nostro presente.

Molti altri artisti potrebbero essere citati, artisti che stanno ripensando il nostro rapporto con una realtà sempre più complessa, spingendosi oltre dualismi e facili terminologie, quali ecologia, Antropocene, *post-nature*. Passato e presente si uniscono, da qui si ripensa il futuro. Come la rilettura del Colosseo ancora oggi ci insegna molto sul nostro presente, così l'arte, inglobando enunciati antichi, può aiutare a ripensarci. Ripensare, guadagnare coscienza di un altro modo di intendere noi, il mondo, la terra, e farlo non guardando solo al futuro dei "post-everything", ma anche rileggendo il nostro passato; così, come affermava già molto tempo fa Ernesto De Martino, «l'etnologo occidentale (o occidentalizzato) assume la storia della propria cultura come unità di misura delle storie culturali aliene, ma, al tempo stesso, nell'atto di misurare guadagna coscienza della prigione storica e dei limiti di impiego del proprio sistema di misura e si apre al compito di una riforma, di una riforma delle stesse categorie di osservazione di cui dispone all'inizio della ricerca»¹⁰.

Note

- 1 Ringrazio Peter Campbell per avermi fatto approfondire questo nuovo punto di vista sul Colosseo.
- 2 R. Deakin, *Flora of the Colosseum of Rome. Illustrations and Descriptions of Four Hundred and Twenty Plants Growing Spontaneously upon the Ruins of the Colosseum*, Gombriage and Sons, 1855, p. VII. «molte piante sono andate distrutte, a causa delle alterazioni e dei restauri che sono stati fatti; una circostanza che non può che essere deplorata». Le traduzioni dall'inglese presenti nel testo sono a cura dell'autore.
- 3 Ivi, p. VII. «È importante evitare ulteriori crolli di porzioni, ma portare i restauri, le spazzolature e le puliture, al livello in cui sono state portate, invece di lasciarlo nella sua grandezza selvaggia e solenne, significa distruggere l'impressione e la lezione solitaria che una rovina così magnifica è destinata a dare alla nostra mente».
- 4 *Ibidem*. «Formano un legame con la memoria e ci insegnano speranzose e confortanti lezioni, in mezzo alla tristezza dei secoli passati».
- 5 Si può trovare la descrizione e la citazione sul catalogo della Biennale di Sydney 2022, intitolata *Rivus*. «I saperi indigeni hanno da tempo concepito le entità non umane come esseri ancestrali viventi con un diritto alla vita che deve essere protetto. Ma solo recentemente gli animali, le piante, le montagne e le acque hanno ottenuto una personalità giuridica. Se potessimo riconoscerli come esseri individuali, cosa potrebbero dire?».
- 6 Si veda il catalogo dell'evento *Documenta Fifteen Handbook*, Hatje Cantz, 2022. «lumbung come modello artistico ed economico è radicato in principi come la collettività, la condivisione delle risorse e l'equa allocazione, un modello incarnato in tutte le parti della collaborazione e della mostra».
- 7 F. Casetti, *Mediascapes: A Decalogue, in Perspecta 51. Medium*, a cura di S. de Silva, D. Furioso, S. Jaff, Yale, 2018.
- 8 Termine introdotto in archeologia cognitiva da Lambros Malafouris per definire il nostro modo originario di interagire con l'ambiente, concetto traslato da Pietro Montani nell'ambiente digitale. P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, 2021.
- 9 Intervista a Ben Vickers, *Five Artists Who Show Art's Important Relationship to AI*, su «Dazed», <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41432/1/five-artists-show-important-relationship-ai-hito-steyerl-james-bridle-serpentine>
- 10 E. De Martino, *La fine del mondo*, Einaudi, 2019, p. 45.

Quotidiana è un palinsesto di mostre ideato e prodotto dalla Quadriennale di Roma, in collaborazione con Roma Capitale, Assessorato alla Cultura – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. L'obiettivo di Quotidiana è quello di approfondire alcuni orientamenti significativi dell'arte italiana del XXI secolo.

Q uotidiana

Ogni due mesi, sei curatori (tre italiani e tre stranieri) riflettono su traiettorie artistiche di particolare interesse attraverso un testo critico e una mostra composta da poche opere essenziali.

