

Presenze animali e pratiche di animalità nell'arte contemporanea italiana

**Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte e Spettacolo**

Corso di Dottorato in Storia dell'Arte

**XXXVI Ciclo
Storia dell'Arte Contemporanea (L-ART/03)**

Gianlorenzo Chiaraluce

Tutor
Prof.ssa Carla Subrizi

Co-tutor
Prof.ssa Francesca Gallo

Coordinatore del Dottorato
Prof.ssa Manuela Gianandrea
Prof.ssa Raffaella Morselli

A.A. 2023-2024

PRESENZE ANIMALI E PRATICHE DI ANIMALITÀ NELL'ARTE CONTEMPORANEA ITALIANA

INDICE

PARTE I

INTRODUZIONE METODOLOGICA. ANIMAL STUDIES E ARTE CONTEMPORANEA: GENESI E SNODI DI UN RAPPORTO.....	4
---	---

PARTE II

L'INGRESSO DELL'ANIMALE COME ENTITÀ VIVA NELLO SPAZIO ARTISTICO ITALIANO TRA ANNI SESSANTA E SETTANTA.....	22
---	----

II.1 Un gallerista aperto alla sperimentazione: Victor Brauner, Fabio Sargentini e le presenze animali nella Galleria L'Attico.....	22
II.2 "Animals are used as sex". Richard Serra alla Galleria la Salita (1966).....	35
II.3 Naturale-artificiale: l'animale tra natura e artificio sul finire degli anni Sessanta...	46
II.4 <i>Ingresso riservato agli animali</i> : il caso Gino de Dominicis (1975).....	67

PARTE III

SNODI TRA ANNI SETTANTA E OTTANTA: GIANFRANCO BARUCHELLO, LA CRITICA POLITICO-ISTITUZIONALE E LE NARRATIVE SULL'ANIMALE IN QUANTO TALE NEL CONTESTO DI <i>AGRICOLA CORNELIA S.P.A.</i> (1973- 1981).....	140
---	-----

PARTE IV

L'ANIMALE COME SOGGETTIVITÀ: ALCUNE DECLINAZIONI NELLA RICERCA CONTEMPORANEA ITALIANA	168
--	-----

IV.1 Formicai umani: la pratica artistica di Luana Perilli.....	168
IV.2 La tassidermia e il residuo animale quali pratiche estetica di sopravvivenza.....	173
IV.3 L'essere umano, l'animale, la macchina.....	183
IV.4 Rovesciare il mondo, riformulare le tassonomie.....	212

PARTE V

COALIZZARSI CON L'ALTERITÀ: VERSO UN'ECOLOGIA QUEER CON AGNES QUESTIONMARK.....	312
--	-----

BIBLIOGRAFIA.....	331
-------------------	-----

PARTE I

INTRODUZIONE METODOLOGICA. ARTE CONTEMPORANEA E ANIMAL STUDIES: GENESI E SNODI DI UN RAPPORTO

Il presente lavoro s'inserisce nel dibattito scaturito attorno alla questione dell'animale nell'arte e nella storia dell'arte, con l'obiettivo di evidenziare come le tematiche riguardanti la discussione novecentesca sul soggetto abbiano assunto derive e espansioni fin verso il soggetto non umano. In che modo queste forme di soggettività, umane e non umane, stanno costruendo altre accezioni dell'identità, non più mono collocata ma sfaccettata e molteplice? Come la storia dell'arte è entrata in relazione con tali temi e come un'analisi di forme e tecniche può o non può più essere adeguata a mutamenti epistemologici, antropologici, estetici e teorici? Come si evolve e trasfigura nel tempo la posizione del non umano anche attraverso la lente della storia dell'arte, ridefinendo la sua presenza, percezione e ricezione tramite l'opera d'arte? La scelta di una metodologia per affrontare tali temi è stata complessa. Si è optato, al termine d'interrogativi situati nel presente delle ricerche, verso una prospettiva necessariamente interdisciplinare, aperta a cogliere le molteplici tensioni attorno ai tentativi di definizione ontologica ed epistemologica dell'animale e della sua *agency*. L'analisi si è dunque ramificata dalla centralità di una prospettiva storico-artistica verso più ampi posizionamenti culturali, a essa contigui e paralleli. Il procedimento metodologico adottato è stato funzionale a inquadrare tale entità all'interno di una vasta temperie intellettuale, cercando di comprendere tramite uno studio comparato come la sua esistenza possa sollevare alcune problematiche storico-artistiche, filosofiche, estetiche ed etiche che emergono in maniera proteiforme nella contemporaneità. Attraverso indagini archivistiche, studio di testi e immagini, ricerche iconografiche che intersecano vari campi disciplinari, interviste e colloqui con artisti, accademici, galleristi e curatori, ho dunque individuato e verificato le forme in cui un ragionamento sull'animale produca determinati meccanismi di significato all'interno dell'opera d'arte, delineando al contempo alcune peculiari modalità operative adottate dagli artisti e diffuse nel panorama italiano e internazionale.

Sulla base di tale presupposto, incrociando i concetti di presentazione e rappresentazione lungo un margine percorso da sguardi interrelati, predisposti a incontrarsi nello spazio della fruizione artistica, attivando un processo di conoscenza e riflessione critica, ne deriva in prima istanza parte del titolo di questo elaborato, in cui convivono i termini “presenze animali” e “pratiche di animalità”. Con la prima nozione si vuole intendere il motivo iconografico o multi-mediale che il ricorso all’animale ha introdotto nella materia artistica, coerentemente con una metodologia storico-artistica centrata sullo studio del medium e delle sue declinazioni nel campo espanso delle possibilità creative offerte dalla sperimentazione contemporanea. Il soggetto animale, lungi dall’essere un elemento neutro o un semplice materiale inerte da inserire all’interno di una partitura visuale, è passabile di un’indagine propria, in virtù della materialità derivata dalle scelte che tale ricorso comporta, sia esso una raffigurazione estrapolata da un dipinto, una fotografia o un video, o un’esposizione più diretta attraverso la pratica tassidermica o la messa in campo di un animale vivente, a cui l’arte contemporanea ci ha ormai abituato. Con “pratiche di animalità” si vuole invece indicare l’attivazione di uno stimolo cognitivo e una concatenazione concettuale che il “medium animale” può attuare rispetto al rapporto con l’umano, mirato alla tessitura di una maglia allargata della categoria di ente vivente e dunque al concetto di umanità che pensiamo di essere o che potremmo arrivare a essere. La pratica di animalità è un’interferenza inter-specie che sonda i campi disciplinari, decostruisce e mette a nudo l’umano, rivelando la sua originale natura e la rete di relazioni sottaciute che percorrono tale definizione riduzionista.

Da tali finalità prende avvio questa disamina, rivolta a una prima approfondita indagine di alcune fra le più significative modalità di presenza dell’animale nell’arte contemporanea italiana, che opera attraverso una selezione ragionata di casi studio disposti attraverso un ordinamento cronologico, a partire dagli anni Sessanta del Novecento fino ai giorni nostri. Le ricerche artistiche storicizzate sono state trasposte nella più stringente contemporaneità, attraverso l’individuazione di alcune categorie concettuali con cui investigare le opere degli artisti di generazioni successive. Innanzitutto due precisazioni essenziali. La prima per spiegare il perché improntare una ricerca proprio sull’Italia. All’interno della stragrande maggioranza della bibliografia passata in rassegna, le ricerche artistiche italiane sono quasi del tutto assenti, eccezion

fatta per i più inflazionati operati di alcuni artisti gravitanti attorno all'Arte Povera o per pochi noti esponenti dell'arte contemporanea italiana, fra cui Maurizio Cattelan e Paola Pivi, che spesso hanno poco a che fare con una visione legata all'animale in sé. Lungi dall'essere una presa di posizione nazionalista, questa ricerca si propone di visibilizzare da un lato l'animale come soggetto e, dall'altro, la stessa ricerca artistica italiana, spesso ingiustamente trascurata sul piano della ricezione, seppur in linea con le problematiche emergenti dall'opera di artisti stranieri e le conseguenti articolazioni critiche.

La prima parte dell'elaborato affronta l'emersione dell'animale come manifestazione del vivente nello spazio artistico italiano, a cavallo fra anni Sessanta e Settanta. Partendo da una prospettiva recente, mi sono dunque interrogato su ciò che è accaduto in passato e su come l'entità animale sia stata problematizzata dalle scorse generazioni di artisti, cercando di evitare il più possibile di strumentalizzare la lettura critica delle opere attraverso teorizzazioni postume, ma privilegiando prevalentemente fonti dell'epoca. Va evidenziato che, durante questo frangente, l'animale sia stato raramente preso in causa in virtù di un'indagine specifica, legata a una volontà di comprensione e avvicinamento al suo mondo, ma piuttosto come un "materiale" da introdurre all'interno dell'opera per valicare le tradizionali soluzioni artistiche, ritenute ormai insufficienti ad assecondare i bisogni di una più dirompente sperimentazione di rottura. Questa disamina è stata però funzionale a predisporre, su una linea temporale, una serie di soluzioni che saranno riprese e trasfigurate nella contemporaneità, con un più aggiornato grado di consapevolezza e programmaticità. Il primo paragrafo analizza l'attività della Galleria L'Attico, individuato come spazio apicale nella prima declinazione di questo processo, già a partire dall'attività congiunta di Bruno e Fabio Sargentini. L'analisi è stata tesa a mettere in luce un aspetto inedito: la relazione con il pittore surrealista rumeno Victor Brauner e come questa sia ricaduta negli interessi di Fabio Sargentini. Questo poiché, attraverso l'esaltazione del "curioso" e del "meraviglioso", in molti fra la cerchia surrealista avevano introdotto categorie operative con le quali smarcarsi dalle costruzioni sociali e dalle leggi naturali¹, usufruendo dell'animale come entità da cui interrogare i possibili corsi della metamorfosi,

¹ D. Roberts, *Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois*, in D. Hopkins (a cura di), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell, Chichester 2016, pp. 287-303.

dell'inconoscibile o dell'inclassificabile. La radice animale del Surrealismo percorre silenziosamente, a vario titolo, molte delle opere del secondo Novecento e della più stringente contemporaneità, come si avrà modo di verificare in alcuni passaggi successivi. Proprio per questo si è scelto di avviare la trattazione a partire da un polo come L'Attico, essenziale come punto di avvio per molteplici aspetti. Il secondo paragrafo analizza invece gli esiti di una mostra per certi versi seminale in territorio italiano: "Animal Habitats Live and Stuffed..." di Richard Serra, presso la Galleria La Salita (1966). Nonostante Serra non sia un artista italiano, la sua prima personale ha prodotto echi decisivi nel territorio, offrendo un'avveniristica declinazione della tassidermia e degli animali viventi nello spazio della galleria. Il terzo paragrafo offre invece una panoramica del rapporto tra artificiale e naturale, esemplificato dalla figura animale, a cavallo fra anni Sessanta e Settanta. L'ultimo tratta di un caso piuttosto singolare nel panorama artistico italiano: la mostra "Quando non si parla più d'immortalità del corpo. Ingresso riservato agli animali" di Gino De Dominicis, presso la Galleria Lucrezia De Domizio di Pescara (1975). In questa operazione si ravvisa, ancora in nuce, la tendenza a rovesciare in senso non antropocentrico lo spazio di fruizione dell'opera d'arte.

La seconda parte dell'elaborato funge da snodo fra tali ricerche e la più prossima contemporaneità, analizzando l'esperienza di Gianfranco Baruchello tra anni Settanta e Ottanta, nel contesto dell'operazione *Agricola Cornelia S.p.a.* Osservando come l'artista si sia relazionato a una comunità entomologica nata spontaneamente all'interno di una sua opera, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di "torrone"* (1974-1988), si è messo in luce l'allontanamento da una concezione prevalentemente estetica dell'animale, analizzando come la sua vita cominci a configurarsi in quanto sistema empirico e familiare, del quale l'artista inizia a rendersi conto in maniera partecipata. Deculturalizzando lo spazio dell'arte attraverso una forma di ecologia politica che rifugge dalla speculazione edilizia e dai processi capitalisti insiti nello sfruttamento animale, l'opera di Baruchello apre la pista a un tipo di sentire comune che intreccia l'animale all'azione, alla narrazione condivisa e all'etica.

La terza parte dell'elaborato prende in esame direttamente le ricerche contemporanee, attraverso disamine monografiche o raggruppamenti concettuali, strettamente legati alle esperienze precedentemente citate. Il primo paragrafo, che ripercorre parte del lavoro

dell'artista romana Luana Perilli, costituisce la naturale evoluzione dell'opera di Baruchello con i tarli. L'artista, particolarmente interessata allo studio dell'entomologia, ha infatti realizzato numerose installazioni aventi come protagonisti delle formiche, che divengono manifesto di modelli sociali utopistici e alternativi. Il secondo paragrafo si lega più direttamente a Richard Serra e propone un'interpretazione dell'opera dell'artista Chiara Lecca, mostrando come ella abbia declinato la tassidermia e i residui di animali per restituire alla morte dell'animale la vitalità intrinseca della sua esistenza. Il terzo si apre invece a una nuova articolazione del dibattito tra naturale e artificiale, calata all'interno delle più stringenti e preoccupanti tematiche ecologiche che nascono in relazione alle problematiche dell'antropocene. Da ultimo, una riflessione tesa a mostrare come gli artisti abbiano rovesciato, sulla scorta della mostra di De Dominicis, l'ordine tassonomico della Storia Naturale, così come le scale valoriali che separano il mondo umano da quello animale e creano nette separazioni e gerarchie.

L'ultima parte dell'elaborato affronta con un taglio monografico le performances dell'artista Agnes Questionmark, tra le più giovani a esporre nell'ultima edizione della Biennale di Venezia. Nonostante non si leghi propriamente a nessuno dei paragrafi precedentemente elencati, la trattazione è stata inclusa per ragionare su una nuova frontiera dove essere umano e animale possano fare corpo, venendo decostruiti come soggetti appartenenti a una determinata categoria. Una conclusione, questa, da intendere in realtà come punto di avvio, per seguire le traiettorie di una solida unione interspecifica che l'arte è in grado di prevedere e immaginare.

Quello dell'animale e della Storia è un rapporto sempre manchevole, fatto di relazioni e posizionamenti sottaciuti. «Nella storia si parla veramente troppo poco degli animali»², ha annotato Elias Canetti fra i suoi quaderni. Questo appunto risuona al tempo stesso come monito e constatazione dell'orientamento marcatamente antropocentrico che informa la costruzione della narrazione storica. Gli animali non umani hanno giocato un ruolo significativo in molti dei processi di sviluppo dell'età moderna, facilitando forme di comunicazione, scambi culturali e processi di potenziamento economico, sebbene spesso in modo inconsapevole o, ancor peggio, a loro stesso detrimento. Dai cavalli usati nelle guerre, che hanno determinato le sorti d'imperi, ai bovini, sostegno essenziale al settore primario, fino ai minuscoli bachi, che hanno dato origine

² E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Adelphi, Milano 1978, cit., p. 38.

all'industria della seta, favorendo tratte culturali ed economiche fra Oriente e Occidente: i ruoli apparentemente marginali ricaduti su di essi furono in realtà di profondo impatto sociale³. Eppure, nonostante tale influenza, la storiografia tradizionale tende a relegare gli animali non umani al margine di un racconto fondato sull'antropocentrismo come presupposto di ufficialità, trattandoli spesso come semplici sfondi o strumenti sottoposti alle logiche estrattiviste del capitale, piuttosto che riconoscere il loro reale contributo all'operatività nei fenomeni di cambiamento della modernità. La necessità di riconsiderare la presenza animale nella Storia non è un atto teso unicamente a rendere giustizia alla loro esistenza, spesso marginalizzata e subordinata, ma ad adottare una visione simpoietica e olistica da impianto per una più consapevole interpretazione del passato, predisponendo al contempo una costruzione orizzontale del presente. Una tale riconsiderazione mira dunque a instillare maggiore chiarezza riguardo le interconnessioni fra le varie forme di vita e, di conseguenza, una comprensione più profonda del modo in cui il mondo è stato plasmato, non da un unico agente, ma da una rete complessa di relazioni tra specie, che spesso non hanno voce per narrarsi.

L'osservazione di Canetti può rapportarsi, per estensione, anche alla storia dell'arte. Nonostante il soggetto animale sia stato fra i primi bagagli iconografici da cui l'essere umano ha attinto per espletare il suo penetrante bisogno di espressione visiva – come ben illustrato, in questo senso, dall'illuminante saggio di Georges Bataille sul complesso di pitture rupestri delle grotte di Lascaux, considerato un preludio occidentale della storia dell'arte e crinale nascente dello stesso concetto essenzialista di umanità⁴ - questa presenza pervasiva e tale da attraversare indenne i secoli, ha tradizionalmente mancato, per lo più, di un riconoscimento indipendente dall'assestamento di strategie figurative, ornamentali o simboliche. In quanto veicolo di messaggi morali, rappresentazioni di vizi o virtù, agli animali non umani non fu mai permesso di essere soltanto degli animali, venendo piuttosto assoggettati a una funzione allegorica diretta costantemente alla rappresentazione dell'umano. Ha scritto il filosofo Felice Cimatti: «L'uomo è quell'animale in grado di vedere l'animalità degli altri

³ Cfr. ad es. M. Roscher, A. Krebber, B. Mizelle (a cura di), *Handbook of Historical Animal Studies*, De Gruyter Oldenbourg, Berlin 2021.

⁴ G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, in G. Bataille, *Œuvres complètes IX*, Gallimard, Paris 1979; trad. it. *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2007.

animali, e quindi [...] di prendere le distanze dalla propria stessa animalità»⁵. La possibilità di allontanarsi dalla propria condizione esistenziale, relativizzarla e interpretarla ha ovviamente comportato che anche l'arte e la sua corrispondente storiografia seguissero tale andamento, chiamando in causa tale entità nei termini di uno stratagemma sottoposto alla descrizione e cognizione dello stesso essere umano, senza riconoscere a questa muta individualità una piena autonomia, un valore intrinseco o d'affezione tra artisti e determinate specie, o la ben più complessa possibilità di sviluppare una comprensione epistemologica utile a pensare al di fuori dell'umano o in assenza della sua centralità.

Districarsi dalle gabbie dell'umanesimo sembrerebbe di per sé un'impresa piuttosto ardua, a causa dei limiti imposti dal linguaggio - come forma di espressione testuale, connaturata allo sviluppo cognitivo e intellettuale umano - e dall'arte - come forma di composizione ed espressione visuale - nel distanziamento categoriale fra soggettività inter-specie. Tali veicoli di comunicazione, nella loro funzione primaria, restituiscono un'esperienza umana del mondo irriducibilmente distante da quella degli altri animali. Pensare dunque di poter scrivere o produrre immagini per o con gli animali, sostituendosi o immedesimandosi nella loro precipua consapevolezza, risulta un compito difficile da portare a compimento, se non paradossale, proprio perché gli strumenti a nostra disposizione sarebbero intrinsecamente modellati dalla prospettiva umana e dal conseguente rischio di produrre un effetto di assoluto ventriloquismo. Come ha suggerito Federica Timeto nella sua lettura del pensiero di Donna Haraway, il problema con cui fare i conti - possibilmente anche all'interno di una storia dell'arte che abbia per oggetto una narrativa rivolta all'animale - non sarebbe tanto insito nella sostituzione dell'esperienza umana con quella animale, ma nel ripensamento radicalmente del modo con cui gli animali vengono concettualizzati, presentati o rappresentati, a livello ontologico, ma anche visivo e simbolico. La posta in gioco di questo tentativo è legata allo sviluppo di una modalità rappresentazionale (in questo caso sia artistica che critica), non limitata a riflettere l'esperienza umana, ma che riconosca, abbracci e valorizzi la complessità del portato non umano e delle molteplici connessioni con il resto del vivente:

⁵ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013, cit., p. 15.

Due sono gli aspetti, distinti qui soltanto per chiarezza analitica, che Haraway considera quando parla di animali non umani: da una parte la necessità di una radicale revisione epistemologica, degli strumenti di cui ci serviamo per rappresentarli, fondata sulla co-implicazione fra osservatori, osservati e dispositivi di osservazione e su una visione posizionata che sottrae l'umano al privilegio dell'invisibilità. Dall'altra, le conseguenze che tale revisione comporta sul piano ontologico, una volta lasciata emergere la non-separabilità simpoietica fra i viventi, e sul piano etico-politico, dove si traduce in ri-spetto e respons-abilità nelle pratiche. Interferire nella rappresentazione degli animali, dunque, per fare mondo con gli animali [...].⁶

A partire dagli anni Novanta, la posizione del soggetto animale è stata protagonista di un ribaltamento culturale significativo, che attraverso questo lavoro e la sua scansione cronologica, ma concatenata, si è voluto mettere in luce: da ente vagliato alla stregua di automa passivo, imbrigliato nel retaggio del pensiero meccanicistico cartesiano, a agente dotato di specifica possibilità di autodeterminazione e pari dignità di considerazione dell'essere umano. In ciò si ravvisa uno fra i frutti tangibili di una temperie culturale essenziale rispetto ai processi di de-marginalizzazione riguardo ciò che per decenni è stato ritenuto altro o subordinato. L'intensificarsi dell'agenda politica dei movimenti animalisti, che dalla fine degli anni Sessanta del Novecento hanno promosso un'azione sistematizzata e coesa⁷ e l'emergere degli *animal studies*, branca di studio accademica interdisciplinare che dagli anni Novanta s'interessa dell'interazione uomo-animale, costituiscono due fra i punti focali su cui si è innestata una sostanziale ri-calibrazione del rapporto col non-umano.

Gli *animal studies* si sviluppano, inizialmente, soprattutto in ambito anglosassone, con l'intenzione di trattare gli animali non umani in quanto esseri dotati di esperienze e interesse propri, incrinando il baricentro di un "paesaggio morale" squilibrato da

⁶ F. Timeto, *Bestiario Haraway. Per Un femminismo multispecie*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2020, cit., p. 13.

⁷ Basti pensare, ad esempio, alla pubblicazione nel 1975 del libro del filosofo Peter Singer, *Animal Liberation*, divenuto ormai un classico del pensiero animalista, per cui cfr. P. Singer, *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*, HarperCollins, New York 1975.

relazioni di potere ineguali⁸. Questa svolta politica, sociale e culturale, s'inseriva nel solco tracciato da altre aree di studio, che avevano dato voce a gruppi e minoranze storicamente emarginati e privati di una rappresentazione ponderata, come gli studi di genere, postcoloniali e queer. Alimentate da movimenti sociali e politici degli anni Sessanta e Settanta, tali prospettive miravano a mettere in discussione le gerarchie che strutturavano i fondamenti e i punti di vista della cultura occidentale, dove il maschio bianco eterosessuale e cisgender si posizionava al centro del discorso e al vertice della piramide sociale. Già a partire dagli anni Ottanta, le pionieristiche teorie eco-femministe di Carolyn Merchant avevano contribuito a questa trasformazione, sottolineando come il dualismo patriarcale ravvisato tra uomo e natura avesse storicamente legittimato il dominio dell'uomo sul mondo naturale. Secondo l'autrice, l'ingerenza della rivoluzione scientifica aveva infatti contribuito al favoreggiamento di una visione meccanicistica e tale da ridurre la natura e gli animali a gelidi oggetti da esaminare, sfruttare e controllare⁹. Tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI, un complesso intreccio di correnti intellettuali e culturali ha avviato una profonda ridefinizione del nostro rapporto con il mondo naturale e con gli animali non umani. Andando a sintetizzare, oltre all'emergere degli *animal studies*, negli ultimi decenni la creazione artistica, la filosofia e la letteratura hanno risentito del cosiddetto *environmental turn*, predisponendosi a una sinergia di pensieri e movimentazioni utili a ridefinire e reimmaginare le prassi con cui la scienza e le discipline umanistiche considerano o rappresentano gli animali non umani. Il postumanesimo, in particolare, ha sfidato i presupposti antropocentrici e specisti del pensiero umanista attraverso due posizioni principali: mettendo in discussione la centralità dell'uomo come parametro di misura di ogni altra entità e promuovendo un approccio che riconosce l'interconnessione tra tutte le forme di vita, valicando le separazioni tra umano e non umano, cultura e natura, organico e inorganico¹⁰. In questa visione, l'umanità non è più enfatizzata come un'entità autonoma e superiore, ma come parte integrante di un sistema complesso e interdipendente. Parallelamente, il *new materialism* ha spostato l'attenzione sull'agency della materia e

⁸ K. Shapiro, *The State of Human-Animal Studies: Solid, at the Margin!*, in «Society and Animals!», n. 10.4, 2002, pp. 331-38.

⁹ C. Merchant, *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Editrice Bibliografica, Milano 2022.

¹⁰ Cfr. ad es R. Braidotti, *Il postumano: La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, Derive Approdi, Roma 2014 e D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London-New York 1991.

sulle interconnessioni tra entità organiche e inorganiche. Stacey Alaimo, in particolare, ha sviluppato il concetto di “trans-corporeità”, che evidenzia come i corpi umani e non umani siano intrinsecamente collegati e influenzati da flussi materiali, che attraversano e superano i confini delle singole entità. Da semplice sfondo inerte, la materia è dunque elevata ad attore dinamico che partecipa energicamente alla formazione e trasformazione del mondo¹¹.

Il mutamento di sguardo nei confronti dell’animalità coinvolge molteplici aspetti della vita umana e, da un punto di vista strettamente storico-artistico, la portata del fenomeno è deducibile dalla frequenza di mostre destinate al tema o elementi animali declinati in differenti tipologie di opere, in cui tale entità viene spesso assunta quale termine di confronto per una rifondazione linguistica e concettuale della vita stessa. Fra i vari testi tesi a indagare le ragioni dietro un interesse specifico e così frequente da parte degli artisti¹², le posizioni più accreditate possono sintetizzarsi con ciò che la teorica Ana Teixeira Pinto ha ravvisato sulle pagine della rivista d’arte contemporanea «Frieze»: «il fermento di interesse intorno all’animale e la ripresa del “post-umano” di Haraway affonda le radici in qualcosa di più profondo che le micro tendenze nell’ambito delle modalità espositive. Sembra piuttosto essere insito alle crisi politiche, economiche ed ecologiche degli ultimi anni e alla consapevolezza che queste non siano riuscite a provocare un mutamento politico tangibile»¹³. La disaffezione dai piani politici dell’umano è direttamente proporzionale alla tendenza al rispecchiamento antropologico nei confronti dell’animale, evidenziata a più riprese nel mondo dell’arte contemporanea e sottolineata ad esempio da Bernard Fibicher, curatore del Musée de Beaux Art di Losanna, in occasione della mostra del 2008 “Comme des bêtes”¹⁴.

¹¹ S. Alaimo, *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington-Indianapolis, Indiana 2010.

¹² Cfr. ad es L. Bochicchio, K. Andersen, *The presence of Animals in Contemporary Art as a sign of Cultural Change*, in «Forma. Revista d’estudis comparatius. Art, Literatura, Pensament», n. 6, 2012, pp. 12 – 23; L. Bochicchio, *L’animale nell’arte contemporanea: linguaggi, rispecchiamenti, contaminazioni*, in «Anthropos & Iatria», XIII, n. 5, 2009, pp. 48- 55; M. Gioni, *Where the wild things are*, in «Tate Etc», n. 11, 2007, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/where-wild-things-are> (ultima consultazione 15 settembre 2022).

¹³ A. Teixeira Pinto, *The Post-Human Animal. What’s behind the proliferation of animlas in recent artworks?*, in «Frieze», Issue 19, May 2015, p. 121; tr. it. A. Teixeira Pinto, *L’animale postumano. Cosa c’è dietro la proliferazione degli animali nell’arte contemporanea?*, in «Animot. L’altra filosofia», n. 10, 2020, cit., p. 21.

¹⁴ B. Fibicher (a cura di), *Comme des bêtes*, 5 Continents Edition en coedition avec le musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Milano – Lausanne 2008, p. 8.

Le modalità con cui gli artisti hanno fatto ricorso all'animale sono ovviamente piuttosto variegate e corrispondono a differenti intenzionalità, difficili da sistematizzare all'interno di un insieme coeso ed esaustivo. Tra le pratiche più ricorrenti, un posto centrale è occupato, come prevedibile, dalla restituzione di varianti della relazione tra essere umano e animale, che spaziano fra tematiche relative alla convivenza con animali e *companion species*, alla critica più radicale sull'abuso, l'uccisione e lo sfruttamento, fino ad approcci pedagogici derivati da studi approfonditi dell'etologia. All'interno di questo insieme può sottoscrivere anche la categoria di opere proiettate in uno scenario postumano, che riflettono sulle mutazioni o le ibridazioni fra i due poli, immaginando scenari variamente componibili o ponendo la lente d'ingrandimento su procedure mediche quali gli xenotrapianti e meno ortodosse "contaminazioni" fra specie. Altri insiemi di opere mettono in risalto le specificità e gli attributi intrinseci degli animali in quanto tali, predisponendo un tipo di narrazione centrata sul libero dispiegarsi della loro vita. Il rapporto fra natura, scienza e tecnologia, connesso all'annosa dialettica naturale-artificiale, occupa una porzione particolarmente sistematica, tale da dar vita a vere e proprie correnti artistiche come quella della Bio Art, o a riflessioni sugli ordinamenti tassonomici, i meccanismi classificatori e il rapporto fra la natura e la sua istituzionalizzazione. L'intento ritualistico è un ulteriore aspetto ricorrente, per cui l'animale è ravvisato in quanto entità primigenia e mediatrice diretta di un rapporto col divino, con le forze ancestrali della terra o con le più recondite dimensioni primordiali e dionisiache dell'animo umano. Infine, da citare le opere che sfruttano più direttamente gli animali all'interno d'impianti estetici basati sulla ricerca di effetti visivi connessi alla volontà di superamento della tradizione o di un più spiccato gusto per il sensazionalismo e l'impatto a sorpresa.

La proliferazione di tali soluzioni è ovviamente legata a una cospicua quantità di testi critici, revisioni storiche e altri apparati di elenco e schedatura¹⁵ o concettuali¹⁶,

¹⁵ Nel numero 174 della rivista tedesca «Kunstforum International» vi è una lunga indagine interamente dedicata agli animali nell'arte contemporanea, a cui segue, nel numero 175, un ricco archivio di opere e artisti intitolato *Archiv: Die KünstlerInnen und Ihre Tiere*. Cfr. T. Zaunschirm, *Im Zoo der Kunst*, in «Kunstforum International», n. 174, 2005, pp. 36- 103; Id., *Im Zoo der Kunst II*, in «Kunstforum International», n. 175, 2005, pp. 36-125. Anche un esponente della BioArt e studioso, George Gessert, ha redatto un piccolo archivio dedicato prevalentemente alla Bio Arte, per cui cfr. G. Gessert, *Appendix 1: Organisms in Bio Art*, in Id., *Green Light: Toward an Art of Evolution*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 185-89.

¹⁶ Nel 2006 la galleria londinese Whitechapel Gallery e la casa editrice MIT Press hanno avviato una collaborazione editoriale per produrre una serie di libri di approfondimento incentrati di volta in volta su

soprattutto di ambito internazionale, che hanno fornito un supporto determinante per orientare concettualmente questo studio. Al fine di fornire una panoramica generale, nonostante disamine relative all'arte contemporanea e gli animali possano essere rintracciate in area tedesca¹⁷, francese¹⁸ e spagnola¹⁹, le fonti anglosassoni permangono, oltre al più generico ambito degli *animal studies*, le più diffuse e capillari. Tra gli studiosi di riferimento Steve Baker, professore emerito di storia dell'arte e artista, che nel fondamentale libro *The Postmodern animal* ha esplorato il ruolo e la rappresentazione degli animali nella cultura postmoderna, in particolare nell'arte contemporanea, concentrandosi su come gli artisti abbiano usufruito degli animali per sfidare le nozioni tradizionali di soggettività, identità e natura, utilizzando la mediazione con l'alterità per rendere loro stessi degli estranei da sé. L'animale postmoderno, come prodotto del pensiero umano, è un'immagine opaca della differenza, un crinale tramite cui pensare attraverso le categorie e le loro rappresentazioni, per renderle instabili dal di dentro. A tal scopo, Baker ha introdotto il concetto chiave di "botched taxidermy"²⁰ (traducibile come tassidermia malriuscita o fallita). Se la tassidermia tradizionale cerca di preservare l'aspetto naturale di un animale, rendendolo "perfetto" e quasi animato, visivamente plausibile e conoscibile, perpetuando così l'illusione di una continuità tra vitalità, rappresentazione e morte, in contrasto, la "botched taxidermy" - che non ha necessariamente a che fare con la sola pratica tassidermica - rompe con la pretesa di una restituzione umana dell'animale rassicurante e cristallina. Gli artisti assimilabili a questo concetto (tra cui Paul

un tema specifico, intitolata "Documents of Contemporary Art". Nel 2016 è stato pubblicato un volume interamente dedicato agli animali, per cui F. Ramos (a cura di), *Animals*, The MIT Press, Cambridge 2016.

¹⁷ Oltre ai già citati contributi della rivista «Kunstforum International», la professoressa di storia dell'arte ed estetica Jessica Ullrich è una delle editor della rivista scientifica «Tierstudien», un giornale tedesco dedicato agli *animal studies* che ha spesso trattato temi di arte contemporanea, per cui cfr. ad es. *Animalität und Ästhetik*, «Tierstudien», n. 1, 2021. La Ullrich ha inoltre redatto numerosi saggi devoti al tema, a cui si aggiungono ulteriori lavori storico-critici, tra cui: P. Lange Berndt, *Animal Art. Präparierte Tierkörper in der Kunst, 1850—2000*, Verlag Silke Schreiber, Munich 2009; N. Dreyer, *Tiere in Der Kunst*, Edition Metzler, Munich 2020.

¹⁸ La rivista francese «Ligeia. Dossiers sur l'Art» ha dedicato un intero numero all'arte e l'animalità, per cui cfr. *Art et Animalité*, «Ligeia», XXIX^e Année, n. 145 – 148, 2016. Tra le altre pubblicazioni significative: V. Lecomte, *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal*, L'Harmattan, Paris 2021

¹⁹ C. Cortés Zulueta, *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal*, Tesi di Dottorato, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2015. Cortés Zulueta ha inoltre curato, assieme a Reyes Escalera Pérez, un numero monografico della rivista Boletín de Arte, dal titolo *Animales e Historia del Arte*, per cui cfr. C. Cortés Zulueta, R. Escalera Pérez (a cura di), «Boletín de Arte», n. 40, 2019.

²⁰ S. Baker, *The Postmodern Animal*, Reaktion Books, London 2000, pp. 54 – 69.

McCarthy, Mark Dion, Mike Kelley, Thomas Grünfeld e Bruce Nauman) propongono nelle loro opere la messa in scena di animali volutamente imperfetti, danneggiati o deformi, per evidenziare l'artificialità del processo di congelamento dell'animale in una sagoma anatomica fedele al reale o posticcia e la disconnessione tra l'animale vivo e il suo simulacro, che sia un animale impagliato in un museo di storia naturale o un tenero peluche, producendo un vacillamento della conoscenza umana nel suo grado di prossimità intellettuale o appropriazione degli animali in carne e ossa. Lo storico e critico d'arte Giovanni Aloï ha pubblicato un importante testo, *Art & Animals*²¹, che funge da introduzione all'argomento e raggruppa numerose ricerche contemporanee attorno a concetti chiave, in parte impiantati in questo studio. Nel 2007, ha inoltre fondato «Antennae»²², la principale rivista scientifica dedicata specificatamente al rapporto tra natura e cultura visuale. Nel corso degli anni, questo indispensabile strumento ha sondato, attraverso volumi appositamente dedicati, numerose tematiche riguardanti l'intersezione fra umano e animale nei suoi risvolti critici e visuali, spesso inseriti all'interno di filoni di ricerca consolidati, tra cui: la tassidermia²³ e le strategie sottese all'esposizione degli animali; la rappresentazione degli animali²⁴ tra scultura, pittura e elaborazioni digitali; la morte²⁵, il consumo e lo sfruttamento dell'animale; la dialettica naturale-artificiale; l'inter-specismo e le interazioni multispecie²⁶; il concetto di "divenire-animale"²⁷. In un numero speciale pubblicato nel 2015, dal titolo "Animal Studies and Art: Elephants in the Room", Aloï ha inoltre redatto un omonimo editoriale²⁸ particolarmente significativo sul piano metodologico, che esplora le sfide e le criticità emergenti quando si tenta d'integrare la storia dell'arte con gli *animal*

²¹ G. Aloï, *Art & Animals*, IB Tauris & Co Ltd, London 2012.

²² Cfr. il sito web della rivista <https://www.antennae.org.uk/>, i cui numeri sono interamente scaricabili (ultima consultazione 20 agosto 2024)

²³ Cfr. ad es. G. Aloï, *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, Columbia University Press, New York 2018; J. Ullrich, *The Taxidermy Hybrid*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture», Issue 7, 2008, pp. 18-21.

²⁴ S. Baker, *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*, Manchester University Press, Manchester 1993.

²⁵ The Animal Studies Group (a cura di), *Killing Animals*, University of Illinois Press, Urbana - Chicago 2006.

²⁶ R. Broglio, *Surface encounters: thinking with animals and art*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2011; S. Baker, *Artist|Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2013.

²⁷ Si veda, inoltre, N. Thompson, *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, MIT Press, Cambridge 2005.

²⁸ G. Aloï, *Animal Studies and Art: Elephants in the Room*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture », 2015, pp. 4 – 30; tr. it. *Animal Studies e Arte: elefanti nella stanza*, in «Animot. L'altra filosofia», n. 10, 2020, pp. 76 – 109.

studies, mettendo in evidenza come l'intersezione fra le due discipline richieda innanzitutto un ripensamento dei confini metodologici di entrambe. L'articolo è sostanzialmente teso a un tentativo di superamento delle polemiche scaturite dall'uso di animali da parte degli artisti, per enfatizzare piuttosto il potenziale reale dell'arte contemporanea nel riconsiderare la relazione con gli animali non umani e nel contribuire al dibattito in seno agli *animal studies*, spesso ostacolato da toni oppositivi e polemici. Aloï ha individuato dunque quattro problematiche principali nel rapporto tra arte, critica e animali: due di ordine prevalentemente etico e morale, "accusa" e "responsabilità", e due legate al piano della rappresentazione, "visibilità" e "materiali artistici". L'"accusa" fa riferimento al retaggio moralista e al grado di giudizio negativo che ha influenzato la percezione dell'uso degli animali nell'arte. Secondo Aloï, alcune opere d'arte prodotte al principio della seconda metà del Novecento, che spesso abusavano in maniera sconsiderata degli animali, avrebbero marchiato come un'appropriazione negativa l'interazione tra gli artisti e tali corpi. In realtà, le opere più spesso prese in causa dalla critica furono prodotte in un contesto in cui l'azione di consapevolezza esercitata dai movimenti animalisti non aveva ancora permeato lo spazio delle gallerie e delle istituzioni, mentre oggi gli artisti sono alquanto partecipi nel riflettere positivamente sulle considerazioni etiche di quello che, nei limiti delle possibilità cognitive del consenso dell'altro, cerca di non essere più esclusivamente inteso come un vacuo uso, ma piuttosto una forma di collaborazione²⁹. La "visibilità" fa invece riferimento alla necessità di valicare i meri dati materiali che emergono dalla visione di opere piuttosto cruente (il riferimento è prevalentemente incentrato sul lavoro di Damien Hirst), e di analizzare i contesti di produzione, le traiettorie etiche e coscienti che spesso conducono l'animale all'interno dell'opera, scardinando l'impatto della pura visibilità come discrimine valoriale. Per superare le traiettorie dell'umanesimo, Aloï suggerisce perciò di non relegare la visione a unico strumento epistemologico tramite cui comprendere la complessità e i molteplici livelli strutturati nelle opere. Riguardo ai "materiali artistici", viene sottolineato come nella materialità del medium della rappresentazione figurata risieda una storia millenaria e

²⁹ L'artista americano Mark Dion, fra i più attivi sul fronte operativo che intreccia arte contemporanea e natura, ha redatto in occasione della mostra "The Greenhouse Effect" presso la Serpentine Gallery di Londra (2000) un manifesto per gli artisti che lavorano direttamente con entità viventi, per cui cfr. M. Dion, *Some Notes toward a Manifesto for Artists Working with or about the Living World*, in R. Rugoff, L. G. Corrin (a cura di) *The Greenhouse Effect*, Serpentine Gallery London 2000, p. 66.

invisibile di violenza e morte degli animali, impossibile da ignorare completamente. Quando si parla di animali nell'arte, anche nei dipinti più antichi, bisogna tener conto di una disparità di fondo, generata dal fatto che il soggetto animale è invisibilmente strumentalizzato da un punto di vista materico già a partire dall'arte moderna, essendo molti dei materiali tradizionalmente impiegati nella pittura direttamente derivati da animali morti. Da ultimo, la "responsabilità", si origina da questi presupposti e richiede un equilibrio tra questioni etiche e critica storico-artistica. Ciò implica un superamento analitico della rappresentazione per comprendere a pieno la natura della relazione tra umano e animale nell'opera d'arte, stimolando una condiscendenza più profonda delle attuali relazioni tra uomo e animale.

Venendo ora all'Italia, un dibattito strutturato attorno alle tematiche avanzate, soprattutto in seno all'accademia è, ad oggi, ancora in fase embrionale e appannaggio più dei visual e critical studies che della storia dell'arte vera e propria. Manca, ad esempio, una monografia di ordine storico-artistico che affronti l'intersezione arte-animale rispetto alla produzione contemporanea. In anni recenti sono stati però pubblicati contributi scientifici a più livelli, come un numero monografico della rivista «Elephant & Castle», curato da Elio Grazioli e Maria Elena Minuto, dal titolo *Animali d'artista. Tra figurazione, astrazione ed ibridazione dal secondo Novecento ad oggi* o due numeri monografici della rivista «Animot. L'altra filosofia», curati da Gabi Scardi e interamente dedicati all'arte contemporanea. Alcuni storici dell'arte, tra cui Luca Bochicchio³⁰ e Michele Dantini³¹, hanno invece operato all'interno dell'Accademia redigendo pubblicazioni dal taglio più propriamente storico-artistico. Le riviste in questione sono ovviamente improntate su una prospettiva interdisciplinare e, soprattutto in seno alla speculazione estetica e filosofica, sarebbe possibile citare un numero cospicuo di contributi tangenti l'arte contemporanea. Sono folte invece le trattazioni più tradizionali che affrontano l'animale secondo un'ottica classica, illustrando prevalentemente della sua ricorrenza iconografica in una cronologia molto ampia, che

³⁰ Si vedano i contributi citati nella nota 12.

³¹ M. Dantini, *Horses and Other Herbivores. Futurist Traces and Disputed Identities in Contemporary Italian Art 1969-2010*, in G. Ventura, A. Salah (a cura di) «Bezalel Journal of Visual and Material Culture», 2011; tr. it. *Cavalli e altri erbivori*, in D. Ferri, A. Grulli (a cura di), *Sentimiento Nuevo*, MAMBO Edizioni, Bologna 2013, pp. 45-71.

solitamente si spinge sino alle avanguardie artistiche del Novecento³², spesso in relazione a mostre di carattere revisionistico. Proprio quello delle mostre è uno spiraglio significativo, in quanto in anni più recenti una riflessione specificatamente direzionata a problematiche intersezionali o al contributo effettivo di un ragionamento sull'animale all'interno dell'opera d'arte è più lucidamente emerso³³, seppur ancora lontano da una finalità di sistematizzazione.

Nella loro ultima fatica letteraria, *Che cos'è la filosofia?*, Deleuze e Guattari, hanno esplorato la profonda interconnessione tra arte e animalità³⁴. Partendo da una riflessione sui concetti di percetto e affetto, i due giunsero alla definizione di opera d'arte come un blocco di sensazioni, composto da questi due elementi, che esistono indipendentemente dall'esperienza umana, hanno vita propria, eccedono il vissuto personale e possono persistere al di là della materia che li compone. I percetti e gli affetti non sono semplici

³² Cfr. ad es. V. Cwalinski (a cura di), *Animali nell'arte. Dalla preistoria alla nuova figurazione*, Skira, Milano 2005; A. Cottino, A. D'Agliano (a cura di), *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, Silvana Editoriale, Milano 2011. Oltre questa bibliografia, può essere rintracciato un folto numero di volumi dal taglio prevalentemente divulgativo che trattano di singole specie animali.

³³ Quello delle mostre è uno spaccato piuttosto rilevante, che meriterebbe una trattazione a sé stante. Se le mostre sull'animale hanno caratterizzato già in maniera propagandistica il primo Novecento italiano, basti pensare ad esempio alla "Prima mostra nazionale dell'animale nell'arte", organizzata durante il ventennio fascista tra il marzo e l'aprile del 1930, tra il Palazzo delle Esposizioni e il Giardino Zoologico di Roma, in anni più recenti si è diffusa la tendenza ad allestire esposizioni dirette a investigare l'animale come entità indipendente da risvolti strumentali o da raggruppamenti concernenti la cosiddetta "arte animalista". Un primo nucleo riguarda le mostre sponsorizzate da associazioni nate in difesa per gli animali: Fulco Pratesi, fondatore del WWF, ha ad esempio organizzato, nel 2001, la mostra "Animali nell'arte. Maestri contemporanei", presso il Museo Civico di Zoologia di Roma. Tra le mostre più recenti, all'interno di spazi dedicati all'arte contemporanea, una lista sintetica: "L'Arca di Noè", tra le più ricche rassegne sugli animali con importanti nomi del panorama artistico contemporaneo italiano, curata da Pio Monti tra il dicembre 1993 e il marzo 1994 presso il Flash Art Museum di Palazzo Lucarini, a Trevi; "Animals Animaux Tiere Animali", a cura di Michele Dantini, aperta il 28 febbraio 1999 presso la Galleria Continua di San Gimignano; "Il Bello e le bestie", dedicata agli ibridi e le metamorfosi, aperta tra 2004 e 2005 al Mart, a cura di Giorgio Verzotti e Lea Vergine; "Pagine da un bestiario fantastico", mostra curata da Silvia Ferrari e Serena Goldoni presso FMAV (Fondazione Modena Arti Visive) nel 2010, incentrata sulla rappresentazione in chiave fantastica degli animali; "Animalia", presso la Galleria Pio Monti di Roma, nel febbraio 2017; la mostra "Altri Animali", curata in cinque differenti sedi da Elisabetta Longari; "Do Animals Go to Heaven?", promossa dalla Collezione Agovino di Napoli nel 2022; "Animal Show", presso la Galleria Acappella di Napoli, nel 2022; "l'animale che dunque sono", curata dal 7 settembre 2024 in occasione del Festival del Paesaggio di Anacapri da Arianna Rosica e Gianluca Riccio. Numerose anche le mostre organizzate, già dal 2007, presso il Pav, il parco d'arte vivente di Torino fondato dall'artista Piero Gilardi e interamente dedicato ad esplorare la relazione fra entità viventi e arte. Anche nella 59° edizione della Biennale di Venezia del 2022, curata da Cecilia Alemani, largo spazio era riservato al tema delle metamorfosi tra umano e animale. Nell'ultima edizione del catalogo delle opere della Galleria Nazionale di Roma, è significativo citare che all'interno dei vari testi redatti per l'occasione, uno fosse interamente dedicato agli animali, per cui cfr. P. Zappa Mulas, *Anima Animale*, in C. Collu (a cura di), *Time Is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale – Roma*, Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 602 – 607.

³⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Editions de Minuit, Paris 1991; tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Milano 1996, pp. 167 – 209.

percezioni o sentimenti, ma entità primigenie che sussistono senza bisogno di un soggetto percipiente o di un oggetto referenziale. All'arte è riservato il compito di liberare questi principi dalle loro limitazioni e di creare un "blocco di sensazioni" che esista perciò in sé e per sé, eccedendo ogni vissuto. Questa trattazione è premessa necessaria per introdurre uno tra i vertici massimi del pensiero di Deleuze e Guattari, che data la sua vasta portata è difficile da racchiudere in una definizione capace di comprenderne in maniera esaustiva tutte sfaccettature: il "divenire". Più che darsi come concetto, esso potrebbe essere definito come la tensione verso un orizzonte, all'interno del quale un soggetto partecipante possa partecipare di un mondo fatto di esistenze non fisse, ma s-definito in continue possibilità di movimenti e scambi d'intensità, in un ciclo incessante che genera a sua volta nuovi modi di esistenza³⁵. Tra tutti i possibili divenire delineati, spesso ricorre la menzione di "divenire-animale", un movimento involutivo e creativo non consistente nell'imitare l'animale ma nel dis-identificare uomo e animale decostruendoli come soggetti appartenenti a una determinata categoria, al fine di rimettere in discussione la distanza che intercorre tra questi due poli e costituire conseguentemente una forma di alleanza reale³⁶, in un mondo attraversato da intensità pure che si scambiano e sostengono tra loro.

Questo processo non consiste nell'imitare l'animale, ma nel decostruire le identità fisse di uomo e animale per mettere in discussione la distanza che li separa, creando una reale alleanza tra i due. Il "divenire-animale" ha implicazioni significative anche per la pratica artistica. L'arte, attraverso la creazione e la veicolazione di affetti e percetti, può avviare un processo di "divenire non umano dell'uomo", situato in una zona d'indiscernibilità dove oggetti, umani e animali si mescolano prima della loro naturale differenziazione. Queste zone, create dalla vita, possono essere raggiunte e penetrate solo dall'arte, che permette all'artista di plasmarsi come un diveniente, eccedendo i limiti del proprio vissuto e lasciando che il blocco di sensazioni plasmi anche la soggettività di colui che ne usufruisce. Deleuze e Guattari ampliano così l'idea di creazione artistica, non più limitata alla capacità ideativa dell'essere umano, ma estesa all'espressività immanente alla Natura. Inoltre, in accordo con questa visione, l'arte

³⁵ Ivi, p. 65.

³⁶ P. Vignola, *Divenire animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia*, in M. Andreozzi, S. Castignone, A. Mazzaro (a cura di), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2014, p. 118.

potrebbe avere origine proprio a partire dall'animale, inteso in senso antispecista, e più nello specifico dall'animale che: «ritaglia un territorio e fa una casa»³⁷. Questo processo di territorializzazione segna la trasformazione delle funzioni organiche in qualità sensibili pure, che, libere da obblighi funzionali, diventano strumenti espressivi ed estetici. L'espressività, sebbene diffusa nella vita, diventa costruttiva e si concretizza nel sistema territorio-casa, erigendo così i suoi monumenti. Deleuze e Guattari ci invitano perciò a ripensare l'arte come un processo che travalica le tradizionali distinzioni tra uomo e animale, radicato profondamente nelle dinamiche vitali e creative della Natura stessa, un luogo privilegiato dove il "divenire-animale" si manifesta, trasformando il nostro modo di esistere e relazionarci, come anche la nostra concezione dell'arte.

Sebbene dunque offuscato dalla Storia, l'animale balza fuori dalle sue pieghe, sfalda le perimetrazioni del nostro pensiero e diviene portavoce di un territorio di creazione e comprensione condivisa, che trova nell'arte un alleato solidale. Non si tratta solo di un "divenire-animale", ma anche di un divenire-con l'animale, attraverso l'espressione e la fruizione artistica. Se è dunque vero che la Storia, come la Storia dell'arte, hanno a lungo celato la vitalità di questa presenza, sarebbe sufficiente un mutamento di prospettiva, uno sguardo con la coda dell'occhio, per rivelare come essa sia sempre stata lì, solo imbrigliata in una concezione di natura che si pretendeva pacificata. Perché, come affermano proprio Deleuze e Guattari: «l'arte non cesserà di essere abitata dall'animale»³⁸.

³⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, cit., p. 190.

³⁸ Ivi, cit., p. 191.

PARTE II

L'INGRESSO DELL'ANIMALE COME ENTITÀ DEL VIVENTE NELLO SPAZIO ARTISTICO ITALIANO TRA GLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

II.1 Un gallerista aperto alla sperimentazione: Victor Brauner, Fabio Sargentini e le presenze animali nella Galleria L'Attico

Una disamina che concerne le modalità con cui le presenze animali sono state declinate nel panorama artistico italiano non può prescindere dalla menzione di alcuni luoghi capillari all'introduzione radicale di tale entità negli spazi deputati alla fruizione artistica. Molte delle pratiche sviluppate a partire dagli anni Sessanta hanno fornito un diretto modello (estetico, concettuale, iconografico, relazionale), di certo paradigmatico nei riguardi delle generazioni a venire. Va però sottolineato come le finalità con cui l'animale sia stato tematizzato da numerose di queste ricerche risultino spesso non direttamente assimilabili a un discorso centrato su qualifiche e specificità dell'animale stesso, o della sua condizione. Nel corrente frangente cronologico, il soggetto animale s'intendeva più che altro in termini oggettuali, quale medium da impiegare per smarcarsi dalle tradizioni accademiche, rigettare con veemenza la tradizione e aprire definitivamente l'arte al flusso della vita, nel senso letterale del termine, piuttosto che un'entità dotata di coscienza specifica, da integrare e analizzare in virtù del proprio statuto.

La Galleria l'Attico di Roma costituisce sicuramente uno tra i siti che più organicamente è stato attraversato da tali presenze. Questa fu fondata il 25 novembre

1957 dall'avvocato Bruno Sargentini, uomo attivo politicamente e appassionato collezionista interessato all'arte contemporanea, che assieme al figlio Fabio, allora appena diciottenne, decise di aprire una sua galleria, al quinto piano di un palazzo signorile in piazza di Spagna 20. Come noto, il primo orientamento del loro programma, allora gestito essenzialmente da Bruno Sargentini, fu rivolto a una tipologia di ricerca specifica che riguardava la nuova figurazione e affondava le radici negli sviluppi dell'arte informale. Solo successivamente Fabio Sargentini decise di staccarsi dall'attività del padre e continuare la sua attività all'insegna di una sperimentazione più decisamente d'avanguardia e rottura.

In tale contesto ho tentato di portare alla luce un aspetto rimasto ancora piuttosto marginale e mai affrontato sistematicamente da un'indagine specifica, aprendo la trattazione con un'opera che, seppur non del tutto funzionale alla tematica da me affrontata, suggerisce almeno nominalmente il viatico all'interno del quale ho strutturato la mia analisi: *Il sentiero degli animali* di Sergio Vacchi (Fig. 1), un olio su tela datato al 1958 ed esposto in occasione della mostra personale di Vacchi, aperta presso L'Attico di Piazza di Spagna n. 20, il 13 dicembre del 1958. Coaguli di colore, grovigli segnici e allargamenti materici in brevi campiture animano una superficie tormentata da cui emerge, come nucleo focale, l'accento a un'immagine resa quasi irriconoscibile, che trapela dalla stratificazione delle taches pittoriche: un sentiero battuto da presenze animali, con tutta probabilità un cavallo. Questa è la prima opera in assoluto esposta presso l'Attico a concretizzare al suo interno una presenza animale, da associare all'interesse del pittore non tanto per l'animale in sé, quanto verso le possibilità di ordire organismi materico-cromatici in senso naturalista. A tal proposito, è interessante notare come Enrico Crispolti, nel testo che accompagna la mostra, faccia riferimento all'affacciarsi del: «prepotente ricorso a una congeniale “natura”, tutta senso e tatto»³⁹, aspetto che quasi profeticamente ritroveremo trasfigurato in senso meta-pittorico in alcune sperimentazioni successive che implicano la presenza dell'animale e fanno capo al percorso da gallerista di Fabio Sargentini. Proprio come nel quadro di Vacchi, il proposito è stato quello di far riaffiorare una soggettività sommersa, nelle eterogenee variazioni con cui è stata introdotta e declinata lungo il corso dell'attività della galleria tramite un affondo inedito sulla figura di Victor Brauner, ripercorrendone

³⁹ E. Crispolti, *Vacchi*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria L'Attico 13 dicembre 1958), Roma 1958, cit., p. 5.

la storia a partire dalle tracce animali disseminate lungo il corso e rintracciando, nella persona di Fabio Sargentini, un peculiare interesse mutato negli anni verso il confronto e il dialogo con l'alterità non umana.

Nel rivoluzionare il concetto stesso di galleria privata, sotto la guida di Fabio Sargentini L'Attico si è affermato quale spazio focale nella puntuale registrazione della relazione tra arte e presente, indifferente alle convenzioni sociali e creative del tempo. Tra le svariate soluzioni originali impiegate a questo scopo, numerose presenze animali hanno attraversato le sale della galleria, plasmando morfologie di opere d'arte fino ad allora piuttosto inconsuete, che ricorrono con una consistenza ben più significativa rispetto agli altri luoghi italiani allora deputati alla fruizione artistica. Nel periodo che intercorre tra la metà degli anni Sessanta e Settanta, animali viventi e non, o più tradizionali iconografie riferite al soggetto, hanno infatti popolato consistentemente le differenti sedi che scandirono l'attività di ricerca di Fabio Sargentini, contrassegnando una linea d'indagine situata in un margine dove l'identificazione tra il gallerista stesso, lo spazio e gli artisti invitati ad operarvi, suggerirebbe la possibilità di ravvisare uno specifico coinvolgimento che ha avvicinato Sargentini all'entità animale. Tra le numerosissime occasioni in cui figurarono animali viventi presso L'Attico si possono citare: la personale di Jannis Kounellis "Il giardino / i giuochi" aperta l'11 marzo del 1967, in cui l'artista espose una tela di stoffa (*Senza titolo*, 1967) di 3 metri per 2,80, incorniciata da gabbie contenenti uccelli vivi; una seconda personale di Kounellis aperta l'11 novembre del 1967 in cui presentò il celebre *Senza titolo* composto da un pappagallo vivo giustapposto a una lastra di ferro, assieme a un'opera (*Senza titolo*, 1967) configurata come un acquario di 155 x 51 x 26 cm contenente pesci; una terza personale di Kounellis aperta il 14 gennaio del 1969, con cui Sargentini inaugurava la nuova sede de L'Attico presso il garage di Via Cesare Beccaria 22, in cui l'artista introdusse nello spazio dodici cavalli vivi (*Senza titolo*, 1969); la mostra "Lo Zodiaco" di Gino De Dominicis, inaugurata il 4 aprile del 1970, dove l'artista propose un *tableau vivant* attraverso cui materializzava con animali viventi (ad eccezione dei pesci) i rispettivi segni zodiacali; la prima personale di Mimmo Germanà aperta il 27 novembre del 1970, in cui espose l'opera *Centro vitale – una civetta di plastica, una civetta viva, una civetta imbalsamata*, composta dagli stessi elementi descritti nel titolo; la mostra "Fine dell'alchimia", aperta il 28 dicembre del 1970, in cui Vettor Pisani espose *Io non amo*

la natura, azione in cui egli stesso si presentò con un'etichetta sulla schiena che riportava la scritta "Io non amo la natura" e dispose sul pavimento delle tartarughe con pesetti legati al guscio; una personale di Kounellis aperta il 14 aprile del 1972, con cui venne inaugurata la nuova sede della galleria in Via del Paradiso 41, in cui era presente oltre al *Senza titolo* con il pappagallo un altro *Senza titolo* del 1969, dove sopra una rete metallica da letto venne posta una gabbia di forma parallelepipedica con dei topi vivi; la personale di Vettor Pisani aperta il 30 marzo del 1973: "L'eroe da camera Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys", un'azione svolta per cinque giorni in cui dei porcellini d'india si muovevano tra una delle sale della mostra; la mostra collettiva "De Dominicis, Kounellis, Marisa Merz, Mario Merz, Vettor Pisani, Emilio Prini", aperta il 25 giugno del 1974, in cui Kounellis inscenò una performance presentandosi in sella a un cavallo, col volto coperto da una maschera di gesso; la mostra "Per Pascali" aperta il 29 aprile del 1976, in cui Eliseo Mattiacci espose *Ommaggio a Pascali*, dove una scimmia e una scala figuravano in una delle sale della galleria, a cui solo l'artista aveva accesso. Oltre ad alcune delle occasioni espositive citate precedentemente, in cui compaiono anche animali non viventi assieme a quelli vivi, rispetto questo secondo insieme si può aggiungere di nuovo la mostra "Fine dell'Alchimia", aperta il 28 dicembre del 1970, in cui Kounellis espose *Motivo africano*, opera costituita da una donna incinta e col volto incappucciato seduta su uno sgabello, con la pancia scoperta e cosparsa con miele e una fila di mosche. Nella stessa occasione Gino De Dominicis presentò *Il tempo lo sbaglio lo spazio* (1969), dove uno scheletro umano con dei pattini a rotelle sdraiato per terra teneva al guinzaglio uno scheletro di cane. Riguardo quest'ultimo insieme è significativo citare la mostra "Nuove sculture" di Pino Pascali, aperta il 29 ottobre del 1966, che segna il distacco tra l'attività di Fabio Sargentini e quella di suo padre. La prima tappa della rassegna si sviluppava infatti sotto il segno dell'animale, con la presentazione della *Serie degli animali*: una giungla bianca tra trofei di caccia, rettili e rinoceronti decapitati. Anche nella mostra dello stesso artista aperta il 25 marzo del 1968, "Bachi da setola e altri lavori in corso", la ricostruzione di una fauna artificiale a metà tra il ludico e il surreale caratterizzava parte dell'operazione.

La prima parte di questo elaborato non è centrato direttamente sugli esiti delle più note ricerche condotte dagli artisti che operarono con il gallerista a partire dal 1966, ma sul

rapporto meno sondato che ha legato quest'ultimo al pittore surrealista rumeno Victor Brauner⁴⁰. Più nello specifico, l'analisi si concentra sulla ricostruzione storiografica della relazione tra i due e su una panoramica della pratica artistica di Brauner riguardo l'animale, con un focus specifico sulle mostre presso L'Attico, accompagnata da una disamina relativa alla consistenza con cui alcuni motivi desumibili dalla sua pittura siano ricaduti nelle riflessioni del gallerista. In molte delle opere del pittore, anche tra quelle esposte nelle mostre tenutesi presso la sede de L'Attico di Piazza di Spagna, si rintracciano infatti tematiche inerenti l'ibridazione interspecifica in senso magico e archetipico, così come istanze relative al doppio uomo-animale, al significato simbolico e ancestrale connesso all'animale e alla metamorfosi che, come dichiaratomi da Fabio Sargentini nel corso di un colloquio⁴¹, hanno avuto una certa influenza sul suo pensiero. Fabio Sargentini conobbe Victor Brauner in circostanze che, come molti dei più importanti appuntamenti di sapore surrealista, furono quasi casuali. Non ancora ventenne, nell'inverno del 1958 venne mandato dal padre a Parigi, assieme a Enrico Crispolti, per approfondire lo studio della lingua e visitare i molti musei e gallerie della capitale francese. L'allora venticinquenne Crispolti aveva tra le mani un quadro di Brauner da portare all'autore per richiedere una procedura di autenticazione, così anche Sargentini si ritrovò nello studio dell'artista in Rue Lepic⁴² (Fig. 2). Oltre che dai reperti fotografici consultabili nei Fonds Victor Brauner conservati presso il Centre Pompidou, un'immagine letteraria piuttosto emblematica di come all'epoca si configurava il clima generale che accoglieva gli ospiti di questo luogo avvolgente, la fornisce il collega surrealista e amico Marcel Jean: «Vi si ammucchiavano quantità di tele, di sculture; in un angolo della stanza una gabbia ospitava una scimmia maki male in arnese che

⁴⁰ Victor Brauner nacque il 15 giugno del 1903 a Pietra-Maemtz, nei Carpazi, in Romania. Per ricostruire la sua attività intellettuale, artistica ed espositiva, così come il suo rapporto con l'Italia e la Galleria L'Attico, oltre alla consultazione dei Fonds Victor Brauner conservato presso la Bibliothèque Kandinsky del Centre Georges Pompidou è stata essenziale la seguente bibliografia: S. Alexandrian, *Victor Brauner l'illuminateur*, Éditions Cahier d'Art, Paris 1954; A. Jouffroy, *Brauner*, Le Musée de Poche, Paris 1959; D. Semin, *Victor Brauner*, Reunion des Musées Nationaux and Filipacchi, Paris 1990; D. Stella (a cura di), *Victor Brauner. 1903-1966*, Mazzotta, Milano 1995; D. Semin. S. Fauchereau, M. Montagne (a cura di), *Victor Brauner ou l'enchantement surréaliste*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne 1999; B. Epley et al., (a cura di), *Victor Brauner: Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Houston 2001; C. Morando, S. Patry (a cura di), *Victor Brauner. Écrits et correspondances, 1938-1948*, Centre Georges Pompidou, Paris 2005; C. Morando (a cura di), *Victor Brauner, 1903 – 1966*, Arta grafică, Bucarest 2019; J. Brunn et al., *Victor Brauner. Je suis le rêve. Je suis l'inspiration*, Paris Musées, Paris 2020.

⁴¹ Il primo colloquio con Fabio Sargentini è avvenuto in via telefonica a Roma, in data 21 aprile 2022.

⁴² *Storia di una galleria. Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Caradente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano* in F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, (a cura di), *L'Attico 1957-1987*, Mondadori - De Luca, Milano – Roma 1987, p. 12.

punteggiava le conversazioni dei visitatori di bizzarre strida.»⁴³. Rimasto folgorato dalla visione delle molte opere affastellate tra le pareti, al ritorno a Roma Fabio Sargentini parlò con estremo entusiasmo di tale proficuo incontro al padre, che all'epoca non conosceva il lavoro di Brauner, esortandolo dunque a considerare la produzione dell'artista per un eventuale ampliamento nella proposta della galleria. Questo rilevante dato rivela che, nonostante il programma dell'attività espositiva fosse allora prevalentemente nelle mani di Bruno Sargentini, proprio grazie all'intuizione, al gradimento e l'intermediazione del figlio, egli venne a conoscenza di un nuovo potenziale artista da affiancare. Infatti, passato poco tempo dal primo ritrovo, i due Sargentini predisposero assieme un secondo appuntamento nello studio del pittore, questa volta con lo scopo di avviare una collaborazione professionale. Tra l'altro, dall'8 al 22 novembre dello stesso anno, Brauner avrebbe tenuto proprio a Roma una piccola personale presso la Galleria Selecta⁴⁴. Pur avendo già alle spalle un discreto numero di appuntamenti espositivi in Italia⁴⁵, per la prima volta a quella data egli si affacciava con una mostra della durata di due sole settimane sulla scena romana, contribuendo ad ampliare la familiarità con un autore meno noto tra la compagine surrealista e, più in generale, la fortuna critica italiana di un movimento la cui ricezione pittorica fu piuttosto tardiva e discontinua⁴⁶. Nonostante i Sargentini non avessero visitato tale esposizione⁴⁷, proprio da quell'anno e fino al 1966 furono legati a questo indecifrabile e

⁴³ M. Jean, *Historie de la peinture surréaliste*, Paris 1959; trad. it. cit. in D. Stella, *Lo stregone dei Carpazi*, in eadem (a cura di), *Victor Brauner. 1903-1966*, Mazzotta, Milano 1995, p. 18.

⁴⁴ G: Giani, *Victor Brauner*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Selecta 8 – 22 novembre 1958) Roma 1958.

⁴⁵ Inizialmente Brauner fu legato in Italia al gallerista Carlo Cardazzo, con cui tenne tra il settembre e l'ottobre del 1953 una mostra presso la Galleria d'Arte del Cavallino di Venezia. Nel 1954 parteciperà alla XXVII Biennale di Venezia, nella sezione francese dedicata all'arte fantastica. Nello stesso anno della mostra presso la Galleria Selecta (1958), terrà una seconda personale a Milano nella Galleria del Naviglio tra il 4 e il 20 ottobre. Tutte le gallerie citate erano allora gestite da Carlo Cardazzo.

⁴⁶ A questo proposito si veda ad esempio M. Dantini, *"Indifferenza" o altro. Per una storia del surrealismo figurativo in Italia (longue durée)*, in «Predella Journal of Visual Arts», 49, 2021, pp. 15 – 29. Inoltre, proprio riflettendo sull'opera di Brauner, nello scritto per il catalogo della sua personale presso L'Attico del 1961 Francesco Arcangeli avrebbe segnalato l'immunizzazione italiana verso il Surrealismo prodotta dall'epurazione culturale imposta dal ventennio fascista: «[...] quasi interamente e volutamente immunizzati da vent'anni di fascismo nei riguardi della "malattia" surrealista, gli italiani sono presi in genere, appena avvistino qualche cosa che sa di surrealismo, da un complesso di ignoranza e spesso d'avversione. Fummo costretti per molto tempo alla quasi totale ignoranza di quella fondamentale poetica moderna, e non possiamo sentirci in qualche modo sfasati rispetto ad essa». F. Arcangeli, *Victor Brauner*, in *Victor Brauner. Dipinti 1939 – 1959*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico 21 gennaio – 13 marzo 1961) Roma 1961.

⁴⁷ Questa informazione è stata fornita allo scrivente da Fabio Sargentini nel corso di un colloquio svolto a Roma, presso l'Associazione Culturale L'Attico, in data 19 dicembre 2022.

mistico creatore da un solido rapporto professionale, ma prima ancora di amicizia e profonda ispirazione intellettuale.

L'Attico organizzerà quattro mostre su Brauner, tutte accompagnate da un catalogo: la prima nel gennaio del 1961, la seconda nel febbraio del 1964, la terza nell'aprile del 1966, realizzata come omaggio al maestro subito dopo la sua morte avvenuta il 12 marzo dello stesso anno e l'ultima nel gennaio del 1983, nella sede dell'Attico-esse arte in Via del Babuino 114, in cui però la collaborazione tra Sargentini padre e figlio era ormai cessata. Bruno Sargentini fu tra i maggiori collezionisti italiani dell'opera di Brauner, mentre Fabio Sargentini teneva estremamente in considerazione l'opera del pittore. Da una lettera del febbraio 1964 a Vinicio Nazzi sappiamo ad esempio che egli definì l'artista: «una delle figure più importanti della pittura mondiale»⁴⁸, mentre salutava in un'altra lettera dello stesso periodo alla direzione di Sele Arte la retrospettiva del 1964 come il più importante avvenimento artistico della stagione romana⁴⁹. A sua volta, Brauner doveva avere piuttosto a cuore il rapporto con Fabio Sargentini, come dimostra un piccolo disegno a china su carta⁵⁰ raffigurante due figure femminili di profilo assieme a un gatto dal volto vagamente antropomorfo, animale domestico particolarmente amato da Sargentini e ricorrente in molti suoi scritti⁵¹, che l'artista regalò al gallerista dedicandoglielo “con amicitia” (Fig. 3).

⁴⁸ Lettera di Fabio Sargentini a Vinicio Nazzi, Roma, 29 febbraio 1964, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Galleria L'Attico 1949 – 1984, Serie 1 S.Serie 2 Busta 4 Fasc.3 Sf. 1 (d'ora in poi AGNFGA).

⁴⁹ Lettera di Fabio Sargentini alla direzione di Sele Arte, Roma, 13 febbraio 1946 (AGNFGA).

⁵⁰ Il disegno è datato 30 settembre 1955, quindi precedente la data dell'incontro tra Brauner e Sargentini, ma presenta in basso a sinistra una dedica al gallerista. Brauner scelse infatti il disegno da regalare tra una rosa di opere che aveva realizzato in precedenza.

⁵¹ Gli scritti di Sargentini, che spaziano dalla poesia, alla prosa in forma teatrale, diaristica e autobiografica, sono spesso conditi di sottile ironia e picchi incisivi e surreali. Essi costituiscono, nel loro complesso, uno strumento di primaria importanza per indagare la prossimità tra il gallerista e il mondo animale. Egli sembra infatti riconoscere ai gatti una soggettività e un modo di relazionarsi allo spazio propri dell'essere umano: «Un gatto in casa per me è una novità. Ha il suo carattere, la sua personalità, né più nemmeno di un essere umano. Ora sta sul letto accanto a me che guardo una partita di calcio. Con la zampetta tocca il telecomando e invece del calcio appaiono le immagini di un film con Gassman. Premo il pulsante e torna subito il calcio. Ma il gatto ripropone subito Gassman. Prendo atto che abbiamo gusti diversi.». In F. Sargentini, *Diario per modo di dire*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1995, cit., p. 142. E ancora ne *Il Balcone di Trilussa*, libro di quartine dedicato non a caso a uno tra i maestri dell'antropomorfizzazione dell'animale in campo letterario: «Gatto non è elegante / che lette le mie rime / a pezzi poi sprezzante / le fai con le zampine.». In F. Sargentini, *Il Balcone di Trilussa*, Edizioni della Cometa, Roma 1999, cit., p. 18. Infine, un tipo di considerazione più erotizzante, dove il gatto è accostato - come nel disegno di Brauner - alla figura femminile, divenendo una sottesa metafora della donna amata, è rintracciabile in: «Tu felina / nelle fusa / e fulminea / nella fuga.» e «Tra me e te esiste gatta / un quasi coniugale / sottaciuto ricatto / di calore animale.». In F. Sargentini, *Il mio doppio fuma l'oppio*, L'Obliquo, Roma 2008, cit., p. 23; 33. Oltre al disegno sopraccitato di Brauner, in diverse altre opere il

Nel gennaio del 1961 la galleria romana ospitò dunque una grande mostra monografica dedicata all'opera del pittore: una selezione di quindici dipinti eseguiti tra il 1939 e il 1959. Tra questi, almeno sette introducevano motivi di derivazione animale⁵² nel tessuto narrativo del quadro. Lo stesso artista fu presente alla vernice della mostra e, piacevolmente attratto dalla città di Roma, dove era sopraggiunto per la prima volta proprio a quella data, decise di estendere il suo soggiorno e fermarsi per quattro mesi, affittando un'appartamento-studio presso il Gianicolo⁵³. Il periodo della selezione proposto al pubblico romano fu piuttosto determinante per l'artista, che nel 1945 era ritornato a Parigi dopo un rifugio tra il sud della Francia e la Svizzera durante gli anni del secondo conflitto mondiale e, nel 1947, aveva partecipato all'epocale esposizione internazionale del Surrealismo "Le Surréalisme en 1947" presso la Galerie Maeght. Nel catalogo della mostra parigina Brauner aveva inoltre redatto una proclamazione d'intenti particolarmente indicativa, in cui si dichiarava, con tono sarcastico misto alla consapevolezza della piega onirica e animalesca della sua arte: «[...] Nous Victor Brauner / Grand Maître de l'Ordre de l'Ornithorynque / [...] Chevalier du Serpent se mordant la queue, [...] / Président de la Grande Métamorphose et de toutes / Les Sociétés Protectrices des Animaux»⁵⁴. Una notazione sintomatica della distintiva passione verso il soggetto e le possibili declinazioni nella conformazione di una peculiare mitologia dell'ibrido, quanto del ruolo quasi istituzionale dell'artista nel perpetrare l'affinità onirica e simbolica con l'animale tra la cerchia dei Surrealisti⁵⁵. Tra tutti gli artisti che ricorsero a immaginari zoomorfi all'interno della loro produzione,

pittore fonde la figura felina a quella della donna, creando veri e propri ritratti ibridi. È il caso dell'opera *La femme en chatte*, olio su tela del 1940 particolarmente noto poiché comprato in prima istanza da Peggy Guggenheim, come testimonia una notifica d'acquisto reperita nei Fonds Victor Brauner. Cfr. Lettera di Peggy Guggenheim a Victor Brauner, Grenoble, 22 dicembre 1940, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Fonds Victor Brauner (d'ora in poi FVB), Cote BRAU 3 GUG, 705.

⁵² Le opere in questione sono le seguenti: *Passage à travers les zones magiques* (1939), *Le double du double* (1946), *La vie d'une petite fille* (1947), *La bateleuse* (1947), *Codex du poète* (1947), *Envolement* (1958), *Revendication du symbole* (1959).

⁵³ Berenice, *Brauner, Montmatre e il Gianicolo*, in «Paese Sera», 13 Febbraio 1983, p. n. n.

⁵⁴ V. Brauner, *Proclamation*, in A. Breton, M. Duchamp (a cura di), *Le Surréalisme en 1947*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Maeght 7 luglio – 30 settembre 1947), Maeght éditeur, Paris 1947, cit., p. 26.

⁵⁵ Un recente filone di ricerca situa l'indagine sul Surrealismo all'interno del fiorente campo degli *animal studies*, data la ricorrenza con cui soggetti animali compaiono all'interno delle opere di tale cerchia. A questo proposito si veda ad esempio K. Strom, *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*, New York 2017, dove l'opera di Brauner viene indagata attraverso i termini operativi dell'ibridazione uomo-animale associata al linguaggio magico. Cfr. pp. 50 – 53. Si veda inoltre W. Kalaidjian, *The Surrealist Bestiary and Animal Philosophy*, in N. Lusty (a cura di), *Surrealism*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 272 – 290.

Brauner fu infatti quello che più sistematicamente nutrì le sue composizioni di tali riferimenti, complici le circostanze biografiche legate all'infanzia trascorsa nella Romania rurale - accompagnata da racconti legati a figure leggendarie quali licantropi e vampiri - e un interesse per la zoologia sviluppato fin dall'adolescenza. Tra le numerose documentazioni che si potrebbero addurre a conferma di tale stringente binomio, spicca un disegno poco noto rinvenuto presso i Fonds Victor Brauner e datato tra il 1938 e il 1939, proprio il periodo che apre la prima mostra presso la Galleria L'Attico. Un foglio di quaderno tratto da una serie di appunti, dove l'artista schizzò a matita la sagoma di un'oca con la testa a forma di bicchiere, accompagnata in alto da un'icastica notazione: «l'animal surrealist prend forme»⁵⁶, ad indicare proprio nell'immagine animale un contenitore da cui attingere per abbeverarsi della ricerca di nuove significazioni, colte nel loro progressivo farsi a partire dall'immagine dell'uccello, soggetto non a caso particolarmente caro a diversi artisti surrealisti per le implicazioni simboliche, totemiche e psicanalitiche che, già secondo Freud, presiedevano ai suoi processi di iconizzazione⁵⁷.

Venendo alle opere esposte presso L'Attico, l'analisi in questa sede è ricaduta su alcuni casi particolarmente emblematici rispetto l'agency animale e gli sviluppi a venire nel rapporto con Fabio Sargentini, che saranno analizzati più nel dettaglio nel prossimo capitolo. La mostra del 1961 si aprì con un olio su tela datato 1947, *La vie d'une petite fille* (Fig. 4), dominato dall'incombente presenza di tre personaggi saldamente frontali, che dall'aspetto e dal tipo di vestiario riconosciamo come messicani, protagonisti di una vicenda enigmatica e non immediatamente comprensibile. Al centro della composizione si staglia la sagoma di una donna, perfettamente in linea con l'asse verticale del dipinto, la cui mano sinistra si fonde con il viso allungato e deformato di una bambina, che ha da poco cessato di giocare con la corda che tiene tra le mani. Sulla destra, una presenza scheletrica dalle dimensioni più ridotte, iscritta sulla superficie di un tavolo dipinto senza tener conto della disposizione prospettica, che la donna posta al centro respinge con le sue gambe. Come emerge da alcune note dattiloscritte redatte da Brauner stesso⁵⁸ e riportate a commento dell'opera nel catalogo della mostra, il quadro inscena la lotta di una madre per allontanare la figlia da un padre incestuoso e concupiscente, «dejà un

⁵⁶ FVB, Cote BRAU 18 Ms 39, 8818.1107/8.

⁵⁷ K. Strom, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁸ AGNFGA.

mort, devant la volonté clairvoyante de la mere». La volontà chiaroveggente della donna, che in previsione di eventi nefasti relega l'uomo a una dimensione mortifera e inferiore, è personificata dall'apparizione epifanica di un serpente fuoriuscito dalla sua testa e scagliato verso lo scheletro, che secondo quanto testimoniato da alcuni testi sulla simbologia messicana, è un simbolo assolutamente positivo e collegato alle energie ctonie della profondità terrestre, ha un viscerale legame con il mondo femminile primordiale ed è sinonimo di rivelazione, cambiamento positivo e saggezza⁵⁹. La donna inoltre presenta caratteristiche ibride a metà tra l'umano e l'animale, avendo al posto di una delle due paia di gambe delle minacciose zampe da rapace. In *Codex du poète* (Fig. 5), altro olio su tela risalente al medesimo periodo, «l'unification exemplaire de l'être» di cui parla l'artista si concretizza nella sagoma piatta e ieratica della figura del poeta, ispirata ai fregi dei geroglifici egizi e ai codici precolombiani⁶⁰, il cui corpo suddiviso a metà fuoriesce dalle fauci spalancate di due serpenti. Questo complesso dipinto era parte di un ciclo realizzato tra il 1946 e il 1947, nutrito di oggetti e animali simbolici e dedicato all'esaltazione dei poteri mitopoietici del poeta, con cui lo stesso Brauner s'identificava, accostato alla figura del serpente quale primordiale entità generatrice, il cui corpo allungato demarcava una traiettoria del pensiero e un percorso millenario di unificazione. Nel quadro, la spirale serpentiforme è pensata infatti quale principio su cui basare la ricongiunzione del doppio, altro tema caro a Brauner, in quanto non ricomponesse solamente le diverse parti del corpo del poeta che presiedono alla razionalità (la testa) e l'istinto (gli organi sessuali), ma anche due rettangoli posti ai margini laterali della composizione, blu sulla sinistra e rosso a destra, stanti per la riunificazione degli opposti: acqua-fuoco, così come maschile-femminile. In molte altre delle opere in mostra, la cultura del simbolo viene associata all'energia primordiale dell'animale, in cui l'incontro surreale e totemico tra essere umano e animale funge da epitome di una personale storia naturale devota a una visionaria fantasticheria interspecista. Secondo quanto espresso dallo stesso artista nel testo redatto per il catalogo della mostra, questi quadri si configuravano quali veicoli magici che sorgevano spontaneamente dalla profondità del suo istinto, nel libero fluire di una comunicazione non filtrata dalle

⁵⁹ C. E. Herring, *The Worship of Creative Energy as symbolized by the Serpent*, Legare Street Press, New York 2016, pp. 46 – 47.

⁶⁰ N. Chalbi, *Mythologie du poète*, in J. Brunn et al., *Victor Brauner. Je suis le rêve. Je suis l'inspiration*, Paris 2020, p. 238.

strutture coercitive della conoscenza, ma posta al servizio di un compito profetico di mediazione con le forze della terra, indirizzato all'instaurazione di rapporti incantatori con le fantasie primitive⁶¹.

Nel 1963 Victor Brauner formalizzò un contratto di esclusiva⁶² della durata di quattro anni con la Galleria L'Attico, concedendo la rappresentanza sul mercato italiano, che assunse quindi una maggiore responsabilità nella promozione dell'opera del pittore. La seconda mostra personale del 1964 fu dunque più corposa e, a differenza della prima, coprì un arco di tempo maggiormente focalizzato sulle produzioni recenti: dal 1948 al 1962. Delle 23 opere esposte, quasi la metà⁶³ riportavano iconografie animali. Questi soggetti erano infatti sempre più ricorrenti nella sua produzione e tra il novembre e il dicembre del 1963, poco prima dell'apertura della seconda importante monografica de L'Attico, si era tenuta presso la Galerie Le Point Cardinal di Parigi un'altra mostra monografica tributata a Brauner, dal titolo "Bestiaire" (Fig. 6), che si proponeva di approfondire le varie configurazioni zoomorfiche nella pittura del visionario surrealista. I testi nel catalogo dell'esposizione romana contenevano riferimenti più puntuali legati alla grammatica del fantastico attraverso cui Brauner aveva predisposto una via di fuga dall'eccezionalismo umano. Una strategia operativa permeata da stati onirici e libere associazioni, dove animali umani e non erano immaginati come componenti di pastiche totemici mutuati da un ventaglio d'interessi etnografici, allegorici e alchemici, ricomposti in un'operazione sciamanica di ricongiunzione tra gli esseri. Il testo che Brauner consegnò al catalogo auspicava un rinnovamento delle forme, una rottura che facesse da sfondo al: «richiamo di lotte feroci della Specie, proiettata nelle condizioni inedite di stati successivi di rinnovamento [...]. Le interdizioni, le restrizioni di ogni genere sono già abolite e, grande, s'apre una realtà dove tutto è possibile.»⁶⁴. Il testo della critica Luce Hochtin, ripreso dalla rivista «Quadrum», focalizzava altresì tali aspetti: «[...] egli stesso [Brauner] un Veggente, familiare e complice delle creature crepuscolari, fantastiche e meravigliose alle quali attribuisce lo sguardo abbagliato ma

⁶¹ V. Brauner, *Comunicazione senza pregiudizio*, in *Victor Brauner. Dipinti 1939 – 1959*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico 21 gennaio – 13 marzo 1961) Roma 1961.

⁶² AGNFGA.

⁶³ Le opere in questione sono le seguenti: *La maman du poete* (1948); *Victor et la maman analyste* (1949); *Victor Victorios s'empare de la conscience du moi* (1949); *Le chien philosophique* (1950); *Thelonijs mon chevalier du hot* (1950); *Le retour en arriere* (1961); *Intelligence volante* (1962); *L'affront* (1962).

⁶⁴ V. Brauner, *Manoscritto dimenticato dietro la coscienza*, in *Victor Brauner*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico 15 febbraio – marzo 1964) Roma 1964.

assente di chi fissa un mondo dall'altrove. Personaggi da metamorfosi, esse si muovono, irradiano la stravaganza, l'inquietudine e il fascino in un universo nel quale si aboliscono le specificazioni e le identità immutabili.»⁶⁵. Anche in questa occasione l'opera posta in apertura della mostra, *La maman du Poete* (Fig. 6), olio su tela datato 1948, riproduceva l'immagine di due serpenti: la madre del poeta era raffigurata attraverso la forma di un quadrato-casa, con in testa un serpente stilizzato, a sovrintendere alla procreazione della poesia e del pensiero, nuovamente quindi la potenza animale quale principio iniziatico e ordinatore che dava origine a un processo visionario, collaborativo e creativo.

Ma tornando al rapporto con Fabio Sargentini, non sembrerebbe del tutto casuale che il gallerista, a distanza di anni, reimpiegò il lavoro di Brauner in differenti momenti. S'ispirò ad esempio al titolo di un disegno di Brauner realizzato il 3 febbraio del 1961 sul catalogo della mostra dell'Attico dello stesso anno come regalo per Franco Angeli, *Ritratto et controritratto in un solo ritratto* (Fig. 7), dove il tema del doppio e della metamorfosi tra umano e animale riemergono prepotentemente, quale invito per *Autoritratto e controritratto in un solo ritratto* (Fig. 8), sua azione teatrale con la quale nel 1978 chiuse la sede della galleria di via del Paradiso. Nel 1983 redasse un articolo sulla sua rubrica "il terzo occhio" per il quotidiano «Il Tempo», dove definì quella di Brauner: «una pittura incredibilmente misteriosa, che lancia la sua rete da pesca nell'insondabile profondità dell'essere, e fa bottino di simboli e miti ancestrali.»⁶⁶, accompagnando lo scritto con l'illustrazione dell'opera *La Bateleuse* (Fig. 9), olio su tela del 1947 esposto nelle mostre del 1964, 1966 e 1983, dove il capo di una figura femminile è sovrastato da un pesce, animale totem prescelto da Brauner in quanto tramite della navigazione nei meandri dell'inconscio⁶⁷. A partire dagli anni Novanta Sargentini ha inoltre curato presso L'Attico, quando la galleria divenne formalmente un'associazione culturale, numerose mostre⁶⁸ aventi per oggetto tematiche prossime al mondo animale, declinate secondo modalità inerenti i singoli artisti, ma anche le predisposizioni, gli interessi e le disponibilità di opere dello stesso gallerista. In una fra queste, "Serpentopoli", mostra collettiva aperta tra il gennaio e il marzo del 2014,

⁶⁵ L. Hoctin, *Considerazioni su Victor Brauner*, in *op. cit.*

⁶⁶ F. Sargentini, *Nella stanza del tesoro*, in «Il Tempo», Venerdì 28 Gennaio 1983.

⁶⁷ S. Alexandrian, *Victor Brauner*, Paris 2004, p. 89.

⁶⁸ Le mostre sono le seguenti: "Sergio Ragalzi. Impronte Kafkiane", 1990; "Animal House", 1993; "Il pensiero selvaggio", 2002; "Scimmie", 2003; "Serpentopoli", 2014.

riapparve significativamente proprio un'opera di Brauner, ovvero *La maman du poete*. Sargentini infatti non a caso elesse Brauner quale evocatore di serpenti per eccellenza, avendo egli richiamato il soggetto in numerosissime occasioni e scritto contributi a partire da tale creatura⁶⁹ lungo il corso della sua carriera. La figura del serpente esercitava ugualmente sul gallerista un fascino che lui stesso definì nel testo in catalogo «un'attrazione occulta»⁷⁰, richiamato a partire da una prosa contenuta in un suo scritto tratto da *Il pescatore di perle*, dove raccontava: «Una vipera è morta sotto le ruote di un'automobile. L'hanno portata in piazzetta e tutti i contadini si sono fatti intorno. Aldo, il fabbro, ha tirato fuori il metro e l'ha misurata: sessantacinque centimetri. E tutti hanno commentato: quanto è lunga! Qualcuno ha esclamato: ehi, forse s'è mossa! Un brivido m'è corso sulla schiena, non so agli altri, davanti al rettile inerte. Inerte, ma ancora potente»⁷¹. Il testo evocava la reazione emotiva che scatenava in lui la prossimità con l'animale strisciante, tra paura, ripugnanza, ma anche un'innegabile seduzione, legata alla manifestazione di un'energia vitale e atavica che riaffiora anche in un suo piccolo componimento poetico riguardante i rettili contenuto ne *Il mio doppio fuma l'oppio*: «Non sei tu gecko innocuo / a incutermi paura / ma il dinosauro di cui / sei la miniatura». Assieme al desiderio di prossimità con l'animale convive la pulsione al disgusto, dovuta all'orrore specificatamente antropocentrico di considerare la possibilità che tra umano e animale possa esistere un grado di parentela, che il primo tenta di sottacere e rimuovere⁷². In molte delle raccolte di Sargentini si annidano riferimenti interiorizzati che lasciano esplicitamente palesarsi questa eventualità, l'esaltazione di un doppio a metà tra le due specie, spettro darwiniano di una parentela sopita ma capace di riaffacciarsi nella quotidianità. Questa tensione permea ad esempio uno dei suoi diari di aforismi, dove leggiamo: «Davanti allo specchio sono un cane, un lupo, un gatto, un leone. Abbaio, ululo, miagolo, ruggisco. Faccio paura a me stesso. Belo di riflesso»⁷³; «Dei primi atti del mattino, sbarbarmi m'aiuta a sbarazzarmi dell'antenato scimmia»⁷⁴; «E se la differenza tra uomo e scimmia fosse pura e semplice bestemmia?»⁷⁵.

⁶⁹ Cfr. ad es. V. Brauner, *Serpent autocatapulteur*, in «Neon», n. 3. Maggio, Paris 1948, pp. 1 - 2.

⁷⁰ F. Sargentini, *Serpentopoli*, catalogo della mostra (Roma, Associazione Culturale L'Attico 31 gennaio - 28 marzo 2014) Roma 2014, cit., p. 5.

⁷¹ F. Sargentini, *Il pescatore di perle*, Roma 2002, cit., p. 38.

⁷² Cfr. E. Fudge, *Animal*, Reaktion Books, London 2002, pp. 7 - 8.

⁷³ F. Sargentini, *Diario per modo di dire*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1995, cit., p. 29.

⁷⁴ Ivi, p. 38.

⁷⁵ Ivi, p. 39.