P aesaggio

P Valentino Catricalà
Primitive
Roberto Pugliese / Quayola

paesaggio

23/09 – 19/11/2023
Museo di Roma

P Valentino Catricalà
Primitive
Roberto Pugliese / Quayola
esaggio

23/09 – 19/11/2023
Museo di Roma

Primitive ecosystem

Valentino Catricalà

The Colosseum paradigm¹

I would like to begin with a novella, a tale, a short story that takes us back in time, to the nineteenth century. The location is Italy, or more specifically Rome. The setting is well-known – or rather, it is very famous, a symbol of Romanness exported all over the world: the Colosseum. We all know the Colosseum. Or, at least, we believe we do. A belief, an almost unconditional attachment to an image that clearly comes to mind the moment we hear its name. The image of an archaeological site, with an elliptical plan, the symbol of the city, a clear image, now the property of all, or almost everyone. The word itself says it: it is a “historical” or “archaeological” site, which has to do with the discipline of History or Archaeology.

But let’s now try to interpret the Colosseum monument from another point of view, starting with a date in history: 1855. We are in the nineteenth century, a complex century, a century that also left its mark on the end to the period of the Flavian Amphitheatre’s abandonment. Indeed, since the glory days of ancient Rome, the Colosseum had experienced a long period of decay and abandonment. An epoch that famously stretched from the Middle Ages to the modern era – a long period that saw the monument plundered, inhabited, occupied, and damaged by fires and earthquakes.

The particular date that we have just mentioned can thus point us toward a new interpretation of the Colosseum. Here, we are referring to the publication of Richard Deakin’s research in the volume entitled *Flora of the Colosseum of Rome*, in which this botanist catalogued 420 different species of plants found within the Roman archaeological site. But through his act of compilation, Deakin noticed something strange, something he had not known. Some of the plants were ones common in Italy (such as holly, capers, cornflowers and the artichoke thistle), as were the many species of grass. But most interestingly, many of the rare flowers he found were a botanical mystery to the author, not found anywhere else – not just anywhere in Italy, but anywhere in Europe. Deakin realised that the state of neglect had generated a new natural ecosystem in the Colosseum, indeed one unique in Europe, with a perfect microclimate for biodiversity. It had also generated unexpected relationships: the plants, growing freely, had created a “wonder”, as the botanist himself said, such as had never seen before.

Individual elements had been hidden, sedimented, stratified, for millennia, and then, slowly connecting, intertwining, communicating, they generated a single, great, magnificent ecosystem. This ecosystem had its foundations in the migrations, the exchanges, the struggles – dating as far back as the time of the Roman Empire – of soldiers, slaves and exotic animals, hidden under the soles of shoes, in the hair and stomachs of imported creatures. It was there that the most unlikely migrants were hiding: plant seeds. Only through abandonment did these migrants began to flourish, to connect, to exist, thus creating a parallel history to the classical historical-archaeological one made up of human events and actions. It is a history where man becomes secondary, giving life to a new ecosystem that could have been a lesson for man, to find a different relationship with the neglected and repressed, a different relationship with non-human alterities. Or so it could have been, had it been kept alive. But as we know, this was not how history went: the restoration of the Colosseum after the earthquake of 1806, Valadier’s *Progetto per chiudere de-*

centemente l'Anfiteatro Flavio in 1815, and so on up to the Fascist regime, wiped out every trace of this ecosystem. Deakin himself lamented this phenomenon: "many of the plants have been destroyed, from the alterations and restorations that have been made in the ruins; a circumstance that cannot but be lamented".² But, above all, for Deakin what was being lost was — again — a lesson, a teaching: "To preserve a further falling of any portion is most desirable; but to carry the restorations, and the brushing and cleaning, to the extent to which it has been subjected, instead of leaving it in its wild and solemn grandeur, is to destroy the impression and solitary lesson which so magnificent a ruin is calculated to make upon the mind".³ For Deakin, rather than clean up and brush up, it was necessary to leave that wild grandeur be; man had no role except to be a small part of that whole, a "primitive" role. This incredible ecosystem ended at the beginning of the twentieth century, with the advent of the nation-state, with the re-establishment of History as the basis for creating unity, with Man placed back at the centre. The birth of nation-states and their definitive attestations in the nineteenth century led back to a vision of a glorious past, as a way of asserting sovereignty. This demanded that the Colosseum be "liberated" from years of neglect and decadence — that is, from its primitivism. But when we turn our perspective around, History changes. The dark and decadent years from the Middle Ages to modern times become the prosperous and triumphal years, while the darkness begins later, at the moment when man took back possession of the monument and reified it, turning it from a subject, the Colosseum as ecosystem, to object, the Colosseum as symbol of a glorious past and a destination for tourists. With this change of perspective, its primitivism is its age of glory. In this new methodology, man is no longer at the centre, as in History or Archaeology; and in Deakin it starts from plants: "They form a link in the memory, and teach us hopeful and soothing lessons, amid the sadness of bygone ages".⁴ Start again from the muck, the dust and the rot. Start again from the earth, from where the relationship, the "becoming-with" of continuous connection discussed by Donna Haraway, is formed. Re-read ourselves from a new point of view, a point of view that is non-human, or humanistic in the disciplinary sense. What Deakin called for — not cleaning and restoring, but leaving it in its wild state — leads to another kind of wonderment: no longer at the decadence of the human monument, but at the free and unpredictable connections of a primitive ecosystem.

Primitive

"Primitive" is generally considered a negative term. It initially stood for "first in chronological order" (from the Latin *primitivum*), derived from *primitus*, "from the beginning", which is from *primus*, "first"). But from the emergence of cultural anthropology and evolutionary ethnology in the nineteenth century — not by chance, the same period as the restoration of the Colosseum began — "primitive" started to mean, especially in the plural, an alternative to the term "savage". Primitives as barbarians, peoples of nature, peoples with simple forms of life, from whom scholars believed they had discovered the historical record and the survival of the "first" (hence primitive) stages of cultural development. Such peoples were considered godless and incapable of rational knowledge: the most concrete examples were the Pygmies of the equatorial forests, deemed to be stuck in a supposed "Wood Age", and the Australian Aborigines, considered to represent the prehistoric Stone Age. All this was primitive. Today, things have changed; although it is still used in an insulting way, our idea of "primitive" has changed, often re-evaluating non-Western philosophies, ancient ways of life, animisms, such as the "dream time" of the Australian Aborigines, and shamanisms, such as that of the Buryats. More than

religions, these are ways of being that are vanishing and whose importance we have realised only in recent years. It is no coincidence that their importance is re-emerging in today's changed context, characterised by economic and environmental crises and by a vision of the West that has been derailed.

We think that a reinterpretation of this concept is the very thing that can today shed fresh light on many of the phenomena that we are experiencing. Not by chance, it is artists who are working in this direction: and not in the sense of a new primitive art, or a renewed primitivism. In our view, what is emerging is a "primitive effect" in contemporary art. This effect occurs not so much through a direct, conscious and explicit engagement with the theme of the primitive, but rather in the relationship with contexts that are seemingly distant from what we identify as primitive.

New mental geographies

Clearly, one of the causes of this "primitive effect" is the arrival in the art world of the new geographies of artists who do not belong to Western art history. The new generations of artists from Africa, Asia, South America and, nowadays, the Middle East, have imposingly made their way into the art world, bringing non-Western values and reinterpreting their own primitive traditions in a new key. This phenomenon has been widely examined by postcolonial studies. Moreover, in addition to the parts of the world just mentioned, it is also worth emphasising the more complex mechanisms relating to artists in European or American countries who are the children of immigrants, making their presence felt in contemporary art.

The interesting development is that these changes are not only additional in character, i.e. adding the artists of other nationalities to Western ones. For they are also influencing the styles and stimulating the interests of artists who, coming from non-primitive traditions, incorporate statements and discourses that relate to a renewed vision of the primitive. This opens up reflection on our relationship with nature, with vernacular cultures, with mysticism, meditation, prerational layers, altered states of consciousness, and so on: that is to say, with all that which nineteenth-century anthropology identified with populations defined as primitive. Often, in these artists, the relationship with the primitive is often not direct or conscious. Yet we find this relationship like a rebound effect after centuries of colonialism, often implicit but surely present. Moreover, many of these artists pursue their research through the use of technology, with elements belonging to the development of Western capitalism.