Questa prospettiva su Brauner ci permette di ipotizzare un debito surrealista nella fascinazione per l'animale intorno agli anni Sessanta e Settanta in area romana che, se certamente fu avvertita da Fabio Sargentini, può essersi estesa anche ad alcuni degli artisti gravitanti attorno alla galleria. Inoltre, si è scelto di dedicarsi all'analisi del caso specifico di Brauner poiché il rapporto tra animale e surrealismo all'interno dell'opera d'arte è stato rilevato, durante la ricerca, come costante che informa numerose pratiche artistiche contemporanee. Sargentini, infatti, affermava attraverso le riflessioni sull'animalità una realtà complessa che subisce variazioni, contaminazioni e rielaborazioni, gettando uno spiraglio sulle sue affinità elettive in campo artistico e risuonando dell'eco con cui gli enigmi visuali di Victor Brauner si costruivano attraverso i tentativi di risoluzione dei conflitti, immaginari e non, tra le diverse specie.

II.2 “Animals are used as sex”. Richard Serra alla Galleria la Salita (1966)

Il 24 maggio del 1966 inaugurò presso la Galleria La Salita di Roma la mostra “Animal Habitats Live and Stuffed...” (Fig. 10), prima personale di Richard Serra. Tale occasione, apparentemente al di fuori dai futuri sviluppi dell'opera dell'artista e giudicata da egli stesso con una certa riluttanza, quale esperimento di uno studente ancora in fase di formazione⁷⁶, fornisce in realtà spunti utili per indagare la pratica di

⁷⁶ «J'ai toujours considéré ce travail comme celui d'un étudiant, c'est comme cela que je le pensai.». Cfr A. Pacquement, *Entretien avec Richard Serra*, in Id (a cura di), *Serra*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou 26 ottobre 1963 – 2 gennaio 1984), Centre Georges Pompidou, Paris 1983, cit., p. 38.

compenetrazione tra scultura, spazio ed entità animale, così come il significato simbolico che frequentemente si attribuisce all'animale una volta varcata la soglia dello spazio artistico. Inoltre, l'esposizione rivestì una particolare centralità, soprattutto in ambiente romano, rispetto agli sviluppi successivi legati all'inserimento di animali viventi nelle opere d'arte.

Tra la metà degli anni Cinquanta e Sessanta, Serra si era formato seguendo un percorso interdisciplinare, studiando inizialmente letteratura inglese nella University of California a Berkeley e a Santa Barbara, poi pittura e storia dell'arte presso la Yale School of Art⁷⁷. A completare un alunnato prevalentemente teorico, contribuì tra 1964 e 1965 un lungo viaggio in Europa (tra Spagna, Francia, Italia, Grecia e Turchia), dopo essere risultato assegnatario di una Yale travelling fellowship per la pittura, finanziamento che ogni anno veniva elargito a un allievo per corso di studio distintosi per le sue capacità. La prima parte del tour alla scoperta della storia dell'arte europea si svolse prevalentemente a Parigi, dove Serra condivideva un atelier con l'allora compagna Nancy Graves ed ebbe modo di entrare in contatto con molta della pittura impressionista e surrealista, con i capolavori storici esposti al Louvre, con la scultura di Alberto Giacometti e soprattutto di Costantin Brancusi. Fu proprio la visita al famoso atelier ricostruito presso il Musée National d'Art Moderne a instillare un primo dubbio nella sua pratica, direzionata fino ad allora verso la rappresentazione pittorica. La capacità della scultura di Brancusi di inter-relazionarsi allo spazio a partire da una sagoma a tre dimensioni, che appariva come disegnata in esso, generava una tensione materiale e concettuale nel disegno, tradizionalmente destinato a una superficie bidimensionale, che acquisiva nello spazio una conformazione tridimensionale attraverso la fine sagomatura scultorea. Serra si recava spesso nell'atelier dello scultore romeno, portando con sé un piccolo sketch-book con cui, attraverso rapide illustrazioni, tentava di penetrare graficamente il segreto della logica interna della scultura di Brancusi⁷⁸, riflettendo sulle specificità di un medium tramite l'impiego di un altro medium, poiché allettato dall'interesse che anche carta e matita potevano innescare nei volumi e spazialità dell'opera.

⁷⁷ *Chronology*, in R. Krauss (a cura di), *Richard Serra / Sculpture*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art 27 Febbraio – 13 Maggio 1986), The Museum of Modern Art, New York 1986, pp. 167 – 168.

⁷⁸ R. Krauss, *Richard Serra / Sculpture*, in R. Krauss (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

Nel 1965 Serra si recò in Italia, a Firenze, dopo essere risultato assegnatario di una borsa Fullbright. Qui maturò definitivamente il suo abbandono della pittura, a favore delle logiche legate allo sviluppo del processo nell'opera d'arte. Lo studio della pittura rinascimentale mise l'artista di fronte all'evidenza volumetrica insita nel triplice rapporto tra rappresentazione, prospettiva e illusione spaziale⁷⁹. Inoltre, un viaggio a Madrid, intrapreso durante il soggiorno italiano, dove fu esposto alla vista dell'opera *Las Meninas* di Diego Velázquez presso il Museo del Prado, contribuì alla presa di coscienza del riconoscimento all'interno della spazialità pittorica attivata dal maestro sivigliano⁸⁰. Il complesso ordito scenografico e teatrale congegnato nel quadro, basato su un virtuoso gioco tecnico di specchi e riflessi, predisponeva infatti la centralità assoluta dell'osservatore che, tramite un ribaltamento prospettico, era reso soggetto stesso dell'opera. Riconosciuto definitivamente il bisogno di essere a sua volta il promotore di un'esperienza di soggettivazione spettatoriale nello spazio attraverso un accidente artistico, ma incapace di padroneggiare una tecnica pittorica pari a quella di Velázquez, al ritorno a Firenze Serra gettò nel fiume Arno tutte le sue tele, con relativi pennelli e colori⁸¹, in un impeto estremo atto a chiudere definitivamente i ponti con la pittura. I quadri di cui verosimilmente egli si era bruscamente sbarazzato si configuravano prevalentemente come riproduzioni di griglie, tra i più praticati dispositivi modernisti di visione⁸², riempite ponderatamente di colore. L'applicazione dell'elemento cromatico era calibrata dall'utilizzo di un cronometro, che scandiva i ritmi in cui l'artista si concedeva la possibilità di dipingere sul quadro. In tal modo, egli estirpava dalla pittura qualsiasi tensione emotiva o creativa, rendendola una fredda attività programmata, oggetto di una ritmicità regolata sulla base del costante ripetersi di una notifica temporale.

La situazione qui brevemente tratteggiata costituisce il terreno sul quale prese atto la mostra presso La Salita. Nel perseguire gli scopi prefissati, Serra ricercò il modo di allontanarsi dai fondamenti educativi ai quali, fino a quel momento, era stato abituato.

⁷⁹ Un'approfondita panoramica del rapporto tra Richard Serra e la cultura visuale italiana può essere reperita in R. Serpolli, *Richard Serra e l'Italia. Uno sguardo sulla tradizione artistica e l'identità visiva di una nazione*, in «Palinsesti», n. 2, 2011, pp. 77-93.

⁸⁰ R. Serra, H. Foster, *Conversation about Sculpture*, Yale University Press, New Heaven, London 2018, p. 18.

⁸¹ A. Pacquement, *op. cit.*, p. 37.

⁸² Cfr. R. Krauss, *Grids*, in Ead., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (MA), London 1986, pp. 8 – 22.

Tenendo a mente tale scopo iniziò a sperimentare la giustapposizione di materiali eteroclitici e prelevati direttamente dal tessuto urbano, accompagnando una pratica di matrice Surrealista e Dada all'interesse verso la zoologia e la tassidermia. Da quello che l'artista stesso ha dichiarato, la sua casa-studio di Firenze, ormai svuotata di tutte le opere delle quali non era più soddisfatto, divenne il luogo dove ospitare, assieme a vari *object trouvè*, un gran numero di animali viventi, circa ventidue, che convivevano assieme a lui e Nancy Graves⁸³. Questa prima notazione appare di per sé significativa, dato che il processo di dis-apprendimento che Serra stava mettendo a fuoco transitava, in un certo senso, attraverso la convivenza e il contatto diretto con l'animale. Quotidianamente l'artista osservava e studiava le capacità di adattabilità a nuovi habitat artificiali degli animali radunati. Come questi tentavano di comprendere, in maniera istintuale e connaturata a una logica di sopravvivenza, il comportamento più congeniale per appropriarsi e predisporre a occupare un nuovo spazio, così l'artista si lasciava ispirare nella ricerca di nuove possibilità spaziali per la sua arte, tutta da ripostulare. Egli inoltre non era soltanto attratto dall'animale in quanto entità vivente e soggetta a un moto, ma anche da ciò che, all'opposto, concerneva la pratica volta a congelare in maniera permanente tale vitalità in un "oggetto" scultoreo: la tassidermia. A Firenze aveva infatti avuto modo di visitare il Museo della Specola, ospitante un'amplissima collezione zoologica di animali impagliati, l'assortimento del ceroplasta Gaetano Giulio Zumbo - tra le più corpose raccolte di cere anatomiche settecentesche - e una collezione Osteologica di animali moderni, di circa 3000 reperti. In un'intervista successiva con Hal Foster, a questo proposito dichiarerà che:

In the Museo della Specola in Florence there are stuffed cadavers by Clemente Susini made of wax, slit from scrotum to throat, and opened up so you can see the splayed intestines. They're extraordinarily beautiful and also perverse and sexual. Nancy Graves and I (we were together then) used to go look at them. At the same time I became interested in zoos (Florence had the first zoos). So I got the idea of stuffing animals and presenting

⁸³ *Artists Talk with Richard Serra at Fondation Beyeler*, 27 maggio 2011. <http://vernissage.tv/blog/2011/05/27/artists-talk-with-richard-serra-at-fondation-beyeler/> (ultima consultazione 7 febbraio 2022).

assemblages, and I used cages, stacking them one on top of the other à la Brancusi. Again, I wanted to do something I wasn't taught or had seen before, something that dealt with different materials. I took stuff from junk shops, thrift stores, and off the street, just threw it together, and tried to make some metaphor out of what was stuffed and what was alive, illusion and reality. It was barnyard-assemblage-Surrealism, very much student work.⁸⁴

L'interesse per la sovrapposizione di oggetti e materiali differenti, analogo a quello che aveva potuto ammirare tra le commistioni di mirabilia nella sorta di wunderkammern che era il Museo della Specola, le suggestioni visive della scultura modulare di Brancusi, la duplice simultaneità di realtà e illusione, l'attrattiva a vario titolo verso l'animale, il richiamo basso-materialista e sessuale delle ceroplastiche di Clemente Susini misto a un certo grado di astrazione metaforica, furono perciò gli elementi che, nel loro complesso, diedero vita alle sperimentazioni che saranno esposte dal gallerista Gian Tomaso Liverani presso La Salita. Va inoltre menzionato che, proprio parallelamente alle ricerche di Serra, anche Nancy Graves era stata sedotta da alcune di queste singolari fascinazioni. Le *écorché* di Clemente Susini, riproduzioni scultoree in cera della muscolatura di umani o animali privati dell'epidermide, richiamarono all'attenzione dell'artista le anatomie interne degli organismi e le potenzialità malleabili della cera. Da sempre ispirata dalla storia naturale, Graves realizzò a Firenze due sculture raffiguranti fisionomie di cammelli attraverso materiali vari, quali cera, iuta, poliuretano, pelle animale e pittura a olio (Fig. 11). Le opere simulavano il contrasto tra la raffigurazione della sagoma dell'animale e l'aspetto più organico e viscerale della materia interiore, in un gioco di richiami imperniato sulla dialettica tra interno ed esterno che permeava le cere di Susini. Graves distrusse tali sculture nel 1966, lo stesso anno della loro realizzazione, tuttavia anche successivamente il cammello e lo studio della sua struttura fisica saranno referenti considerevolmente presenti nella sua

⁸⁴ R. Serra, H. Foster, *op. cit.*, cit., p. 16.

produzione⁸⁵. Il mondo animale e le articolazioni a esso associate dovevano essere, dunque, argomento di discussione piuttosto dibattuto nella coppia Graves - Serra. Mentre la prima guardava però all'animale soprattutto in termini di rappresentazione scultorea e materica, il secondo era prevalentemente interessato alla sua posizione nello spazio, ma anche alle possibilità, meno evidenti e prevedibili, di un linguaggio allegorico, surreale ed evocativo.

Serra arriverà alla Salita grazie all'intermediazione di Claes Oldenburg. Racconta Liverani:

Serra me lo presentò Oldenburg, di passaggio qui a Roma dopo la Biennale di Venezia del 1964. La mostra è stata nel 1966. Mandò una lettera dicendo: "Guarda, c'è un mio amico che ha un certo talento che sta lavorando a Firenze con una borsa di studio, lui e sua moglie, tienilo in considerazione".⁸⁶

La mostra fuoriusciva nettamente dal precedente tracciato della galleria⁸⁷, incentrato prevalentemente sulla proposta di autori italiani legati al clima informale, alle sperimentazioni del gruppo Forma e della Scuola di Piazza del Popolo. Le varie suggestioni finora tratteggiate confluirono perciò nella realizzazione di un'operazione di grande impatto, poco nota nella carriera dell'artista, che presentava sedici opere⁸⁸ costituite prevalentemente da scatole e gabbie, con all'interno animali vivi o imbalsamati. Il titolo della mostra, "Animal Habitats Live and Stuffed...", suggeriva con estrema letterarietà l'imprevedibile contenuto dell'operazione. Il catalogo della mostra era invece piuttosto ermetico, una serie di foto di alcune delle opere esposte si

⁸⁵ M. E. Shapiro, *Inside-Out/Outside-In. The Anatomy of Nancy Graves's Sculpture*, in E. A. Carmean, L. I. Cathcart, R. Hughes, M. E. Shapiro (a cura di), *The Sculpture of Nancy Graves. A Catalogue Raisonné*, Hudson Hill Press, New York 1987, p. 25. Si veda anche la scheda delle due sculture in *op. cit.*, p. 49.

⁸⁶ L. Schermi, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in «Arte e Critica», anno VI n. 24, 2000, cit., p. 50.

⁸⁷ Per informazioni sull'attività della Salita prima della mostra di Serra si vedano D. Lancioni (a cura di), *Liverani La Salita 1957-1998*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998 e D. Lancioni, *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002.

⁸⁸ Stando al catalogo della mostra, le opere erano per l'appunto sedici. Nella piantina che è stata ricostruita presso la mostra "Richard Serra: Animal habitats live and stuffed... Roma, La Salita, 1966" al Museo MACRO di Roma se ne contano invece diciannove.

accompagnava a una notazione scritta dall'artista stesso, unico testo assieme a una breve biografia di rito:

The work involves a placement of juxtaposed materials for the sake of the idea: the projected sexual metaphor. The concern is not with the merit of any particular esthetic object. The works are psychological and obsessive. Medium is mixed – Animals are used as sex. Containers as sex. Experience as sex. My ambition is to present a daisy chain.⁸⁹

Nella loro scarna efficacia rappresentativa, queste righe suggerivano quantomeno gli aspetti principali che contraddistinguevano il clima della mostra: uno spiccato gusto per la sovrapposizione di oggetti differenti, assemblati in senso concettuale; l'attitudine a rivestire tali elementi di un'accezione psicologica e metaforica, connessa alla sfera sessuale e ordita al fine di attivare una serie di collegamenti a catena. Per Serra dunque l'animale altro non era che un tramite attraverso cui innescare una spinta pulsionale, un "materiale" tra i materiali, che suscitava però un'irresistibile attrazione, per via del suo essere apparentemente libero da condizionamenti sociali umani e dalle gabbie psicologiche che ancoravano l'essere umano alla costruzione di tabù prescrittivi.

Una mostra recente, "Richard Serra: Animal habitats live and stuffed... Roma, La Salita, 1966", inaugurata presso il Museo MACRO di Roma il 21 giugno 2022, ha portato alla luce una serie di materiali d'archivio inediti che hanno permesso di ricostruire il percorso espositivo (Fig. 12) e una fisionomia più dettagliata delle opere esposte. In un locale reso quasi irriconoscibile, gabbie, dispense e bidet contenevano oggetti tra i più disparati, assieme a un mix di animali vivi (un maiale, due tartarughe, due quaglie, una gallina e un coniglio), impagliati (soprattutto uccelli e conigli) o parti di essi (pelli di serpenti e cinghiali, orecchie di lepre, teste di uccelli). Le opere, tra loro piuttosto simili, erano organizzate secondo alcune serie. *Live Pig Cage I*, *Live Indian Pigs* e *Live Chicken and Rabbit* mettevano il pubblico di fronte all'evidenza della vita animale. Nella prima opera ad esempio (Fig. 13), una gabbia per maiali di legno rivestita da una griglia a losanghe metallica conteneva un maiale vivente e una mangiatoia dipinta di verde. La concretezza della vita animale, la sua possibilità di

⁸⁹ Richard Serra: *Animal habitats live and stuffed...*, Galleria La Salita, Roma 1966, cit., p. n. n.

manifestarsi quale principio energetico e pulsionale che sfuggiva dall'unitaria iconicità della visione, permetteva all'artista di ravvisare il potenziale di un'immagine vivente e in movimento. Come nelle griglie che l'artista dipingeva prima di rompere definitivamente i ponti con la pittura, il dispositivo scultoreo della gabbia costituiva l'impalcatura dentro la quale l'immagine vivente performava una sensibilità non idonea a concludersi in una forma fissa, probabile prodromo di quelli che saranno gli sviluppi successivi dell'antiform. Alla domanda di un intervistatore sconcertato sopraggiunto alla mostra, che chiedeva: "Perché hai messo in gabbia animali?", Serra, serafico, rispondeva infatti: "Per ottenere differenti risultati nell'espressione dell'immagine"⁹⁰. Come ha notato Rosalind Krauss:

Serra had an exhibition at the Galleria La Salita, Rome, where his pictorial grids were transformed into the three-dimensional geometric latticework of a set of cages, and his "material" was the aesthetically disarticulated medium of biological life: he filled these cages with animals, both live and stuffed⁹¹.

Il medium della vita biologica di cui parla Krauss non era però semplicemente un oggetto tra gli oggetti, ma un ente dotato di una propria coscienza e della capacità di opporsi. A completamento dell'opera *Live Pig Cage I* vi era una piccola targa sul pavimento, su cui era riportato un sintetico ma eloquente avvertimento: "They bite". Un secondo gruppo di opere, tra cui *Hard-on*, *Grannie's Sampler*, *Squatter I* e *Hairon or After Gasm One* facevano riferimento in maniera più diretta alle polarità maschile-femminile e alla tensione verso il desiderio sessuale. *Hard-on* (Fig 14) si configurava ad esempio come una dispensa di color porpora, contenente una campana di vetro trasparente, dipinta rozzamente con della vernice bianca che dall'apice sgocciolava lungo i bordi. La campana era poggiata su un sacco bianco imbottito e, al suo interno, era inserito un pallone sgonfio, probabile rimando al fallo maschile e, come suggerirebbe il titolo, all'erezione. Quasi da contraltare, in prossimità di quest'opera era

⁹⁰ *Cinemondo. Pittori in vetrina. A Roma, mostra delle opere di Richard Serra, 1966*. Film in bianco e nero trasferito in digitale, sonoro, 1'31''. Fondazione Cineteca di Bologna. Consultato presso il Museo MACRO in data 21 giugno 2022.

⁹¹ R. Krauss, *op. cit.*, cit., p. 18.

allocata *Grannie's Sampler*: una gabbia per uccelli, appesa al soffitto, che ospitava un cesto di perline colorate, di nuovo sporcate di vernice, al cui interno vi era una conchiglia rosa. Delle conchiglie cipreidi, tipiche per la loro forma globosa e l'apertura denticolata che ne attraversa la base, si trovavano anche in un bidet da bagno. L'opera in questione, *Squatter I* (Fig. 14), può essere letta come un riferimento alle parti intime della donna. Ciò spiegherebbe le ragioni del contenitore, generalmente adoperato per l'igiene intima, dove in questo caso proliferavano geometrie naturali dalla forma vagamente uterina. La stessa tipologia di bidet di metallo bianco era adoperata per *Hair on or After Gasm One* (Fig. 15), in cui alle conchiglie era sostituito un vaso di vetro, su cui poggiavano una spugna e una testa di uccello. Dal lato del bidet spuntavano invece fasci di sterpaglia protesi verso l'esterno, che schizzavano fuori dal contenitore, restituendo l'immagine di un oggetto parzialmente animato e desiderante. L'ultima serie era quella delle gabbie, come *Bird Cage I*, *Bird Cage II* e *Bird Cage III* o *Zoo Cage I*, *Zoo Cage II*, *Zoo Cage III* e *Zoo Cage IV*, contenenti oggetti disparati e animali vivi o tassidermizzati. Le gabbie rudimentali ricordavano quelle adoperate dai contadini per mostrare la selvaggina al mercato, spesso erano spruzzate di vernice e, nel caso delle *Zoo Cages* (Fig. 16), impilate a guisa della *Colonna Infinita* di Brancusi.

Serra ha dichiarato più volte come tutti questi lavori testimoniassero la diretta germinazione dell'influenza che, in uno studente in fase di formazione, aveva suscitato l'opera di Edward Kienholz, Lucas Samaras, Jasper Johns e Robert Rauschenberg⁹². Oltre al tipico gusto da bricoleur che contraddistinse le sperimentazioni assemblative degli artisti citati, anche la scelta di alcune conformazioni visive che implicano la presenza animale sembra porsi in diretta filiazione con tali predecessori. È il caso ad esempio di *Bird Cage I* (Fig. 17), una piccola gabbia in legno dal cui centro sbucava una testa di quaglia, fuoriuscita da un disco piatto di colore chiaro che le incorniciava il volto, richiamando lo stratagemma visivo che faceva capo alla celebre combinazione tra una capra d'angora e uno pneumatico del *Monogram* di Rauschenberg (Fig. 18).

Un dato particolarmente significativo traspare dalla definizione di Serra delle sue opere come dei «surrogate zoos»⁹³, con riferimento a un tratto saliente della mostra alla Salita: l'influenza del Surrealismo. Egli infatti discuteva al proposito di un personale tipo di

⁹² Cfr. ad es. R. Serra, H. Foster, *op. cit.*, cit., p. 18.

⁹³ A. Searle, *Metal Works*, in «Frieze», Issue 119, 2008. <https://www.frieze.com/article/metal-works> (ultima consultazione in data 8 febbraio 2022).

«barnyard Surrealism»⁹⁴, un Surrealismo da cortile, contadino, tipicamente agreste, fatto di materiali poveri e animali di campagna. Il ricorso all'animale reale all'interno dell'opera d'arte richiama sovente echi le cui radici affondano negli accostamenti incongrui e inconsueti dell'avanguardia surrealista. Seguendo la teoria freudiana, i surrealisti ricercarono il carattere sessuale sottaciuto negli atti più o meno consapevoli, così come negli oggetti o gli elementi che contornavano l'esistenza quotidiana e psichica. Temi fallici ed esaltazione delle energie liberatorie dell'eros erano infatti all'ordine del giorno e, spesso, anche gli animali erano immaginati quali transfer erotici atti a sondare il terreno denso di mistero del rapporto tra maschile e femminile⁹⁵. È il caso ad esempio delle tele raffiguranti donne e cani di Dorothea Tanning, dei volatili indiscreti che attorniano le signore irretite di alcune opere di Max Ernst, ma ancor più delle scatole di Joseph Cornell contenenti pappagalli imbalsamati (Fig. 19) o di *Objet* (1936) di Joan Mirò (Fig. 20). La scultura era un assemblaggio a funzionamento simbolico avente come protagonista un pappagallo impagliato, appollaiato su un ramo di legno che sormontava una palla oscillante appesa a una corda, adiacente a una gamba di donna penzolante, il tutto sostenuto da un cappello maschile ammaccato. L'opera, donata al MoMA da Pierre Matisse e esposta già a partire dalla celebre mostra "Fantastic art, dada, surrealism" del 1936, potrebbe essere stata uno tra i referenti di Serra, sia per il motivo del volatile impagliato che per il significato velatamente erotico che sottaceva. Anche da un punto di vista letterario Benjamin Péret, sovversivo poeta e scrittore surrealista e direttore della rivista «La Révolution surrealiste» già dal 1924, aprirà il suo controverso scritto *Les Rouilles Encagées – Les Couilles Enragées* (1954) con l'immagine di un pappagallo che sollecita eroticamente il suo laido padrone⁹⁶. Così come i surrealisti miravano con le loro operazioni sovversive a farsi beffe dell'ordine borghese, anche questa mostra produsse non poco disordine nell'ambiente culturale dell'epoca. Un articolo del quotidiano «La Stampa» del 9 giugno 1967 informa della vicenda giudiziaria che si scatenò a seguito dell'apertura della mostra:

Un vigile urbano si affacciò nel locale e multò il direttore della mostra. "Lei ha la licenza per vendere quadri o comunque oggetti d'arte e non degli

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Cfr. X. Gauthier, *Surrealismo e sessualità*, Sugar Editore, Milano 1973, pp. 165 – 167.

⁹⁶ B. Peret, *Le ruggini ingabbiate – I coglioni arrabbiati*, City lights Italia, Firenze 1997, p. 9.

animali”. Il direttore della mostra dott. Liverani protestò. E quando si vide condannato dal pretore con un semplice decreto penale a 20 mila lire di ammenda chiese di essere sottoposto a dibattimento. Da New York il pittore Richard Serra, non potendo venire a Roma, ha scritto al pretore una lettera spiegandogli che aveva usato animali vivi ed imbalsamati “per concretare nel contesto dell’opera la metafora del mio pensiero”. [...] Il dott. Liverani si è giustificato dicendo “Io non ho venduto degli animali al posto dei quadri, lo ho venduto degli animali che fanno parte di quadri. Un artista deve godere la libertà di esprimere il proprio pensiero con qualunque mezzo ritenga più idoneo. Un’opera d’arte può essere composta con qualsiasi elemento l’artista ritenga opportuno: anche animali vivi”⁹⁷.

Liverani fu multato da un vigile per aver venduto animali al posto di opere d’arte, non avendo una licenza adatta ad assolvere questo tipo di attività commerciale. La faccenda si risolse con l’assoluzione del gallerista grazie anche alla testimonianza di esponenti di primo piano della cultura artistica italiana dell’epoca, come Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan. Era evidente che quel parterre non era ancora preparato a simili espedienti, giudicati sconcertanti o, come dimostrano i toni ironici di una recensione del «Times»⁹⁸, da esporre al pubblico ludibrio. Alcuni artisti contemporanei gravitanti su Roma avevano però accolto i fermenti che da questa mostra si erano originati, come Serra stesso ha più volte sottolineato⁹⁹. Jannis Kounellis doveva essere stato, ad esempio,

⁹⁷ *Non è reato «dipingere» quadri con gatti e uccelli vivi o imbalsamati*, in «La Stampa», 9 Giugno 1967, cit., p. 18.

⁹⁸ «Another realist of sorts also opened last week to grunts of approval in Rome's Gallerie La Salita. He is Richard Serra, 27, [...] he is currently deep in his zoo period.». Cfr. *Exhibitions: Please Don't Feed the Sculpture*, in «Time», Friday 10 June 1966, consultato in <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,942031,00.html> (ultima consultazione in data 9 febbraio 2022).

⁹⁹ A questo proposito, si veda ad esempio l’intervista di Richard Serra con David Seidner: «RS: [...] At one stage, I had a double cage with a live chicken and a stuffed rabbit. I showed the work in Rome and all the Italian artists came and screamed, “ignoble, brute.” DS: The Arte Povera artists?. RS: Arte Povera hadn’t started at that time, a year and a half later Arte Povera began and they were all too willing to line horses up in a basement but up to that point they looked at my work as not being legitimate, it wasn’t even Dada.» cfr. D. Seidner, *Richard Serra*, in «Bomb Magazine», 1 January 1993; <https://bombmagazine.org/articles/1993/01/01/richard-serra/> (ultima consultazione in data 7 febbraio 2022). Si veda anche ciò che dichiara in proposito Fabio Sargentini: «“Fuoco Immagine Acqua Terra”, la mostra che si tenne nel giugno 1967 a L’Attico di piazza di Spagna, un appartamento sito all’ultimo piano di un palazzo borghese, destò scalpore all’epoca per l’adozione di elementi naturali nella costituzione di un’opera d’arte. Oggi la percezione è diversa, ma allora, quarant’anni fa circa, fare entrare fuoco, acqua, terra in galleria era una vera e propria rivoluzione. Una mostra così non nasce dal niente. Un precedente

particolarmente attirato da alcuni motivi che informavano la mostra, come quello dell'animale in gabbia, che rielaborerà nel *Senza Titolo* del 1967, una tela di stoffa circondata da 24 gabbiette contenenti uccelli vivi, esposta presso L'Attico in una personale aperta l'11 marzo del 1967. Anche il gesto di nutrire l'animale, di cui Kounellis offriva una suggestione in una conversazione su «Marcatrè» con Carla Lonzi¹⁰⁰, potrebbe essere stato mutuato dall'esposizione di Serra. Di questo evento espositivo rimangono infatti alcune foto dell'artista intento a sfamare il maiale nella gabbia dell'installazione *Live Pig Cage I* (Fig. 21), consegnando l'immagine di una mostra che andava alimentata attraverso concatenazioni di pensiero, proiezioni surrealiste, immagini in movimento e vero e proprio mangime per animali.

II.3 Naturale-artificiale: l'animale tra natura e artificio dalla metà degli anni Sessanta ai primi anni Settanta

Con lucida attenzione verso i mutamenti del suo tempo, nel 1969 Gillo Dorfles dava alle stampe *Artificio e Natura*, libro paradigmatico dello slancio progressista di fine anni Sessanta, che non mancava di registrare problematiche e possibili valori aggiunti

era stata, nel 1966, l'esposizione di un maiale vivo alla galleria La Salita di Roma a opera dell'artista americano Richard Serra, unico animale vivo tra una serie di animali impagliati. Questo lavoro, che non somiglia in nulla alla scultura che avrebbe contraddistinto Serra nella sua carriera, non passò inosservato agli addetti ai lavori. Certo, quello di Serra era soprattutto un gesto provocatorio, ancora legato a un'idea di *épater le bourgeois*. Nonostante ciò è indubbio che rappresenti un precedente sulle scelte formali di Pascali e Kounellis in relazione a "Fuoco Immagine Acqua Terra".» cfr. F. Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in «Flash Art», n. 300, marzo 2012, cit., p. 29.

¹⁰⁰ «Mi piaceva il gesto che fa quello lì: andare la mattina, che esce, a dare da mangiare agli uccelli...» in C. Lonzi, *Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, in «Marcatrè», n. 26/27/28/29, 1966, cit., p. 130.

nelle evoluzioni del secolare rapporto tra essere umano e natura. Partendo da un aforisma hegeliano: «l'uomo si raddoppia»¹⁰¹, il critico applicava tale principio di sdoppiamento - da riferire alla separazione che si genera nel momento della creazione tra l'uomo e la sua produzione – alle evoluzioni socioculturali e derivanti coeve realizzazioni artistiche. Se le cose naturali risultavano aprioristicamente date al mondo, l'essere umano invece, frutto e parte integrante della natura stessa, trasformava quest'ultima attraverso un'azione additiva concretizzata nella creazione di oggetti: «“entità”, dunque, che non esistono in natura ma che sono “oggettualizzazioni” di qualcosa»¹⁰².

L'oggetto artificiale, creazione dell'essere umano in natura, derivava in accordo a tale prospettiva da una filiazione – indiretta - dal mondo naturale. Per Dorfles, il problema della naturalità nel suo rapporto con la dimensione artificiale si riaffermava con puntuale vitalità lungo il dinamico e frastagliato panorama delle rivendicazioni culturali, sociali, artistiche e politiche emerse al volgere degli anni Sessanta. Un momento, questo, segnato da un furente processo d'industrializzazione, che trainava con sé le conseguenze di più attuali e necessarie forme di negoziazione ed equilibrio tra natura, cultura ed essere umano.

Tra le prerogative utili a riassetare la duplicità con cui la produzione umana si dava al mondo, Dorfles riteneva indispensabile una spinta all'approfondimento, con cui trasfigurare gli eventi artificiali in naturali, da estendere anche alla produzione artistica. Riguardo quest'ultimo reparto, la riconversione dell'artificio in fatto artistico, scevro del mero impiego di materiali naturali, costituiva uno dei possibili esempi attraverso cui rivestire di una più aggiornata significazione la dicotomia naturale-artificiale:

Dobbiamo dunque, per ottenere un miglioramento della situazione attuale, innanzitutto “riscattare l'innaturale”, trasformare *eventi artificiali* in *eventi naturali*, o “naturalizzati”, attraverso un'azione di volontà e di conoscenza. D'altro canto: dare una nuova dimensione e un nuovo valore a eventi naturali di cui oggi ci sfugge il controllo o che passano inosservati. Per quanto riguarda il settore artistico questo significa, ad esempio, il totale spostamento di alcuni valori un tempo dominanti, quali “l'imitazione della

¹⁰¹ G. Dorfles, *Artificio e natura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1968, cit., p. 15.

¹⁰² *Ibidem*.

natura” o l'utilizzazione di materiali naturali; e, per converso, la riconversione a fatto artistico di moltissimi elementi ed eventi artificiali che, nonostante questa loro artificialità, possono a buon diritto aspirare a dignità artistica¹⁰³.

Nel corpo di questa disamina la macchina, intesa come una fra le più complete manifestazioni della propulsione verso l'artificialità, avrebbe potuto costituirsi - al pari degli animali o delle piante - come un nuovo prototipo di modello naturale. La diretta filiazione dell'elemento artificiale da parte dell'essere umano, agente nella natura e parte della natura stessa, giustificava in tal modo la rettificazione alla “naturalizzazione”, di cui tali tipologie di prodotti sarebbero stati investiti:

[...] la macchina oggi potrà e dovrà essere considerata “natura” alla stessa stregua di come lo furono ieri “gli animali” e “le piante”. Si tratta cioè di considerare “natura” non più soltanto la natura allo stato selvaggio – oggi sempre più rara e irraggiungibile – ma anche queste nuove forme di natura meccanizzata o elettronicamente integrata. In altre parole: occorre che le costruzioni artificiali dell'uomo – sia che appartengano alle manipolazioni manuali che un tempo spettavano all'artigiano (e alle altre arti), sia che appartengano ai prodotti diretti della meccanica, sia che si tratti, non già di prodotti tangibili, ma di forme di pensiero, di immagini – vengano ad un certo punto “rettificate”; subiscano quel processo di naturalizzazione che solo può conferirgli una nuova valenza creativa.¹⁰⁴

Il terreno sul quale Dorfles fondava il suo complesso apparato concettuale era già stato preparato dalle sperimentazioni che integravano elementi naturali nella costituzione dell'opera d'arte, come le prime ricerche poveriste o gli esiti di mostre quali “Fuoco Immagine Acqua Terra”¹⁰⁵, aperta l'8 giugno 1967 presso la Galleria L'Attico nella

¹⁰³ Ivi, cit., pp. 18 – 19.

¹⁰⁴ Ivi, cit., p. 27.

¹⁰⁵ M. Calvesi, A. Boatto, *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Galleria L'Attico, Roma 1967. La mostra includeva opere di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto e Mario Schifano.

sede di Piazza di Spagna 20. Se nei casi citati gli elementi naturali (animali, vegetali, minerali) apparivano direttamente inseriti nello spazio figurale dell'opera, la più specifica dialettica tra natura e artificio sarebbe stata invece appannaggio di mostre quali il "Teatro delle Mostre"¹⁰⁶, aperta nel maggio del 1968 presso la Galleria La Tartaruga e, ancor più, di una mostra coeva alla pubblicazione di Dorfles: "Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali 4 artistes italiens plus que nature", curata da Maurizio Calvesi presso il Musée des Arts Décoratifs di Parigi e aperta il 1 ottobre del 1969. Il critico aveva radunato quattro rappresentanti gravitanti attorno all'area romana, Mario Ceroli, Janni Kounellis, Gino Marotta e Pino Pascali, nati grossomodo nello stesso periodo, tra il 1935 e il 1938, che definivano una fra le tendenze più attuali dell'arte contemporanea di allora: l'artificializzazione delle forme naturali.

La disamina di Calvesi si strutturava attorno due assi portanti: il primo, di ordine materiale e topografico, relativo al rapporto tra forma, spazio e materia messo in atto da queste nuove sperimentazioni. Tale elaborazione affondava le radici nell'interesse, già manifestato in passato, per le teorie sulla spazialità dell'opera d'arte formulate da Ernst Cassirer e Pierre Francastel¹⁰⁷, ma anche, in un'ottica di continuità della storia dell'arte, nei retaggi del polimaterismo futurista. Il secondo asse marcava invece una più spiccata tensione verso l'introspezione psicologica, che plasmava il rapporto dell'uomo moderno con la natura. Gli artisti presenti in mostra venivano definiti da Calvesi degli «artificialisti»¹⁰⁸, che confondevano le forme naturali e quelle della creazione umana, promuovendo esperienze di stupore e meraviglia derivanti dall'inattesa sovrapposizione fra i due piani. Ciò che Dorfles individuava come il risanamento di un divario, per assumere una più aggiornata consapevolezza della natura, era preso in causa per Calvesi nei termini mitopoietici della creazione artistica, che mimava gli stessi processi biologici della natura, ne riproduceva le forme e le varietà, ma attraverso una mirabile confusione orchestrata con l'ausilio di mezzi artificiali.

¹⁰⁶ Nel corso della rassegna curata dal gallerista Plinio De Martiis, infatti, diversi artisti tra cui Alighiero Boetti, Gino Marotta, Fabio Mauri, Laura Grisi e Ettore Innocente fecero interagire elementi artificiali in relazione a riproposizioni ambientali legate alla natura. Cfr. I. Bernardi, *Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 10, 2011, p. 84.

¹⁰⁷ Cfr. ad es. M. Calvesi, *Un pensiero concreto I*, in «Collage», 3-4 [11], dicembre 1964, pp. 65 – 70. 230 M. Calvesi, *Un pensiero concreto II*, in «Marcatré», a. III n.16-17-18, Luglio- Agosto-Settembre 1965, pp. 241 - 251; *Un pensiero concreto III*, in «Marcatré», a. IV n.23-24-25, giugno 1966, pp. 92 - 100.

¹⁰⁸ M. Calvesi (a cura di), *Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali 4 artistes italiens plus que nature*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1969, cit. p. 5.

Una tendenza dal ricorso piuttosto sistematico nel panorama artistico italiano a cavallo tra anni Sessanta e Settanta consiste nel porre in diretta collisione le dimensioni naturali e artificiali, attraverso opere che ripropongono con spiccata ironia, ambiguità e gusto per la sperimentazione, elementi direttamente estrapolati dal mondo naturale, ma plasmati con materiali plastici e industriali, tra cui gommapiuma, tessuto o metacrilato. In tale assetto, la riproduzione d'immagini animali ricoprì ovviamente un ruolo di primo piano. La congiunzione e lo scontro tra due entità canonicamente situate ai poli opposti del creato si prestava infatti a restituire con accurata efficacia rappresentativa un primo tentativo di sintesi fra razionalità (scientifica, industriale) e irrazionalità (associata alla "bestialità" animale, una peculiarità specifica che ha a lungo condizionato i dettami del pensiero occidentale¹⁰⁹), oltre a sondare i discrimini tra la materialità del soggetto animale e la resa plastica che, quasi in maniera volutamente beffarda e contraddittoria, ne veniva formulata.

Nel resoconto materico avanzato da Calvesi in occasione della mostra parigina, una notazione distintiva in tal senso qualificava l'opera di Gino Marotta. A differenza degli altri artisti esposti, egli non si serviva di elementi «naturali ed elementari»¹¹⁰ per riprodurre la natura stessa nel contesto culturalizzato dell'arte, ma di sostanze plastiche, con cui diede vita a un esuberante e variopinto assortimento di soggetti fitomorfi o zoomorfi.

Nato a Campobasso nel 1935, dall'età di quindici anni si trasferì a Roma, dove entrò presto in contatto con gli artisti che animavano la vita culturale della capitale. Le sue prime opere pittoriche risalgono alla fine degli anni Quaranta¹¹¹, innestate nel generale clima di superamento dell'Informale, giudicato dagli artisti che muovevano i primi passi nel periodo immediatamente successivo al secondo dopoguerra una corrente divenuta pedante e retorica, dato il reiterarsi di una gestualità manierista depauperata delle originali intenzioni espressive. Ciò spinse l'artista a intraprendere una ricerca che, pur affondando le radici nel comune interesse riguardo le potenzialità compositive della materia, rileggeva tali lasciti attraverso una cifra soggettivata, che: «Pur rientrando a pieno titolo in una ricerca sulla componente organica dei materiali», ravvisava la sua

¹⁰⁹ Cfr. ad es. G. Marrone, *Bestialità: culture animali*, in Id (a cura di), *Zoosemiotica 2.0*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2017, pp. 23 – 37.

¹¹⁰ M. Calvesi, *op. cit.*, p. 5.

¹¹¹ M. Calvesi (a cura di), *Marotta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, p. 380.

peculiarità: «nella caratteristica semiotica dell'approccio teso a rilevare il senso stesso del linguaggio nell'ambito di uno spazio oscillante, non definitivo, di per sé accidentale»¹¹². Alla prime serie degli *Encausti e Velatini* (1953), seguiranno le *Sabbie* (1954 – 1955), grovigli materici sabbiosi e precoci sentori dell'interesse iconografico verso l'indagine sul territorio naturale; i *Piombi* e i *Piombostagni* (1956 – 1957), gli *Allumini* (1957) e i *Bandoni* (1957 – 1959). In quest'ultima serie di assemblaggi di lastre metalliche si prospettava già la verve sperimentale che avrebbe contraddistinto la vena creativa con cui Marotta si affaccerà, qualche anno più tardi, all'impiego di materiali industriali. Come ha notato Alberto Fiz, nei *Piombostagni* la contrapposizione di piombo e stagno sembrava anticipare in chiave squisitamente materica la dicotomia concettuale naturale-artificiale¹¹³, elemento precipuo dell'acme artistica di Marotta.

A partire dall'inizio degli anni Sessanta, infatti, assistiamo al definitivo distacco dalle attitudini morfologiche informali e all'adozione di un nuovo materiale a cui resterà fedele lungo tutto il corso della sua carriera: il metacrilato. Conosciuto con il nome di plexiglas o perspex, esso è un tipo di polimero termoplastico trasparente, comunemente utilizzato come sostituto del vetro in virtù della sua trasparenza, leggerezza, flessibilità e resistenza agli agenti atmosferici. Scoperto nel 1877 dal chimico tedesco Wilhelm Rudolph Fittig, registrò negli anni una produzione e diffusione su larga scala, quando la società tedesca Rohm and Haas iniziò a commercializzare il materiale con il nome di Plexiglas¹¹⁴. La sua particolare duttilità e facile lavorazione innescò nel secondo dopoguerra un boom commerciale in numerose industrie, tra cui quella automobilistica, edile e aereospaziale.

Già dal 1964, attraverso questo materiale innovativo, la cui adozione era stata fino a quel momento quasi del tutto estranea alla compagine artistica italiana e internazionale, Marotta realizzò lungo il corso della sua carriera una numerosa serie di sculture fitomorfe o zoomorfe, ottenute prevalentemente attraverso l'intersecazione di lastre in metacrilato, ibridando così la morbida sinuosità delle forme naturali con il rigido geometrismo delle strutture artificiali. I referenti iconografici in dialogo con la materia industriale furono dunque elementi vegetali, come attestano opere quali *Natura*

¹¹² A. Fiz (a cura di), *Gino Marotta anni cinquanta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, cit., p. 14.

¹¹³ Ivi, p. 18.

¹¹⁴ P. Chalmin, *The history of plastics: from the Capitol to the Tarpeian Rock*, in «Field Actions Science Reports», Issue 19, 2019, p. 8.

artificiale (1964); la serie delle *Ninfee*, sculture da terra che riproducevano la sagoma della ninfea animata da filamenti di neon; *Paesaggio artificiale* (1965), composto dalla stessa immagine di un albero in serie ripetuta per sei volte con colori differenti e i *Barattoli naturali artificiali* (1965), dei barattoli trasparenti che contenevano fiori, alberi o raffigurazioni di eventi metereologici in perspex. La tendenza di Marotta a riprodurre porzioni naturali in moduli geometrizzanti si fece inoltre complementare a quella dell'opera di farsi a sua volta ambiente, comune a molti artisti di quella generazione¹¹⁵. Non solo perciò un'arte ambientale nei termini del ricorso tipologico alla natura, ma anche una vera e propria esperienza ambientale: un'opera cioè non limitata a essere collocata in un'area circoscritta, ma intesa come dispositivo praticabile e delimitatore di una propria spazialità da vivere ed esperire.

Nello stesso 1964 cominciarono a comparire anche opere dove figure animali erano frammiste a vegetali. Nella serie *Lungo il fiume* (Fig. 22 - 23) delle sagomature di fogli di metacrilato trasparente, ritagliato in forma allungata e filamentosa a ricreare un fitto paesaggio fluviale erboso, erano incastonate faccia a faccia e in progressione in un piedistallo parallelepipedo, protratto orizzontalmente. L'intersezione fra le varie lastre conformava in tal modo un'intricata geometria scenografica, in cui s'infiltrava il profilo arancione di un serpente di metacrilato.

Il ricorso al serpente come soggetto, che Marotta evocherà di frequente, permette di avanzare un primo interrogativo sulle motivazioni per cui l'artista adottò questo specifico essere quale primo attore animale nella negoziazione di elementi naturali e artificiali all'interno dell'opera d'arte. Il rettile è rivestito già da tempi remoti di un denso e ambivalente ruolo simbolico, esteso sia alle culture occidentali che a quelle orientali, impregnato al contempo di attribuzioni negative, ricondotte alla morte, all'insidia o alla malvagità, o di attributi positivi, legati alla guarigione, alla rigenerazione e a un intrinseco vitalismo¹¹⁶. Con l'avvento del cristianesimo, i tratti negativi estrinsecati dalla sua simbologia si acuiscono, soprattutto a causa del coinvolgimento attivo come tentatore nell'episodio di Adamo ed Eva, narrato nel libro della Genesi, che comporterà la caduta dell'umanità dal paradiso terrestre. Come noto,

¹¹⁵ A questo proposito cfr. ad es. AA. VV. *Lo Spazio dell'Immagine*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967.