An expanded geography of art

All this may sound familiar, but it is in truth rather novel. Major recent events such as the latest Liverpool Biennale (2023), the Venice Biennale in 2022, Documenta in 2022, and the Sydney Biennale in 2022, represent a path in this direction. These biennials and events are often curated by curators from outside the classical Western system, such as Khanyisile Mbongwa, curator of this year's Liverpool Biennial, who titled the event *uMoya: The Sacred Return of Lost Things*, where "uMoya" in Zulu means spirit, soul, breath, wind. Mbongwa calls herself a curator, artist and shaman, specifically a Sangoma, a spiritual and shamanic healer, which is why she concluded her presentation with a Zulu ritual linked to the spirits of her ancestors. Likewise, in his Sydney Biennale, José Roca highlighted the importance of the river as a dynamic, living system. For him "Indigenous knowledges have long understood non-human entities as living ancestral beings with a right to life that must be protected. But only recently have animals, plants, mountains and bodies of water been granted legal personhood. If we can recognise them as individual beings,

what might they say?”⁵ At Documenta XV, the Ruangrupa curatorial collective built the event around the concept of “lumbung”: “lumbung as an artistic and economic model is rooted in principles such as collectivity, communal resource sharing, and equal allocation, and is embodied in all parts of the collaboration and the exhibition”.⁶ These are only the best-known cases; we could go on citing many others and also mention the many artists who are explicitly working on these issues, such as Albert Ibokwe Khoza, Antonio Obá, Edgar Calel, Sandra Suubi, Theo Eshetu, Rahima Gambo, Belinda Kazeem-Kaminski, Francis Offman, Clemencia Echeverri, and many others. In these contexts, the critique of the old meaning of “primitive” is evident, direct and specific. However, here we do not only wish to identify a tendency among artists (mostly from non-Western countries) who are explicitly working on these themes. If we stopped at that, this would mean falling back into the classical dualisms mentioned above: the “us/them” of the “primitive” bringing his culture into the rational and developed Western world, with imprecise terms such as “emerging countries”. Rather, we are talking about an effect, a mental ecosystem, a diffuse state, a rebound effect that influences much contemporary art and especially, as we shall see, art that uses technology. It is an effect whose influence cuts across apparently distant practices but which orients a great deal of research within the technological domain.

Here, we need only think of the way in which many artists have approached the subject of artificial intelligence as a new form of animism. For instance, in his *Emissaries* trilogy (2015–2017) Ian Cheng creates digital ecosystems populated by various creatures and elements, which evolve and interact with each other based on algorithms rather than pre-programmed narratives. The artist explains these processes with the concept of “worlding” and talking about a new animism. Or take Jenna Sutela’s interest in the ways in which living organisms and machines can interact and co-create; one of her most important works is *nimiia cétií* (2018), in which she explores the idea of a future language created in a mystical key through artificial intelligence and human collaboration. The work involves machine-learning algorithms that generate new words and forms of communication. Equally, in the Italian context, we could take Invernò’s project that addresses the issue of vernacular culture in Mediterranean traditions. *Black Med* (2018 – ongoing) creates a multidisciplinary exploration of the complex social, political and cultural dynamics of the Mediterranean. The project addresses issues such as migration, identity, colonial history and the intertwining of different cultures and histories in the region. The title *Black Med* refers to the idea of the Mediterranean Sea as a space of connection and exchange but also as a site of both historical and contemporary conflicts and inequalities. Invernò’s work within this project often involves collaborations with local communities, artists and experts, creating a platform for dialogue and reflection on the Mediterranean’s role in shaping global geopolitics. Animism, mysticism, and the vernacular suddenly appear in the research of artists who do not come from what are regrettably called “emerging countries”. Rather, they bring these concepts into their own research by analysing contemporary phenomena such as artificial intelligence, biology and genetics, reinterpreting concepts such as the Anthropocene. So, this “primitive effect” turns on its head the European anthropologists’ way of identifying the practices which are today influencing world art.

Beyond the medium

One doubt that may arise over the link between the primitive and technology has to do with the limits on this latter’s ability to shape such a broad field. But here

we want to highlight precisely the fact that much of this “primitive effect” can be seen in those arts that make technology their dominant medium. This may seem a strange or sector-specific discourse, but only if we still consider the relationship between art and technology as a field bounded by terminological coordinates such as the “digital arts”, “new media art” and “media art”. It could be said that once upon a time this pair of terms — art and technology — referred to a delimited field made up of artists who identified themselves as media artists, digital artists, etc. Certainly, there still are many digital artists, as the emergence of NFT has shown. But what no longer exist are the barriers around it, which disappeared or became blurred as the new generations started to use media differently and as media themselves started to become ubiquitous in our lives. These changes also influenced the art world, especially if we focus on the newest generations, born over the late 1980s and 1990s. In short, a different attitude has emerged toward research using complex media, distinct from that of previous generations. The use of such media has become natural, not something specific — the mediascape⁷ within which artists move, in a new material engagement.⁸