¹¹⁶ L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Mondadori Electa S.p.A, Milano 2003, pp. 270 – 275.

nel racconto biblico il serpente è la creatura che induce Eva ad assaggiare il frutto proibito dell'Albero della Conoscenza del Bene e del Male, che Dio aveva redarguito di non consumare. Questo atto di disobbedienza verso il divieto divino sarà il principio del peccato originale, le cui immediate conseguenze furono l'allontanamento dell'umanità da Dio e dal paradiso terrestre e la condanna dell'essere umano a soffrire e lavorare per sostentarsi. L'allontanamento dal giardino dell'Eden segna la rottura dell'armonia originaria tra l'uomo e Dio, così come tra l'uomo e la natura. Prima della caduta, l'umanità viveva in perfetta armonia con il creato, ma dopo la disobbedienza questa relazione venne definitivamente compromessa. La cacciata dal paradiso terrestre rappresenta perciò una rottura nell'armonia tra l'umanità e la natura: lavorare la terra diverrà un'attività faticosa e frustrante, mentre la natura stessa comincia a ribellarsi contro l'umanità, producendo spine e rovi.

Dato il ruolo iniziatico che la figura del serpente riveste nell'affollato raggruppamento zoologico ordito nella statuaria di Marotta (giraffe, rinoceronti, dromedari, fenicotteri, pantere, coccodrilli, tartarughe, lama...) (Fig. 24), sembrerebbe lecito interrogarsi oltre i puri termini figurali che presiedono all'adozione dell'animale in sé, quale mero espediente di un ordito figurativo in cui esaltare forme sinuose attraverso la durezza della materia plastica. Se un più assodato e precipuo interesse verso la varietà biologica ha caratterizzato l'arte di Marotta sin dalla prima metà degli anni Sessanta, anche gli aspetti connessi alla storia culturale degli animali coinvolti contribuiscono ad avvalorare le ragioni di una predisposizione che esula dal piano puramente formale, per innestarsi nell'ordine del simbolico. Come agente attivo nella narrazione di una prima e capitale spaccatura fra essere umano e natura, il serpente costituisce l'emblema più confacente a riattivare il lascito allegorico della cacciata dal paradiso terrestre, affermando attraverso la sua presenza trasversale gli echi di un divario percettivo, materiale e immaginativo che sempre più progressivamente disgiunge l'essere umano dalla natura, nel contesto di mutate circostanze storiche dove il dinamismo dei processi d'industrializzazione depauperava il rapporto più istintivo, autentico e primario con le aree naturali.

A conferma di questa ipotesi, la serie *Nuovo Paradiso*, del 1968, di poco successiva a *Lungo il fiume*, esposta per la prima volta presso la Galleria de Nieubourg di Milano nel febbraio del 1969¹¹⁷. Un insieme di differenti contenitori di plexiglass dalla forma

¹¹⁷ Gino Marotta. *Nuovo Paradiso*, Edizioni de Nieubourg, Milano 1969.

rettangolare racchiudono di volta in volta immagini di piante, vegetali o agenti atmosferici, conformate tramite l'intersecazione di due o più fogli di metacrilato. Fra i vari modelli, solo in un caso si ravvisa l'immagine di un animale, nell'opera *Nuovo Paradiso. Serpente* (Fig. 25), dove di nuovo un rettile è ospitato all'interno di un parallelepipedo rosso. La scultura fa da pendant a un altro prototipo dall'analogo cromatismo, *Nuovo Paradiso. Mela* (Fig. 26), dove protagonista è la sagoma di una mano protesa a raccogliere una mela pendente dall'alto. Tramite questa combinazione di referenti, Marotta allude più esplicitamente al racconto biblico di Adamo ed Eva, riconfigurando dunque in termini sintetici i prodromi di un nuovo paradiso terrestre, dove il serpente suggella il rimpiazzo della concezione edenica e idealizzante sulla natura, ormai insufficiente ad assecondare i bisogni della società.

Se le questioni spaziali o il rapporto con il disegno industriale e l'architettura furono alcuni fra i temi nodali su cui la critica si è confrontata rispetto gli esiti artistici di Marotta, in quest'analisi tali aspetti sono stati tralasciati in favore di un inquadramento sulla speculazione concettuale riguardo il ricorso all'iconografia animale. Più nello specifico, si è operata una ricognizione critica dei contributi maggiormente indicativi a intendere su quali aspetti l'artista e la critica abbiano insistito rispetto alla rinnovata concezione della natura attraverso il filtro dell'arte.

A monte dell'adozione di un materiale artificiale calato in uno sferzante dialogo con elementi naturali, Calvesi sostenne che, proprio in virtù della sua essenza, il metacrilato ben si prestava a un confronto con forme della natura, per creare più radicali e inaspettati modelli d'integrazione dialettica¹¹⁸. Gli accesi e iridescenti cromatismi, gli effetti luminosi e di trasparenza, le intersezioni geometriche di memoria costruttivista e lo sperimentalismo materico furono tra i presupposti strutturali di un discorso da cui si dipanarono, in stretta concomitanza, una serie di aspetti di ordine concettuale, a giustificare la portata dei fattori di novità introdotti dall'arte di Marotta.

In prima istanza va registrata una tendenza a ricondurre le articolazioni delle forme animali di Marotta a un registro simbolico primario: di «immagini archetipiche» parla ad esempio Tommaso Trini¹¹⁹, enfatizzando il ricorso all'animale all'interno di un prototipo primigenio connesso a una dimensione naturale vista come arcaica, incontaminata, pura ed esemplare. In tal senso, l'animale diviene il simbolo di un

¹¹⁸ M. Calvesi (a cura di), *Marotta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, cit., p. 18.

¹¹⁹ T. Trini, *Primario è il Paradiso*, in «Domus», n 473, aprile 1969, cit. p. 53.

prodotto della natura stessa, aprioristico rispetto alla creazione umana, dunque non condizionato da alcun tipo di andamento produttivo, ma assunto in virtù di una funzione paradigmatica e quasi cosmogonica. L'animale rappresenta l'equilibrio della creazione nei risvolti più viscerali e profondi, un elemento inviolato e strettamente legato alla stessa preistoria dell'umanità, indice di un sentire immanente alla natura piuttosto che dipendente da essa. In quanto atavico compendio di un'originale spinta naturale artificializzata dai rivestimenti consumistici della società e dell'arte, un'opera come *Cubo Animale* del 1973 (Fig. 27) risponde perfettamente alla ricerca di un principio creativo che sia animale, funzionale e universale. Essa costituisce un tentativo di sintesi di differenti forme animali calibrate su due lastre di metacrilato arancione, intersecate con un ordinamento perpendicolare, così da determinare le direttrici di un cubo geometrico, della misura di 100 x 100 x 100 cm, la cui linearità è animata dalla sintesi di differenti forme animali sagomate su una stessa faccia. In quanto poliedro regolare, il cubo assurge a modello di perfezione, annoverato già fra i solidi platonici come prototipo interpretativo dei costituenti dell'universo e collegato all'elemento della Terra¹²⁰. Marotta parrebbe dunque condensare all'interno di quest'opera diversi spunti di riflessione, fra loro rapportati: la ricerca di un modulo formale geometrico che possa costituire un paradigma nella comprensione del mondo naturale, la molteplicità delle presenze animali sulla Terra raccolte e ricondotte a un unico simbolo basilare, l'artificializzazione e la geometrizzazione del suddetto modello.

Oltre alla spinta sintetica che presiede l'individuazione di un modulo geometrico con cui ricostruire matematicamente la disorganicità del naturale, memore delle suggestioni sulla ricostruzione futurista dell'universo¹²¹ che accompagna i presupposti dell'arte di Marotta, anche una tensione immaginativa e quasi fantascientifica sposa questa tipologia di produzione. Gli animali di Marotta sono stati, infatti, spesso ricondotti al mondo della favola. L'artista stesso nel 1973 annoverava fra i suoi intenti di voler: «creare come una iconografia popolare, favolistica, composta di animali paraesotici, abbastanza imprecisi, da scatola di cioccolatini»¹²². L'imprecisione evocata è sì funzionale a rigettare una produzione estremamente aderente alla verità oggettiva della realtà, ma forse anche uno stratagemma per evocare delle visioni che, proprio come

¹²⁰ Platone, *Timeo*, Mondadori, Milano 2022, p. cv.

¹²¹ M. Calvesi, *op. cit.*, p. 19.

¹²² Ivi, *cit.*, p. 23.

nelle favole, si aprono all'indeterminatezza dell'immaginazione, restano aperte all'interpretazione, sfumano i loro contorni come le immagini sfrangiate che si affacciano in un sogno. La favola è dunque recuperata da Marotta nei termini positivi della propulsione all'immaginazione, dei contesti fantastici e prolifici, ricchi di stimoli per l'invenzione, di colori e edonismo, ma, allo stesso tempo, tiene insieme anche il polo opposto della dimensione distopica e inquietante celata dietro l'apparente rassicurazione con cui queste narrazioni si danno al lettore. Le fiabe, infatti, si aggirano spesso attorno ad ansie e paure che possono manifestarsi nel corso dell'infanzia o dell'adolescenza e i protagonisti sono di frequente animali antropomorfizzati, che acquistano un logos e divengono schermi di proiezione di peculiarità, pregi, difetti, ossessioni o paure dell'umano. Un'attenzione ai linguaggi strutturali della fiaba si diffonde nell'Italia della seconda metà degli anni Sessanta, dopo la pubblicazione italiana del libro *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp, edito da Einaudi nel 1966. All'interno del testo, il linguista sottolineava come le favole fossero quasi sempre avviluppate all'emersione improvvisa di una sciagura; i presupposti idilliaci che aprivano i racconti venivano dunque scossi da repentini turbamenti che causavano sconvolgimenti di un ordine iniziale e stati d'inquietudine¹²³. Propp fa proprio riferimento a uno: «spettro che aleggia inavvertito»¹²⁴ e che sembra soggiacere anche negli innesti più reconditi delle fabulazioni naturali di Marotta. A questo proposito, già Franco Russoli notava che: «Come le favole più delicatamente gentili nascondono significati di agghiacciante terribilità, così la rosea serra e lo zoo cristallino di Marotta si rivelano, a chi vi si avventuri lietamente per un'evasione nel Paese delle Meraviglie, un'inquietante, fantomatica rappresentazione della nostra attuale condizione umana»¹²⁵. L'apparenza scultorea raggianti, accattivante, dall'acceso cromatismo traslucido, era dunque in realtà una sembianza illusoria, che ingannava svelando caratteristiche distopiche appartenenti a un futuro non troppo remoto, mascherato dall'essere umano pur di non essere immediatamente recepito. La trasparenza della materia impiegata da Marotta non era dunque un semplice filtro da cui guardare attraverso, ma uno specchio con cui tentare di riflettersi per comprendere il passaggio a una diversa condizione. L'evasione affabulatoria che, nel loro complesso, le sculture animali predisponavano,

¹²³ V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966, pp. 32 – 33.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ F. Russoli, *Eden artificiale*, in AA. VV., Gino Marotta, Rotonda della Besana, Milano 1973, p. n. n.

disseminava dei presagi atti a svelare i risvolti più oscuri del progresso dell'uomo moderno. L'animale, in quanto originario archetipo di naturalità, diveniva dunque simbolo della trasformazione e monito di ciò che sarebbe stato:

Non l'Eden che l'uomo del progresso tecnologico sogna, ma quello che si è venuto fabbricando, e che si merita. La vita "naturale" è sostituita dall'immagine stampigliata in materie che non possono avere ulteriore, organico sviluppo: così gli animali, incarnazione elementare del concetto di libertà, e di ingenuità, sono ormai soltanto le figurine strazianti di un convenzionale repertorio di buoni sentimenti. Modelli ben costruiti, ridotti a sagome e incastri che ne consentano la facile riproduzione, all'infinito e sempre gli stessi. Il cliché di un luogo comune, senza sorprese. Il laser della tecnologia, come dice Marotta, li ha colpiti e resi innocui: ha ucciso la violenza, l'eros, le energie naturali. Alla mobilità, allo spettacolo delle loro imprevedibili metamorfosi vitali, si sostituisce l'inquietante caleidoscopio delle modificazioni che l'"oggetto" subisce secondo i punti di vista, le collocazioni prospettiche, i riflessi e le trasparenze e le fluorescenze della resina. L'artificio ottico ha preso il posto del divenire naturale.¹²⁶

La dimensione idealizzante ed edulcorata della favola si coniugava e scontrava con la rottura brutale della realtà. Le favole visuali di Marotta non venivano cioè concepite per proiettare una serie di significati metaforici in una dimensione che oltrepassava quella della realtà, ma erano piuttosto propedeutiche ad analizzare come la realtà potesse mutare attraverso la fantasia. In una lettera del 1973 a Giulio Macchi, l'artista testimoniava proprio delle zone di contatto in cui queste opere s'inserivano: «Queste nature si dovrebbero porre cioè in quella zona di immagini che appartengono al mondo dell'onirico, a quei tabù che affiorano dall'incontro tra la fantasia collettiva e la violenza del mondo moderno con le sue prevaricazioni [...]»¹²⁷. Marotta tentava cioè di prefigurare le evoluzioni del mondo moderno in rapporto alla novità industriale e dai

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Lettera di Gino Marotta a Giulio Macchi in occasione di "Contatto Arte/città", 1973. Archivio Gino Marotta. Si ringrazia Isabella Francavilla Marotta per aver messo a disposizione numeroso materiale ai fini di questo studio.

conflitti generantisi, da cui emergeva un interrogativo di fondo: qual è la posizione, la percezione e la possibile sopravvivenza della natura nella corsa all'artificializzazione dei processi, dei costumi, dei rapporti con gli oggetti, gli organismi e gli ambienti? Un primo livello d'interpretazione lo fornisce di nuovo Tommaso Trini, quando sulle pagine di «Domus» annota che:

Per Marotta, la natura del mondo può solo darsi come oggetto in divenire e prodotto dell'uomo. Come ha influito la cultura tecnologica sul modo di percepire il *naturale*? "[...] sono elementi che hanno bisogno di una nuova nomenclatura formale per la sopravvivenza dell'organico nel mondo scientifico". Da qui, questa felice e persino aggressiva invenzione di nature di secondo grado, di nature-artifici [...] Così nella nozione del *naturale-artificiale* (tema inglobante tutti i recenti lavori di Marotta) non c'è opposizione, semmai equivalenza. Che cosa c'è poi veramente di naturale?¹²⁸

Con le sue parole Trini sembrerebbe sostanzialmente presagire attraverso l'arte di Marotta le conclusioni a cui Dorfles giungerà l'anno successivo con *Artificio e Natura*, dando corpo a una "natura di secondo grado" prodotta dall'uomo, che si raddoppia dunque proprio come l'uomo stesso, essendo già egli un prodotto della natura. Esisterebbero dunque due livelli di natura, di cui il secondo dipendente sia dalla tecnica che dalla natura stessa e il primo che va irrimediabilmente incontro a una radicale modificazione materiale e percettiva. Marotta dunque non instaurava con la natura un rapporto d'imitazione, ma di vera e propria sostituzione, a suggerire che in un momento in cui la tecnologia sembrava godere di un indiscusso predominio, l'unica soluzione di sopravvivenza per la natura fosse quella di essere integralmente ripensata, sostituita da una futuribile naturalità nata da un'azione additiva più che mitica, da proteggere attraverso nuove forme di coesistenza.

In questo senso potrebbe ad esempio essere letta anche l'opera *Riserva di caccia*. Presentata originariamente in una mostra personale aperta l'11 febbraio del 1970 presso la Galleria Mana di Roma, essa era costituita da un baule (Fig. 28) contenente: «5 reperti

¹²⁸ T. Trini, *Marotta extraplastico*, in «Domus», n. 461, aprile 1968, cit., p. 42.

poetici di un safari immaginario: lo struzzo, la giraffa, il serpente, la palma nel deserto, il mare»¹²⁹, delle immagini in bassorilievo realizzate con lastre rettangolari di polimetilmetacrilato trasparente, serigrafato con colori acrilici e contenute in una struttura di legno di 50 x 70 cm (Fig. 29), che verranno successivamente tirate in 97 esemplari. Il volume dedicato a questa serie era accompagnato da un testo di Emilio Villa, aperto da una citazione di Ernst Cassirer, utile per esplicitare uno dei risvolti dell'operazione: «Presso i Cherokee vige la credenza che il rintracciare e uccidere animali selvaggi nelle loro spedizioni di caccia sia dovuto anzitutto all'uso di determinate parole»¹³⁰. Il logos, come costruito culturale che presiede la soggettivizzazione dell'essere umano, emancipato dal suo statuto animale tramite questo principio e facoltà, creava un presupposto di differenziazione che "minacciava" la sopravvivenza dell'animale. Il testo di Emilio Villa, ermetico e visionario, si giocava inizialmente sull'opposizione binaria tra la belva ferina e la preda¹³¹. Quest'ultima, identificata con l'uomo nel suo contesto domestico, si dimostrava in realtà più feroce della belva stessa, stanata, ghermita, cacciata e messa alle strette dall'azione umana. Marotta sottraeva dunque l'animale dallo spazio di predazione, inserendo i residui immaginari del suo safari in una scatola, intesa come involucro che separa, preserva e protegge dal mondo esterno e da rischi in agguato. Il vivente, ridotto a unità simbolica, veniva trasfigurato attraverso una resa materiale che lo cristallizzava nella plastica, prodotto anti-organico della società dei consumi, assicurando in tal modo la paradossale e imperitura continuazione della specie e annunciando al contempo il sopravvento delle logiche di funzionalità e riproducibilità dell'uomo moderno: «Riserva di caccia è: paradossale e fallace promessa di riposo, paradosso dell'oasi e del ricambio, paradosso di nuove integrazioni e regole biologiche [...]»¹³².

Proprio l'idea di una fauna imperitura attrasse parte della critica del tempo. Luigi Carluccio, ad esempio, nel 1973 parlava di un: «paradiso artificiale di animali che non imputridiscono né squamano»¹³³. Sulla stessa scia anche le riflessioni di numerosi altri critici, tra cui Lorenza Trucchi, Guido Ballo e Franco Russoli. Sopravvivenza, forse rimpianto e trasformazione subentrano nella formalizzazione di una fauna rinnovata,

¹²⁹ E. Villa, *Gino Marotta Riserva di Caccia*, Edizioni La Giraffa, Pollenza 1971, cit., p. 25.

¹³⁰ E. Cassirer cit. in E. Villa, *op. cit.*, p. 4.

¹³¹ Ivi, pp. 25 – 26.

¹³² Ivi, p. 29.

¹³³ L. Carluccio, *Gino Marotta*, in «Panorama», a. XII, n. 391, 18 Ottobre 1973, cit., p.n.n.

oltre i limiti biologici. Gli animali di Marotta, colorati, fuori scala, modulari, si ergono a testimoni di un pensiero industriale legato allo stesso fare artistico, immaginato come un'attività seriale, non tralasciando delle derive più circoscritte verso l'ecologia.

Questi temi interessarono diversi artisti del tempo, nonostante una sistematizzazione precisa, puntuale e ricorrente, specificatamente dedicata al mondo animale, sia stata appannaggio del solo Marotta, attraversata da altri in maniera più episodica. Dalla metà degli anni Sessanta Piero Gilardi, con i suoi *Tappeti Natura*, riproduceva con poliuretano espanso delle porzioni standard di paesaggi naturali, in forma di tappeto stendibile a terra, dove spesso erano inserite anche immagini animali¹³⁴ (Fig. 30).

In un versante analogo s'inserisce anche un'opera meno nota di Claudio Parmiggiani, presentata al pubblico tra il 21 maggio e il 15 giugno del 1970 con una mostra intitolata "il paradiso terrestre: zoo geometrico di claudio parmiggiani", presso la Galleria Christian Stein di Torino. Per l'occasione, l'artista aveva esibito sette sculture: *Tigre, Giraffa, Giaguaro, Zebra, Leopardo, Tacchino, Serpente* (Fig. 31), assieme agli *Anelli* di Alberto Grifi. Tali lavori si configuravano come grandi solidi geometrici in legno, rivestiti con pellicce animali sintetiche, piume colorate e pelle di serpente, le cui sembianze erano riferite al nome della creatura enunciato nel titolo. A partire da questa serie, Parmiggiani aveva poi realizzato dei multipli di metacrilato in dimensioni ridotte, decorati con sottili strati serigrafici a colori (Fig. 32).

La disposizione delle opere nel complesso espositivo variava in funzione di una precisa volontà di strumentalizzazione attiva del contesto, più o meno culturalizzato a seconda dell'identità visiva, degli intenti e dei riferimenti simbolici da assommare nella ricezione del lavoro. Stando ad alcune fotografie, una prima versione dello *Zoo geometrico*, composto unicamente da *Zebra, Tigre* e *Giaguaro*, fu già fatta circolare in un torrente a bordo di una lunga canoa di legno, nell'autunno del 1968 (Fig. 33 - 34). L'associazione tra l'imbarcazione e la disposizione degli elementi alludeva esplicitamente all'episodio dell'Arca di Noè, il patriarca biblico che, sulla scorta di un'indicazione divina, avrebbe costruito un veliero per ospitare e salvare tutti gli esseri viventi dall'estinzione provocata dal diluvio universale. Nell'accostarsi a questo lavoro, il critico Paolo Fossati segnalò, infatti, che: «Di recente, parlandomi dello zoo, Parmiggiani univa alla sua lettera il ritaglio di un giornale con la notizia del

¹³⁴ Cfr. ad es. uno tra i primi contributi sull'opera: M. Sonnabend (a cura di), *Tappeti-natura*, Galleria Sperone, Torino 1966.

ritrovamento della mitica arca sull'Ararat»¹³⁵. L'episodio di cronaca, relazionato al racconto della Genesi, poteva essere stato fra i fattori scatenanti per ripensare, attraverso l'arte, a una più avanzata forma di palingenesi, che dipendeva e rivisitava i mutamenti dell'età contemporanea. La stilizzazione geometrica – intesa come forma di linguaggio universalmente comprensibile – e l'adozione di materiali sintetici, commerciali e imperituri, aggiornavano il motivo della preservazione della specie, reinventata in una artefatta veste materica. Anche il numero 7, come le sette sculture che componevano l'opera nel complesso, non era casuale, ma andava simbolicamente connesso ai giorni della creazione.

Riferimenti biblici, riflessioni sulla deperibilità dei materiali e conseguenti redazioni di un prototipo più attuale di fauna caratterizzavano, come si è visto, anche la produzione di Gino Marotta. Lo stesso titolo della mostra, che menzionava apertamente il Paradiso terrestre, richiamava la medesima intuizione di Marotta nel nominare la sua serie del 1968 "Nuovo Paradiso". Il ricorso alle mitografie della Genesi appariva dunque come un pretesto comune per ripensare, dalle origini, alla relazione fra essere umano e animale, investita di un valore teso al sacrale, ma inevitabilmente destabilizzata dai recenti paradigmi consumistici, sociali e conoscitivi.

Oltre che nell'ambientazione fluviale, le opere nella loro totalità vennero anche esposte adagate su un prato (Fig. 35 - 36), quasi fossero animali viventi colti nell'habitat naturale, liberi di trascorrere un'indisturbata esistenza all'aperto, al di fuori degli spazi e dei condizionamenti che circoscrivevano la fruizione artistica. Le fotografie delle sculture *en plain air* furono scelte per corredare il catalogo della mostra¹³⁶, dove invece non erano riprodotte vedute d'insieme dello spazio espositivo. Nel pieno del clima di ripensamento integrale dello spazio dell'arte, amplificato dai moti di rivolta del Sessantotto, le sculture animali così disposte richiamavano a un nuovo ordine. Esso non era soltanto quello ontologico dell'artificiale che tentava di tornare a integrarsi nel naturale, o comunque ne rinegoziava i confini, ma implicava anche un allargamento delle possibilità espositive della scultura. La ricerca di un'alternativa allo spazio circoscritto dell'istituzione pubblica o privata, l'esaltazione del contingente e dell'effimero, la realizzazione di un incontro spontaneo, imprevisto e non mediato dalla

¹³⁵ P. Fossati, in *il paradiso terrestre: zoo geometrico di claudio parmigiani*, Galleria Christian Stein, Torino 1970, cit., p. 2.

¹³⁶ *il paradiso terrestre: zoo geometrico di claudio parmigiani*, Galleria Christian Stein, Torino 1970.

consapevolezza dell'ingresso in un luogo predisposto alla fruizione dell'arte erano tutti temi che si intrecciavano con la sensibilità dello spettatore, dell'opera e dell'animale. La conformazione con cui l'opera era stata esposta all'interno della Galleria Christian Stein fu invece probabilmente quella in cui è attualmente presentata al pubblico¹³⁷: una lunga canoa di legno che ospitava al suo interno le varie sculture, il cui assetto era il seguente: *Serpente, Tigre, Leopardo, Giraffa, Giaguaro, Zebra, Tacchino*. Ciascuna opera aveva dunque valore singolarmente e, nel suo complesso di sette sculture riunite all'interno dell'imbarcazione, conformava un'ulteriore unica opera.

Va inoltre menzionato che, proprio nel 1970, l'attenzione della galleria Christian Stein fu specificatamente direzionata al rifacimento della natura attraverso espedienti artistici. Il corso di tale linea d'indagine fu inaugurato proprio dalla mostra di Parmiggiani, a cui seguirono, dal 16 ottobre del 1970, una personale di Pino Pascali in cui furono esposte parte delle faune bianche realizzate con tela centinata e una personale di Germano Olivotto, aperta il 23 novembre del 1970. In quest'ultima mostra, l'artista presentò *Sostituzione 10/12*, una documentazione fotografica di un'installazione con tubi al neon disposti sui rami degli alberi nel Parco del Valentino. Le fotografie evidenziavano come l'impatto lineare e luminoso dei tubi variava con il mutare della luce ambientale nelle diverse ore del giorno, introducendo così il concetto di temporalità nell'arte visiva non-filmica, ma anche la possibilità di agire e interagire con gli elementi naturali del paesaggio, mutando la percezione dello spazio.

Il tema dello spazio e della spazialità, prima ancora di essere suggerito nello *Zoo geometrico*, aveva già trovato una diversa declinazione in altre opere, dove si affermava contestualmente alla presenza animale. Nello specifico, tramite l'utilizzo e la tematizzazione della cartografia, intesa come forma di rappresentazione simbolica ma veritiera dello spazio, realizzabile su un supporto piano, come quello delle carte geografiche, o sferico, come il globo. Nell'opera *Pellemondo*¹³⁸ (1968) (Fig. 37), il pellame di un vitello era stato utilizzato per avvolgere un mappamondo. L'opera era una diretta filiazione delle sperimentazioni che Parmiggiani aveva avviato sui mappamondi già dal 1964 e anticipava al contempo la tendenza all'avvolgimento di solidi geometrici

¹³⁷ L'opera è attualmente di proprietà dello Stedelijk Museum di Amsterdam, catalogata nella collezione di Sculture, datata al 1969 e corredata delle dimensioni complessive: 71 x 134 x 30 x 70 cm. Cfr. Stedelijk Museum Archives, Object number 1987.1.0013(1-8).

¹³⁸ Anche quest'opera era legata alla Galleria Christian Stein, poiché proveniva dalla collezione di Margherita Stein, direttrice dell'esercizio. Attualmente è invece parte della Pinault Collection.

con pelli animali, che avrebbe trovato piena realizzazione nello *Zoo geometrico*. Nel caso dello Zoo, però, le pelli erano perlopiù artificiali, mentre in questo era stata impiegata della pelle di un animale reale. La funzione comune dell'oggetto veniva decontestualizzata tramite un accostamento di matrice surrealista, rendendone arbitraria ed enigmatica la funzione. Il mappamondo, inteso tradizionalmente quale mezzo di speculazione orientativa, diveniva uno strumento disorientante, facendo leva sul cortocircuito formale innescato dall'assonanza tra la fisionomia a macchia dei continenti e le maculature della pelle bovina. In tal modo si dischiudeva una crasi fra la realtà e la sua restituzione attraverso una rappresentazione fredda e analitica e le possibilità immaginative derivate dalla superficie dell'animale di ripensare materialmente alla figurazione e alla riproduzione. Un processo analogo avrebbe caratterizzato un'opera di poco successiva, a cui Parmiggiani iniziò a lavorare nel 1968 e fino al 1971: le *Tavole Zoogeografiche* (Fig. 38). Cinque tavole fotografiche riproducevano in bianco e nero le immagini di cinque bovini, inquadrati in aperta campagna e di modo da mostrare tutta la loro figura di profilo. Le chiazze della pelle andavano a formare la sagoma di un continente, uno per ogni mucca. L'esigenza di: «accertamento del mondo»¹³⁹, unita a un chiaro intento parodico e destabilizzante, confluivano in un'analisi dello spazio che intrecciava il registro della natura a quello della cultura. Essa costituiva, grossomodo, il negativo di *Pellemondo*. Se in quest'ultima opera il bovino era pensato quale supporto materiale con cui avvolgere il mappamondo, nelle *Tavole Zoografiche* l'animale fungeva da supporto stesso da cui partire per ripensare in maniera non lineare alla cartografia. La vacca, tra gli animali più addomesticati, fonte d'ispirazione nella storia dell'arte per il suo rapporto di stretta co-dipendenza con l'essere umano, simbolo della terra, di fertilità, di familiarità e tranquillità¹⁴⁰, diveniva metafora folcloristica del paesaggio, della volontà di conoscenza, del viaggio e delle sue innumerevoli direzioni, reali o immaginative che fossero. Il tema del viaggio, a partire dai disegni di alberi, erbe e animali che Parmiggiani ritraeva nelle stalle nei primi anni Sessanta, venne evocato in un'intervista

¹³⁹ Scheda dell'opera *Tavole Zoogeografiche*, Milano 1973, 5 tavole originali numerate firmate. Copia n. 15/30, Collezione Maramotti. Archivio Collezione Maramotti. La scheda si riferisce a una seconda versione dell'opera, realizzata in 30 tirature, dove le fotografie erano state cromaticamente virate con colori più accesi e fluorescenti.

¹⁴⁰ B. Fibicher, *La Vache*, in Id. (a cura di), *Comme des bêtes*, 5 Continents Editions, Milano 2008, pp. 57 – 58.

con Arturo Schwarz. Alla domanda: «C'è qualcosa di questo viaggio chilometrico in alcuni tuoi lavori di qualche anno dopo, risolti con mezzi raffinatissimi dell'artificio del linguaggio, una natura decantata e sublimata con mezzi tutti mentali che mi piace molto; penso allo *Zoo geometrico*, allo *Zoo geografico*, al *Paesaggio olandese*», l'artista rispondeva: «Questi sono stati esattamente all'opposto, dei viaggi dalla Luna alla Terra, immaginare la geografia che nasce sulla pelle degli animali oppure leopardi che si trasformano in sfere, serpenti che diventano parallelepipedi, coni che diventano zebre, giraffe che diventano piramidi, delle forme che aspirano a diventare qualcosa d'altro, ad assumere un'altra natura»¹⁴¹.

L'«altra natura» a cui lo Zoo aspirava era figlia di molteplici delle attitudini che tratteggiavano il panorama artistico e socio-culturale della Torino dell'epoca. In prima istanza, riflettevano la posizione di capitale industriale che il polo manifatturiero piemontese rivestiva nell'Italia del boom economico. Basti pensare al ruolo determinante che l'azienda automobilistica della FIAT ricoprì nell'immaginario collettivo dell'epoca, plasmando una concezione di processo basato sul dinamismo industriale, la produzione di massa, la standardizzazione e la catena di montaggio. La trasformazione dello spazio urbano in funzione dell'utilitarismo inglobava anche il paesaggio naturale e le sue componenti. L'immagine della natura divenne allo stesso tempo un prototipo standard, figlio di quella medesima tensione verso l'artificializzazione che spingeva la società incontro a maggiori richieste di fabbricazione, a cui corrispondevano una più solerte velocità dei consumi, la sottrazione delle aree naturali e l'uniformazione del gusto. Anche le immagini animali che propose Parmiggiani da Christian Stein azzeravano, con la loro fredda geometria modulare, ogni tipo di tensione espressionistica, evocata unicamente dalle pellicce sintetiche che smorzavano il rigore geometrico, conferendo al complesso scultoreo un carattere volutamente ambiguo e kitsch.

Inoltre, emergeva anche un'attitudine alla riflessione tautologica. Diversi artisti gravitanti attorno all'area torinese di fine anni Sessanta, tra cui Giulio Paolini e Luciano Fabbro, avevano fatto ricorso alla tautologia come mezzo per esplorare, rispettivamente,

¹⁴¹ A. Schwarz, *Claudio Parmiggiani: Dialogo*, in Id. (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Bologna 1985, cit., p. 11.

la percezione del soggetto spettatoriale o dell'oggetto artistico¹⁴². Nel caso di Parmiggiani, il titolo dell'opera suggeriva letteralmente il suo soggetto, innescando un contrappunto tra la possibilità di cogliere il riferimento a quello specifico animale, dato dal suo manto, e l'impossibilità di ricondurre la sua forma alla fisionomia dell'animale che avrebbe dovuto designare. La tautologia si strutturava dunque sulla coincidenza di titolo e soggetto, ma sul disaccordo tra la rispettiva forma e anatomia.

Una tra le interpretazioni più dense ed eloquenti dello *Zoo geometrico* sarà consegnata, circa vent'anni dopo dalla sua realizzazione, da Dieter Ronte, che appunterà tutta una serie di relazioni che l'opera intratteneva con lo spettatore, tra cui:

posizione economiche e sociali, le rappresentatività individuali e in egual misura la curiosità, il safari, lo zoo, dunque il mutamento di luogo, l'interesse matematico, l'applicazione intellettuale, la fiducia nella razionalità e nel progresso, la consapevolezza della distruzione della natura e dello squilibrio ecologico, la propensione verso la caccia e l'uccidere, la consapevolezza dell'utilità della natura là dove si può sfruttare, la diminuzione della specie, i complessi di colpa in quanto distruttori di un mondo armonico, l'esibizione di animali, la coscienza del legame tra mondo animale e uomini in un altro continente, ricordi di films protezionistici veri e propri, gli animali, la cattiva coscienza nei confronti del World-life fund, l'indicibile tormento dell'uomo in quanto divoratore, dello scienziato interessato al controllo dell'habitat. In poche parole: la conflittualità che si sviluppa in noi tutti in modo associativo, appena meditato, può essere catapultata, grazie ai sette elementi geometrici, rivestiti di pseudo-superfici dialetticamente estraniare, in una problematizzazione insieme vecchia e nuova, magica e cogente, convincente e banale, senza che l'osservatore sappia decidersi per l'una o per l'altra possibilità. Egli vede un mondo armonico che non funziona più, perché l'impiego di ciò che è stato imprigionato ed ucciso è evidente come pure è chiaro che indossare pelli è una possibilità di protezione e, al tempo stesso, di rappresentazione esclusivamente egocentrica come ostentazione della posizione sociale.

¹⁴² F. Guzzetti, *Distanze ravvicinate. Torino 1966-1973*, in B. Della Casa (a cura di), *Alighiero Boetti / Salvo "Vivere lavorando giocando"*, Edizioni Casagrande, Lugano 2017, p. 252.

Parmigiani costruisce una situazione conflittuale che l'intellettuale deve riconoscere come misura sociale. Parmigiani crea abilmente una forza esplosiva ancorata alla logica, all'evoluzione ed al progresso, perché queste tre categorie non sono più valide ed egli le nega e le smaschera¹⁴³.

Attraverso l'intersezione tra natura e artificio, immaginari scientifici e mondi animali, sviluppi industriali e ribaltamenti della funzione artistica, Parmigiani, come anche Gino Marotta e Piero Gilardi, misero dunque in evidenza il risvolto negativo del progresso, mascherato in una superficie seriale, quasi rassicurante, a volte lucida e dai colori edulcorati, che nel compiacimento dello sguardo e nella facile riduzione della natura a modulo geometrico o prototipo standard, celava in realtà il segno tangibile di un'involuzione sociale e un'evoluzione creativa, personificata dall'incontro tra la "macchina" e l'animale. La centralità con cui ricorreva il soggetto animale, evocato secondo le più varie accezioni, sarà uno spiraglio attraverso cui guardare alle urgenti modificazioni ecologiche e questioni a esse relative, quali la deperibilità dell'ambiente e della specie. Nell'aprire un varco ancora non programmaticamente sistematico su tali punti, questa generazione di artisti si è però qualificata quale pioniera di una riflessione che sarà approfondita, ampliata e trasfigurata da generazioni successive.

¹⁴³ D. Ronte, *Il tempo come uso dell'iconografia*, in C. Bernard, D. Ronte, *Claudio Parmigiani*, Umberto Allemandi & C., Torino 1988, cit., p. 25.

II.4 Ingresso riservato agli animali: il caso Gino de Dominicis (1975)

Tra le iniziative artistiche realizzate da Gino De Dominicis, una in particolar modo è circondata da un'aura leggendaria e di mistero, dovuta principalmente alla scarsità delle documentazioni in merito e alla stravagante peculiarità dello schema concettuale ed espositivo: *Quando non si parla più d'immortalità del corpo (Ingresso riservato agli animali)*, una mostra inaugurata lunedì 13 Gennaio 1975 presso la Galleria Lucrezia De Domizio di Pescara, in Via delle Caserme 44. La difficoltà di ricostruire attraverso fonti storiche ufficiali il corso del lavoro di De Dominicis è imputabile a una programmatica mancanza di materiali, che egli stesso ha contribuito a sottrarre al vaglio della storiografia. È nota la sua avversità verso la documentazione fotografica delle opere, considerata fuorviante rispetto alla risonanza estetica del prodotto artistico esperito nell'hic et nunc proprio della collocazione espositiva, così come lo scetticismo nei riguardi di testi critici o - cosa ancor più sgradita - di analisi o esposizioni retrospettive volte a indagare o ripercorrere le ragioni della sua produzione. Per tentare di sfuggire da questa rendicontazione e ampliare consapevolmente la mitologia effimera ed evasiva attorno alla sua figura, anche parte dell'archivio e un cospicuo corpus di opere furono deliberatamente distrutti poco prima della sua scomparsa, nel novembre del 1998¹⁴⁴. Date le circostanze, non stupisce che oggi l'Archivio Gino De Dominicis conservi unicamente la cartolina d'invito alla mostra del 1975¹⁴⁵. Nonostante la scarsità delle testimonianze, l'evento risulta tuttavia un caso isolato e alquanto significativo nello snodo tra spazi, pratiche artistiche e ricorso a entità animali durante gli anni Settanta del Novecento, i cui echi possono essere ravvisati in soluzioni artistiche adottate nella contemporaneità, che sfruttano la radicalità dei corpi animali nell'opera d'arte per marcare una frontiera d'indagine, senso e percezione nettamente distinta da

¹⁴⁴ I. Tomassoni, *Profezie retrospettive*, in Id (a cura di), *Gino de Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2011, p. 11.

¹⁴⁵ Archivio Gino De Dominicis, Sezione 1975. Foligno (Perugia).

quella umana. Inoltre, esso s'inserisce con ponderata coerenza all'interno delle politiche artistiche allora propuginate dalla baronessa Lucrezia De Domizio, così come da diversi esponenti della cerchia intellettuale gravitanti attorno all'ambiente culturale della gallerista.

Sono state ritracciate unicamente due fotografie scattate da Buby Durini, marito della gallerista, in occasione dell'apertura della mostra. Esse inquadrano l'esterno dello spazio espositivo e, in modo particolare, il portone ligneo che fungeva da ingresso della galleria. Nella prima fotografia (Fig. 39), la più nota, si vede l'anta sinistra del portone rimasta chiusa, mentre dal lato destro è possibile scorgere l'interno della sala, da cui sbucano le sagome di un asino, sporgente dalla porta, e un bue alle sue spalle. All'esterno, una gallina ha appena attraversato la soglia d'ingresso, mentre un tacchino separato dagli altri animali è intento ad avanzare verso l'obiettivo. Se i due volatili circolavano liberamente fra interno ed esterno, il bovino e l'equino si direbbero invece legati con delle corde, che li mantenevano nel perimetro espositivo. La seconda foto (Fig. 40) restituisce un ingrandimento più marcato del portone e un assetto leggermente mutato della compagine animale. Il tacchino è in primo piano, fuori fuoco, la gallina è sparita dall'inquadratura e questa volta è il bue a sporgersi dalla porta, mentre l'asino alle sue spalle scruta l'interno della sala. Ad accomunare entrambe le fotografie è la netta presenza di un cartellino rettangolare, di colore bianco, affisso sul lato chiuso del portone, che riporta in stampatello maiuscolo la scritta: "INGRESSO RISERVATO AGLI ANIMALI". Il suggerimento, di cui del resto si fregiava anche lo stesso sottotitolo dell'esposizione, traduceva con sconcertante stupore degli accorsi all'opening una vera e propria prerogativa di ordine coercitivo: gli umani non erano ammessi all'interno dello spazio espositivo, la cui fruizione era destinata unicamente al pubblico animale. L'impianto compositivo delle fotografie, incentrato sull'ingresso della stalla come soglia divisoria da cui gli animali si affacciano, ricordava inoltre alcuni brani che trovano una risoluta espressione nel naturalismo di pittori ottocenteschi come l'abruzzese Filippo Palizzi (Fig. 41).

Alla peculiarità del contesto espositivo si univa la singolarità dell'invito (Fig. 42), una cartolina denominata "N°36 PESCARA Il lungomare con la fontana" che raffigurava una veduta panoramica dall'alto del lungomare Matteotti della città di Pescara, assieme alla strada a esso attigua, percorsa in lontananza da alcuni profili di palazzi che si

affacciavano sul litorale. La mostra veniva perciò presentata attraverso un'immagine standard e stereotipata della città, quasi afferente al registro della pubblicità turistica, mettendo inoltre in evidenza una certa discrasia fra la natura e l'impiego decorativo che di essa si attua in ambito urbanistico. Nella raffigurazione, infatti, si ravvisavano file ordinate di alberi, utilizzati come arredi urbani per cingere le carreggiate stradali, a cui facevano da parallelo code di automobili allineate nella stessa direzione delimitata dagli arbusti, dando vita a una sottile similitudine che evocava ironicamente il tema della natura e l'uso strumentale messo in atto dall'uomo nel suo rapporto con l'urbanizzazione e l'antropizzazione del paesaggio. Sul retro della cartolina (Fig. 42) erano state stampate le indicazioni dell'evento relative al luogo, al giorno e all'inconsueto orario di apertura: Lunedì 13 Gennaio 1975, ore 23. De Dominicis era d'altronde avvezzo a demistificare, attraverso soluzioni inedite e irriverenti, i materiali promozionali connessi alle mostre. Pochi anni prima, nel 1969, in concomitanza con la prima personale presso la Galleria L'Attico nella sede di Via Beccaria, aveva inscenato il suo esordio romano a partire dal proprio autoproclamato decesso¹⁴⁶, una condizione funzionale al raggiungimento di una postera immortalità, attraverso un manifesto mortuario che recava al centro il nome dell'artista e, in basso, il luogo e la data della sua morte fittizia: L'Attico Roma Novembre 1969. L'opera, nota con il nome di *Manifesto mortuario* o *Necrologio* (Fig 43), consisteva in una stampa tipografica su carta che preannunciava laconicamente alcuni fra i temi di riflessione cari al pensiero dell'artista: il superamento della morte e l'immortalità della specie, la circolarità del tempo e dello spazio, l'aggiramento dell'entropia, i diversi piani di esistenza e lo scarto tra realtà materiale e simbolo (cosmico o comico) che, come si vedrà in seguito, caratterizzarono anche parte dell'operazione di Pescara.

Nonostante la scarsità delle fonti in merito, la genesi della mostra è ripercorsa con dovizia di dettagli dalla stessa Lucrezia De Domizio Durini in una sua autobiografia. L'artista decise di realizzare un'esposizione riservata agli animali, che aveva fin da subito destato il vivo interesse della gallerista e di Buby Durini, suo marito e fotografo ufficiale dell'evento, nonché particolarmente appassionato di animali¹⁴⁷. Dopo aver acconsentito alla realizzazione, Buby Durini ricevette da De Dominicis una lista comprendente una serie di animali da cortile (maiale, asino, cavallo, vacca, gallina,

¹⁴⁶ A. B. Oliva (a cura di), *Gino De Dominicis, l'immortale*, Milano, Electa, 2010, p. 112

¹⁴⁷ L. De Domizio Durini, *PERCHÉ. Le sfide di una donna oltre l'arte*, Mondadori, Milano 2013, p. 229.

pecora, coniglio, tacchino, papera, colombi, bue ...) da consegnare al suo fattore per provvedere al loro reperimento e alla successiva sistemazione in galleria. Il luogo espositivo era stato inoltre dotato di un'apposita antiporta, così da garantire un ingresso rapido e indisturbato al raggruppamento zoologico predisposto per l'occasione. Come si racconta, l'artista era inoltre arrivato a Pescara nel primo pomeriggio portando con sé una grande valigia nera, il cui contenuto rimase ignoto agli organizzatori e al pubblico e che, con tutta probabilità, era stata riempita di opere o oggetti da collocare all'interno dello spazio espositivo:

Quando Gino arrivò alla stazione di Pescara alle 14, con una enorme valigia di fibra nera che non si è mai saputo cosa contenesse, volle subito recarsi in galleria, chiese due grandi lenzuola bianche, nuove, incontaminate... e rivolgendosi a me e a Buby disse: "Voglio gli animali qui, la mostra si fa adesso". Buby, che aveva preso accordi con il Comune per avere un camion specializzato per il trasporto degli animali per le ore 18, riuscì con un paio di telefonate a far arrivare in meno di un'ora il camion con gli animali sorvegliati dal nostro fattore. A quel punto Gino mi porse un foglietto e la sua usuale penna nera, e mi dettò questa frase: "La mostra di Gino De Dominicis sarà inaugurata alle ore 24". Il foglio fu affisso con la mia firma nello spazio esterno del portone della galleria. Subito dopo Gino volle che ogni passante casuale davanti alla galleria scegliesse un animale da introdurre nello spazio espositivo. Ne derivò una prevedibile confusione - documentata da Buby - e quando tutti gli animali furono nella galleria, De Dominicis li seguì con la sua valigia chiudendosi all'interno. Noi, a dire il vero, eravamo molto preoccupati, poiché dall'esterno sentivamo strani rumori e si può ben immaginare la precarietà in cui stava De Dominicis con tutta quella varietà di animali... Dopo circa un'ora uscì per primo, e dietro di lui gli animali, che furono rimessi sul camion per essere riportati in azienda. Buby fotografava in continuazione. Chiudemmo la galleria e andammo nella nostra villa di San Silvestro. Entrati nel viale, Gino chiese che il grande cancello fosse chiuso con una grossa catena affinché nessuno potesse entrare. Inoltre chiese l'auto del nostro fattore, una Fiat 500 bianca che già

conosceva, e che questa venisse posizionata nell'ingresso interno della villa. Non fu una cosa facile, ma Buby riuscì ad avere l'auto e a farla sistemare come Gino desiderava. Sulla sua fiancata destra venne sistemato un foglio con la seguente frase: " ... e se la vettura fosse stata adoperata solo dall'inventore...". Poco prima dell'ora fissata per l'inaugurazione della mostra, Gino volle che andassi in via delle Caserme. Quando arrivai, davanti alla galleria era in attesa dell'inaugurazione gente venuta da mezza Italia, amici, galleristi, artisti, fotografi. La mancata apertura della galleria e quindi dell'inaugurazione giustificava le proteste e la confusione, tale da richiedere l'intervento della polizia. L'evento si concluse con gli amici che si riversarono nella nostra casa di San Silvestro e qui, come Gino desiderava, ci fu il taglio di una grande torta e il brindisi con il migliore champagne... Nel contempo, dell'intero avvenimento Buby era riuscito a stampare circa trecento foto che consegnò a De Dominicis, il quale, dopo averle esaminate con grande attenzione, ne scelse una. Tutte le altre, con i relativi negativi, le bruciò nel camino della nostra cucina. Da quell'unica foto nacque l'opera *Quando non si parla più di immortalità del corpo - Mostra riservata agli animali, 13 gennaio 1975*, che acquistai per la mia collezione per un milione di lire. Un suo collezionista di Modena era interessato all'acquisto della Fiat 500 bianca, ma per decisione di Gino questa fu riconsegnata al nostro fattore, ovviamente priva del suo intervento¹⁴⁸.

Da questo racconto si ricavano una serie d'indicazioni essenziali a ricostituire un assetto più compatto dell'evento, a metà fra la mostra, l'happening, la delocalizzazione e dematerializzazione dell'oggetto artistico. In primis va evidenziato un certo scarto fra l'opera nel suo statuto originale - un complesso espositivo sviluppato all'interno di una determinata situazione spaziale - e la documentazione fotografica che ne ha tramandato l'immagine, traslata in due dimensioni e su un differente piano mediale. Stando alle parole della De Domizio Durini, De Dominicis scelse personalmente una fotografia dalla rosa degli scatti effettuati da Buby Durini, dalla quale nacque successivamente l'opera in questione. Prendendo invece in esame il catalogo ragionato dell'artista, o

¹⁴⁸ Ivi, cit., pp. 126 - 127.

alcune tra le monografie relative alle più recenti mostre retrospettive, l'immagine viene registrata come "Foto ricordo"¹⁴⁹ o "Foto ricordo della mostra"¹⁵⁰, mettendone dunque in evidenza lo statuto documentario piuttosto che quello puramente artistico. Entrando invece nel merito dell'opera, rispetto la sua partizione spaziale e temporale originaria, sembrerebbe che la scelta degli animali non fosse dovuta a una selezione deliberata unicamente da De Dominicis, ma da un'intermediazione con un pubblico spontaneo a cui era stato delegato, secondo l'originaria volontà dell'artista, di predisporre l'assetto finale dei partecipanti non umani all'installazione. Gli animali convogliati all'interno della stessa sarebbero stati inoltre di numero maggiore rispetto quello che compare nelle due fotografie sopracitate, tutti accomunati dall'essere da cortile e quindi tipici di una dimensione propriamente rustica. Infine, com'era logico prospettare, la mostra produsse uno spiccato dissapore tra il pubblico accorso a parteciparvi, che reagì al divieto d'ingresso con ira e riprovazione tali da richiedere l'intervento della polizia; un clima ostile stemperato solamente grazie a un rinfresco bandito nella residenza della gallerista per placare gli animi. Ci fu però anche chi, comprendendo il mordente dell'operazione di De Dominicis, reagì all'accadimento connettendosi al tipico sarcasmo dell'artista, come riportato in alcune testimonianze dei partecipanti: «Vi vennero polli, oche, capre, che rimirarono per qualche quarto d'ora le opere esposte per poi andarsene lentamente. Una capra aveva davvero pensato per un po' di comprarsi un quadro...»¹⁵¹.

Prima di addentrarsi nell'esegesi dell'opera, si ritiene necessario fornire ulteriori note di contesto, utili ad avanzare alcune ipotesi interpretative attinenti la conformazione del lavoro di De Dominicis. Sussistono, infatti, almeno tre argomentazioni ausiliarie a ipotizzare delle motivazioni accessorie che spinsero l'artista a ideare e presentare quel singolare lavoro proprio nella Galleria De Domizio: il primo legato alla personalità e alle posizioni della gallerista; il secondo alla storia e alla conformazione del contesto espositivo nel quale la mostra sarebbe stata ospitata; il terzo alla di lei vicinanza con figure quali Achille Bonito Oliva o Joseph Beuys.

Lucrezia De Domizio Durini fu, a partire dal principio degli anni Settanta, tra le più

¹⁴⁹ Cfr. Scheda 185 in I. Tommasoni (a cura di), *Gino De Dominicis. Catalogo Ragionato*, Skira, Milano 2011, p. 281; in riferimento all'opera nella versione della Fig. 39.

¹⁵⁰ Cfr. ad es. Fig. 55 in A. Bonito Oliva (a cura di), *Gino De Dominicis. L'immortale*, Electa, Milano 2010, p. 57; in riferimento all'opera nella versione della Fig. 39.

¹⁵¹ A. Kohlmeyer, *Vedere e non sapere*, in «Contemporanea», n. 19, 1990, cit. p. 64; poi in G. Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001, p. 148.

vivaci e attente animatrici della scena culturale abruzzese. Ella appartiene a quel novero di eccentriche e avvincenti personalità di alta estrazione sociale che hanno lasciato l'arte diffondersi nel flusso della loro vita, caratterizzandone con determinazione il corso. A metà fra la mecenate e collezionista, l'operatrice culturale (come amava definirsi¹⁵²) e la libera pensatrice vicina a artisti e intellettuali di spicco, la sua idea di arte era intimamente legata alla vita e imperniata attorno ai concetti di temporalità e relazione con l'altro. Intessere legami fra la sottoscritta, gli artisti con i quali operava e la comunità si poneva quindi quale presupposto basilare, da stimolare attraverso il motore attivo della creazione artistica, intesa come pratica di coesione sociale e avvicinamento fra individui. Già nel 1970 aveva aperto nella sua abitazione presso il lungomare della pineta di Pescara lo Studio LD, un innovativo modello di galleria-casa dove la linea di demarcazione fra abitazione, spazio espositivo ed esercizio commerciale convergeva inevitabilmente ad assottigliare il confine tra pubblico e privato, mettendo in discussione il rapporto tra opera d'arte e osservatore, sia nella quotidianità della De Domizio Durini, sia fra gli spettatori e le opere stesse, inserite in un contesto fortemente connotato. Il momento storico si prestava particolarmente a tale scelta: proprio al principio degli anni Settanta si diffuse una più sistematica ricerca di luoghi non convenzionali dove esporre arte al pubblico, spesso rintracciati proprio in abitazioni private¹⁵³, provocando l'esondazione della pratica artistica in una dimensione più libera dai condizionamenti delle istituzioni, ritenute inadeguate ad accogliere la complessità di sperimentazioni concettuali particolarmente stratificate, o dei più assodati circuiti delle tradizionali gallerie, a loro volta oggetto di una revisione delle più consolidate politiche artistiche. Lo Studio LD avrà però vita breve, solo due anni dopo l'apertura chiuderà con una mostra di opere uniche e grafiche di Andy Warhol, dal titolo "Mao", curata da Achille Bonito Oliva. La ricerca di soluzioni eterodosse ed effimere che intrecciassero l'arte alla vita, de-funzionalizzando lo spazio della galleria inteso come mero esercizio di vendita e privilegiando la creazione di comunità spontanee, ben si sposava con l'iniziativa proposta da De Dominicis nel 1975. Di fatto, in quel frangente la galleria non era fruibile al pubblico, non vennero proposte opere a fini commerciali e il più

¹⁵² Cfr. P. Tedeschi, *Metamorfosi di una vita. Lucrezia De Domizio Durini arte, cultura, società internazionale dagli anni 70 a oggi*, Mondadori, Milano 2017, p. 40.

¹⁵³ Cfr. F. Boragina, G. Brivio (a cura di), *Interno domestico. Mostre in appartamento 1972-2013*, Fortino Editions, Lavis 2013, pp. 65 – 71.

evidente risultato dell'operazione fu la creazione di un momento di contatto con un soggetto imprevisto, come quello animale. La nuova galleria aperta da Lucrezia De Domizio Durini in via delle Caserme 44 godeva inoltre di una morfologia piuttosto peculiare. Essa era infatti parte di un antico forte borbonico di Pescara, di proprietà di un amico di Buby Durini, un tempo adibito a scuderia¹⁵⁴: un luogo dunque originariamente destinato all'ingresso di animali. Con la sua azione, De Dominicis riportava perciò lo spazio alla sua funzione originaria, dotandolo di una rinnovata energia che sfruttava un gesto artistico spiazzante, tale da ridestare e interrogare la storia del perimetro in cui si propagava. Il presupposto secondo cui Lucrezia De Domizio Durini si proponeva di ridiscutere la validità e l'efficacia della programmazione negli spazi di produzione economico-culturale, sovvertendo dall'interno le più consuete topografie o i meccanismi, era accompagnato dalla promozione di un innovativo apparato teorico, finanziando la pubblicazione di testi critici redatti da esponenti prossimi alla sua cerchia. Nello stesso 1975 verrà dato alle stampe, per i tipi della Galleria Lucrezia de Domizio, un piccolo pamphlet dal titolo *Arte e sistema dell'arte*, il cui autore era Achille Bonito Oliva¹⁵⁵, che già in passato aveva collaborato con la gallerista. Il testo, pubblicato sia in italiano che in inglese per agevolare una distribuzione internazionale, incitava aspramente le più recenti attitudini dell'arte contemporanea a non compiacere in maniera troppo accondiscendente il pubblico o il mercato. Alcuni dei passaggi contenuti nella pubblicazione si dimostravano inoltre perfettamente in linea con parti degli intenti di *Quando non si parla più d'immortalità del corpo (Ingresso riservato agli animali)*. Rispetto alle cronologie nelle quali avevano germogliato le avanguardie storiche, mutate condizioni tecniche e sociali suggerirono agli artisti di optare per più aggiornate tecniche e materiali "impuri", desueti e non contemplati dalla tradizione. All'arte, che viveva all'interno di una triade suddivisa fra opera, pubblico e mercato, si richiedeva una spiccata dirompenza per incalzare il pubblico piuttosto che massaggiarlo, evocare interrogativi e non bilanciarsi sistematicamente a favore di una mercificazione o semplificazione dei messaggi:

¹⁵⁴ P. Tedeschi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁵ A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, Galleria Lucrezia de Domizio, Stampa O.G.A, Pescara Lanciano 1975.

A un mondo in cui egli non si riconosce, stravolto da un'industrializzazione che vive sotto il segno del profitto e dell'avvento della civiltà di massa, l'artista risponde attraverso la negazione degli altri due elementi della triade: pubblico e mercato. Infatti il pubblico, abituato ad essere «massaggiato» e confortato da un'arte che inseguiva ancora il mito della bellezza, si trova, senza alcuna mediazione, di fronte ad opere che lo respingono, perché basate, intenzionalmente, sull'apologia dell'eccentrico, dell'ermetico e dell'inconsueto. In una parola tutti elementi che, in luogo della tradizionale visione tranquillizzante della realtà, creano nella spettatore disagio e una iniziale impossibilità di lettura. A un'arte «materna», che ci spiega tutto e che ci consola delle brutture della vita quotidiana, subentra un'arte «che punisce e mortifica le aspettative del pubblico, per distillare i veleni del dubbio»¹⁵⁶.

La mostra di De Dominicis sembrerebbe fornire una parafrasi visuale di quanto indicato nello stesso anno da Achille Bonito Oliva, inserendosi con rinnovata vitalità nelle dinamiche di rinegoziazione tra opera, pubblico e mercato. Gli «altri due elementi della triade» erano infatti messi alle strette, respinti, gettati nel dubbio, mortificati e, in definitiva, del tutto negati. Il divieto d'ingresso con cui si era imposta l'impossibilità di praticare lo spazio espositivo era figlio di un milieu culturale di cui il critico e artista americano Brian O'Doerthy dava una significativa rendicontazione sulle pagine di «Artforum», solo un anno dopo lo scritto di Achille Bonito Oliva. Artisti come Arman, Daniel Buren e Robert Barry avevano, già a partire dagli anni Sessanta, organizzato mostre non percorribili dagli spettatori, costretti a sostare sulla soglia dello spazio e immaginare quanto in esso vi accadeva. Tali espedienti erano assimilabili al proposito d'infiltrare il motore della coscienza nel perimetro della galleria, rendendola un luogo di elucubrazione teorica prodotta in assenza dell'opportunità di verificare empiricamente ciò che al suo interno era messo in scena¹⁵⁷.

Nel frattempo, la villa settecentesca dei baroni Durini a San Silvestro Colli, nei pressi di Pescara, aveva progressivamente assunto i caratteri di un cenacolo intellettuale, luogo di

¹⁵⁶ Ivi, cit., pp. 16 – 18.

¹⁵⁷ B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1999, pp. 87 – 97.

confronto, scambio e rifondazione di una più aggiornata prassi artistica, in contrasto con le mitologie del consumo che proprio sul finire degli anni Sessanta rivelavano i primi segni di cedimento. Attorno ad essa gravitarono alcuni tra i più noti artisti del periodo, soprattutto vicini alle cerchie poveriste e concettuali¹⁵⁸, critici e curatori¹⁵⁹, galleristi¹⁶⁰, fotografi¹⁶¹ ed editori¹⁶². A tali frequentazioni va aggiunta la fondamentale conoscenza tra Lucrezia De Domizio Durini e Joseph Beuys, che incontrerà il 13 novembre 1971 assieme al gallerista Lucio Amelio sul traghetto transitante da Napoli a Capri¹⁶³, per seguirlo poi lungo il corso della sua carriera e continuare a lavorare su quello che a tutti gli effetti considerò un maestro anche dopo la morte, nel 1986¹⁶⁴. Al principio degli anni Settanta, nel 1971 Joseph Beuys aveva appena compiuto cinquant'anni ed era all'apice della sua carriera. Godeva di un ottimo seguito quale docente presso l'Accademia di Düsseldorf, mentre la sua visione allargata di arte come azione politica, frammista a una prospettiva ecologica, ambientale e un forte ascendente simbolico e spirituale, stava conoscendo una più ampia realizzazione e prospettive di diffusione internazionale. Gli inizi degli anni Settanta coincidono ad esempio col momento delle sue visite ufficiali in Italia: nel settembre 1971 è a Napoli, invitato da

¹⁵⁸ Tra questi: Vincenzo Agnetti, Alighiero Boetti, Pierpaolo Calzolari, Mario Ceroli, Giuseppe Chiari, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Enrico Job, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Luca Patella, Renato Mambor, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Vitantonio Russo, Paolo Scheggi, Ettore Spalletti, cui si unirono alcuni esponenti più giovani come Marco Bagnoli, Lino Centi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Luigi Ontani e Remo Salvadori.

¹⁵⁹ Si possono segnalare: Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Bruno Cora, Giuseppe Gatt, Arcangelo Izzo, Filiberto Menna, Giambattista Salerno, Italo Tomassoni, Silvano Trevisani, Tommaso Trini, Lorenza Trucchi e Marisa Vescovo.

¹⁶⁰ Rispetto questa categoria professionale, è nota la frequentazione con: Renato Cardazzo, Giorgio Persano, Fabio Sargentini e Franco Toselli.

¹⁶¹ Elisabetta Catalano e Giorgio Colombo furono a lungo amici dei coniugi Durini.

¹⁶² Fra loro: Toti Carpentieri, Giancarlo Politi e Giampaolo Prearo.

¹⁶³ P. Tedeschi, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁴ A questo proposito si vedano le numerose pubblicazioni a testimonianza della collaborazione tra Joseph Beuys e Lucrezia De Domizio Durini, tra cui: L. De Domizio Durini, I. Tommasoni, *Incontro con Beuys*, D.I.A.C. Editrice, Pescara, 1984; L. De Domizio Durini, *Joseph Beuys, Difesa della Natura*, Il Quadrante Edizioni, Torino 1988; L. De Domizio Durini, *Il cappello di feltro, Joseph Beuys, una vita raccontata*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1991; AA.VV., *Joseph Beuys, Grassello Ca(OH)₂ + H₂O, Difesa della Natura*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991; L. De Domizio Durini, *Olivestone, Joseph Beuys*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992; L. De Domizio Durini, *Joseph Beuys, Fondazione per la Rinascita dell'Agricoltura*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1993; L. De Domizio Durini, *Joseph Beuys, Difesa della Natura*, Charta ed., Milano 1996. Si veda inoltre la grande monografia della mostra su Joseph Beuys curata da Lucrezia De Domizio Durini, tra il 13 maggio e il 14 agosto 2011, presso la Kunsthau di Zurigo, summa del lavoro intercorso fra i due e delle attività che la De Domizio Durini ha promosso anche dopo la morte del maestro. Cfr. L. De Domizio Durini (a cura di), *Beuys Voice*, Electa, Milano 2011

Lucio Amelio¹⁶⁵, dove conierà il famoso motto “La rivoluzione siamo noi”; il 13 novembre dello stesso anno terrà la prima personale presso la Galleria Modern Art Agency di Napoli, di proprietà di Amelio. Una grande mostra organizzata alla maniera di una retrospettiva con 130 disegni eseguiti tra il 1946 e il 1971, due film, un videotape, un lavoro sonoro e una delle immancabili discussioni pubbliche, tipica della prassi seminariale e pedagogica dell’azione beuysiana. In tal modo, alla sua prima apparizione espositiva in territorio italiano, Beuys veniva immediatamente consacrato al pubblico come esempio di un maestro della storia dell’arte contemporanea, oggetto di indubitabile attenzione critica nonché prime istanze di revisione. Ben presto arriverà anche a Roma, città dove Gino De Dominicis risiedeva, frequentando un circolo molto vicino a quello dell’artista anconetano. Il 30 ottobre del 1972 espose per la prima volta presso la Galleria L’Attico, nella sede del garage di Via Beccaria. La mostra “Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!”, già allestita alcuni mesi prima presso la Modern Art Agency, presentava un’opera dalla caratura autobiografica, articolata in 93 disegni e collage su carta di fotografie raffiguranti per lo più lavori precedentemente eseguiti dall’artista, disegni e azioni, trattati attraverso materiali vari come acidi, grassi animali e cera¹⁶⁶. Nello stesso anno prenderà parte, dal 30 giugno all’8 ottobre, alla storica Documenta V curata da Harald Szeemann, dove figuravano anche alcuni artisti italiani, tra cui lo stesso De Dominicis, Giovanni Anselmo, Vincenzo Agnetti, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis e Gilberto Zorio. Nel Novembre del 1973 Roma ospita nel parcheggio di Villa Borghese l’ormai leggendaria mostra “Contemporanea”, nata con lo scopo di tracciare un panorama dell’attività artistica nelle sue ramificazioni fra varie discipline culturali. Achille Bonito Oliva è l’ideatore della mostra, nonché curatore della sezione di arti visive: una grande rassegna con più di novanta artisti suddivisi attraverso tre linee interpretative: analitica, sintetica e processuale. La linea sintetica affondava le radici nella tensione simbolica e metaforica, ordita attraverso il ricorso a raffigurazioni finalizzate a dirottare le

¹⁶⁵ Amelio fu, assieme a Lucrezia De Domizio Durini, fra i maggiori supporti di Joseph Beuys in territorio italiano. Nei primi anni Settanta egli presentò anche nel 1972 *Vitex Agnus Castus*, presso la Modern Art Agency.

¹⁶⁶ I collages erano montati in cornici di alluminio vetrate e disposti a terra o lungo le pareti dell’ambiente. Al centro trovava posto una scultura realizzata con due pile di lastre di rame e cera e un contenitore di olio lubrificante. Il giorno inaugurale della mostra, Beuys aveva eseguito un’azione in cui leggeva dei brani tratti dal libro *Anacharsis Cloots: Ein historisches Bild aus der französischen Revolution von 1789* di Carl Richter.

traiettorie dell'immaginazione verso una realtà esteriore, dove il simbolo acquisisce un suo statuto e necessita di un procedimento di comprensione al di là della sua rappresentazione sensibile¹⁶⁷. Il primo raggruppamento della sezione¹⁶⁸ comprendeva opere di De Dominicis e Beuys, che espose nuovamente *Arena*, la grande raccolta già presentata precedentemente in Italia, dove potevano scorgersi anche alcune fotografie raffiguranti animali da stalla (Fig. 44). Proprio in occasione di *Contemporanea*, Beuys chiese inoltre a Lucrezia De Domizio Durini di visitare la sua villa di San Silvestro Colli¹⁶⁹, la residenza settecentesca dei baroni Durini nell'aperta campagna abruzzese, che nel frattempo raccoglieva attorno alla sua distesa naturale un consesso in fermento dell'arte e della critica italiana. Le occasioni d'incontro tra Joseph Beuys e Gino De Dominicis furono dunque molteplici. Dobbiamo inoltre immaginare che la baronessa De Domizio Durini, dato il suo interesse e profondo entusiasmo verso la figura di Beuys, fosse negli anni che vanno dal 1971 al 1975 estremamente interessata al suo lavoro, nonché una fervida promotrice. Quando decise di aprire il suo nuovo spazio in un'altra sede pescarese, il 3 ottobre del 1974, programmò come prima iniziativa un seminario tenuto da Beuys in persona (Fig. 45). L'oggetto del dibattito riguardava il valore politico e sociale della democrazia, durante la serata Beuys realizzò anche due lavagne e una scultura, davanti a un vasto pubblico comprendente anche alcuni critici, tra cui Achille Bonito Oliva e Filiberto Menna. Nel 1975, lo stesso anno dell'inaugurazione della mostra di De Dominicis, la De Domizio organizzò inoltre uno stand ad Art Basel interamente dedicato all'opera di Beuys. Le poetiche di Beuys e quelle di De Dominicis erano certamente piuttosto difformi. Com'è stato d'altronde rilevato, l'opera di De Dominicis rifuggiva dalle stratificazioni simboliche con cui Beuys orchestrava la sua esperienza mistica e rituale, puntando piuttosto a conformare dei postulati filosofici con cui edificare una complessa costruzione speculativa:

Perciò il nostro [De Dominicis] non si sarebbe mai sognato di assegnare simbolici o metaforici alle proprie opere; stante che, in queste ultime (sempre secondo lui), non è mai in questione questo o quel "significato".

¹⁶⁷ A. Bonito Oliva (a cura di), *Contemporanea*, Centro Di, Firenze 1973, p. 28.

¹⁶⁸ Formato da Urs Lüthi, Gino De Dominicis, Vettor Pisani, Gilbert and George, Vito Acconci, Marcel Broodthaers, Jannis Kounellis e Joseph Beuys.

¹⁶⁹ P. Tedeschi, *op. cit.*, p. 44.

Secondo quanto sarebbe stato confermato anche dall'amico Vettor Pisani. Che ci ricorda appunto come le performance di De Dominicis nulla avessero mai avuto a che fare con la complessa griglia semantica che artisti come Beuys continuavano a consegnare (spesso anche al di là di una scelta esplicita o in qualche modo consapevole) alle proprie azioni performative¹⁷⁰.

Al contempo però, parte della critica coeva sembrava rintracciare alcune affinità nei riguardi dei meccanismi procedurali con cui i due artisti costruivano il sostrato concettuale sotteso alla loro opera, così come nel ricorso a determinati materiali. Dopo aver definito con "Contemporanea" le linee poetiche relative alle proposte d'azione degli artisti, Achille Bonito Oliva formulò ulteriori tassonomie critiche a partire dalla distinzione fra americani ed europei, contenute nel volume *Europe / America the different avant-gardes*, edito nel 1976. Nel libro, egli distingueva tre diversi snodi tematici attraverso cui sistematizzare pratiche plurali: il linguaggio, la natura e la storia. Nella sezione legata alla natura, la bipartizione con cui gli artisti americani erano scissi da quelli europei si fondava essenzialmente sull'attitudine degli americani, da un lato, di utilizzare il paesaggio come luogo dell'intervento artistico e su quella degli europei, dall'altro, di riflettere sulla natura in quanto costruito culturale già consolidato, oggetto di una ricerca di tipo più antropologico che estetico¹⁷¹. Proprio nel contesto del riesame antropologico sulla natura, il critico andava a situare le ricerche di Beuys, Baumgarten, De Dominicis e Pisani:

Il passaggio alle categorie umane, in questo caso a quelle logico-razionali, attraverso l'uso di materiali avviene con le proliferazioni matematiche di Merz e attraverso la ricerca antropologica più generalmente definita del lavoro di Beuys, Baumgarten, De Dominicis e Pisani.

Beuys organizza la natura in un discorso rituale destinato alla comunità, dove l'elemento naturale diventa anche procedura di recupero del profondo e

¹⁷⁰ M. Donà, *POESIA E IMMORTALITÀ. Gino De Dominicis, l'anti-platonico*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Gino De Dominicis. L'immortale*, Electa, Milano 2010, cit., p. 55.

¹⁷¹ A. Bonito Oliva, *Europe / America the different avant-gardes*, Franco Maria Ricci Editore, Parma 1976, p. 38.

della sua utilizzazione sociale. [...]. Pisani e De Dominicis, partendo da una coscienza della natura come processo di fondazione della vita ma anche della morte, la ribaltano antropologicamente nella cultura. De Dominicis, proponendo una nozione di immortalità, trova nella natura e nella storia dell'arte il proprio modello esplicito, cioè implicito in alcuni artisti del passato, forzando i limiti biologici dell'uomo¹⁷².

Al di là delle parafrasi esegetiche messe in atto da Bonito Oliva, quello che interessa porre all'attenzione in questa circostanza consta nel fatto che, in diverse occasioni, i due artisti fossero stati circoscritti all'interno del medesimo piano linguistico. Dobbiamo immaginare in De Dominicis una certa recalcitranza nell'essere accostato a un artista così discorde dal sottoscritto, essendo egli di per sé già piuttosto riluttante verso interpretazioni critiche e, ancor più, incalzanti sistematizzazioni. Come ha messo in luce Michele Dantini in un recente saggio finalizzato a epurare De Dominicis da quell'aurea misterica, inclassificabile e demiurgica che permea la sfuggevolezza della sua figura¹⁷³, sembrerebbe che una certa attitudine parodistica e sovversiva aleggiasse attorno alle sue soluzioni inventive. Nonostante la loro autonomia e originalità ideativa ed estetica, talune sembravano infatti dirette a rispondere in maniera pungente ad alcune coeve espressioni di suoi colleghi, qualificandosi anche nell'accezione di commentari contestativi mossi da un certo grado di appropriazione e rivisitazione. Così, il *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua* (1969) sarebbe una sardonica riproposizione del *Target with plaster Casts* (1955) di Jasper Johns; il *Tentativo di volo* (1969) un beffeggiamento del *Salto nel vuoto* (1960) di Yves Klein, l'*Improvvisa uscita di uccelli dall'acqua (veder succedere in un secondo quello che è naturalmente successo in miliardi di anni: la trasformazione cioè di pesci in uccelli)* (1968) una reinterpretazione onirica del *Sistema aereo vivente* di Hans Haacke (1968); la performance del 1968 documentata nel cortometraggio *Esperienze*, così come l'opera *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio* (1970), celerebbero spunti polemici nei riguardi di Robert Rauschenberg¹⁷⁴. Tra i casi più noti, va evidenziata la probabilità che un interesse estetico per l'integrazione tra animale e opera d'arte gli

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ M. Dantini, *Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 10, 2011, pp. 81 – 94.

¹⁷⁴ Ivi, p. 82.

fosse stato suggerito dalla mostra dei dodici cavalli vivi di Kounellis, tenutasi nel garage-galleria de L'Attico nel 1969. Prima di quell'occasione, egli non aveva mai lavorato direttamente con animali viventi, ma unicamente con riproduzioni d'immagini di animali o, ancor prima, con raffigurazioni pittoriche e scultoree. Si può asserire con certezza la sua presenza presso l'opening della mostra di Kounellis, ricostruibile tramite una fotografia conservata nell'archivio personale di Fabio Sargentini, che lo ritrae nella galleria mentre cammina con le mani in tasca e fuma assorto una sigaretta (Fig. 46). Lo *Zodiaco*, grande tableau vivant dove i segni zodiacali si materializzavano nella loro concreta fisicità (Fig. 47), fu pensato nello stesso luogo in cui, solo un anno prima, Kounellis aveva consegnato alla storia il suo scalpitante affresco equino. De Dominicis sembrava perciò riflettere con ponderata arguzia sulle specificità temporali dello spazio in cui operare, esaminando i tracciati di chi in esso aveva lasciato un suo passaggio, sulla cui scia dare forma alla propria immortale mitologia. In maniera simile, non è da escludere che anche la figura di Beuys possa avere influenzato, nel transito presso la Galleria De Domizio Durini, alcune scelte espositive adoperate dall'artista riguardo le modalità con cui operare attraverso animali viventi. Nel maggio 1974, anno in cui Beuys avrebbe inaugurato pochi mesi dopo la galleria pescarese, egli aveva realizzato presso la galleria newyorkese di René Block l'ormai storica performance *I like America and America likes me* (Fig. 48), dove la vista dell'interazione prolungata tra lui e un coyote vivo era stata interdetta al pubblico, data la chiusura della galleria. Circa dieci anni prima, nel 1965, anche nell'altra importante performance che consacrò il suo nome al pubblico internazionale, *Come spiegare i quadri a una lepre morta*, agli spettatori non era concesso l'ingresso presso la Galerie Schmela di Düsseldorf. De Dominicis dunque, riservando l'ingresso agli animali nello stesso spazio in cui pochi mesi prima Beuys aveva diffuso le sue idee culturali e politiche, recuperava il risvolto cogente proprio dell'artista tedesco nel suo specifico rapporto con l'animale, quale mediatore unilaterale e attore attivo dell'opera d'arte. Una propensione di cui, proprio tramite la mediazione di Lucrezia De Domizio Durini, De Dominicis era certamente al corrente. Anche nel caso di quest'ultimo, solo all'artista era concesso l'ingresso presso la galleria, mentre gli avventori accorsi all'apertura furono oggetto del divieto di percorrere lo spazio espositivo. Come negli esempi indagati da Dantini e precedentemente elencati, il rifarsi di De Dominicis a Beuys non vuole di certo

collocarsi nel solco dell'ispirazione o del modello devozionale a cui attenersi pedissequamente. Per l'artista, infatti, l'animale non è il tramite di un rituale sciamanico con cui farsi carico di questioni esterne a quelle dell'arte e ricostituire l'unità dell'essere umano nella sua comunione con la natura. Nonostante in quegli anni gli eventi legati all'affermazione dei movimenti animalisti in Italia e alle riflessioni sullo statuto sociale degli animali fossero particolarmente accese¹⁷⁵, De Dominicis non era interessato a propugnare come Beuys una visione ecologista, attraverso l'esaltazione di energie elementari utili a far entrare le materie viventi in comunicazione fra loro. L'aspetto antropologico della sua ricerca si situa piuttosto nel ribaltamento delle accezioni finora elencate, riconducendo il ricorso al vivente a un personale interesse nelle teorie sull'immortalità. Gli animali incarnavano le parti elementari di un sillogismo del quale si voleva dimostrare la paradossale conclusione, rigettando dunque qualsiasi accezione politica per enfatizzare l'estraneità dell'arte verso questioni di natura mondana, ribadendo in definitiva la necessità di affrontare controversie di ordine metafisico.

L'interesse di De Dominicis nei confronti del non umano può essere ricondotto a due radici principali: l'una di ordine prevalentemente figurativo e affettivo, l'altra legata a una riflessione speculativa e filosofica. Gli esordi dell'artista, ascrivibili agli anni che vanno dal 1962 al 1967, muovono sotto il segno della prassi accademica, incentrata sullo studio anatomico e sulla pittura dal vero. Egli aveva conseguito il diploma presso L'Istituto Statale d'Arte di Ancona e seguito poi dei corsi di architettura presso l'Accademia di Roma¹⁷⁶. Fra gli esempi reperibili in questo nucleo, numerosi quadri¹⁷⁷ (Fig. 49), disegni¹⁷⁸ (Fig. 50) e un esemplare scultoreo dalla dibattuta attribuzione¹⁷⁹ (Fig. 51), riproducono immagini equestri. Se indubbiamente l'arte animalier era fra i generi di maggior frequenza con cui cimentarsi nella storia dell'arte, va detto anche che una specifica familiarità gli derivava dalla figura paterna. Il padre, antiquario e pittore dilettante, si era infatti sovente dedicato a dipingere cavalli¹⁸⁰, trasmettendo al figlio questa distintiva affinità. L'entità animale tornerà nelle fasi successive della carriera

¹⁷⁵ G. Guazzaloca, *Primo: non maltrattare. Storia della protezione degli animali in Italia*, Editori Laterza, Roma – Bari 2018, pp. 124 – 157.

¹⁷⁶ G. M. Farroni, *I miti d'oggi nella pittura del giovane De Dominicis*, in «La Voce Adriatica», 10 maggio 1967, cit. in: G. Guercio (a cura di), *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Umberto Allemandi & C., Torino 2014, p. 108.

¹⁷⁷ Tra questi: *Senza titolo*, 1963; *Il circo (i cavalli)*, 1965.

¹⁷⁸ *Senza titolo*, 1965; *Schizzo del cavallo a dondolo*, 1965 – 1966; *Senza titolo*, 1966.

¹⁷⁹ *Cavallo*, metà degli anni Sessanta.

¹⁸⁰ I. Tommasoni, *op. cit.*, p. 200.

dell'artista in una più specifica e personale relazione alla ricerca sull'immortalità, dove a essere esplorata era la connessione tra animali e la nozione di eternità. La visione dell'immortalità di De Dominicis non si limitava alla sopravvivenza astratta dell'intelletto o alla consacrazione eterna sancita da una fama postera, ma coinvolgeva l'insieme di mente e corpo, sfidava le distinzioni fra esseri umani e natura, così come la concezione dell'individuo rispetto quella di specie. Aggirando l'ineluttabilità della morte attraverso la strutturazione di compositi postulatici dai tratti utopici, tramite la messa in atto del fatto artistico tentava di legittimare l'esistenza di situazioni paradossali, prodigiose e fantastiche nel mondo. Al 1970 risale la nota *Lettera sull'immortalità*, in cui erano discussi alcuni punti fondamentali della sua filosofia¹⁸¹. In essa esponeva che poter confermare con assoluta certezza l'esistenza degli enti, a essi si richiedeva di essere eterni e immutabili. Solo la cristallizzazione della forma, in un dato lasso temporale e precipua porzione spaziale, avrebbe garantito alle entità organiche e inorganiche che popolavano il pianeta di sopravvivere a loro stesse, dichiarandosi così immortali e dunque permanentemente esistenti. De Dominicis adduceva poi alcune esemplificazioni: un bicchiere, un uomo o una gallina non sarebbero stati veramente un bicchiere, un uomo o una gallina, ma soltanto la verifica delle possibilità naturali della loro presenza nel mondo. La gallina, ad esempio, non esisteva in quanto tale, ma piuttosto come mezzo attraverso cui la natura si accertava che vi fossero dei volatili preposti a compiere una determinata funzione, ovvero quella di deporre le uova. Per l'artista dunque questo animale, nella sua comune accezione, era soltanto uno strumento, un organo di transizione, che proprio poiché oggetto di uno stato di divenire non poteva dirsi esistente, ma esclusivamente colto in continue situazioni di accertamento. Ciò che non era fisso era perciò costantemente verificabile, come la vita nel suo svolgimento. Tali riflessioni erano già state anticipate attraverso l'opera *Ipotesi cosmica* (Fig. 52), realizzata nel 1969 ed esposta alla seconda mostra personale presso L'Attico del 1970, sul cui catalogo De Dominicis presenterà per la prima volta la lettera sull'immortalità. Nell'opera, l'immagine fotografica di una gallina era affiancata a

¹⁸¹ La lettera fu presentata per la prima volta in lingua italiana e inglese sul catalogo della mostra personale presso la Galleria L'Attico del 1970, per cui cfr. *Gino De Dominicis*, Galleria L'Attico, Roma 1970, p. n. n. Una seconda versione della lettera sarà riprodotta l'anno successivo in *Album 9-68*, 2-71, Roma 1971 e poi in G. De Dominicis, *Lettera sull'immortalità*, in «Flash Art», IV, 25-26, giugno-luglio, 1971, pp. 8 – 9.

quella di un vero uovo. L'accostamento, di chiara surrealista memoria¹⁸², predisponessa da un lato un oggetto stante per la vita al suo stato ipotetico, colta nella sua volontà di potenza e futura possibilità di dimostrazione, dall'altro la riproduzione fotografica di quello che – secondo i presupposti della lettera - avrebbe avuto la funzione di un essere in grado di porre in ipotesi la stessa natura di un'esistenza fissa e immutabile, attraverso l'atto del covare. Proprio per la capacità di congelamento della realtà, fissata in un istante eternamente perpetrabile, la fotografia della gallina si relazionava perfettamente alle idee di De Dominicis, mentre l'uovo, simbolo cosmico per eccellenza, costituiva il dato naturale attraverso cui questionare lo statuto immortale dell'essere. Le opere d'arte prodotte in questi anni assolvevano al compito di conformare modelli d'immortalità e concentrare le energie umane in favore del raggiungimento di questo scopo¹⁸³. La prima volta in cui De Dominicis farà riferimento al termine "soluzione d'immortalità", che ispirerà parte del titolo della mostra di Pescara, fu di nuovo in riferimento ad un animale, in questo caso a un gatto. Nella mostra personale del novembre 1970 presso lo spazio sotterraneo di Via Borgonuovo della Galleria Toselli di Milano, espose infatti un gattino sul cui dorso era stato attaccato un cartellino, che riportava la scritta "Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)". Come ha notato Gabriele Guercio, se durante la prima parte della mostra il piccolo felino era lasciato libero di circolare per la galleria fra le varie opere¹⁸⁴ disposte in sala dall'artista (Fig. 53), successivamente veniva allocato all'interno di una teca di vetro, senza il cartellino, per divenire parte di un'opera¹⁸⁵ (Fig. 54). Il critico d'arte riconduce l'aspirazione a divenire immortali a un discorso intrinsecamente legato al pensiero filosofico e all'idea d'immortalità della specie, di cui l'animale diviene un araldo. I dettami filosofici erano in particolar modo legati a due figure: Aristotele e Artur Schopenhauer¹⁸⁶. Sebbene non sia stato scientificamente dimostrato che De Dominicis fosse al corrente delle posizioni sull'immortalità dei due autori, la sua opera rivelerebbe delle sintomatiche analogie e rielaborazioni. L'una riguarda l'idea d'immortalità intellettuale esposta da Aristotele,

¹⁸² A tal proposito, il riferimento va ad alcuni olii su tela di Renè Magritte, come *La Clairvoyance* (1936) o *Variant de la tristesse* (1957).

¹⁸³ G. Guercio, *Repositories of the Unconditional: Gino De Dominicis' "Mirror" and the Work of Art as Model of Immortality*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», n. 55/56, 2009, p. 310.

¹⁸⁴ Fra queste l'asta la palla, la pietra, il cilindro invisibile, l'oggetto radioattivo e l'opera ubiqua.

¹⁸⁵ G. Guercio, *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan & Levi, Trucazzano 2015, p. 68.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 65 – 67.

che invitava a spingere le umane facoltà di produzione concettuale fin oltre il limite fisico della morte, di modo che i nostri lasciati intellettuali potessero essere perpetrati oltre i limiti organici della vita. L'altra, ancora più calzante, era la teorizzazione di Schopenhauer sulla biologia e la genetica. Stando al filosofo, la volontà di vivere prescindeva dall'unicità biologica di un singolo individuo e l'immortalità sarebbe, di fatto, una questione del tutto impersonale. Egli considerava la vita individuale come parte del continuo ciclo di volontà e rappresentazione: la riproduzione e la perpetrazione della vita attraverso la procreazione costituivano le modalità con cui una medesima volontà di vivere si perpetrava di generazione in generazione. Nel suo essere oltre la percezione della morte, l'animale era dunque il vettore privilegiato a cui rivolgersi e ispirarsi, seguendo quella spinta contro l'entropia fisica che De Dominicis sperava di innescare attraverso l'opera d'arte: «Per farsi immortali bisogna osservare l'animale il quale, ignorando la morte, gode in modo immediato dell'intera immortalità della specie»¹⁸⁷. Simili presupposti informavano un'opera del 1969, *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio* (Fig. 55), esposta per la prima volta presso la mostra "Fine dell'alchimia", curata da Maurizio Calvesi presso L'Attico e aperta il 28 dicembre del 1970, dove lo scheletro di un uomo era steso per terra e teneva con una mano lo scheletro di un cane al guinzaglio, mentre ai piedi sfoggiava un paio di pattini. In questo caso, essere umano e animale erano eternamente congiunti nella corsa verso la morte e nel superamento di essa, sebbene l'uomo tentasse di accelerarne i ritmi, come suggerirebbero i pattini ai suoi piedi. Da ciò deriverebbe l'errore spazio-temporale: un'ammonizione per l'uomo di non illudersi a sconfiggere l'incessante incedere del tempo accorciando lo spazio attraverso la velocità.

Qualcosa muta nella mostra di Pescara. Anche in questo caso infatti Laura Cherubini ha notato che gli animali convogliati per l'occasione erano stati selezionati poiché, essendo in generale ignari della morte, come tali non potevano morire, almeno da un punto di vista puramente mentale¹⁸⁸. Il trapasso veniva dunque aggirato tramite il confronto con l'alterità, un elemento di dialogo con cui l'artista ricercava: «modelli alternativi al destino dei mortali, paradigmatici dell'immortalità del corpo»¹⁸⁹. Il ricorso all'estesa

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ L. Cherubini, *Oggetto vivente perfetto*, in Ead., *Controcorrente. I grandi solitari dell'arte italiana*, Christian Marinotti Edizioni, Roma 2020, pp. 59 – 60; originariamente pubblicato in L. Cherubini, A. Bellini (a cura di), *Gino De Dominicis*, Flash Art Edizioni, Milano – Bologna 2007, pp. 32 – 85.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

possibilità ontologica dell'animale, la cui piena immanenza della vita non solo lo allontana, ma gli permette di eludere completamente il pensiero della morte, consente a De Dominicis di situare la sua riflessione in uno spazio che eccede le logiche presentiste dell'umano, esortandolo a una riflessione che oltrepassa i limiti fisici della propria condizione biologica. Come ha scritto infatti Germano Celant: «Ponendosi, da artista, come padrone del mondo impenetrabile e inconsumabile, De Dominicis, dal 1972 al 1979, alimenta il desiderio di immaterialità e immortalità creando continui riferimenti al territorio del “non pensato”»¹⁹⁰. A differenza della mostra presso la Galleria Toselli, alla Galleria De Domizio il “territorio del non pensato” delineato dalla facoltà di astrarsi dalla morte degli animali e, per estensione, dallo spazio da loro occupato, non era però direttamente accessibile all'essere umano. Quest'ultimo si ritrovava ribaltato nella condizione di divieto in cui spesso proprio gli animali erano sottoposti, a causa delle limitazioni d'ingresso tipiche degli esercizi commerciali che non ammettono il loro accesso. Essere umano e animale non erano più dunque uniti nella morte, come nel caso de *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio*, ma occupavano due posizioni differenti, in cui la presenza dell'uno escludeva categoricamente quella dell'altro. Il titolo dell'azione pescarese, *Quando non si parla più di immortalità del corpo. Ingresso riservato agli animali*, sembrerebbe suggerire un certo scetticismo rispetto alle precedenti ricerche dell'artista. Non parlando più d'immortalità del corpo, De Dominicis non offriva come in passato una soluzione, ma constatava piuttosto l'irreparabilità di una situazione: proprio in virtù della loro condizione, gli animali avrebbero potuto godere dello spazio d'immortalità, fissità e continuità che all'essere umano sarebbe invece stato del tutto, o quasi, negato. Anche il punto di vista privilegiato per usufruire delle opere d'arte, vettori per l'eternità, sarebbe stato dunque appannaggio dei soli animali, ai quali di fatto era concesso l'ingresso nella galleria e di ammirare ciò che all'umano rimarrà sempre invisibile, ovvero il contenuto della valigetta che l'artista aveva portato con sé durante l'allestimento della mostra. In sintesi, l'approccio di Gino De Dominicis al tema dell'immortalità, attraverso il coinvolgimento degli animali e la conseguente esplorazione di prospettive non convenzionali, ha inscenato uno stringente dialogo sulla natura dell'eternità e dell'esistenza, ma anche su quella dell'essere umano e dell'animale, in rapporto alle complessità della vita attraverso l'eterno perpetrarsi

¹⁹⁰ G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988; ripubblicato in G. Guercio (a cura di), *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Umberto Allemandi & C., Torino 2014, cit., p. 172.

dell'arte.