This new attitude can also be seen in another development. The social presence of intelligent machines, computational automatisms and algorithmic processes is increasingly confronting us with other entities. In the words of Ben Vickers, “One of the most interesting aspects with AI art is that it creates a situation in which we can begin to reconsider our approach to non-human entities”.⁹ The concept of non-human entities is typical of many “primitive” practices and religions. Take, as an example, Quayola’s works on nature, landscape paintings such as *Pleasant Places* (2015), *Promenade* (2018), or the more recent *Storms* (2021). These works problematise the boundary between the digital and the physical, the natural and the artificial, and the relationship between the algorithmic and the aesthetic. The work begins with the body, the physicality of the artist. Quayola physically goes to places, explores them, waits for the right moments and then captures them, making videos that are used as primary material for creating digital paintings. As always with Quayola, the filming — the “still life” part — is not the work itself, but only the moment of capturing the data which are subsequently re-processed with a game engine. What we see, then, are digital paintings in motion at very high definition, in continuous formation, not far from the Impressionists’ *en plein air* technique: it is the image that paints itself with its movement, a technique we already see in *Pleasant Places*. The point, for Quayola, is to find a renewed relationship with nature, mediated by intelligent, seeing machines. In his landscape paintings, man is not there, but only the presence of nature as seen by the machine, which — as the artist himself states — he repropose through a meditative experience. The artist invites the viewer to immerse herself in a meditation, with sounds made specifically to amplify this experience.

The primitive effect in art

In Jakob Kudsk Steensen’s *Re-Animated* (2019), the artist resurrects extinct bird species in a virtual environment, giving them a digital existence and allowing viewers to experience their presence. This project highlights the idea that even in the digital realm, there is a sense of animism and respect for the history and diversity of the natural world. This is likewise the case in the augmented reality installation at London’s Serpentine Gallery, *The Deep Listener* (2019). The work invites you along on a journey to see and hear the sights and sounds of five living species in Hyde Park: planetrees, bats, parakeets, blue damselflies, and rushes. Through augmented reality, the whole park surrounding the Serpentine connects, creating a new kind of ecosystem.

Lu Yang weaves Buddhist practice together with digital subcultures such as video games. Air, fire, earth, water – the key points of Buddhism from which the Chinese artist draws inspiration – come to life in CGI installations, or interactive ones in the form of video-game booths. Lu Yang's work often reflects a syncretic approach to spirituality, fusing elements of different religious and philosophical traditions.

In Italy, Roberto Pugliese gives the theme of nature an anchoring in sound. In *Concerto per natura morta variante* (2022), small sound boxes are installed in large trunks, reproducing the sound fields recorded in nature parks; the sound vibrates through the inside of the trunk, adapting to its structure. In order to hear it, the visitor has to hug the trunk and place her ear on the wood, thus producing a relation of sound and touch with the natural element. For Pugliese, technology here serves to help the human being make an emotional rapprochement with her surroundings. This creates a relationship that is not only visual, as in the Western art tradition, but also operates in the domains of sound and touch.

In Alexandra Daisy Ginsberg's research, the theme of the primitive is addressed in relation to the possibility of life on Mars. The *Wilding of Mars* (2019) simulates the growth of a wild planet seeded with terrestrial life forms. A wild garden on Mars thrives for millennia, its growth visible within the course of our own human hours. The first plants are sown gradually, as conditions become more tolerable. Plants spread north of the South Pole, developing an ecosystem determined by global and local parameters of water, temperature and nutrients.

Hicham Berrada investigates the relationship between species, the entanglement with nature, the indistinguishability of genres, and nature's cycles of transformation. Blurring the boundaries between art and science, Berrada is inspired by organic and natural forms, as he explores themes of growth, transformation and the cyclical nature of life. His installations often mimic landscapes or natural ecosystems, inviting viewers to contemplate their beauty and fragility. Many of Berrada's installations and artworks have a meditative quality, encouraging viewers to slow down, observe and reflect. This contemplative aspect aligns with mystical traditions that emphasise introspection and inner exploration.