PARTE III

SNODI TRA ANNI SETTANTA E OTTANTA: GIANFRANCO BARUCHELLO, LA CRITICA POLITICO-ISTITUZIONALE E LE NARRATIVE SULL'ANIMALE IN QUANTO TALE NEL CONTESTO DI *AGRICOLA CORNELIA S.P.A.* (1973-1981)

Nel corso della sua lunga carriera, Gianfranco Baruchello ha praticato una continua e sistematica osservazione di ogni ambito o entità della realtà ed entità che lo ha circondato. Un'indagine attenta e vorace, ispirata dalla scelta risolutiva del fare arte e fondere inscindibilmente questa pratica alla vita, mossa da continue esigenze di esplorazione, annotazione, assemblaggio, catalogazione, conoscenza e successiva trasfigurazione di enti e aspetti anche apparentemente insignificanti¹⁹¹, appuntati ai margini del pensiero o del pensabile e, dunque, dell'esistenza. L'incessante politica empirista di cui egli si è fatto fautore è di conseguenza inserita in maniera inestricabile nell'ambito della quotidianità, motivo per cui tutta la sua produzione non punta a strategie sensazionaliste, ma piuttosto «vive sotto il segno dell'antimonumentale»¹⁹². Attraverso una molteplice varietà mediale, l'artista ha sperimentato la funzionalità di una serie di piccoli sistemi ridotti, le incerte e quindi possibili connessioni tra elementi e ordini diversi, registrando con la meticolosità di un miniatore medievale gli intricati e interminabili processi che popolano lo spazio ridotto e sconfinato della mente. I suoi minuscoli monumenti del sapere, nel loro insieme, corrodono le grandi ideologie culturali, politiche e storiche su cui abbiamo fondato il nostro presente, disegnano nuove mappe di soggettivazione del sé e promuovendo una «dimensione trans-estetica per l'arte»¹⁹³ che pone su uno stesso piano coscienza politica, etica e modo di vivere¹⁹⁴.

¹⁹¹ M. A. Principe, *Danto and Baruchello: From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in A. Light, J. M. Smith (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 56–69.

¹⁹² A. Bonito Oliva, C. Subrizi (a cura di), *Baruchello Certe Idee*, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011, cit., p. 12.

¹⁹³ G. Baruchello, *How to imagine*, McPherson & Co, New York 1983, p. 23.

La relazione creativa tra Gianfranco Baruchello e l'animale si pone come caso singolare all'interno del panorama artistico italiano di fine anni Sessanta. Rispetto alla dimensione eroica e drammaturgica degli animali di Jannis Kounellis, a quella mistica e alchemica di Vettor Pisani o a quella più iconologica ed emblematica di Gino De Dominicis, per citare alcuni dei protagonisti che in tale contesto cronologico hanno integrato a più riprese l'animale vivente all'interno dell'opera d'arte, la sua ricerca rifugge da un certo tipo di sensazionalismo associato a tali soluzioni, per innestare con il mondo zoologico un procedimento estetico fondato integralmente nel terreno dell'esperienza quotidiana, del comune e del rapporto con le entità minime, a cui conferire un'importanza inusuale e inedita dignità di considerazione. Anche per questo motivo, a inseguire a più riprese il pensiero dell'artista è uno tra gli organismi viventi più microscopici ma pervasivi, l'insetto, il quale come accade di riflesso in molta della produzione dell'autore, al tono fragoroso della magniloquenza predilige la minuzia del dettaglio.

Nel corpus baruchelliano è stata rintracciata un'opera nello specifico, *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone*, datata tra il 1974 e il 1988, la cui singolare genesi ed evoluzione indurrebbe a pensare che nel ricercare incerte e possibili connessioni tra elementi e ordini diversi, l'artista si sia interrogato su come fosse concepibile, anche attraverso l'arte, problematizzare la coesistenza con l'animale e creare un piccolo teatro per l'immaginazione di altri esercizi artistici e di convivenza. Un unicum nella sua produzione, da analizzare dunque in quanto viatico utile a ravvisare temi d'interesse nel dialogo concettuale tra artista e animale, vicini a forme di pensiero critiche contemporanee dirette a sondare il rapporto di vicinanza e osservazione quotidiana tra essere umano, animale e animalità.

Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone (Fig. 56) è un'opera dalle mutevoli accezioni e di ardua catalogazione, legata indissolubilmente a una discreta e inaspettata presenza animale. Essa si presenta attualmente come una scatola di legno di modeste dimensioni, coperta sul recto da una lastra di vetro, al cui interno sono contenuti un'altra scatola di legno in cui si trovano un pacchetto di

¹⁹⁴ C. Subrizi (a cura di), *Baruchello. Secondo Natura*, Museo Laboratorio delle Arti Contemporanee – Diagonale, Roma 1997, p. 18.

dolciumi e un foglio con annotazioni scritte dall'artista. È lui stesso infatti a spiegarci la genesi e la conformazione del lavoro:

Nell'angolo della libreria una scatola di cartone di dimensioni modeste, chiusa rozzamente da un nastro adesivo contiene un chilo di torrone zucchero e canditi provenienti da un lontano acquisto natalizio (circa 7/8 anni fa) fatto in Piazza Navona, a Roma. Allora abitavo in un'altra casa e ricordo di aver controllato una volta sola il contenuto della scatola - trovando che il torrone era stato in parte rosicchiato dai topi. Dopo il trasferimento qui in via di Santa Cornelia la scatola ha avuto due o tre sistemazioni provvisorie, sempre in angoli di stanza o cime di scaffali. Trasferisco oggi la scatola, senza controllarne il contenuto, all'interno di una cassetta che mi consenta di osservarla più di frequente. Inserisco questo scritto nella cassetta e dispongo il tutto nel mio studio.¹⁹⁵

Baruchello non era nuovo all'impiego di questo tipo di medium, ovvero l'oggetto in forma di scatola di legno contenente cose, immagini e testi, divenuto nella sua produzione una tipologia ricorrente. Negli anni Sessanta aveva iniziato infatti a sperimentare le possibilità ottenute tramite il montaggio di parti tridimensionali e a partire dal 1973 aveva ripreso la realizzazione di scatole/oggetti nelle quali assemblare e inserire materiali eterogenei, pratica che aveva momentaneamente cessato per dedicarsi ad ulteriori tipi di operazioni di sintesi tra oggetto e pittura. La scatola è un contenitore in grado di creare uno spazio neutro e alternativo che, oltre a separare nettamente ambiente interno ed esterno, azzerava ogni tipo di area circostante, permettendo di eseguire l'ispezione di una totalità racchiusa in un dato momento. Lavorare con un contenente vuoto, che si presuppone debba essere riempito, significa assumere un atteggiamento essenzialmente onnivoro: l'oggetto comune ivi inserito viene perciò sottratto dal regno della contingenza e assunto in virtù della propria autonomia espressiva epurata dalla funzione oggettuale, in un'ottica affine all'opera di Joseph

¹⁹⁵ Queste annotazioni sono state scritte dall'artista su un foglio contenuto nell'opera e datato 06/09/1976. Lo stesso testo è stato poi ritrascritto in un altro foglio posto sul verso della scatola e datato 19/02/2008, poiché l'originale era divenuto scarsamente leggibile. Si ringrazia la Fondazione Baruchello di Roma per avermi concesso di esaminare l'opera in tutte le sue parti.

Cornell o alle strategie adottate dal movimento del Nouveau Réalisme e più nello specifico da artisti quali Arman ¹⁹⁶.

Come spiega Carla Subrizi: «Lo spazio della scatola è uno spazio che mantiene, conserva: la realizzazione di uno spazio neutro, all'interno del quale la trasformazione non avviene a causa dell'intervento di fattori esterni, ma attraverso l'immaginazione»¹⁹⁷. Però, come esposto in seguito dalla studiosa, in alcune delle scatole il contenuto viene visibilmente attaccato da parassiti che ne alterano l'equilibrio organico, trasformandone lo stato iniziale. La maggior parte degli esempi appartenenti a questo secondo insieme proviene dall'ambito alimentare: nel 1973, con *Controllo Iniziale* l'artista conduce un esperimento sulla putrefazione della carne di pesce e di maiale contenuta in confezioni alimentari, sulle quali pratica dei fori per avviare il processo, parcellizzando così il momento nel quale la merce-feticcio perde gradualmente e naturalmente il proprio valore d'uso e di scambio. In una simile direzione, almeno originariamente, viaggia l'opera in questione.

Baruchello aveva inizialmente inserito il chilo di zucchero nella scatola per effettuare una sperimentazione incentrata sul mutamento del materiale organico in un dato lasso temporale, solo in un secondo momento si era accorto della presenza di ospiti singolari: una comunità autogena di anobidi, piccoli coleotteri dal corpo pubescente e tozzo generalmente conosciuti con il nome di tarli ¹⁹⁸, aveva iniziato a popolare lo spazio ridotto del contenitore, attratta dalla fonte di nutrimento che in esso si trovava. L'opera è perciò innescata da un meccanismo regolato dalla legge del caso, principio ordinatore che sfugge a ogni tipo di prevedibilità e controllo. D'altro canto, lo stesso artista si mostra consapevole di questa logica sovraindividuale e immanente alla natura stessa come alle attività a essa legate: «Nell'agricoltura direttamente gestita [...] la controparte è la natura e il caso, nulla è prevedibile nei tempi lunghi e brevi; non si può fare l'agricoltore e odiare la natura [...]»¹⁹⁹. Questo discorso concernente l'agricoltura può essere applicato per estensione anche all'allevamento, dove la relazione con il vivente si apre a fattori non calcolabili a priori.

¹⁹⁶ P. Restany, *Le nouveau réalisme*, Union generale d'editions, Paris 1978, pp. 32-35.

¹⁹⁷ C. Subrizi, *Il montaggio e l'archivio*, in A. Bonito Oliva, Carla Subrizi (a cura di), *Baruchello Certe Idee*, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011, cit., p. 65.

¹⁹⁸ G. Scortecci, *Insetti*, Edizioni Labor, Milano 1963, p. 590.

¹⁹⁹ G. Baruchello, *Agricola Cornelia S.p.A.*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna 1981, cit., p. 8.

Nel 1973, un anno prima di concepire l'opera, Baruchello si era trasferito nella periferia di Roma, al chilometro 6,5 di via di Santa Cornelia. In questa esperienza arte e vita coesistono complementariamente, di pari passo alla ricerca di forme di creatività che derivino da azioni inconsuete, quali il coltivare artisticamente prodotti agricoli e allevare animali. Alla speculazione edilizia incalzante in quegli anni egli preferisce il ritmo della vita agreste, lontano dalla città. La sopravvivenza delle pratiche di cura degli animali e del terreno forniscono un'alternativa valida alla crescente urbanizzazione e alle modificazioni più estetizzanti dell'allora in voga Land Art, concretizzandosi in un'operazione che costituisce un caso isolato nell'arte italiana e internazionale e che si estenderà formalmente fino al 1981: *Agricola Cornelia S.p.A.*²⁰⁰. Come ha descritto Carla Subrizi, *Agricola Cornelia* fu: «una specie di happening pseudo-politico, che considerava arte una coltivazione di zucchine o un allevamento di pecore, che mimava il funzionamento di una qualsiasi altra azienda agricola ma dal punto di vista di un artista, che utilizzava l'azione sviluppata attraverso la semina e il raccolto di barbabietole per riflettere sul valore d'uso e di scambio dell'opera d'arte»²⁰¹. Baruchello s'identifica dunque di volta in volta nelle figure di agricoltore, apicoltore, pastore o allevatore, rivisita le mitologie legate alla terra, immagina happenings bucolici in cui crescere e tosare le pecore (Fig. 57) o coltivare barbabietole da zucchero, producendo eventi effimeri volti a ripensare al ruolo dell'artista nella società contemporanea, ma anche al legame ancestrale che lega l'attività umana a quella animale. Contestualmente a questo tipo di esperienze, s'instaura un rapporto mutuale con il mondo animale e le figure professionali a esso connesse, quali pastori o apicoltori, che gli dispensano consigli e pratiche utili a solidificare tale relazione e condurre le attività specialistiche legate all'allevamento nel migliore dei modi. Baruchello non è attratto dall'emersione dell'animale nella pratica artistica in quanto tramite per la produzione di «fatti magici e meraviglianti»²⁰² in senso poverista. L'animale non va dunque calato nelle vesti d'intermediario di una rappresentazione simbolica, in cui figura in qualità di altro da sé,

²⁰⁰ A questo proposito cfr. G. Baruchello, *Agricola Cornelia S.p.A.*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna 1981; S. Ciglia (a cura di), *Il campo espanso: Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, CREA, Roma 2015; C. Subrizi, *Agricola Cornelia S.p.A.: altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, Postmediabooks, Milano 2017, pp. 213-221; S. Catenacci, *Recipes for Solo Sailors: Gianfranco Baruchello and the Agricola Cornelia S.P.A., 1973-81*, in «Public Art Dialogue», 8:1, 2018, pp. 72-97.

²⁰¹ C. Subrizi, *Il montaggio e l'archivio*, in *op. cit.*, p. 77.

²⁰² G. Celant, *Arte Povera*, Mazzotta Editore, Milano 1969, cit., p. 265.

ma come frutto di un'indagine specifica centrata sulla sua soggettività e sugli estremi di un legame solidificatosi nel corso del tempo.

Nascono così azioni quali *Allevamento di bovini*, *Allevamento di ovini*. *Il gregge*, ma anche opere che coinvolgono la presenza d'insetti declinata in vari livelli e attraverso differenti tipologie mediali. *Eros Selabeille* (1977), oggetto il cui nome parodia la nota Rrose Sélavy duchampiana²⁰³, rievoca le vicende che legarono un favo di api all'artista. Quest'ultimo osservava la vita e il lavoro della comunità entomologica, coinvolto anch'egli nella produzione del miele. Le criticità delle connessioni tra opera d'arte, artista e merce o la problematizzazione del femminile, temi che si ravvisano anche nel chimerico alter ego di Marcel Duchamp²⁰⁴, confluiscono in numerose riflessioni del periodo e nell'esegesi di quest'opera, assieme a nozioni legate a una più generale attenzione di Baruchello per i liquidi corporei, i fluidi energetici e il loro spreco, ricalcando la nozione di *dépense* di Georges Bataille²⁰⁵. È anche la qualità sacrale e intrinsecamente vitalistica generalmente attribuita alle api a interessarlo. A proposito di questo animale, Rudolf Steiner avrebbe scritto:

L'ape è un animale sacro perché col suo lavoro fa comprendere quel che accade nell'uomo stesso. Quando uno tiene fra le mani un pezzetto di cera d'api, ha in realtà davanti a sé un prodotto intermedio tra sangue, muscoli e ossa. Allo stato di cera non ancora solidificata, essa penetra all'interno del corpo umano, e rimane liquida finché non può essere trasformata nel sangue o nei muscoli oppure nelle cellule ossee. Dunque, in realtà, nella cera abbiamo davanti a noi proprio ciò che sta dentro di noi sotto forma di energia [...]. Sono le api operaie che portano a casa quel che raccolgono dalle piante e lo trasformano in cera nel proprio corpo, creando questa struttura cellulare davvero meravigliosa. Ma questo lo fanno anche le cellule sanguigne della mente umana: dalla testa si diramano in tutto il corpo. E se, ad esempio, osservate un osso [...], queste robuste cellule esagonali vi sono

²⁰³ Com'è noto, il nome Rrose Sélavy letto con la pronuncia francese suona come "Eros c'est la vie", mentre "abeille" in francese significa ape.

²⁰⁴ G. Zapperi, *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*, ombre corte, Verona 2014.

²⁰⁵ G. Bataille, *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 41 - 59.

ovunque contenute. Il sangue che circola nel corpo esegue lo stesso lavoro dell'ape nell'arnia²⁰⁶.

Similmente, negli scritti di Baruchello ricorre in maniera icastica ed enigmatica una notazione: "Il sangue umano e gli insetti" (Baruchello 1981: 18), da associare al legame costitutivo tra il sangue come fluido corporeo e la trasmutazione di liquidi organici in solidi, propria dell'attività dell'insetto. Altri lavori a racchiudere le presenze entomologiche sono ad esempio *La grande biblioteca* (1976 - 2013) (Fig. 58 – 59), una voluminosa opera-archivio che inventaria tutte le questioni emerse durante gli anni di *Agricola Cornelia S.p.A.*, composta da sei oggetti di legno e vetro in forma di scatola, nel cui spazio architettonico interno di cartone sono disposti centinaia di elementi, tra cui dei veri insetti morti fissati con del vinavil ed elencati e catalogati con meticolosità. In un'altra opera conformata come un contenitore ligneo Baruchello incolla e numera delle api trovate morte aggirandosi tra i terreni a Cornelia (Fig. 60), in modo da conservarne la memoria, un'azione derivata da una precedente pratica in cui l'artista predisponendo strisce di cartoncino bianco su cui attaccare, numerare e collocare temporalmente la quantità di api defunte rinvenuta in un dato giorno (Fig. 61). Infine in alcuni brani pittorici, quali *Agricola Cornelia V. Phantasmatic parasites of the tomato* (1978) (Fig. 62), viene illustrato un episodio legato a un'invasione d'insetti, che mandò a male una coltivazione di patate.

Già a partire dal XIX secolo, soprattutto durante l'età Vittoriana, l'interesse per la raccolta, l'ispezione e la classificazione degli insetti e delle loro rispettive capacità s'impose come argomento di ampia fascinazione²⁰⁷ e centrale interesse tra entomologi professionisti e semplici appassionati, entrando a far parte di lì in poi della cultura popolare del secolo e anche di molte manifestazioni artistiche²⁰⁸. Questo piccolo animale, tematizzato e coinvolto in varie schematizzazioni da molte delle più recenti ricerche dell'arte contemporanea, è stato di larga ispirazione da un punto di vista intellettuale, configurandosi spesso quale simbolo o metafora della condizione

²⁰⁶ R. Steiner cit. in H. Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1993.

²⁰⁷ J. Parikka, *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minnesota Press, Minneapolis 2010, pp. 2 - 7.

²⁰⁸ I. Kačane, *Insects in the 19th Century British Culture: Pre-Raphaelitism and Aestheticism*, in «Comparative Studies. Nature and Culture», Vol. IV (1), 2012, pp. 26-41.

umana²⁰⁹. Ma perché il minuscolo e impercettibile compagno delle nostre vite è così ricorrente nella produzione di Baruchello, già prima che divenisse nell'arte tema di riflessione ampiamente preso in causa? In verità, il motivo risulta presente nella sua opera già agli inizi degli anni Sessanta, precedendo la radicale immersione nella dimensione naturale di Agricola Cornelia. Nel 1963, l'artista disegna con china su carta pentagrammata una scala musicale di coleotteri bianchi e neri, sostituiti alle note e accompagnati da una successione numerica. *Si muove a salti di qualità l'indifferente coleottero* (Fig. 63) è un'opera orchestrata sulla partecipazione dell'animale inteso come segno grafico e sintagma sonoro, dove la vibrazione immaginaria dell'insetto traduce la fisicità del brusio da egli emesso: un bisbiglio pervasivo ma di difficile comprensione per orecchie poco attente, che sembra anticipare e tradurre visivamente alcune teorizzazioni di Gilles Deleuze e Félix Guattari, autori da sempre prossimi al pensiero dell'artista: «è come se l'età degli insetti fosse succeduta al regno degli uccelli, con vibrazioni, stridulazioni, scricchiolii, ronzii, schiocchi, raschiature sfregamenti molto più molecolari. Gli uccelli sono vocali, ma gli insetti strumentali, tamburi e violini, chitarre e cimbali»²¹⁰. In altre opere dello stesso decennio, come *Red Riding Hood Contrariwise* (1964) (Fig. 64), piccolissimi insetti rossi si mimetizzano nel composito flusso di micro-pitture del pensiero. Dei loro percorsi sulla superficie, che paiono terminare nell'infiltrazione all'interno di un organo genitale femminile, rimangono dei trattini a sottolineare mutevoli e ronzanti traiettorie, da immaginare ancora in corso. Per Baruchello, che continuerà a disseminare d'insetti anche tele completate in anni più recenti (Fig. 65), questo animale e la parola hanno la stessa capacità urticante di penetrare nel tessuto spaziale o lessicale, mettere in movimento, occupare un interstizio e produrre un sussulto. Non a caso, un finissimo interprete della psicologia umana come James Hillman, in un saggio dal titolo *Insetti nella testa* avrebbe scritto che dopo la lettura di un passo di Wallace Stevens: «[...] sia stata proprio quella la prima volta in cui cominciai a sentirmi gli insetti nella testa. Infestato, invaso, punto sotto la pelle da insistenti presenze psichiche, alate e amanti del suolo:

²⁰⁹ B. A. Klein, *Par for the palette: Insects and arachnids as art media*, in E. Motte-Florac, M. C. Thomas J. (a cura di), *Les insectes dans la tradition orale – Insects in oral Literature and Traditions*, Peeters-SELAF, Paris-Louvain 2002, p. 176.

²¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003, cit., p. 426.

bestioline mi sciamavano nel sangue mettendomi l'anima in uno stato febbrile»²¹¹. Gli insetti nelle superfici bidimensionali di Baruchello agiscono perciò come momentanei cortocircuiti, delle anomalie nella trama del racconto che funzionano proprio come i “bug” del linguaggio informatico, parole apparentemente disfunzionali che fanno formicolare le tele e i processi cognitivi e mentali, contribuendo alla migrazione delle forme e delle idee in innumerevoli direzioni. Nella *Psicoenciclopedia Possibile*, enciclopedia d'artista in cui Baruchello descrive il suo alfabeto nozionistico e in immagini, al lemma “Insetto” è riportata infatti la definizione:

Uso dell'insetto nella pittura e negli oggetti. La mosca o il calabrone come immagini. Usare l'insetto come parola che si muove nello spazio. Insetti (nei disegni e nella pittura) entrano nell'orecchio al posto delle parole. L'alternarsi delle opinioni spinge avanti il mondo²¹².

Tornando ora alla scatola con i tarli, anche in questo caso assistiamo all'infiltrazione silente di un insetto, che agisce clandestinamente innescando il malfunzionamento di un sistema. Baruchello, nel continuo configurare ipotesi riguardo nuovi incontri tra le cose, si apre con questa scatola/operazione a un tipo d'incrocio tra umano e animale ancor più dirompente, poiché totalmente spontaneo, incontrollato e inaspettato, che in un certo qual modo significa anche accettare la rinuncia alla piena autorialità dell'opera d'arte. Invece però di relegare l'opera a un tentativo malriuscito, cessando nella verifica dei processi di realizzazione, la scoperta involontaria che ne seguì si delineò come una vera “epifania animale”, momento di rivelazione e confronto con la principale alterità con cui l'essere umano s'interfaccia da sempre e che suscita un'attrazione quasi atavica, attivando nuovi processi di meditazione. Come ha infatti scritto Roberto Marchesini nell'omonimo libro: «solo la proiezione epifanica in un'alterità consente la riflessione»²¹³ e difatti, proprio da questo fatidico momento, Baruchello assume le veci di allevatore e osservatore al tempo stesso, redigendo una lista di annotazioni risultanti dalla prossimità e dalla protratta analisi empirica di tale comunità di insetti (Fig. 66):

²¹¹ J. Hillman, *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016, cit., p. 105.

²¹² G. Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani, Roma 2020, cit., p. 177.

²¹³ R. Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014, cit., p. 124.

Foglio strappato con, leggibile, solo le seguenti parole

Attività

Presenza di molti

Diecine di individui

Alcune farfalle (3/4) e un verme di queste

1 farfalla grigia vola qua e là

23/3/84 verme, all'esterno del vetro

2/4/84 un coleottero è fuori (preso e messo in vetro)

11/4/84 1) siliconato in retro su 2 lati

2) cambiato nastro lasciando aperti gli altri due

(Nessun segno di vita) 1 è vivo!

6/84 3 vermi bianchi di circa 1cm sulla carta

Primi segni di vita della colonia

3/85 nessun movimento (da tempo)

3/6/85 nuove grandi attività -

Fuga di alcuni soggetti

8/86 resta attività a seguito delle manovre per siliconare i fori e alcuni tratti del vetro (parte superiore)

Molti individui sono fuggiti durante il mese, nell'ambiente e VOLANO

12/4/87 Grande catastrofe = caduta scatola con fuoriuscite di elementi (in letargo

13 h.0.40 o morti?)

Lascio la cassetta a terra sigillandola con adesivo al suolo - da recuperare il tutto ponendoli (forse) in altra cassetta vetrata più grande?

23/4/87 tolti sigilli e ricoverato l'insieme dell'oggetto disastrato in altra cassetta 250x70x20 (sigillato il retro con silicone)

Posto in osservazione. Il tutto sulla cassa ex Beirut

Non si osserva alcun segno di vita dopo la catastrofe

24/3 (?) verme bianco circola in alto sul fondo

8/88 nuova attività di vita dopo una lunga stasi

Queste annotazioni si trovano sul fianco destro della scatola, sono documentazioni in fieri scritte dall'artista nel corso della sua indagine e sono state redatte a partire dal 1984, fino al 1988. Anche in questo caso le annotazioni sono state ritrascritte sullo stesso foglio risalente al febbraio del 2008, posto dietro la scatola. A queste note se ne aggiungono delle altre, riportate sul verso della scatola (Fig. 67):

(Fine)88 cessazione di ogni attività

19/02/2008 riprendo in esame le scatole, fotografando le didascalie e le altre scritte. copio qui i testi poco leggibili

Sul lato sinistro una busta contiene fotocopie di notizie tratte dall'opera Insetti di Giuseppe Scortecci (mio grande (detto Kim) amico quando ero bambino e poi adolescente)

Il secondo insieme di note qui riportate non si trova tra quelle elencate precedentemente e poste sul lato destro della scatola, ma compare unicamente nel foglio del 2008 situato dietro di essa. Gli scritti fanno riferimento a una fase successiva, quando l'azione e la coabitazione con i tarli erano ormai concluse. Il testo deve essere considerato parte

integrante dell'opera e non una semplice serie di appunti posta a corredo, è essenziale per poterla rendere maggiormente intellegibile e ricostruirne filologicamente la storia travagliata. Quest'ultima è scandita da alcune date determinanti: ovviamente il 1974, l'avvio dell'operazione; il 12 aprile del 1987, quando, per una nuova beffa del caso, la prima scatola si rompe; il 23 aprile del 1987, giorno in cui la comunità viene ricoverata in una nuova scatola più grande e per ultima la dichiarazione di cessazione di ogni attività verso la fine del 1988. Nella didascalia della scheda dell'opera, contenuta nel catalogo della mostra antologica su Baruchello tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nell'apporre una cronologia si ricorre alla peculiare dicitura «vita, morte e ripresa della vita dal 1974 al 1988»²¹⁴, a indicare proprio un momento di stasi, ma anche un ciclo quasi organico dell'opera stessa. Anche nella descrizione che Baruchello dà della parola "APE (insetto)" nel suo libro *Agricola Cornelia S.p.A.*, si reperisce una dicitura interessante in questo stesso senso: «La colonia di coleotteri nata nel torrione. Morte presunta. Resurrezione di alcuni individui»²¹⁵. L'opera può essere dunque annoverata tra le varie sperimentazioni artistiche contemporanee in cui il coinvolgimento di un insetto vivente contraddistingue la conformazione finale del manufatto²¹⁶.

Ciò che risulta ancora più notevole è che la disamina condotta assuma quasi i tratti di una analisi sociologica, vissuta inoltre con empatica partecipazione. Per l'artista, piccolo o grande hanno sostanzialmente un rilievo intercambiabile, si equivalgono, in una scala valoriale fatta d'ipotesi piuttosto che certezze: allevare bovini, ovini o tarli ricopre perciò lo stesso peso. Egli si prende dunque cura di quest'ultima comunità d'individui con cui si è trovato a contatto, fa in modo che essa non si disperda in altri ambienti ma resti al sicuro nella casa maestra, approfondisce lo studio della specie consultando manuali di entomologia. Sopra la scatola si trova, difatti, una busta contenente alcune fotocopie che trattano la conformazione, le caratteristiche e vari aneddoti popolari legati agli anobidi, estratte dal manuale *Insetti* di Giuseppe Scortecci, entomologo e solidale amico dell'artista già dall'infanzia, forse suo primo iniziatore al mondo naturale e animale. Tra l'altro, è suggestivo pensare che nel 1972 fu pubblicata da Einaudi la versione italiana di *Ricordi di un entomologo*, libro di Jean-Henri Fabre

²¹⁴ A. B. Oliva, C. Subrizi, *op. cit.*, p. 260.

²¹⁵ G. Baruchello, *Agricola Cornelia S.p.A.*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna 1981, cit., p. 18.

²¹⁶ J. A. Klein, *op. cit.*, p. 175.

che racconta con ampiezza di dettagli delle vite degli insetti e dei segreti di questa professione, con uno stile narrativo coinvolgente, capace di appassionare un pubblico non specialista a una materia alquanto singolare²¹⁷. Anche Baruchello s'improvvisa quindi entomologo, estetizza attraverso l'opera d'arte la vita di un insetto che generalmente consideriamo poco significativo o addirittura invasivo, proprio perché da sempre attratto dai residui e dagli scarti, dalle cose minime e quasi invisibili, che possono improvvisamente evidenziare tutto il loro nascosto potenziale e, per contrasto, la loro grandezza e complessità.

«Baruchello aveva osservato questa “vita animale”»²¹⁸, scrive in proposito Carla Subrizi. Il tema dell'osservazione dell'alterità si pone perciò come altro aspetto centrale nel significato che va ad assumere quest'opera. Il guardare è di per sé un atto empirico attraverso il quale acquisiamo esperienza sensibile e conoscenza visiva degli enti che ci circondano. Ma lo statuto gnoseologico della visione è a volte intaccato dall'atteggiamento passivo con il quale spesso ci poniamo di fronte alla realtà, lasciando che le entità che ci circondano scorrano davanti ai nostri occhi senza investirle di un vero apporto conoscitivo. Oggigiorno, nonostante gli animali abitino in milioni di case, sia fisicamente sia nelle riproduzioni in immagini che circolano in abbondanti quantità, sempre più rara è divenuta la possibilità di predisporre a un incontro profondo, un momento d'elezione e di scambio che proceda oltre ogni linguaggio o ideologia e ci conduca a riflettere sulla nostra stessa origine e sul legame che intercorre tra noi e ciò che reputiamo altro. John Berger, in un libro fondamentale per comprendere quel che riguarda la politica dello sguardo tra uomo e animale, *Perché guardiamo gli animali. Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, discute di determinati sguardi in grado di innescare un cortocircuito, che se perpetrati con concentrazione possono arrivare a farci interrogare sulla nostra stessa umanità. Quello che riserviamo o che dovremmo riservare agli animali, e che loro riservano a noi, può rappresentarne un esempio:

Viviamo la nostra vita di tutti i giorni in uno scambio incessante con l'insieme di apparenze quotidiane che ci circondano: del tutto familiari, talora inaspettate, esse ci danno comunque conferma della nostra esistenza.

²¹⁷ J. H. Fabre, *Ricordi di un entomologo*, Einaudi, Milano 1972.

²¹⁸ C. Subrizi, *Il montaggio e l'archivio*, in *op. cit.*, p. 81.

[...] Quel che vediamo abitualmente ci conferma a noi stessi. Tuttavia può accadere che, di colpo, inaspettatamente e quasi sempre nella semioscurità fugace di uno sguardo, intravediamo un altro ordine visibile, che interseca il nostro pur non avendo a che fare con esso²¹⁹.

Il pensare all'animale come imprevisto, in quanto essere in atto, è un tipo di procedimento che ben si sposa anche con l'operazione di Baruchello e che rimanda a un altro tra gli sguardi eterodiretti più avvincenti della storia della filosofia contemporanea, quello che Jacques Derrida si scambia con la sua gatta, raccontato ne *L'animale che dunque sono*²²⁰. Un evento che racchiude in sé implicazioni tali da rivoluzionare il ruolo ontologico dell'animale nella filosofia, sancendo non solo la sua unicità e singolarità d'individuo in particolare, ma anche il passaggio da oggetto guardato a soggetto dello sguardo²²¹. Lo stesso artista si mostra consapevole dell'importanza del soggettivarsi dell'animale e dell'umano, di come la nostra morale, nel rapportarsi a esso, sia spesso condizionata da pregiudiziali estetiche e, più in generale, dell'importanza anche nel campo dell'arte di alcune riflessioni della filosofia contemporanea sull'animalità:

Pecore, mucche, cavalli, maiali: ne parliamo nelle fiabe ai bambini, regaliamo loro dei bei peluche. Poi andiamo a far la spesa dal macellaio che li ha fatti a pezzi e ne compriamo le parti più saporite per cucinarle, mangiarle e darle anche ai bambini che così crescono meglio. Gatti e cani no, non li mangiamo (almeno qui da noi in occidente) perché 'amici dell'uomo' (ma anche gli altri non sono certo nostri nemici). Per quanto riguarda il topo mettiamo da parte la amata lettura di Topolino per schiacciare il minimo esemplare ce ne capita a tiro. Eccetera. L'artista e chi aspira ad esserlo si interroga sul tema dell'animale. Un grande filosofo (Derrida) ha scritto grandi pagine sullo sguardo col quale il suo gatto lo guardava, lui, nudo con i genitali in mostra. Sulla quasi vergogna di essere, come il gatto, nudo anche lui ma parlante a se stesso. Un altro grande

²¹⁹ J. Berger, *Perché guardiamo gli animali?*, Il Saggiatore, Milano 2016, cit., p. 19.

²²⁰ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, p. 38.

²²¹ L. Caffo, *Adesso l'animalità*, Graphe.it Edizioni, Perugia 2013, pp. 16 – 17.

(Deleuze) ha detto che scriveva anche per gli animali che scrivere non possono. Solo se ci interroghiamo possiamo mutare di segno cessare anche per un attimo di essere uomini padroni del creato e accorgerci che non ci piace più quello che prima ci piaceva o non ci creava imbarazzo. Non occorrono molte filosofie oltre questa possibile epifania, per pensare l'arte cioè per 'mutare'. Siate pecore mucche cavalli maiali topi eccetera per un minuto al giorno e raccontatevelo: ecco un ulteriore esercizio 'artistico' di identificazione²²².

L'insetto come entità minima, anch'esso a rischio come il topo di essere schiacciato, porta a riflettere sull'esperienza di Baruchello come un'ulteriore tappa «[...] del suo continuo tentativo di produrre micrologie, piccoli sistemi [...]»²²³, mutuati «dalla sua esperienza delle cose accanto, prima e dopo quelle dell'arte»²²⁴. L'idea di un lavoro su un sistema a scala ridotta, all'interno del quale possano coesistere e relazionarsi tra loro diversi elementi, è appunto una costante nella sua opera, di cui sono diretta espressione le mappe concettuali che dipinge in quanto spazio della mente²²⁵. La particolarità sostanziale che caratterizza però l'opera in questione, consiste nell'aver prodotto involontariamente un mondo microcosmico nel quale le varie componenti interagiscono tra loro in maniera del tutto spontanea e soprattutto non controllabile dall'artista. Questo perché ad essere impiegati non sono più immagini portate ad entità minime o altre tipologie di oggetti, ma organismi viventi e con una propria coscienza. In ciò risiede la straordinarietà di un'opera assolutamente aperta come *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone*, che racconta di un modo attraverso il quale effettuare una verifica del possibile e dell'imprevedibile. Anche l'osservazione di entità così apparentemente piccole come i tarli può configurarsi come: «uno stratagemma visivo e spaziale per viaggiare in territori divenuti, per contrasto al piccolo, molto ampi [...]»²²⁶, un punto di partenza da cui avviare un tragitto in un luogo così sconfinato e sconosciuto come quello dell'animalità, non solo dell'animale ma anche dell'umano. È

²²² G. Baruchello, *I Consigli del tricheco*, in *Esercizi/Übungen*, Archive Books, Berlino 2012, cit., p. 33.

²²³ G. Baruchello, *Agricola Cornelia S.p.A.*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna 1981, cit., pp. 10 – 11.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ G. Baruchello, *Breve storia della mia pittura*, Edizioni Peccolo, Livorno 2003, p. 5.

²²⁶ C. Subrizi, *Il montaggio e l'archivio*, in *op. cit.*, p. 55.

a cominciare dalle cose minute, spesso apparentemente insignificanti, che possiamo giungere a riflettere sulle grandi, come spiega Baruchello in un passo fondamentale per chiarire definitivamente il rapporto instauratosi tra lui e i tarli: «Ho coltivato piante e cresciuto animali e questo ‘cibo’ è qualcosa che è diventato il soggetto di molto mediatore. È stato anche un modo per guardare dentro me stesso. Uno stimolo per qualcosa di simile a un mutamento interiore»²²⁷. Perché se è vero, come scrive Jacques Lacan, che il soggetto umano nasce come oggetto di una frattura tra l’io e il corpo, effetto provocato soprattutto dal linguaggio che separa il soggetto dal corpo permettendo all’uomo una visione trascendente di se stesso, allora appare essenziale per scoprirsi anche il contributo dell’“altro”, sia esso animale umano o non, che tramite il suo sguardo di “tu” conferma e sottoscrive l’esistenza di un “io”²²⁸.

Forse la definizione che meglio si sposa con *Allevamento di tarli a partire da un chilo di zucchero in forma di torrone* è, per citare le parole dell’artista, quella di «cosmologia a breve scadenza»²²⁹. La produzione del piccolo esperimento di convivenza confezionabile, di cui si è fatto co-autore, è destinata a scomparire in virtù del fatto che questa tipologia di opera è costruita con un elemento sottoposto a un ciclo vitale. Infatti, come già è stato scritto, verso la fine del 1988 Baruchello dichiara cessata ogni tipo di attività. Oggigiorno l’opera, visibile nella Fondazione Baruchello di Via di Santa Cornelia a Roma, vive potenzialmente in una dimensione senza tempo e conserva tutto il fascino di un residuo archeologico che documenta la storia di una passata civiltà.

²²⁷ G. Baruchello, *Io sono un albero*, Quaderni di “Innovazione e Agricoltura”, Roma 1988, cit., p. 23.

²²⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L’angoscia. 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007, p. 27.

²²⁹ G. Baruchello, *Agricola Cornelia S.p.A.*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna 1981, cit., p. 10.

PARTE IV

L'ANIMALE COME SOGGETTIVITÀ: ALCUNE DECLINAZIONI NELLA RICERCA CONTEMPORANEA ITALIANA

IV.1 Formicai umani: la pratica di Luana Perilli

Tentare di costruire un'etica contemporanea significa innanzitutto porre le basi per un incontro ravvicinato e spontaneo con le alterità non umane, siano esse biologiche o tecnologiche²³⁰, ridefinendo un orizzonte ecologico animato dal tentativo consapevole di circoscrivere coscientemente un più ampio insieme di appartenenza. È necessario cioè prendere in considerazione l'ecologia come fondamento mentale, sociale e ambientale, sulla scorta della definizione di "ecosofia" delineata da Felix Guattari²³¹. Il punto di partenza per dirsi parte di un ecosistema prende piede dall'attenzione discernitiva di fronte agli oggetti, i ritmi e gli spazi della vita animale, apprendendo dai sistemi d'interazione che in essi si instaurano²³².

Un tentativo distintosi per la sua coerenza in questo senso è quello che ha prospettato Luana Perilli, artista romana che dal 2011 conduce con un approccio multidisciplinare il progetto *Superorganism*, incentrato sulla conoscenza delle dinamiche relazionali che appartengono agli insetti eusociali²³³, focalizzandosi in

²³⁰ P. Vignola, *Divenire animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia*, in M. Andreozzi, S. Castignone, A. Mazzaro (a cura di), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2014, p. 122.

²³¹ F. Guattari, *Les Trois Écologies*, Editions Galilee, Paris 1989; tr. it. *Le Tre Ecologie. L'umanità e il suo destino*, Edizioni Sonda, Casale di Monferrato 1991, pp. 9-14.

²³² M. Watson, *Tempi interessanti: il sogno ad occhi aperti di una formica*, in Luana Perilli (a cura di) *108*, cura.books, Roma 2012, p. 77.

²³³ A. D'Elia, *Arte e Ecosostenibilità*, Editrice AGA, Alberobello 2014, p. 15.

special modo sulla connessione tra lo studio sociobiologico applicato a questa categoria entomologica e la crisi degli attuali modelli di crescita sociale ed economica. Un significativo tassello di tale percorso è stato rappresentato dalla sua seconda mostra personale inaugurata il 27 settembre 2012 presso la The Gallery Apart²³⁴ di Roma, dal titolo “108 (spontaneous collective in thoughtless awareness)”. L’artista ha presentato per l’occasione un insieme di opere realizzate lungo un lasso di tempo di cinque anni: un’installazione scultorea, un video e dei pannelli bidimensionali. L’installazione, dall’omonimo titolo *108* (Fig. 68), è costituita da una teca all’interno della quale sono disposti un angolo di abitazione con un tavolino in legno ed una comunità di formiche tessitrici della specie *Polyrachis Dives*, intente a filare il loro nido su una pianta rampicante. Il video, *Goodbye mrs*, mescola le immagini di formiche razziatrici brulicanti in un appartamento a un documentario sulle formiche prodotto in parte dalla Velsicol Chemical Corporation, industria americana specializzata nella fabbricazione di prodotti chimici, che illustra la complessità e le ricche stratificazioni di cui si compongono tali insetti, ma promuove allo stesso tempo l’utilizzo del DDT per sterminarli dalle abitazioni. Infine, i pannelli si configurano come combinazioni di materiali eterogenei, tra cui stampe, disegni e acrilici e riproducono una serie di studi dove ambienti domestici vengono trasformati in formicai artificiali (Fig. 69). Per diversi motivi le formiche possono essere annoverate tra i più importanti insetti sociali, vantando il primato di gruppo con la più abbondante e ampia distribuzione fra tale tipologia²³⁵. La loro organizzazione sociale, se da un lato risulta inferiore a quella dell’essere umano in considerazione del ridotto intelletto e sviluppo celebrale, è dall’altro impareggiabile nei riguardi dell’altruismo individuale, della coesione e della specializzazione delle caste. Tre sono le caratteristiche di base che contraddistinguono l’eusocialità degli insetti:

²³⁴ La mostra *108 (spontaneous collective in thoughtless awareness)* si è tenuta nella The Gallery Apart di Roma dal 27 settembre al 1° dicembre 2012. Informazioni aggiuntive sono reperibili sul comunicato stampa della stessa. Esso può essere consultato online sul sito della galleria. Cfr. <http://www.thegalleryapart.it/perilli/108/108-cs.htm>.

²³⁵ E. O. Wilson, *The Insect Societies*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971; tr. it. *Le società degli insetti. Volume I*, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino 1976, p. 47.

Gli individui della stessa specie cooperano nel prendersi cura dei giovani; esiste una divisione riproduttiva del lavoro, con individui più o meno sterili che operano a vantaggio di altri fecondi; si ha una sovrapposizione di almeno due generazioni negli stadi vitali suscettibili di contribuire al lavoro della colonia, in modo che la prole assista i genitori durante un certo periodo della loro esistenza²³⁶.

L'apparente semplicità di questi insetti è perciò solo illusoria, la singola formica funziona infatti come parte di un unico organismo collettivo, che dai biologi viene definito "Superorganismo"²³⁷ e, da qui, il nome del progetto della Perilli. La colonia si costituisce perciò come un organismo assoluto in cui il singolo individuo contribuisce al funzionamento della totalità di cui fa parte, annullando la stessa nozione di singolarità che sfuma in favore del bene comune. Tramite il meccanismo della trofobiosi, la formica, a guisa di una cellula costituente di un corpo, può scambiare con le sue compagne il nutrimento: possiede infatti due stomaci di cui uno, come fosse uno stomaco collettivo, è posto al servizio della comunità. Uno tra gli aspetti più significativi su cui si sono concentrati i biologi consiste nell'ipotesi che questi comportamenti di profonda generosità e altruismo, fattori essenziali che hanno assicurato il successo e la diffusione degli animali eusociali, si trasmettano per via ereditaria e garantiscano in tal modo l'indistruttibilità della specie²³⁸.

La complessità di un sistema così stratificato risulta estremamente affascinante per un artista tanto sensibile alla dialettica natura/cultura come Luana Perilli. Partendo dalla constatazione della «fragilità attuale del pensiero e dei modelli applicati allo sviluppo delle società»²³⁹ ella si propone di «ripartire da un'osservazione empirica di quello che realmente si è sviluppato nelle aggregazioni di individui come modello di coesione e di comunità

²³⁶ Ivi, cit., p. 8.

²³⁷ E. O. Wilson, *The Insect Societies*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971; tr. it. *Le società degli insetti. Volume II*, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino 1976, pp. 591-596.

²³⁸ Ivi, pp. 599-605.

²³⁹ L. Perilli, *La storia di un'esplorazione privata*, in Luana Perilli (a cura di) *108*, cura.books, Roma 2012, cit., p. 89.

funzionante»²⁴⁰. Il primo passo di quest'osservazione partecipata alla scoperta di un equilibrio naturale al di là di ogni costrizione ideologica la conduce a dedicarsi alla formicoltura²⁴¹ e a trasformare questa pratica in un'attività artistica. A partire dal 2011, come già detto, si dedica alla costruzione di installazioni aventi all'interno nidi di formiche²⁴², piccole teche di vetro che ricalcano la tipologia dei *Cabinets de curiosités*²⁴³ (Fig. 70). Già nel Rinascimento, collezionare ed esporre oggetti naturali non solo contribuiva al prestigio delle classi sociali elevate, ma era un modo per approfondire lo studio e la conoscenza in questo settore²⁴⁴. Il gabinetto delle curiosità è un dispositivo con un'essenza molto complessa, l'oggetto in esso contenuto acquista una rinnovata significazione dovuta alla decontestualizzazione dal suo naturale assetto, aprendolo a significati alternativi rintracciabili dallo spettatore. Il lavoro dell'artista mira proprio a pungolare la coscienza di chi vi si trova al cospetto. Tramite l'immissione di questo «monumento alle potenzialità e al successo che un modello di collettività spontanea, altruistica e non ideologica»²⁴⁵ che è la colonia di formiche, calata in un contesto che sfoggia oggetti d'arredo desunti direttamente da ambienti domestici umani, utili a innescare un ulteriore senso di prossimità e familiarità, ella propone e spera di suscitare l'interesse verso una comunità atipica, che potrebbe però costituire un perfetto modello sociale da applicare nella nostra comunità. Lo stesso titolo della mostra alla The Gallery Apart fa proprio riferimento a un'idea di maturazione interiore: il 108 è un numero ricco di simbologie e implicazioni per molte religioni orientali, inoltre la mala, una sorta di rosario che i buddisti impiegano per recitare i loro mantra, è composto da 108 grani, a cui si aggiunge un grano più grande come simbolo del corpo di Buddha, punto terminale di un graduale percorso per raggiungere l'illuminazione²⁴⁶.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ R. Chauvin, *Le monde des fourmis. Un univers de science-fiction*, Librairie Plon, Paris 1969; tr. it. *Il mondo delle formiche. Un universo fantascientifico*, Feltrinelli Economica SpA, Milano 1976, pp. 34-35.