There are many Italians working in this field, even apart from the ones whom I have mentioned already. Italy can draw on ancient and modern cultures and traditions whose coexistence and intertwining moulds the imaginary of many Italian artists. Italy can thus represent an in-between world, a bridge between different cultures and an example for understanding trends in this field. Such is the case of Elisa Giardina Papa, a Sicilian living in New York, whose works encompass the vernacular culture of the Mediterranean: in *U Scantu. A Disorderly Tale* (2022), the artist traces the myth of the "donne di fora" (women from outside, and besides themselves), who, according to legend, possessed both the feminine and the masculine, both the human and the animal, both good and evil. Giardina Papa's video-installation renews this mythology, representing the women as a band of teenage "tuners" who ride through the utopian city of Gibellina Nuova (Sicily) on bikes customised with sound systems. The work re-proposes magic and ritual as forces that generate an imagination beyond the predetermined categories of humanity, chronological time and mythological femininity.

Following in the footsteps of ancient Eastern philosophies, Alessandro Sciaraffa's *Totem* (2018) uses sound vibrations as an act of resonance and connection with the earth, while Matteo Nasini's *Sparkling Matter* (2014-2015) investigates dream states. In this performance, a person sleeps with a helmet that transforms dreams into sound waves, and the audience listens to the sounds and processes of the dream: the performance is conceived as a true act of ascetic meditation. Likewise,

the state of meditation and dreaming are the theme of Ambra Castagnetti's exhibition *The Zone* (2023); while non-human ways of being are represented by Emilio Vavarella in *Animal Cinema* (2017), a viewpoint that does away with anthropocentrism.

Roberto Fassone's work *Ai Lai* (2022) takes us into an interesting relationship between artificial intelligence and hallucinations. Artificial intelligence possesses the special ability to process and transcribe accounts of psychedelic experiences. Here, AI was trained through data published on the shroomery.org website, reporting the visions it had under the influence of magic mushrooms. The loss of the self is here represented not by man, but by another kind of intelligence, namely an artificial one. Giulio Scalisi, for his part, portrays the sacredness of the algorithm, while Federica Di Pietrantonio thinks of the androgynous as a myth which sheds light on our present from the past.

Many other artists could be mentioned — artists who are rethinking our relationship with an increasingly complex reality, and pushing beyond dualisms and simplistic terminologies such as ecology, the Anthropocene, and post-nature. Past and present come together, and it is from here that we rethink the future. Just as a reinterpretation of the Colosseum still has much to teach us about our present, so can art help us to rethink, through its incorporation of ancient utterances. This means rethinking, indeed gaining consciousness of another way of understanding ourselves, the world, and the earth — and doing so not only by looking at the future of the “post-everything”, but also by rereading our past. As Ernesto De Martino put it some time ago, “the Western (or Westernised) ethnologist assumes the history of his own culture as the unit of measurement for alien cultural histories. But, at the same time, in the act of measuring he becomes conscious of the historical prison represented by his own system of measurement, the limits to its usefulness. He thus opens up to the task of a reform — a reform of the very categories of observation he had available as he began his research”.¹⁰

Note

- 1 My thanks to Peter Campbell for prompting me to delve into this new perspective on the Colosseum.
- 2 Richard Deakin, *Flora of the Colosseum of Rome. Illustrations and Descriptions of Four Hundred and Twenty Plants Growing Spontaneously upon the Ruins of the Colosseum*, Gombriage and Sons, 1855, p. VII.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 We find this description in the catalogue of the 2022 Sydney Biennale, which was entitled *rīvus*.
- 6 See *Documenta Fifteen Handbook*, Hatje Cantz, 2022.
- 7 Francesco Casetti, *Mediascapes: A Decalogue, in Perspecta 51. Medium*, edited by Shayari De Silva, Dante Furioso, and Samantha Jaff, New Haven, CT: Yale, 2018.
- 8 A term introduced in cognitive archaeology by Lambros Malafouris to define our original way of interacting with the environment. The concept was transferred by Pietro Montani to the digital environment: see his *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Milan: Meltemi, 2021.
- 9 Interview with Ben Vickers, "Five Artists Who Show Art's Important Relationship to AI", Dazed, <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41432/1/five-artists-show-important-relationship-ai-hito-stey-erl-james-bridle-serpentine>.
- 10 Ernesto De Martino, *La fine del mondo*, Turin: Einaudi, 2019, p. 45.

Quotidiana is a programme of exhibitions conceived and produced by La Quadriennale di Roma in collaboration with City of Rome, Department of Culture – Superintendency for Cultural Heritage. The aim of Quotidiana is to explore a number of significant trends in 21st-century Italian art.

Q uotidiana

Every two months, six curators (three Italian and three foreign) reflect on artistic trajectories of particular interest through a critical text and an exhibition of a few essential works.

P aesaggio