²⁴² Oltre all'installazione *108* esposta nell'omonima mostra, Luana Perilli ha realizzato diverse altre opere dove all'interno di una teca di vetro si dispongono oggetti di varia natura assieme a dei formicai (Fig. 6 – 7). Cfr. il portfolio dell'artista <http://www.luanaperilli.com/?portfolio=superorganism>.

²⁴³ C. Cravero, *La soglia in gioco. Le formiche come medium*, in Luana Perilli (a cura di) *108*, cura.books, Roma 2012, p. 84.

²⁴⁴ G. Aloï, *Art and Animals*, I.B. Tauris, London 2012, pp. 30-31.

²⁴⁵ L. Perilli, *La storia di un'esplorazione privata*, in Luana Perilli (a cura di) *108*, cura.books, Roma 2012, cit., p. 91.

²⁴⁶ P. Decen, *La Mala*, Liber Rebil, Torino 2011, pp. 5-26.

Il cammino avviato da Luana Perilli intreccia quella via di scambio tra uomo e animale incarnata dal “divenire-animale”, proficuo concetto teorizzato a partire dal 1975 da Gilles Deleuze e Felix Guattari²⁴⁷. Partendo dalla constatazione dell'impossibilità di concepire un'essenza pura e immutabile dell'essere umano, colto in processi di sconfinamento con alterità animali, i due teorici hanno assottigliato le distanze esistenti fra questi due poli. Il divenire-animale non va inteso quale regressivo processo di animalizzazione²⁴⁸ e risveglio dell'istintualità, quanto meccanismo eversivo con cui gettare le fondamenta per la futura creazione di una zona di de-territorializzazione dove uomo e animale possano «fare corpo»²⁴⁹, venendo decostruiti come soggetti appartenenti a una data categoria, fondando tra loro una unione inscindibile e indistinta:

Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare ad un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati.²⁵⁰

L'orizzonte del divenire-animale, questo grande sconfinamento verso l'altro da sé, contrassegna una prospettiva abbondantemente esplorata dalle più recenti ricerche artistiche²⁵¹, dove l'opera di Luana Perilli trova sua cittadinanza. Le teche da lei conformate funzionano come microscopi in cui rispecchiarsi nella visione dell'altro da noi, per allacciare un sodalizio che ci guidi verso il divenire-formica, un marcatore di possibilità verso quello che potremmo essere in quanto organismo dalla coesa socialità. Le opere innescano cortocircuiti visivi, di senso e di spazio che ribaltano l'infinitamente piccolo in infinitamente grande, ponendoci con attenzione di fronte alla vita animale, per apprendere dai sistemi d'interazione e

²⁴⁷ S. Baker, *The Postmodern Animal*, Reaction Books, London 2000, pp. 102-113.

²⁴⁸ F. Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013, p. 138.

²⁴⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit 1980; tr. it. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2002, p. 384.

²⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975; tr. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, cit., p. 23.

²⁵¹ A questo proposito cfr. N. Thompson, *Becoming Animal. Contemporary Art in the Animal Kingdom*, The MIT Press, Cambridge Ma 2005.

dalle possibilità che in essa si configurano. Secondo Nicolas Bourriaud gli abitanti del mondo globalizzato, devastato dagli effetti della crisi climatica, sono oggi alle prese con un rinnovato rapporto di ridefinizione ecologica. I termini che sanciscono la consistenza della presenza sul pianeta sono per gli artisti oggetto di una disamina che riguarda la specie umana e le rinegoziazioni con le altre creature viventi²⁵². Anche degli insetti come le formiche, animali che siamo soliti rimuovere frettolosamente dalle nostre case, poiché giudicati infestanti²⁵³, possono generare sotto la lente dell'arte altre possibilità semiologiche del naturale, animate da una continua tensione verso l'alterità. Il confine tra colonizzatore e colonizzato diviene perciò poroso, aperto a riletture, stravolgimenti e contaminazioni. Perilli, in definitiva, ribalta ed estetizza idee alternative sulla presenza animale nel mondo e sulle nostre possibilità di relazione, guardando alla natura nel suo insieme come capace di produrre inediti modelli di vita e continue, inscindibili, alleanze interspecifiche.

IV.2 La tassidermia e il residuo animale quali pratiche estetiche di sopravvivenza

La procedura della tassidermia, ovvero la tecnica di preparazione e conservazione delle pelli animali a fini espositivi, comunemente conosciuta con il nome di impagliatura, è da circa un trentennio pratica piuttosto diffusa nel mondo dell'arte contemporanea²⁵⁴. Esaurire in maniera esaustiva la vasta modalità d'impieghi con i quali il fenomeno si dà all'opera d'arte informa uno dei presupposti del libro *Speculative Taxidermy* di

²⁵² Cfr. N. Bourriaud, *Inclusions. Aesthetics of the Capitalocene*, Sternberg Press, London 2022, p. 20.

²⁵³ A tal proposito cfr. G. Chiaraluce, *Occupante*, in A. Pastorello (a cura di), *Selvario. Guida alle parole della selva*, Mimesis, Milano 2024, pp. 420 – 437; dove ho indagato alcune pratiche artistiche che coinvolgono animali considerati infestanti all'interno di opere d'arte.

²⁵⁴ Per un resoconto relativo a molteplici aspetti della pratica si veda S. Baker, *The Postmodern Animal*. Reaktion Books Ltd., London 2000, pp. 54 – 74; G. Aloï (a cura di), *Botched Taxidermy*, «Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture», Issue 7, Autumn 2008; J. Conklin, *Dead Animals or the Curious Occurrence of Taxidermy in Contemporary Art*, David Winton Bell Gallery, Providence 2016.

Giovanni Aloï²⁵⁵. Il critico e storico dell'arte ha sottolineato almeno tre approcci ricorrenti all'interno di questa procedura. Il primo consiste nell'aspetto simbolico, che prevede l'impiego dell'animale in qualità di metafora, la cui immagine cruda, tangibile e reale contribuisce a rinvigorirne l'oggettivazione e il potere iconico. Il secondo affonda le radici nell'associazionismo surrealista, dove il corpo animale diviene elemento spiazzante, risultato di accostamenti incongrui e inaspettati che richiamano le dinamiche euristiche dell'*object trouvé*, di cui si è visto un esempio nel paragrafo riguardante Richard Serra. Infine, un terzo insieme, di maggiore interesse in questo contesto, prevede l'utilizzo del corpo animale quale strumento di dibattito politico, alacre stimolo del pensiero e destabilizzatore delle prerogative romantiche connesse alla tradizionale ricezione edulcorata e confortante che molta storia dell'arte ha consegnato degli animali in natura. Secondo tale concezione, l'animale non va più associato al rango di corpo inerme, la cui placida cristallizzazione ne ha depotenziato le capacità di problematizzare il presente, ma messo in causa in quanto dispositivo palpitante e atto a innescare assestamenti epistemologici da cui partire per ripensare al rapporto tra essere umano e natura. Numerosi artisti internazionali di rilievo si sono mobilitati all'interno di questo terzo insieme, dalla fine degli anni Novanta, portando alla luce diversi aspetti della vita animale e della relazione con l'umano. Tra questi: Mark Dion, Steve Bishop, Wim Delvoye, Marcus Coates, Andrea Roe, Angela Singer, Thomas Grünfeld, Chloë Brown, Petrit Halilaj, Ali Kazma, Snæbjörnsdóttir/Wilson e Art Orienté Objet. Materialità e assenza vitale sono i due termini sui quali s'innesta la significazione ontologica dell'animale tassidermizzato all'interno dell'opera d'arte. Questo paragrafo prende piede da un interrogativo relativo a come e cosa pensare dell'animale a partire dalla sua morte, sollevato dal teorico Vincent Lecomte:

Ce qui peut encore être considéré comme une forme de prédation humaine a conduit à l'effacement, voire à la mort de l'animal. Cette perte, aussi bien réelle que métaphorique ou sémantique, n'est pas tant celle de l'animalité - qui n'est jamais réellement advenue, n'ayant jamais été pensée pour elle-même -, que celle du regard animal: sa désaffectation. l'évacuation de sa position, présente ou représentée. Traiter de cette disparition, qui plus est «à

²⁵⁵ G. Aloï, *Speculative taxidermy: natural history, animal surfaces, and art in the anthropocene*, Columbia University Press, New York 2018, pp. 20 – 22.

travers » des animaux, représentés ou perdus dans l'univers humain, en la convoquant, en prenant à bras-le-corps un cadavre ou un absent, pourrait-ce être une condition nécessaire et suffisante de la réapparition d'une pensée de l'animal?²⁵⁶

La domanda in questione informa la produzione dell'artista Chiara Lecca, nata nel 1977 a Modigliana, nella provincia di Forlì-Cesena, in cui risiede e lavora. La sua formazione avviene presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove si diploma in Pittura nel 2005²⁵⁷, sotto la guida di Concetto Pozzati, Massimo Pulini e Barbara Ceciliato, nonostante consideri un maestro indiretto Jannis Kounellis²⁵⁸, per la sua capacità di creare rapporti dialettici tra poli opposti attraverso la messa in mostra dell'animale, nella cruda evidenza materiale. Cresciuta nell'aperta campagna emiliana, all'interno dell'azienda agricola di famiglia, ha nutrito sin dall'infanzia il suo immaginario con immagini legate al ritmo lento delle cose naturali e del mondo animale. Infatti, come dichiarato dall'artista: «Lì ho trascorso i primissimi anni di vita, era il mio parco giochi, tutto ciò che mi accadeva attorno, che fosse legato alla vita, al suo mistero o al dramma della morte, arrivava a me come un fiume in piena, senza filtri. Tutto il mio lavoro è ispirato a quel periodo»²⁵⁹. Il suo lavoro, come parte di quello di Kounellis, ruota attorno a due estremi antitetici che sembrano escludersi a vicenda e compenetrarsi allo stesso tempo: la vita e la morte. Se Kounellis però, tranne in alcune più sporadiche eccezioni, affida ad animali viventi l'intrinseca vitalità da consegnare alla fissità dell'opera d'arte²⁶⁰, in Lecca assistiamo a una più sistematica presenza di animali morti e tassidermizzati, coinvolti in quanto estremo veicolo di un grado di sopravvivenza residuale dell'essere vivente e di pratiche di cura, relazione e rimozione a esso collegate²⁶¹. Proprio nello stretto rapporto che la ancora al territorio di provenienza è da ricercare un ulteriore sentore del rapporto creativo con l'animale:

²⁵⁶ V. Lecomte, *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal*, L'Harmattan, Paris 2021, cit., pp. 127 – 128.

²⁵⁷ Cfr. il Curriculum dell'artista sul sito della Galleria Fumagalli. https://galleriafumagalli.com/wp-content/uploads/2022/11/Lecca_cv_eng.pdf (ultima consultazione 10 settembre 2022).

²⁵⁸ A. Baldoni, *Chiara Lecca indaga il limite sottile tra inganno e realtà*, in «Arte», n. 5 (2019). Si ringrazia la Galleria Fumagalli di Milano per aver fornito una rassegna stampa completa sull'opera di Chiara Lecca.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Cfr. ad es. D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 3/2014, settembre – dicembre, pp. 40 – 60.

²⁶¹ Intervista a Chiara Lecca in data 20 settembre 2022.

Cresco nell'azienda agricola di famiglia fondata da mio nonno nel 1961. Coraggiosamente aveva lasciato la Sardegna ed era partito assieme alla moglie, i figli ed un gregge sterminato di pecore da latte oltre ad altri svariati animali. Qui avrebbe portato avanti il lavoro di suo padre e suo nonno e probabilmente dei suoi avi: la pastorizia. Per cui le faccende legate agli animali sono una cosa di famiglia. La sopravvivenza era nell'accudimento degli animali e l'accudimento degli animali era sopravvivenza... semplicemente, tenacemente, insistentemente. Tutt'ora i nostri cicli sono legati ai cicli della natura e degli animali che sono con noi.²⁶²

Tutta la sua ricerca muove sul crinale segnato dalla sempre più evidente frattura tra natura ed essere umano, una divisione che si manifesta attraverso la repressione e rimozione che l'umano ha operato nei confronti della sua istintualità, caratteristica giudicata propria di un ambito ferino e dunque da rimuovere e obliterare²⁶³. Le opere dell'artista propongono di situarsi su questo crinale, mettendo in luce la contraddizione insita nella società contemporanea, dove la sfera razionale sembra prevalere sulla componente istintiva. Tali scopi vengono perseguiti utilizzando soprattutto varie porzioni di differenti animali, tra cui conigli o suini e loro orecchie, pelli, pellicce e vesciche, trattate attraverso la tecnica della tassidermia e inserite in composizioni dove l'elemento naturale è messo in diretto dialogo con scarti di residui artificiali estrapolati dalle catene di produzione industriale.

Per indagare la pratica di Lecca sarà opportuno soffermarsi sull'analisi di alcune opere per le quali ha ricorso in maniera originale all'utilizzo della tassidermia. Già nella sua prima mostra, svoltasi dal 18 novembre al 22 dicembre del 2008 presso la Galleria Fumagalli di Bergamo²⁶⁴, il titolo, "...Del maiale non si butta niente" (Fig. 71) manifestava l'intenzione di estraniare l'animale dalle procedure di scarto perpetuate nei

²⁶² A. Maggi, LICK. *Intervista a Chiara Lecca*, in Ead. (a cura di), *CHIARA LECCA. LICK*, Ghisla Art Collection Foundation, Locarno 2017.

²⁶³ G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano 2016, p. 21.

²⁶⁴ La Galleria Fumagalli è stata fondata a Bergamo nel 1971. Attualmente la sua sede si trova a Milano, dove si è trasferita nel 2016.

sistemi industriali alimentari, immobilizzando sue porzioni all'interno dell'opera d'arte. Come dichiarato dall'artista, i riferimenti erano strettamente legati alla sua terra d'origine: «È una sorta di ludico omaggio alla mia terra, la Romagna, dove l'allevamento e la trasformazione del suino hanno condizionato l'immaginario collettivo»²⁶⁵. A tal scopo, venivano presentate alcune opere realizzate con sezioni tassidermizzate di maiali - principalmente orecchie - assemblati in modo da generare episodi visivi ironici, macabri e paradossali, spaesanti rispetto agli oggetti di uso comune a cui si associavano. Nella serie *Blisters* (Fig. 72) ad esempio, completata tra il 2003 e il 2006, le orecchie dei maiali divengono inquietanti "accessori" da indossare come cerchietti per capelli, spesso inseriti in contenitori di plastica che imitano con colori pastello dai rassicuranti toni rosati gli incarti di articoli commerciali utilizzati per travestimenti, ma anche quelli dove viene confezionata la carne acquistabile nei supermercati. L'oggetto così rettificato acquisisce la capacità di sconvolgere una realtà precedentemente accettata, divenendo protesi indossabile con cui far emergere un duplice grado di rimozione: sia l'atavica e sottaciuta animalità dell'essere umano, che, indossando il cerchietto si riappropria parodicamente del suo essere animale, sia il processo di riduzione che porta dall'animale vivo a quello consumato nelle tavole o utilizzato come costituente per la produzione di abiti e accessori dall'industria della moda. Il lavoro di Lecca ricorda da vicino quello ben più tetro e controverso della performer olandese TINKEBELL, che ha fatto della provocazione imperniata sulla mercificazione dell'animale e dell'ipocrisia sottaciuta al perbenismo sociale relativo all'uso e consumo di animali, un elemento distintivo della propria pratica artistica²⁶⁶. L'opera *Popple* (Fig. 73), realizzata nel 2008, proprio lo stesso anno della mostra di Chiara Lecca, consiste in un cane tassidermizzato che, tramite una procedura di reversibilizzazione, può essere trasformato in un gatto. Essa era direttamente ispirata ai "Popples Toys", giocattoli diffusi a partire dalla metà degli anni Ottanta che somigliavano a orsetti di peluche dai colori sgargianti, dotati di una tasca sulla schiena dalla quale potevano essere rivoltati e racchiusi in una sottospecie di sacca marsupiale²⁶⁷. Attraverso un accostamento che transita dal giocattolo animale, all'impiego dell'animale come accessorio, fino alla diretta presentazione dell'animale

²⁶⁵ N. Cobolli, Chiara Lecca, *Horror con humour*, in «Arte», Dicembre 2008, cit., p. 143.

²⁶⁶ Cfr. il sito dell'artista <https://www.tinkebell.com> (ultima consultazione 11 settembre 2022).

²⁶⁷ E. Bailey, *Snorks and Popples*, in «The New York Times», May 1, 1998, p. 20.

tassidermizzato e rivoltabile, l'artista sfida apertamente l'idea di articolo di moda in cui vengono impiegati elementi animali, l'adattabilità letterale e non dell'animale e della sua immagine a ogni tipo di contesto e desiderio, così come l'apparenza ludica e tenera dell'animale di peluche, sintomi culturale di una certa tendenza antropologica all'appropriazione di altri esseri viventi, che viene inconsapevolmente perpetrata già a partire dall'età dell'infanzia. Il legame tra infanzia e mondo animale riemerge anche in due installazioni di Lecca esposta nella sopracitata mostra: *Rabbit Corporation* (2005) e *Joy Machine* (2008). Nella prima (Fig. 74), diciotto conigli meccanici di peluche, giochi per bambini comprati alle bancarelle, vengono scuoiati del loro pelo e attivati lungo le sale della galleria, tra paglia e sterco essiccato. Il piccolo recinto artificiale con cui l'artista invade lo spazio nasconde un particolare spazzante, le orecchie dei roditori sono in realtà vere orecchie tassidermizzate, mentre lungo la parete i resti delle orecchie di peluche vengono appese una dopo l'altra, come brandelli di carne da macello. L'aspetto fiabesco dell'installazione cela perciò non troppo velatamente un risvolto crudo e violento desunto dal mondo contadino e popolare, imperniato su un gioco di rimandi tra diverse fasi dell'età, opposti utilizzi di materiali, inganno, coscienza, traumi e disorientamento. L'artista sembra così chiedersi cosa sopravviva dell'animale una volta completato il processo alimentare e quanto percepiamo, noi umani, delle fasi di questa operazione. La seconda installazione (Fig. 75) viene situata al piano terra della galleria. Essa si configura come una giostrina carillon da appendere sulle culle dei bambini per farli calmare e addormentare, dotata di movimento elettrico ed effetti sonori, dalle dimensioni ingigantite e sproporzionate: circa 290 centimetri di diametro. Al posto delle consuete riproduzioni di animali di plastica o peluche, solitamente poste come appendici di tali strutture, ha assemblato una serie di orecchie di maiale tassidermizzate, come a formare l'immagine di farfalle in volo. Le cuciture che uniscono le due orecchie di maiale assomigliano a suturazioni di ferite, spesso i fili utilizzati per finalizzare questa congiuntura sono lasciati cadere in maniera disomogenea, conferendo all'operazione un'apparenza grossolana e artigianale. Quelle che da lontano sembrano perciò immagini leggere e rasserenanti, svelano più in prossimità il loro aspetto perturbante. Le orecchie ricucite del maiale, quasi come i resti di una mutilazione corporea, divengono tramite la loro decontestualizzazione e riconfigurazione i referenti di processo psicologico di sublimazione dell'animale, che

dall'originaria considerazione in quanto parte di scarto o rifiuto da buttare, eccedente la norma di produzione e consumo umano, si erge a simbolo sussultante di un'innocenza perduta. Come a voler sottolineare la logica massificatrice di consumo che presiede uno dei possibili sottotesti della mostra, in prossimità della scultura erano collocate sulle pareti diciassette stampe a getto d'inchiostro su carta cotone (Fig. 76 - 77), dalla serie *Moths and Butterflies* (2008)²⁶⁸, che riproducevano digitalmente e secondo differenti combinazioni il medesimo motivo delle orecchie di maiale disposte a farfalla. Allineate all'interno di bacheche, a guisa di una collezione entomologica, le immagini s'inseriscono in una tradizione ideativa che va dalle composizioni con vere ali di farfalle realizzate negli anni Cinquanta da Jean Dubuffet (Fig. 78) fino ai più recenti *Butterfly Paintings* di Damien Hirst (Fig. 79). Mentre però in questi ultimi casi la farfalla viene assunta in virtù dell'espressività cromatica connaturata alla sua specie, le farfalle di Lecca rigettano decisamente il decorativismo da pattern per recuperare nel potere dell'orrore dell'immagine una soluzione visiva con cui vivificare il residuo dell'animale macellato, renderlo attivo e presente anche nella sua assenza e rievocare, tramite forme che richiamano quelle di organi sessuali femminili, un rapporto di prossimità con l'essere umano. L'associazione tra la carne destinata al consumo e la soggettività femminile apre uno scenario la cui contestualizzazione può ricadere in quella che l'attivista Carol J. Adams ha definito la "politica sessuale della carne". In un saggio del 1990, *The Sexual Politics of Meat*, inerente il consumo della carne nella sua intersezione con l'attivismo femminista, Adams identificava come nel corso della storia l'impiego di carne a scopi alimentari fosse stato prevalentemente appannaggio del solo genere maschile. Tale nutriente, considerato per secoli indicatore di mascolinità, fu a lungo riservato al consumo soli uomini, secondo una prerogativa sessista per cui gli apporti proteici in esso contenuti fossero unicamente essenziali al loro organismo, ritenuto diverso da quello femminile. Al contrario, verdure e vegetali erano designati quali cibi adatti alle donne e percepiti in quanto emblemi di scarsa virilità e femminilizzazione. Focalizzandosi sulla brutalità dell'uccisione degli animali negli allevamenti e nei macelli, luoghi che hanno ispirato Henry Ford nella creazione della

²⁶⁸ Alcune delle opere che compongono questa serie sono state esposte in differenti occasioni. Oltre che nella mostra presso la Galleria Fumagalli anche presso la Ghisla Art Collection di Locarno, in una personale dell'artista dal titolo "Lick", presentata dal 3 Settembre 2016 all'8 Gennaio 2017; presso la mostra collettiva "WUNDERKAMMER. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi" tra il Museo Poldi Pezzoli e le Gallerie d'Italia di Milano dal 15 novembre 2013 al 2 marzo 2014.

catena di montaggio, l'autrice evidenziava un allarmante parallelismo tra la violenza perpetrata sulle donne e quella sugli animali²⁶⁹. Adams intendeva esplorare come la carne animale fosse strettamente connessa alla sessualità femminile, entrambe oggetto di sfruttamento e controllo culturale. A tal scopo, analizzava la rappresentazione simbolica della carne e degli animali nel linguaggio, nella pubblicità e nella cultura popolare, evidenziando la frequente associazione a simboli di potere maschile e subordinazione delle donne. Questo concetto faceva parte di una più ampia critica delle strutture patriarcali e della società, che sfruttava sia le donne che gli animali. La conseguente formulazione teorica del "referente assente" era funzionale a decostruire questa semplificazione epistemologica: attraverso un processo di frammentazione e metaforizzazione linguistica, si garantiva l'eliminazione del soggetto animale, creando spazio per un concetto nuovo e sublimato di carne, estirpato dalle accezioni più crude e realistiche della macellazione, che fungeva da sostituto più accettabile e facilmente digeribile²⁷⁰. Gli animali vivi venivano resi assenti tramite i costrutti del linguaggio culinario, assunto per ridefinire i corpi morti prima che il consumatore li assumesse come cibi. In questo modo, le pratiche culinarie depotenziavano il termine "carne", trasfigurando edulcoratamente l'uccisione dell'animale macellato, che soggiace l'acquisto dell'animale-merce alimentare. Nella mostra della Lecca, alcune opere invitavano lo spettatore a riassemblare e riappropriarsi delle parti del "referente assente", portandolo alla luce in tutta la sua crudezza. Preservando del maiale anche l'immaginario a esso connesso, veniva problematizzata tutta una serie di stereotipi associati al suino, frequentemente proiettati di riflesso anche sul genere femminile. Ciò si ravvisa già a partire dal titolo della mostra, "...Del maiale non si butta niente", detto popolare con cui si indica che tutte le parti che compongono un maiale - le orecchie, la cotenna, la lingua e perfino il sangue, possono essere utili a scopi alimentari. Nel video *Do yo want to be a Sow?* (2005) (Fig. 80) vengono riprese sei ragazze che, dopo aver indossato un costume da maiale con vere parti dell'animale in tassidermia, si abbandonano ad azioni istintive, quali il rotolarsi a terra o il cibarsi avidamente con le mani. La strategia di sopravvivenza che Lecca persegue all'interno del suo lavoro non consiste unicamente nel cristallizzare lo scarto della vita animale, e parallelamente anche della morte che coabita con esso, attraverso la tecnica raggelante della

²⁶⁹ C. J. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, Continuum Books, New York – London 2010, pp. 47 – 52.

²⁷⁰ Ivi, pp. 135 - 147.

tassidermia. L'animale non è custodito cioè solo in qualità di reliquia o sineddoche che suggerisce una parte per il tutto, ma anche nell'impulso a far sopravvivere ciò che l'essere umano tenta di rimuovere, mettendolo di fronte a qualcosa che suscita disgusto, ma rispetto al quale può inesorabilmente riconoscersi:

La storia della compatibilità tra uomini e animali, che comincia nel lontano mondo delle popolazioni nomadi di cacciatori-raccoglitori, è la storia stessa dell'umanità: la caccia e l'allevamento ne sono gli aspetti visibili, ma a essere coinvolto in quest'evoluzione è tutto il continente in movimento delle differenze selvatiche²⁷¹.

Quest'agnizione passa attraverso un duplice e sottile filtro, in primis quello post-traumatico e psicanalitico dell'abiezione, ovvero il meccanismo tramite cui il soggetto si relaziona con l'altro espulso da sé, un altro organico posto al di fuori di esso ma prossimo a livello fisiologico²⁷², che disturba i fondamenti identitari e che, per estensione, può configurarsi anche come residuo di un cadavere animale che camuffa la propria origine²⁷³, a indicare quanto dell'umano possa sopravvivere anche all'interno e tramite il non umano. In seconda battuta, riaffiorano e perdurano modelli legati a pratiche rurali di allevamento:

All'interno del lavoro di Chiara Lecca si trova un concetto molto antico legato alla cultura contadina che rispecchia l'idea di un mondo in perfetta conservazione ed equilibrio. Tutto si trasforma e niente viene perduto. Scartare qualcosa non vuol dire, secondo questa logica di assoluta sopravvivenza, tenere solo le parti migliori, nobili e gli alimenti e mandare

²⁷¹ J. C. Bailly, *Il partito preso degli animali*, nottetempo, Roma 2015, cit., p. 9.

²⁷² «Il cadavere – considerato senza dio e al di fuori della scienza – è il colmo dell'abiezione. È la morte che infesta la vita. Abietto. È un rigetto da cui non ci si separa, da cui non ci si protegge come si farebbe con un oggetto. Estraneità immaginaria e minaccia reale, ci chiama e finisce con l'inghiottirci. Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine.». J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano 1981, cit., p. 6.

²⁷³ A tal proposito si veda B. Creed, J. Hoorn, *Animals, Art and Abjection*, in R. Arya, N. Chare (a cura di), *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester University Press, Manchester 2016, pp. 90 – 104. Nel saggio le autrici riflettono sull'abiezione come categoria operativa attraverso cui discutere anche lo status animale in rapporto all'umano, con un focus specifico sulle pratiche artistiche contemporanee.

nella spazzatura il resto, ma significa dire trovare destinazioni finali alternative alle varie parti degli animali macellati.²⁷⁴

L'opera di Lecca ha negli anni successivi percorso in maniera sempre più sistematica il presupposto di «estetizzazione dell'orrore»²⁷⁵, attraverso la messa in scena di opere che esorcizzano la morte con filtro subliminale della decorazione, celando dettagli animali fra varie tipologie scultoree. Ciò si ravvisa nella serie di nature morte iniziata nel 2007 e ancora in corso²⁷⁶, dove compone assemblaggi floreali di vacua bellezza, disposti in vasi o ghirlande, che alle corolle sostituiscono parti di animali tassidermizzati, non immediatamente percepibili in quanto tali (Fig. 81). Una natura morta letterale, che coniuga seduzione e crudezza a un sofisticato gusto per la parodia e la decadenza. Anche le serie dei *True Fake Marble* (2014 – 2016) e *Fake Marble* (2013 – 2015) (Fig. 82 - 83) adottano lo stesso presupposto di attrazione, ripulsione e illusione: quelli che a prima vista sembrerebbero dei vasi in vetro o ceramica sono in realtà ottenuti aggiungendo vesciche di maiale o mucca. Lecca plasma con rispetto verso il mondo animale²⁷⁷ una natura silente ma pervasiva, che tende a nascondersi sotto il velo di sfida alla nostra disattenzione e pigrizia nel visualizzare l'animale. La presenza del non umano, anche quando di esso parrebbe non rimane più traccia, poiché dispersa fra le sintesi produttive legate alle industrie alimentari, chimiche o tessili, esonda nella nostra quotidianità e, attraverso l'arte di Lecca, ne ricomponе le trame, ci costituisce in quanto individui e parla della vita attraverso la morte:

Con il mio lavoro cerco di indagare la DISabitudine a considerare noi stessi animali. La natura è in ognuno di noi, noi siamo natura e l'animale è una presenza assidua nella nostra vita quotidiana. Esso è costantemente presente e proprio per questo tendiamo a non vederlo. Pensiamo solo a ciò che

²⁷⁴ V. Dehò, *Scarti*, in M. Cavallarin, V. Dehò, *Chiara Lecca quintoquarto*, Edizioni Galleria Fumagalli, Bergamo 2010, cit., p. 16.

²⁷⁵ Ivi, cit., p. 17.

²⁷⁶ Informazione fornita allo scrivente nel corso di un colloquio con l'artista tenutosi il giorno 14 marzo 2023.

²⁷⁷ In chiusura, il sito dell'artista riporta infatti la dicitura: « NO ANIMAL APPEARING IN THIS WEB-SITE DIED FOR ART PURPOSES». Cfr. <https://www.chiaralecca.com> (ultima consultazione 10 settembre 2022).

mangiamo e beviamo, a ciò che indossiamo, a ciò che usiamo per arredare le nostre case, agli animali da compagnia...²⁷⁸

IV.3 L'essere umano, l'animale, la macchina

La teoria dell'animale-macchina, così com'è stata formulata da Cartesio, corrisponde a una delle prime manifestazioni della modernità, a riprova del suo slancio antropocentrico e dell'urgenza di far corrispondere a un ordine matematico le manifestazioni plurali della realtà²⁷⁹. Secondo la posizione del filosofo del cogito, l'animale andava inteso in opposizione all'essere umano, quale automa limitato a rispondere a stimoli provenienti dall'esterno, incapace di pensare e, di conseguenza, escluso dall'universalità della ragione. Al di là delle lunghe controversie interpretative cui tali affermazioni hanno dato seguito²⁸⁰, l'annoso rapporto natura - cultura e, per estensione, tra animale e macchina, costituisce il fulcro di un dibattito su più fronti che impegna da tempo anche le manifestazioni delle arti visive.

Abbiamo visto come in Italia, già sullo scadere degli anni Sessanta, gli artisti abbiano affrontato il tema dell'animale nella duplice declinazione

²⁷⁸ C. Lecca, *Retroterra*, in Museo Carlo Zauli (a cura di), *Retroterra*, Museo Carlo Zauli, Faenza 2017, cit., p. 12.

²⁷⁹ M. T. Marcialis, *Sensibilità e automatismo negli animali-macchina cartesiani*, in «Rivista di Storia della Filosofia», Vol. 66, No. 4, 2011, pp. 603 – 604.

²⁸⁰ Cfr. ad es. M. Spallanzani, *Descartes e il "paradosso" degli animali-macchina*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 17, no. 1, 2011, pp. 185 – 195.

naturale/artificiale, attratti prevalentemente dalle possibilità che nuovi materiali offrivano alle ricerche plastiche, per un più aggiornato ricorso alla rappresentazione del dato naturale. Tale scenario si evolve radicalmente, come presumibile, a cavallo tra il XX e il XXI secolo, complice quello che Giovanni Aloï ha definito: «the current posthumanist enthusiasms for the triangulation between animals, machines and humans that in philosophical realms proposes an abandoning of anthropocentric certitude»²⁸¹. L'elaborazione delle teorie sui cyborg, l'intensificarsi degli studi sulla cibernetica, l'avvento di nuove tecnologie ricadute anche materialmente nella ricerca artistica, gli effetti che l'industrializzazione ha prodotto in termini ambientali nell'epoca dell'Antropocene e una più generale fascinazione per le estetiche bio-politiche, sono alcune tra le plausibili coordinate da assumere come direttrici per gli artisti delle nuove generazioni che, con mutate intenzionalità, hanno riproposto il tema del rapporto tra animale e artificialità, traslandone radicalmente gli esiti e conformando una serie di opere che associano direttamente l'animale alla macchina.

Se la BioArt costituisce, anche nel campo degli esperimenti artistici incentrati sugli animali²⁸², una delle manifestazioni più strutturalmente coese, dato l'esplicito e frequente ricorso a tecniche ingegneristiche, macchinari scientifici o manipolazioni del genoma²⁸³, che si configurano quale parte preliminare del processo creativo e non necessariamente in quanto punto d'arrivo, in questo paragrafo, come nel precedente, è stata rintracciata una rassegna di opere e poetiche, già a partire dagli anni Novanta, che impiega la soggettività animale come elemento precipuo, in un accostamento più specificatamente visivo all'immaginario macchinistico stesso, al fine di mettere in discussione le mitologie del progresso, rivisitare presupposti ecologici e predisporre una mutata e più aggiornata nozione del concetto di natura.

²⁸¹ G. Aloï, *Art & Animals*, I.B.Tauris & Co., London – New York 2012, cit., p. 6.

²⁸² A questo proposito cfr. E. Kac, *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits, & Robots*, The University of Michigan Press, Michigan 2005; tr. it. *Telepresenza e Bioarte. Interconnessioni in rete fra umani, conigli e robot*, CLUEB, Bologna 2016.

²⁸³ A. Byerley, D. Chong, *Biotech aesthetics: Exploring the practice of bio art*, in «Culture and Organization», Vol. 21, No. 3, 2015, pp. 197 – 216.

Paolo Bresciani, nato a Napoli nel 1961 e scomparso a Roma nel 2009, è stato un precursore delle pratiche d'ibridazione tra entità animale, macchina e soggettività umana nello scenario artistico contemporaneo. La sua formazione studentesca avvenne presso l'Art Institute di Chicago, la madre era infatti americana e ciò gli diede modo di entrare in contatto con il fervente ambiente artistico statunitense di fine anni Settanta. All'inizio del decennio successivo, maturò però la decisione di rientrare in Italia; prima a Milano, per lavorare in una ditta pubblicitaria, più tardi a Napoli, in cui iniziò una collaborazione determinante con il gallerista Lucio Amelio, che promosse le sue prime mostre. Gli anni Ottanta costituirono infatti un periodo di svolta nella sua pratica artistica. Fino alla metà del decennio egli aveva dipinto essenzialmente ritratti dalle pose classiche e stilemi tradizionali: una pittura tonale derivata dai primi rudimenti accademici, che manifestava influssi manieristi e Ottocenteschi, con particolare attenzione per le virate chiaroscurali e lo studio più intimo dell'emotività dei personaggi. A partire dal 1986, virò verso una più radicale volontà di condensazione del dato naturale nello spazio ristretto della superficie pittorica. In queste prime opere, in cui l'artista si avvicinò alla raffigurazione di entità naturali, il registro figurativo mutò drasticamente: nella serie *Sex* dipinse ad esempio pattern fitomorfi disposti con rigore, attirato dalla ricerca di un ordine geometrico da rintracciare nell'alveo del vegetale. In tal fase, l'artista sembrerebbe persuaso dalla messa in atto di una plasmazione della natura, traendo dalla pittura meticolosa di elementi naturali (foglie, ramoscelli, sassolini) un ordine geometrico e artificiale della realtà, derivato da un'azione intellettuale - traslata attraverso la pittura - esercitata dall'uomo sulla natura. Alle volte questi tentativi si caricano di un valore simbolico e spirituale, come nella serie dei *Mandala*. Particolarmente interessante è però la serie *70x70*, del 1988, che appartiene a una fase più matura della produzione di Bresciani. Essa è composta da 31 tele quadrate, corrispondenti alle misure elencate nel titolo della serie stessa, realizzate con intarsi di carta intelata dipinta ad acquerello e intersecata sul supporto, tranne in due casi in cui l'artista dipinge con tempera su tela. Da un punto di vista tematico, i soggetti raffigurano, nel reiterarsi del medesimo registro visivo, una grande varietà di oggetti d'uso comune, tra cui dei fiammiferi, caffettiere, frutta, stampelle per indumenti, cavi del telefono, frecce e tiri a

bersaglio. Alle volte compaiono anche animali reali o fantastici, o sagome d'insetti giustapposte tra loro. Alcune delle opere furono esposte nella prima occasione espositiva dell'artista, risalente al giugno del 1988, quando con la Galleria Lucio Amelio Bresciani partecipò alla mostra collettiva "Perspective" presso la Basel Art Fair di Basilea. Più nello specifico, per l'occasione venne presentato, fra i tanti, un *Senza Titolo* particolarmente sintomatico per le ricerche a venire dell'artista, che integrano l'entità animale alla macchina (Fig. 84). Al centro di uno scenario acquarellato dai toni sfumati e cangianti, quasi un pulviscolo gassoso che precede un'apparizione onirica, avanza l'immagine di una creatura dalle singolari caratteristiche. Riconosciamo il volto di un elefante, i cui arti anteriori sono costituiti da braccia con terminazioni globulari lungo i fianchi. Il corpo centrale è invece quello dell'esoscheletro di un armadillo, mentre la parte posteriore è composta da una ruspa fungente da coda e una ruota, che sorregge il corpo dell'animale robotico. La creatura cui Bresciani diede vita si configurava dunque come un ibrido che fondeva tratti animali a parti di veicoli da lavoro. In un appuntamento espositivo di poco successivo alla mostra di Basilea, nel 1989, presso l'Associazione Culturale Nova di Roma, Bresciani espose tredici delle opere tratte dalla serie *70x70*. Nonostante l'acquerello in questione non fosse direttamente presente nell'evento in oggetto, la recensione che Laura Cherubini consegnò alle pagine di «Flash Art» apriva alcuni spunti di riflessione utili a collocare le sintesi di Bresciani. Oltre ad identificare il processo di metamorfosi come minimo comun denominatore di tutte le opere della serie, la critica suggeriva un puntuale parallelismo tra l'artista e le illustrazioni di Jean Ignace Isidore Gérard²⁸⁴, disegnatore francese della prima metà dell'Ottocento, conosciuto più comunemente con il nome di Grandville. Quest'ultimo fu uno fra i più fantasiosi e onirici illustratori del XIX secolo, considerato da molti come un vero e proprio apripista del movimento surrealista²⁸⁵, data l'influenza con cui le sue visioni immaginifiche ricaddero sulle generazioni successive. L'autore si distinse per un tipo d'illustrazione caratterizzata da montaggi di figure

²⁸⁴ L. Cherubini, *Paolo Bresciani Nova*, in «Flash Art», n. 154, Feb – Mar 1990, p. 132.

²⁸⁵ A questo proposito cfr. P. Mainardi, *Grandville, Visions, and Dreams*, in «The Public Domain Review», 26 September 2018. <https://publicdomainreview.org/essay/grandville-visions-and-dreams> (ultima consultazione 28 maggio 2022).

apparentemente discordanti, la cui enigmaticità evocava interrogativi più che suggerire risposte certe. Allo stesso modo, come ha sottolineato Riccardo Notte, nell'opera di Bresciani assistiamo a un flusso estetico in cui: «l'artista coglie quelle segrete affinità tra strutture apparentemente estranee»²⁸⁶. Tornando a Grandville, le sue illustrazioni giocavano sugli stati di trasformazione tra animali, oggetti e umani, inscenando insieme caricaturali dal tono satiresco, profondamente parodici verso il razionalismo scientifico²⁸⁷. Se il passaggio dall'umano all'animale, e viceversa, è tra i temi più ricorrenti nella produzione di Grandville²⁸⁸, in alcuni casi le metamorfosi arrivano a stabilire parallelismi visuali anche tra vegetali, animali e macchine. È il caso, ad esempio, dell'opera *Second rève – Une promenade dans le ciel* (1847), tratta dalla rivista francese illustrata «Le Magazine Pittoresque». In essa assistiamo a una parata celeste che vede un fungo trasformarsi progressivamente in un albero, poi in ombrello, in gufo, in mantice da camino e infine in un carro trainato da cavalli. Gli interessi del tempo per le tematiche dell'evoluzione (in quell'epoca Charles Darwin pubblicava alcune tra le sue prime opere, mentre da pochi anni era scomparso proprio in Francia Jean-Baptiste de Lamarck, naturalista francese che aveva gettato le basi delle teorie evoluzionistiche sugli organismi viventi) vennero perciò rivisitate dall'immaginazione figurata di Grandville, che tracciò inattesi percorsi dello sviluppo umano e animale, mettendo in discussione le più assodate e comuni convenzioni. Come già menzionato in precedenza, la sua lezione sarà poi interiorizzata da alcuni artisti vicini al Surrealismo. Rimanendo centrati sul rapporto tra animale e macchina, con *L'École de la Vanité* (1967) la surrealista belga Jane Graveral rilesse ad esempio l'inquietante teriomorfismo della sfinge egiziana, trasformata in idolo cyborg tramite la sostituzione del corpo con un groviglio d'ingranaggi. Max Ernst creò invece con l'olio su tela *L'Elephant celebs* (1921) un mastodontico e ambiguo macchinario, che combinava elementi meccanici proprio alle forme di un pachiderma. Gli espedienti legati alla libera

²⁸⁶ R. Notte, *Paolo Bresciani dalla pubblicità all'arte*, in «Mass Media», a. IX, n. 3, maggio-giugno 1990, cit., p. 33.

²⁸⁷ P. Kaenel, *Le Buffon de l'humanité. La zoologie politique de J.-J. Grandville (1803-1847)*, in «Revue de l'Art», 1986, n°74, p. 23.

²⁸⁸ Cfr. ad es. J. I. I. Gerard Grandville, *Scenes de la vie privé et publique des animaux*, J. Hetzel, Paris 1842.

associazione surrealista trovarono dunque un discreto riscontro nella congiunzione fra motivi animali e strumentazioni artificiali. Allo stesso modo, gli effetti dei comportamenti automatici, funzionali all'espressione di energie inconscie, materializzarono l'idea dell'artista funzionante in quanto macchina²⁸⁹, un essere contraddistinto dalla traduzione immediata dell'intuizione in esecuzione. Era questo un percorso di divenire perseguibile attraverso varie opzioni, tra cui forme di scrittura automatica, estendibile anche alla meccanizzazione iconografica degli andamenti animali. Le energie primordiali e liberatorie che provenivano da tale dimensione vennero perciò incanalate in un sistema proto-robotico, che alternava l'istinto all'automaticizzazione dei processi. Tali ricerche però, dato il loro collocamento cronologico, sono ancora legate a un immaginario onirico che rasenta l'impossibilità esistenziale, evidenziando gli sforzi astrattivi dell'artista, in qualità di mediatore tra il reale e un piano altro, simbolico e immaginifico. In anni più recenti, la distinzione fra gli organismi viventi e le macchine è andata sempre più ad assottigliarsi nell'immaginario collettivo²⁹⁰. Avventi tecno-scientifici impensabili, come le manipolazioni organiche e genetiche o la scoperta dell'intelligenza artificiale, hanno assottigliato irrimediabilmente il confine tra la fantasia e la realtà, dispiegando più vasti orizzonti della curiosità e nuovi strumenti al servizio della creazione artistica. Da un punto di vista culturale, la cinematografia e la letteratura fantascientifica hanno raccolto molti di questi stimoli. Tra tutti gli esempi possibili, il film *Blade Runner* del 1982, diretto da Ridley Scott, costituisce un caso sintomatico della ripercussione di tali tematiche a cavallo tra anni Ottanta e Novanta. L'ambientazione della pellicola è calata in uno scenario distopico dove la vita animale e vegetale sono quasi del tutto scomparse, rimpiazzate da meri fabbricati elettrici. Inoltre, fra i temi principali si evince la difficoltà nel distinguere gli enti robotici da quelli organici. Il film, che ebbe un successo colossale e una distribuzione planetaria, era liberamente ispirato al libro *Do androids Dream of Electric Sheep?* di Philip K. Dick. Questo autore ricorre spesso fra le note di

²⁸⁹ D. Lomas, *Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances*, in «Tate Papers», no. 18, Autumn 2012. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/becoming-machine-surrealist-automatism-and-some-contemporary-instances> (ultima consultazione 30 maggio 2022).

²⁹⁰ B. Sax, *Imaginary Animals. The Monstrous, the Wondrous and the Human*, Reaktion Books, London 2013, p. 238.

appunti rinvenute nei diari di Bresciani²⁹¹, come tra le influenze che alcuni critici vicini al suo lavoro hanno individuato. Raffaele Gavarro ad esempio indica come referenti per la produzione dell'artista alcuni tra i più noti esponenti del cyberpunk: oltre a Dick anche Nael Stephenson, William Gibson e, tra i precursori del genere, James Graham Ballard e ancor prima Mary Shelley²⁹². Nell'opera che raffigura l'elefante-macchina convivono dunque differenti stimoli, riflessioni e fonti d'ispirazione. Alcuni retaggi familiari possono aver contribuito all'interesse di Bresciani per le articolazioni fra arte, immaginario industriale e scienza. Suo nonno materno, Torkel Korling, era infatti un fotografo di origini svedesi specializzato in reportage di lavoro all'interno di scenari industriali e, successivamente, in raffigurazioni naturalistiche. Il nonno paterno, Antonio Bresciani, fu un pittore napoletano conosciuto per la sua ritrattistica²⁹³. Il padre, Francesco Bresciani, era un noto medico e scienziato attivo nel capo delle ricerche sul genoma umano, mentre un suo cugino viene riportato come tra i massimi esperti statunitensi nel campo della robotica cellulare²⁹⁴. Ma sono soprattutto la tendenza di matrice protosurrealista per i processi di metamorfosi fra animali e macchine da un lato, l'influenza del cyberpunk e le conseguenti possibilità distopiche di scambio tra organico e inorganico dall'altro, a costituire le direttrici in cui collocare quest'opera. In un diario del 1988, Bresciani annota infatti una frase piuttosto indicativa: «i robot saranno (somiglieranno) come gli animali con esoscheletro»²⁹⁵, rivelando l'aspirazione dell'artista a una visione futura dove non sarebbe più stato possibile scindere l'animale dalla macchina. Alcuni tratti tipici di determinate specie animali, come per l'appunto gli esoscheletri, ovvero delle strutture esterne poste a protezione del corpo, vengono immaginate quali protesi robotiche e punto di partenza per una pratica di fusione tra macchina e animale, sospesa tra l'inconsistenza del fantastico e le reali possibilità concretizzabili

²⁹¹ «Il cyberpunk inizia nel 1986 più o meno – nel 1982 Gibson finisce il suo primo libro – 1986 viene pubblicato – 1982 “Blade Runner”». Cfr. Diario di Paolo Bresciani del 1995, Archivio Paolo Bresciani di proprietà di Silvia Puca, Napoli, (d'ora in poi APB). In un diario del 1997, inoltre, Bresciani aveva incollato sulla pagina una quarta di copertina di un libro di Philip K. Dick dove era riportata la biografia dell'autore. Cfr. APB

²⁹² Cfr. R. Gavarro (a cura di), *Paolo Bresciani*, Galleria STAC, Prato 1995, p.n.n.

²⁹³ D. Cecili, *Paolo Bresciani. Confini Sfumati*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», n. 270, 24 Luglio 2015. <https://www.bta.it/txt/a0/07/bta00780.html> (ultima consultazione 28 maggio 2022).

²⁹⁴ R. Notte, *L'estetica dell'incerto di Paolo Bresciani*, in «Simultaneità», anno I, n. 1, 1997, p. 20.

²⁹⁵ APB

grazie ad avveniristiche tecnologie. Il termine esoscheletro, diffusosi in ambito zoologico, è stato difatti adottato anche nella terminologia tecnologica, per designare un apparecchio cibernetico esterno, atto a potenziare capacità fisiche e fungere da muscolatura artificiale. Non a caso, delle correlate notazioni sugli esoscheletri ricorrono in un altro diario datato 1995, dove l'artista assembla alcune fotografie di scarabei raccolti nel 1992 a Todi assieme all'amico Alighiero Boetti alle immagini di due opere particolarmente emblematiche rispetto la sua pratica e il rapporto con l'alterità (Fig. 85). La prima, *His only friend* di Briton Riviere, è un olio su tela del 1871 che rappresenta un giovane mendicante scalzo e sdraiato su del pagliericcio, mentre dorme abbracciando un piccolo cagnolino. Il titolo del quadro allude all'unicità e valore del rapporto tra il ragazzo e l'animale, elemento d'interesse anche per Bresciani. La seconda opera invece, *Cactus Man* di Odillon Redon, è un'incisione del 1882 raffigurante il volto di un uomo coperto di spine, che manifesta invece l'interesse di Bresciani per l'ibridazione tra organismi differenti. Nelle stesse pagine, egli riporta una serie di annotazioni: «insetti – l'esoscheletro – il fatto che mi sembra che le parti dell'esoscheletro siano intercambiabili – l'intercambiabilità – un'armatura – i vestiti – tuta da astronauta – arti artificiali – l'intercambiabilità – cose diverse – con l'attaccatura uguale (compatibile) è "l'attaccatura" la base delle strutture». L'intercambiabilità, parola sottolineata più volte dall'artista, si pone dunque alla base della procedura strutturale con cui egli organizza le sue immagini, frutto di un'operazione di montaggio derivata da una pratica associativa, tramite cui conferire uno statuto di veridicità a esseri fuori dall'ordinario. Come sottolineato da Damiano Galofaro: «Il montaggio è un principio capace di mettere in relazione ordini eterogenei di realtà, ossia un principio produttore di conoscenza, che può essere usato per mettere in relazione tra di loro una serie di frammenti che ci appartengono o che vengono estratti dalla realtà per combinarli assieme e definire immagini da usare come modelli da interpretare.»²⁹⁶. Attraverso tale procedura, dunque, Bresciani può accostare entità tra loro discordanti – fra cui, per l'appunto, parti di animali e parti di macchine – e rendere congruente il prodotto finale, con lo scopo di delineare un nuovo grado di realtà naturale in linea con i cambiamenti che

²⁹⁶ D. Galofaro, *Il montaggio come forma di progetto*, in «piano b», vol. 4, n. 2, 2019, cit., p. 29.

attraversano la sua epoca. Alla luce di questo ragionamento, sembrerebbe del tutto conseguenziale l'utilizzo che Bresciani farà, al principio degli anni Novanta, di mezzi digitali per lavorare e manipolare direttamente le immagini. In numerosissimi casi le manipolazioni digitali che ordisce riguardano la sua stessa identità, ibridata con quella di altri organismi viventi, soprattutto animali, ma anche vegetali, batteri e mostri. Egli utilizza largamente il "morphing", pionieristica tecnica impiegata originariamente in campo cinematografico, che consiste nel passaggio da un'immagine a un'altra tramite la sovrapposizione in progressiva dissolvenza fra l'aspetto di partenza e quello finale, coadiuvata dall'azione deformante di un software digitale, che dispone una perfetta fusione tra le due immagini²⁹⁷. All'interno di questa produzione troviamo una serie identificativa nella carriera dell'artista, i *Moggetti*, (Fig. 86) che costituiscono un'originale sviluppo dell'acquerello precedentemente analizzato e aprono nuovi spunti nel rapporto creativo tra animale e macchina. Bresciani stesso riveste di particolare importanza questa produzione, valutandola come punto di arrivo della propria carriera artistica e tra le massime espressioni della sua creatività²⁹⁸. Essa prende avvio dal 1993 e sarà ripresa in differenti momenti temporali: nel 1994, 1995, 1996 fino al 2005. In questo caso le ibridazioni non coinvolgono la fisicità dell'artista ma quella di animali e oggetti, in molti casi veicoli. La maggior parte delle opere consistono in manipolazioni digitali a colori: stampe su sfondo monocromo in nero o bianco, su cui al centro si staglia la sagoma della creatura assemblata digitalmente dall'artista. In più rari casi le immagini digitali vengono stampate a vernice su legno. Spesso l'artista interviene manualmente sulla stampa, modulandone le cromie tramite stesure pittoriche. Nascono così opere che funzionano come due proposizioni coordinate, enunciati visivi che convogliano in un'unica figura due soggetti diametralmente opposti fra loro, di cui uno estratto dal mondo naturale e l'altro da quello artificiale, fusi tra loro in modo da creare un ossimoro. Anche i titoli, estremamente semplici e diretti, contribuiscono all'effetto additivo: *Motozebra* (1993) (Fig. 87); *Autopesce* (1993); *Jet-Uccello* (1994) (Fig. 88); *Aereopesce* (1995); *Ippotrattore* (1995); *Motoscoiattolo* (1995),

²⁹⁷ A. Quasay Aloraibi, *Image Morphing Techniques: A Review*, in «Technium Romanian Journal of Applied Sciences and Technology», n. 9, pp. 41 – 53.

²⁹⁸ Diario di Paolo Bresciani del 1993-1994. APB

Autotartaruga (1996)²⁹⁹. L'assemblaggio tra forme differenti era stata una caratteristica di molte delle opere precedenti di Bresciani (tra cui ad esempio la serie delle *Ombre*, del 1990 o i *Frattali*, del 1992) che combinavano un alfabeto di figure basilari ed elementari in numerose congiunture³⁰⁰. Quest'ultime erano realizzate principalmente attraverso repertori iconici quotidiani, selezionati fra tipologie di oggetti leggibili e facilmente scontornabili, che costituiscono gli archetipi del vivere comune e della geometria elementare, capaci di convivere armonicamente in un ecosistema visivo compatto. Le cose si complicano invece con i *Motoggetti*, dove l'animale diviene uno fra gli attori principali dell'assemblaggio, trascinando con sé tutta una serie d'implicazioni materiali e concettuali che la sua entità comporta, al di là del precedente interesse di Bresciani per le combinazioni tra le forme pure e la creazione di intricati network visuali. L'artista in tale circostanza è attratto dal presupposto di far corrispondere la realtà naturale a un'immediata prosecuzione artificiale, ricercando inusitate combinazioni fra entità legate a classi opposte per antonomasia. Il suo sguardo si fa telescopico scrutatore di papabili analogie, come quello di Palomar, protagonista di un famoso libro di Italo Calvino pubblicato in Italia da Einaudi nel novembre del 1983, che al cospetto di una giraffa partorisce un parallelismo che potrebbe avvicinarsi anche alla posizione di Bresciani: «La giraffa sembra un meccanismo costruito mettendo insieme pezzi provenienti da macchine eterogenee, ma che pur tuttavia funziona perfettamente»³⁰¹. La “coincidentia oppositorum” non è però immaginata dall'artista in termini dicotomici, ma come sintesi paradossale di un'operazione di continuità tra le cose che popolano il mondo. Infatti, come annota l'artista stesso, il morphing permette di accendere un «motore paradossale»³⁰² per creare «immagini paradossali»³⁰³, a cui conferire uno statuto di verosimiglianza. Descrivendo in maniera più dettagliata questo intento,

²⁹⁹ In questo elenco sono state riportate unicamente le opere che appartengono alla categoria di fusioni fra animali e macchine, corredate dall'anno di esecuzione della prima edizione dell'opera. Esistono però molti altri tipi di *Moggetti* che ibridano animali e varie tipologie di oggetti (*Pescesvizzero*, *Pescevela*, *Pistolamimetica*, *Rana-Coltello*, *Penna-Insetto*, *Coltellerana*) e, in rari casi, oggetti ibridati tra loro (*Pistola-Aereo*, *Motoscarpa*, *Aereopistola*).

³⁰⁰ C. Perrella, *Paolo Bresciani*, in «Tema Celeste», n. 36, 1992, pp. 64 – 65.

³⁰¹ I. Calvino, *Palomar*, Mondadori, Milano 2022, cit., p. 71 – 72.

³⁰² Diario di Paolo Bresciani, 1995, APB.

³⁰³ *Ibidem*.

egli conia l'espressione «metamorfizzare»³⁰⁴, a intendere proprio il gesto artistico con cui reperire i confini fra una forma e l'altra. In una pagina di diario interamente dedicata ai *Moggetti*, l'artista approfondisce le caratteristiche formali e le conseguenti derive percettive a cui tali immagini devono attenersi:

Trasformazione lunga da una cosa in un'altra simile alla serie "fuzzy logic" il golem da una cosa in un'altra senza mai vedere una forma completata – abbastanza da intuire appena e lasciare sul dove comincia uno e finisce l'altro

l'immagine in movimento grande rivoluzione di questo secolo – nei miei "moggetti" io creo un'immagine fissa che è nello stesso tempo in movimento. Guardando si ha l'impressione dello sfuggire, non si riesce a tenere che menti su una forma, o cosa, e l'occhio inganna. quindi si passa da un'idea ad un'altra passando da un'immagine ad un'altra mischiati in un'unica immagine

la mente non riesce a starsi ferma e passa una cosa – forma all'altra non riuscendo a trovare i confini fra una cosa – forma e l'altra.

Ci si aspetta sempre la conclusione, che una delle due immagini si sviluppi e arrivi a definirsi – ma io lascio in sospeso chi guarda – Lascia un senso di incompiuto.³⁰⁵

Nei *Moggetti* dunque il confine non è più il territorio liminale della congiunzione, ma il centro di una nuova geografia dell'immagine, che suggerisce l'idea di movimento e trasformazione pur restando congelata nell'istante che precede il passaggio da una cosa a un'altra. Quello della verosimiglianza, lo si è detto, è un altro aspetto fondante per rendere il più soddisfacente possibile tale operazione. Secondo l'ottica dell'artista il morphing non deve infatti essere surreale o fantastico, ma anticipare attraverso la fedeltà al dato reale la possibile creazione di nuove specie ibride: «l'artista è un indagatore e finge di indagare, a tal punto da far diventare reale ciò che rimane, levato tutto l'impossibile»³⁰⁶. La concezione

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ Diario di Paolo Bresciani, 1996. APB.

демиургика intrinseca alla natura investigativa e creativa che presiede l'attività di Bresciani è ovviamente complementare a un risvolto anche auto-ironico di cui egli si mostra perfettamente consapevole, al punto da dichiarare in una confidenza a se stesso: «Chi credi di essere! Dio – che costruisci creature»³⁰⁷. Ma gli anni in cui Bresciani comincia a lavorare ai *Moggetti*, tra il 1993 e il 1994, coincidono anche col momento storico in cui il rapporto tra essere umano e tecnologia si fa sempre più pervasivo e totalizzante. In quel frangente i telefoni cellulari e i computer divengono delle protesi indispensabili ai più, in Italia nel 1994 viene fondato il World Wide Web Consortium, vengono avviati i primi processi di digitalizzazione degli archivi e le potenzialità della rete si espandono a macchia d'olio³⁰⁸. Il 1994 è anche l'anno in cui, in Svezia, viene eseguito il primo test clinico di xenotrapianto cellulare (una tipologia di operazione che prevede il trapianto su pazienti umani di organi o tessuti provenienti da altre specie animali) di isole suine su pazienti diabetici, legittimando così anche dal punto di vista scientifico la metafora del cyborg come icona del tempo. Come ha dunque coerentemente ipotizzato Riccardo Notte, l'ambiente ipertecnologico in cui l'artista si trova a operare agisce sul plasma germinale, ravvivando il problema della sopravvivenza della forma in un contesto come quello del predominio elettronico³⁰⁹. Bresciani, che all'epoca s'interessava anche di morfologia, branca della biologia che tratta specificatamente dell'evoluzione di strutture e forme in animali e piante, sembrerebbe essersi interrogarsi su come fosse plausibile riconfigurare tale disciplina alla luce di un contesto profondamente contaminato dalla scienza, formulando ipotesi di sopravvivenza dell'animale all'interno di un mutato immaginario collettivo. Prosegue infatti Notte:

[...] nell'universo virtuale di Bresciani il risultato è una fusione, cioè un prodotto logico. Così l'"Ioseppiamarina" o anche il "pesceautomobile" o il "ranacoltello" non sono più oggetti distinti, cioè sostanze, ma sono al contrario veri e propri nuovi generi e nuove specie arbitrariamente estratti

³⁰⁷ Diario di Paolo Bresciani, 1993. APB.

³⁰⁸ R. Brunelli, *Anninovanta 1990-2015. Un percorso nell'arte italiana*, Gli Ori, Pistoia 2015, p. 47.

³⁰⁹ R. Notte, *I ritratti virtuali di Bresciani*, in «NetMagazine», Aprile 1996. Il saggio era stato scritto su rivista online oggi non più attiva ed è stato reperito dallo scrivente in forma cartacea nell'APB.

dal continuum di una trasformata. [...] La domanda che sorge di fronte a queste e altre consimili immagini è la seguente: Questi prodotti sono artefatti, cioè oggetti “artistici” curiosi, singolari, “moderni” se si vuole, ma tutto sommato tradizionali, o sono piuttosto espressioni di un ambiente esteticamente mutato?³¹⁰

Dalla sua accurata e profonda analisi, il teorico sembrerebbe propendere per questa seconda opzione, confermando di fatto che quando Bresciani lavora ai suoi *Moggetti* non si limita a creare degli oggetti artistici ma a instaurare dei ponti fra le diverse specie, in virtù di: «un inconscio potenziato e di una rinnovata coscienza». L’artista ordisce perciò dei parallelismi che si fondano su una logica di compenetrazione formale, ma anche di conseguenti analogie subitanee. Così le forme distese di un pesce vengono accostate a quelle di un veliero al vento, il guscio di una tartaruga si espande fino a divenire la curvatura del tettuccio di un maggiolino o la fisionomia aereodinamica di un uccello lo tramuta in un jet. L’“inconscio” è potenziato in virtù della visionarietà tecnologica, che proietta e ingloba verso la robotica anche ciò che sembrerebbe non poterne mai far parte. La “rinnovata coscienza” dipende invece dalle distopie, non più così remote, diffuse dallo scenario cyber. L’artista formula dunque un nuovo prototipo di mimesi – quella stessa mimesi la cui necessità artistica era stata inficiata dall’avvento delle tecnologie di riproduzione delle immagini – che conduce a scoprire, o inventare, nuove forme di relazione. In tal senso, il computer non è solo lo strumento con cui conseguire questa moderna morfologia, ma anche un modello operativo da prendere in causa, tramite cui dare corpo alla pretesa concreta di conciliabilità³¹¹. Perché dunque proprio gli animali e le macchine? Poiché solamente gli uni, intesi come una creazione di Dio ed elemento organico e primigenio, apparentemente manchevole dell’eventualità di contaminazione, e gli altri, considerati come prodotto dell’uomo e dunque modello inorganico di produzione, possono ricongiungersi in un ossimoro visuale portando alle estreme conseguenze l’azione

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ «Lo schermo del computer diventa il campo dove l’incontro tra saperi diversi, storie lontanissime, immagini inconciliabili diventa possibile». Cfr. C. Perrella, *Get Wired. 6 parole chiave per un accesso facilitato ai Moggetti, agli Agenti Interfaccia e ad altri lavori di Paolo Bresciani*, in R. Notte, ead., *Paolo Bresciani*, Galleria Stac, Prato 1995, p.n.n.

mimetica e teleo-logica del pennello virtuale, a cui agli albori degli anni Duemila ci si affida in maniera dogmatica. Ciò chiarisce il motivo per cui sono esattamente gli animali i soggetti più frequenti a essere ibridati nei *Moggetti*.

Ma c'è un ultimo aspetto da mettere in luce rispetto questa serie che, seppur ravvisabile in nuce nelle produzioni degli anni Novanta, emerge con maggiore consistenza nell'installazione che Bresciani presenterà durante la XIV Quadriennale di Roma del 2005³¹². Per l'occasione viene esposta una particolare conformazione della *Motozebra*, costituita da una canonica manipolazione digitale e tempera su legno di 170 x 120 cm, raffigurante l'ibridazione tra una zebra e una moto del modello progettato dal designer Philippe Stark³¹³, posta assieme a un video, a formare un'unica installazione³¹⁴ (Fig. 89). Quest'ultimo era visualizzato su uno schermo piatto installato a parete e aveva una durata di 03' 37'', con un'alternanza di 25 fotogrammi al secondo. Attraverso la successione dei fotogrammi, veniva mostrato il processo che trasforma progressivamente la zebra in una creatura ibrida a metà tra l'animale e il motociclo. Un bozzetto rinvenuto all'interno di uno dei diari di Bresciani (Fig. 90) permette di ricostruire per intero lo svolgimento del video, che non è più possibile reperire. L'artista aveva sezionato l'animale in quattro parti differenti: la prima corrispondente alla testa e al collo della zebra, la seconda agli arti anteriori, la terza al dorso e la quarta agli arti posteriori. Le porzioni mutavano consequenzialmente, trasfigurando l'animale nel mezzo di trasporto meccanico. A ogni trasformazione, una voce fuori campo³¹⁵ forniva la spiegazione di quello che stava accadendo:

- 1) sistema elettronico di autoguida a rete neurale zebrata
- si adatta perfettamente a qualsiasi terreno
- il controllo è autonomo a comando vocale
- compensazione automatica algoritmica degli errori di guida

³¹² Cfr. AA. VV., *XIV Quadriennale di Roma. Fuori Tema / Italian Feeling*, La Quadriennale di Roma, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2005, p. 45.

³¹³ Diario di Paolo Bresciani, 1995. APB.

³¹⁴ Quest'informazione è stata tratta dalla "Scheda di Notifica" della XIV Quadriennale di Roma inerente l'opera di Paolo Bresciani per cui cfr. ArBiQ Archivio Biblioteca della Quadriennale, Fondo documentario artisti contemporanei | 1905 – 2022, IT QR FDAC, Unità Archivistica "Paolo Bresciani".

³¹⁵ L'indicazione sulla voce fuori campo è stata fornita allo scrivente da Silvia Puca, all'epoca compagna dell'artista e depositaria di parte dell'APB.

2) trazione anteriore a ruota per ottenere velocità elevate

frena in pochi metri per il singolare grip a zoccoli

ruota con raggi a forma e deformazione variabile

3) motore a metano ad iniezione organica da intestino a motore

velocità massima 300 Km/h e 200 Km/h fuori strada

1100 zebre vapore 500 km con una balla di fieno ed un litro di acqua

completamente ecologico

4) trazione posteriore a zoccoli (in titanio e carbonio gommato)

per prestazioni ottimali in condizioni estreme³¹⁶

Il video si concludeva con un'indicazione ironicamente commerciale:

ordinate subito una motozebra

cresce in 10 giorni

oppure ordinate un progetto di autoanimale

qualsiasi vostra immaginazione oggi realtà³¹⁷

Dalla sua precedente carriera in una ditta pubblicitaria, Bresciani desume gli stilemi retorici con cui persuadere lo spettatore/"acquirente" alla scelta di un marchingegno ingegnoso, con cui limitare l'inquinamento derivato dal trasporto automobilistico. La pubblicità, portavoce delle mitologie del consumismo, dell'immediatezza e dell'artificiosità, viene piegata al servizio dell'immaginazione, proprio nel momento in cui le grandi speranze sul futuro del pianeta sembravano venir meno. Infatti, se già dagli anni Sessanta e Settanta era argomento di forte dibattito, con l'avvento del nuovo millennio e i sempre più ingenti cambiamenti del mondo circostante, quello della sostenibilità e del pensiero ecologico s'impone quale fondamento centrale in numerosi campi del sapere e della politica. Tematiche riguardanti la green economy, l'impiego di

³¹⁶ Diario di Paolo Bresciani, 2005. APB.

³¹⁷ *Ibidem*.

energie rinnovabili o la lotta al cambiamento climatico emergono consistentemente nell'opinione pubblica, ammonendo la società contemporanea a sfide e obiettivi di fronte ai quali diviene impossibile non prestare ascolto. Nascono di conseguenza nuove associazioni politiche e culturali “verdi” con lo scopo d’impedire forme di violenza verso la natura e l’ambiente, promuovendo il miglioramento della qualità della vita e del rapporto con piante e animali³¹⁸. Vengono elargiti, allo stesso modo, regolamenti che limitano l’inquinamento degli autoveicoli e il contenuto di piombo nelle benzine³¹⁹. Alla luce dello scenario delineato, Bresciani riprende in mano i suoi *Moggetti* intuendo che l’ibridazione fra naturale e artificiale lì messa in atto è anche simbolo di un incrocio di due sistemi diversi di locomozione: uno connaturato al welfare del pianeta e l’altro, creato dall’uomo per implementare le sue capacità, papabile di divenirne una potenziale minaccia. Il pensiero astratto, che l’opera d’arte attiva attraverso la conciliazione degli opposti, lascia trapelare perciò uno stimolo per riflettere, sarcasticamente ma concretamente, a un agente di cambiamento che possa ricondurre i macchinari dell’uomo a una più corretta e rispettosa comunione con la natura.

Nell’ultimo decennio, le questioni relative all’accelerazione del cambiamento climatico e gli effetti connessi alle derive dell’Antropocene si sono ripercossi anche tra le fila del mondo dell’arte³²⁰. Rimanendo focalizzati sul rapporto con la macchina, il carbone e il vapore sono stati individuati come due dei principali agenti di questa svolta epocale³²¹. Nel suo fortunato libro sugli “iperoggetti”, il filosofo Timothy Morton scrive: «Innanzitutto, siamo negli Iperoggetti come Giona era nella pancia della balena. [...] Quando giro la chiave nel quadro della

³¹⁸ G. Nebbia, *Breve storia della contestazione ecologica*, in L. Piccioni (a cura di), *Giorgio Nebbia. Scritti di storia dell’ambiente e dell’ambientalismo 1970 – 2013*, Fondazione Luigi Micheletti, Bescia 2014, pp. 188 – 189.

³¹⁹ Ivi, p. 208.

³²⁰ A questo proposito la bibliografia, soprattutto di area anglosassone, è già piuttosto vasta. Si vedano a scopo esemplificativo alcuni contributi fondamentali come: H. Davis, E. Turpin (a cura di), *Art in the anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*, Open Humanity Press, London 2013; P. Gadanho (a cura di), *Eco-Visionaries: Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*, Hatje Cantz, Berlin 2018; M. Coughlin, E. Gephart (a cura di), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, Routledge, New York 2020; M. Fowkes, R. Fowkes, *Art and Climate Change*, Thames And Hudson, London 2022.

³²¹ J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, ombre corte, Verona 2017, p. 71.

mia macchina agisco sul riscaldamento globale.»³²². L'azione alterante dell'essere umano si configura quindi come intrinsecamente congiunta al suo rapporto con la macchina, che lo ingloba nei suoi funzionamenti e produce sostanziali modifiche sul territorio, che sembrerebbero ormai impossibili da tenere a freno. In relazione a ciò, gli artisti rivelano una nuova sensibilità estetica verso il cambiamento climatico e il rapporto con l'ambiente, complice una visione più sfiduciata nel progresso, a differenza ad esempio dei tentativi di sintesi che nei primi anni Duemila Paolo Bresciani aveva proposto come via alternativa. L'animale parrebbe ancora incarnare il mito della naturalezza, l'organismo e la memoria geologica da prendere in causa e preservare. Il rapporto con la macchina però sembra non più essere dialettico. Quest'ultima infatti stana l'animale, lo ghermisce, attanaglia, assorbe e travolge con la sua velocità, restituendo una visione più disincantata e crudele, meno retorica, non conciliante.

Il rapporto tra Nico Vascellari e l'entità animale è mosso dalla coincidenza di un sentire comune, che l'artista avverte come una prossimità esistenziale. Ciò spiega ad esempio la sua adesione al vegetarianismo fin dalla giovane età³²³, così come parte delle ragioni per cui riflessioni a vario titolo sul mondo animale siano ricadute all'interno della sua pratica artistica già dagli esordi. La natura viene intesa dall'artista come un oggetto dinamico e in continua evoluzione, una compagna mistica a cui mettersi in ascolto per ricavare stimoli intellettuali, sensazioni emotive e immagini. Per incanalare questo flusso, l'artista utilizza soprattutto lo strumento performativo, incrociato con i linguaggi della scultura e della musica underground, partorendone una ricerca: «incentrata sulla dimensione tribale e selvaggia di performances che assumono l'aspetto e l'atmosfera di riti ancestrali, dove musica, gestualità, energia vitale e azione diventano ingredienti esplosivi per dare vita a esperienze totali ed avvolgenti»³²⁴. Nella demarcazione di una tensione tra la “dimensione tribale e selvaggia” di cui si accenna nella citazione e la propulsione verso la faccia oscura della modernità, può situarsi una tra le sue più recenti opere, dal titolo *Horse Power*, prodotta e presentata in

³²² T. Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero Editions Roma 2018, cit., p. 53.

³²³ Intervista a Nico Vascellari in data 30 maggio 2023.

³²⁴ L. Pratesi, *Dicono di lui*, in C. Mozzetti, *Dal garage al successo*, in «InsideArt», n. 8, 2010, cit., p. 24.

occasione della XV Biennale di Lione, nel 2019 (Fig. 91). Essa consiste in un video che correla la pluralità delle forme animali alle destinazioni d'uso con cui confluiscono nello spazio umano, in relazione alla storia delle macchine. I protagonisti sono infatti nove animali scolpiti in cera, in scala 1:1, che sostituiscono il cofano di nove rispettive automobili (Fig. 92). Queste creature non vengono assemblate alle auto casualmente, ma sono state scelte poiché hanno simbolizzato, nel passato o nel presente, i loghi di differenti case automobilistiche³²⁵. L'azione scultorea dell'artista si dipana perciò dalla sintesi grafica stilizzata nel logo, per conferire gradualmente una reale fisicità al soggetto animale, che riemerge con tutta la sua effettiva corporeità. Partendo da un'analisi della città di Lione, luogo designato per il concepimento dell'opera, Vascellari aveva constatato come il simbolo del capoluogo francese fosse un leone. Da questo primo parallelismo, scopre successivamente che il leone è anche il simbolo della Peugeot, nota casa automobilistica francese. Una ricerca sistematica sui loghi delle aziende automobilistiche gli rivela che sono più di quaranta ad adottare animali in quanto emblemi aziendali. La triangolazione animale-umano-macchina è spiegabile in parte attraverso la tendenza alla libera associazione. Il fascino che sull'essere umano è esercitato dalla sinuosità delle forme animali, dalle masse imponenti che possono rinvenirsi tra le diverse specie, vengono spesso ricondotti a quelle di un automobile. Un singolare parallelismo che dice molto dell'attitudine umana a proiettare qualità provenienti dal mondo naturale su quello artificiale. Considerando, infatti, che l'essere umano non può creare in natura, alle sue creazioni artificiali attribuisce un dato di naturalità. Inoltre, spesso ci si riferisce ad auto dalla particolare prestanza chiamandole "bestie", mentre la potenza di un motore viene misurata in "cavalli". "British horse power" è il termine inglese che designa l'unità di misura della potenza meccanica: da questo deriva il nome del video di Vascellari che gioca sulla discrasia linguistica tra il potere animale quale manifestazione naturale di un'energia (mistica, spirituale, incontaminata) e in quanto prodotto lavorativo e ingegneristico applicato a un sistema motorio artificiale. L'artista sembrerebbe dunque suggerire che il cavallo sia una delle

³²⁵ N. Vascellari, *Nico Vascellari Horse Power / 15a Biennale di Lione*, in «Flash Art», n. 346, 2019, pp. 4 - 13

principali soggettività da considerare nell'accostarsi all'opera. Dall'antichità e fino almeno agli anni trenta del Novecento la presenza equina ha costituito una parte integrante e inscindibile della vita umana. Già agli albori dell'Europa moderna, tale animale fondava il fulcro sul quale dipendevano molte delle movimentazioni e delle risorse economiche ed energetiche europee³²⁶. La sua centralità lo ha però inaspettatamente reso quasi invisibile nelle rendicontazioni della storia, a causa di quello che è stato definito il: «modernity's species narcissism»³²⁷. Le stesse macchine impiegate in passato nel mondo agricolo adoperavano da un punto di vista strutturale la forza motrice dell'animale, sancendo un legame che s'imperniava su una relazione triangolare tra umano, macchina e animale, condotta a fini essenzialmente produttivi. Dall'epoca tardoantica fu utilizzata l'energia idraulica in sostituzione dei muscoli di altri esseri viventi e, a partire dalla rivoluzione industriale, i combustibili fossili alimentarono le automobili. La comparsa degli autoveicoli è per certi versi legata a un processo di sparizione dell'animale, nel contesto della società industriale, infatti: «Da questo momento in poi carbone e petrolio fungono da componenti organici delle macchine: al posto di animali e umani viventi ora agiscono da forza motrice piante e animali morti.»³²⁸. A partire dal XX secolo, nel mondo dell'arte il cavallo viene riabilitato secondo differenti strategie, che spaziano dalla simbolizzazione di una pulsione selvaggia, al ritorno all'ordine, fino alla configurazione di un “motore” letterale verso l'astrazione³²⁹. Esempio in quest'ultimo senso è ad esempio la scultura in bronzo *Le cheval – Majeur* (1914) di Raymond Duchamp-Villon che, sulla scorta delle investigazioni preposte alla dinamizzazione del Cubismo, scompone le forme del cavallo per riassemblarle in un ingranaggio motorista che ricorda le parti di una macchina. L'energia vitale del cavallo viene fusa a quella meccanica, celebrando la potenza della macchina a partire dalle linee di forza proprie dell'animale. Il risultato è un'allegoria che esalta le mitologie dell'età industriale, facendo eco al “cheval vapeur” ed

³²⁶ P. Edwards, K. A. E. Enenkel, E. Graham (a cura di), *The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*, Brill, Leiden – Boston 2012, p. 1.

³²⁷ Ivi, cit., p. 2.

³²⁸ T. Macho, *Animali, umani, macchine. Per un umanesimo inclusivo*, in «Lo Sguardo – Rivista di Filosofia», n. 24, 2017 (II), cit., p. 24.

³²⁹ C. Morineau, *Le XXe siècle et son cheval de bataille*, in R. de Ayala (a cura di), *LE CHEVAL dans l'art*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris 2008, p. 363.

esprimendo simultaneamente la potenza dell'animale al galoppo e quella strutturale della macchina³³⁰. Anche in Italia, in seno al Futurismo, il cavallo diviene per Umberto Boccioni un tramite, al pari della locomotiva o dell'automobile, per esprimere il tanto agognato dinamismo. Ne è esemplare la celebre scultura *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*, coeva a quella di Duchamp-Villon. Il discorso muta drasticamente in *Horse Power* per cui, nel corso di tre giorni e tre notti, Vascellari riprende delle auto dietro i set di Cinecittà, a Roma, mentre compiono in loop sferzanti traiettorie, senza una precisa direzione (Fig. 93). La corsa abbagliante e apparentemente insensata dei veicoli è manifestazione di una vigoria artificiale destinata allo spreco, essendo priva di una direzione e di una funzionalità. Il tragitto a singhiozzi inscena una ritualità che ostenta le caratteristiche nevrotiche e disfunzionali nascoste dietro l'avanzamento del progresso. L'artista aveva lasciato libero arbitrio agli stuntman che guidavano i veicoli rispetto le traiettorie da compiere, imponendo come unica condizione l'imitazione del comportamento dell'animale che era posto sopra l'auto³³¹. Sembrerebbe però che i piloti fossero intenti a liberarsi degli animali aderenti al cruscotto, come se volessero scrollarsi di dosso carcasse precedentemente investite, ostacoli per la loro guida. Se in prima istanza l'animale viene dunque coinvolto, oggettificato e stilizzato dalla grafica umana applicata al veicolo a fini commerciali, dopo essersene servito, l'umano tenta però di rimuovere e obliterare la sua presenza fastidiosa. Un processo che, come abbiamo visto, si rintraccia dipanando alcuni fili della storia. L'artista stesso ha infatti dichiarato in una recente intervista: «ho analizzato quel passaggio che dall'uomo ha portato all'utilizzo dell'animale per poi sostituirlo con il motore pur però utilizzando l'espressione "horse power" per descriverne la forza. Non credo sia un'evoluzione da visualizzare come una retta ma come piuttosto un cerchio in cui uomo e motore si toccano e l'animale sta all'opposto. E tutto si scioglie e crolla»

³³⁰ Ivi, pp. 368 – 369.

³³¹ G. Hardouin, *Nico Vascellari Horse Power | Videocittà Maxxi*, in «Exibart», 22 novembre 2019. <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/nico-vascellari-horse-power-videocitta-maxxi/> (ultima consultazione 15 giugno 2022).

su se stesso»³³². Anche l'idea dello scioglimento incessante, che conduce alla liquefazione e progressiva scomparsa, sembra trovare nel video un corrispettivo estetico in un aspetto processuale, che intreccia le sculture in cera animali al motore dell'automobile. Le sculture infatti si surriscaldavano per il ripetuto contatto con i motori delle automobili in corsa su cui erano fissate, provocando così una dispersione della cera, che entrava direttamente all'interno del veicolo, e una modificazione dell'aspetto complessivo dell'animale. Questo riferimento va di nuovo collocato nel presupposto di dissipazione energetica che presiede l'opera di Vascellari: l'animale come motore naturale e l'automobile come motore artificiale divengono i due termini in cui si svolge la sua istanza d'analisi. Vascellari non ricerca dunque attraverso l'accostamento tra macchina e animale una meccanizzazione delle forme, simile a quella delineata nei precedenti scultorei citati, ma la riabilitazione di un'energia primitiva diametralmente opposta a quella della macchina, di cui quest'ultima ha provocato un netto dissolvimento. L'allestimento del video presso la XV Biennale di Lione vedeva anche la presenza delle sculture animali appoggiate a sculture di motori automobilistici, in una giustapposizione visiva che rinforzava l'idea della silenziosa ma tenace sopravvivenza naturale nello scenario post-industriale, un'epoca dove i miti novecenteschi del progresso attraverso l'industrializzazione hanno decisamente palesato il loro risvolto critico.

Le tangenze tra esseri umani, animali e macchine sono al centro di alcuni dei lavori scultorei di Giulia Cenci, artista toscana nata nel 1988 a Cortona. Come in diverse altre esperienze in precedenza citate, la relazione con l'animale è intimamente legata al suo vissuto biografico. L'attuale atelier dell'artista si trova, infatti, in una vecchia stalla di famiglia, dove erano allevate pecore e maiali. In un'intervista su «Flash Art» redatta da Riccardo Venturi, tra gli scritti più pregnanti per apprestarsi alla sua opera, è proprio quest'informazione apparentemente marginale ad aprire la conversazione fra i due: «L'atelier di Giulia Cenci è in una vecchia stalla di famiglia; qui erano allevate pecore e maiali.

³³² R. Conti, *Horse power di Nico Vascellari alla Biennale di Lione*, in «Vogue», Settembre 2019. <https://www.vogue.it/news/article/horse-power-nico-vascellari-biennale-di-lione> (ultima consultazione 15 giugno 2022).

Quando ha intuito che era adatta al suo lavoro, ha passato una mano di calce. Ma l'odore degli animali che qui hanno vissuto non è andato via e aleggia ancora nell'aria. All'esterno ci sono vari attrezzi e macchinari agricoli che entrano a far parte del suo lavoro»³³³. Sin dalla prima infanzia è prossima al contatto con le ritualità e le genealogie di nascita, cura e morte insite nella pratica dell'allevamento, ma anche con un tipo di rapporto instaurato con l'animale che esula da quello più propriamente domestico, per impernarsi su un'idea di funzionalità relazionata all'accondiscendenza del fabbisogno umano caratteristico dei sistemi produttivi del settore primario. Dopo aver studiato pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, nel 2013 l'artista si trasferisce in Olanda per frequentare un master in Fine Art presso la St. Joost School of Art & Design di Breda, proseguendo il suo percorso professionale con una residenza nel De Ateliers di Amsterdam, tra 2015 e 2017³³⁴. I primi lavori documentati, risalenti al 2011³³⁵, si servono del prelievo integrale di semplici oggetti luminosi da esterno, lampade, neon e cavi elettrici, che vengono direttamente estrapolati dal loro contesto e collocati senza sostanziali modifiche in differenti situazioni spaziali, interferendo con le modulazioni luminose del luogo in cui vengono posizionati³³⁶. Durante gli anni olandesi inizia invece a incorporare differenti tipologie di elementi, parti di macchine e frammenti naturali all'interno di opere scultoree spesso presentate direttamente sul pavimento, che procedono sempre più progressivamente in senso ambientale e installativo. In questo periodo la relazione osmotica e la compenetrazione tra interno ed esterno sembrano presiedere diversi dei suoi tipi scultorei. In una serie di sculture senza titolo, risalente al 2016, Cenci realizza dei calchi vuoti a partire da oggetti industriali o automobilistici che recupera da sfasciacarrozze locali³³⁷ (Fig. 94). Gli interni delle automobili, con i loro grovigli d'ingranaggi, pistoni e tubi, le richiamano alla mente le viscere di un corpo organico, su cui operare attraverso un prelievo quasi chirurgico. I calchi vengono eseguiti, tra l'altro, impiegando per la prima volta un

³³³ R. Venturi, *Sbuffo animale penetrante m'assale: Giulia Cenci*, in *Flash Art*, No. 357, Vol. 55, Estate 2022, cit., p. 37.

³³⁴ A. Zinelli (a cura di), *Giulia Cenci*, in ead., *Giulia Cenci territory*, SpazioA, Pistoia 2019, p. 4.

³³⁵ Cfr. il portfolio dell'artista, Archivio Giulia Cenci.

³³⁶ C. Molteni, *Giulia Cenci*, in «Flash Art», n. 338, Dic 2017 – Gen 2018, p. 66.

³³⁷ Intervista a Giulia Cenci in data 5 Ottobre 2022.

materiale derivato dall'interiorità di animali, la cenere d'ossa, tradizionalmente utilizzato in pittura come consolidante. Le sostanze di cui si serve tentano infatti di mescolare elementi provenienti dalla tradizione della prassi artistica assieme a enti di natura diametralmente opposta. Al primo calco in cenere d'ossa, seguono dei calchi inversi fatti con strati di silicone traslucido e trasparente, degli involucri molli pensati per avvolgere e intrappolare il primo calco che, in vista della sua fragilità, tende a frammentarsi e disperdere la forma dell'oggetto iniziale, rendendola progressivamente più irricognoscibile e refrattaria. La scelta degli ingredienti è fondamentale per confondere la più immediata apparenza delle cose, rendendo arduo il discernimento di quello che sembra rispetto ciò che realmente è. Interno ed esterno delle sculture convivono perciò in un rapporto di reciproca compenetrazione. Il nucleo centrale non si pone quindi quale fulcro di partenza da celare per impennare progressivamente su di esso la strutturazione materica dell'opera, ma dialoga direttamente con l'esterno tramite la membrana trasparente che lo avvolge, una colatura liquida tale da enfatizzare una parvenza anatomica dell'oggetto scultoreo, che rigetta la chiarezza della forma e la finitezza, simulando le sembianze di un arto reciso, un osso bulboso o un organo. L'interno è dunque cristallizzato come una reliquia immersa in una soluzione conservativa, la quale però tende a frammentarsi e sgretolarsi, costituendo il cuore – artificiale – calcato sulla base di un utensile – di nuovo artificiale - realizzato attraverso una materia naturale e animale. Com'è stato notato: «In Giulia Cenci's sculptures, forms redolent of nature contain carefully dissembled imprints of mass production.»³³⁸. I processi di massificazione della produzione non si limitano a fornire un corpo estrattivo sul quale intervenire, ma sono anche l'oggetto di un'analisi critica sia materiale che culturale, data la stringente addizione che le “reminiscenze della natura” su cui si plasma la forma sollecitano. Opposti ordini e registri vengono dunque posti in dialogo tramite tale operazione scultorea: apparenza delle cose e realtà effettiva, mollezza e solidità, germinazioni organiche e artificiali, ma soprattutto dialettica tra interno ed esterno, naturale e industriale. Questa concatenazione fornisce un punto di partenza su cui sembra utile insistere per tornare a riflettere a partire dal luogo di lavoro in cui, al ritorno dall'Olanda,

³³⁸ P. Larios, *Giulia Cenci*, in P. Larios, D. van den Boogerd, L. Almarcegui, M. Hendriks (a cura di), *OFFSPRING 2017: DEEP STATE*, Stichting Ateliers 63, Amsterdam 2017, cit., p. 90.

l'artista sceglie d'insediarsi. L'interno della stalla e l'esterno sono i siti della dialettica in cui potrebbe situarsi uno dei primi registri del lavoro di Cenci. Nella memoria storica e familiare di questo spazio, la vita animale si dispiegava seguendo un ritmo modulato dall'azione umana, che interferiva attraverso un complesso di atti volti a ricavare da essa materie prime. Col passare degli anni l'artista realizza che, nonostante la sua radicale connotazione, la stalla può essere adatta a ospitare e coadiuvare la sua creazione artistica, divenendo dunque lo studio in cui operare. Passa così una mano di calce per imbiancarla, renderla più asettica e neutra, ma l'odore degli animali che l'avevano popolata permane e aleggia negli ambienti, impregnandogli di una reminiscenza pervasiva a tal punto da farli sopravvivere come fantasmi nell'esplicitarsi della sua prassi creativa. All'esterno dello studio invece, vari attrezzi e macchinari agricoli puntellano la superficie di residui del lavoro motorio, in cui la macchina, spesso coadiuvata dallo sforzo dell'animale, agisce sul territorio determinandone la produttività. Anche questa dimensione, più radicata nell'utilitarismo agricolo, le sembra conforme a opzionare delle zone di prelievo, dove ricercare altri materiali che possano confluire all'interno dell'opera d'arte. Così anche le macchine agricole entreranno di diritto nei complessi impianti scultorei dell'artista. I due spazi sono separati ma relazionati, concentrici, come nella serie di sculture precedentemente menzionate, a cui Cenci dava vita nel 2015. Uno è il negativo dell'altro, ne rappresenta l'opposto, che però giunge a comprenderlo. Nelle opere del passato, la materia animale con cui era costituito il corpo interno della scultura non era plasmata sul modello formale di un animale, ma ricalcava la sagoma di una porzione di macchinario artificiale. Al ritorno in Toscana invece, complici le distese possibilità spaziali del luogo in cui lavora³³⁹, compariranno anche grandi installazioni che integrano forme animali, frammiste a macchine agricole e parti meccaniche. La prima in questo senso è l'installazione pensata per la sezione di Art Basel Statement del 2019, *territory* (Fig. 95): un paesaggio post-apocalittico

³³⁹ «La campagna dove Giulia è cresciuta è prevalentemente agricola. Il paesaggio intorno è addomesticato dalla presenza dell'uomo, anche le colline sono in parte artificiali e l'area, originariamente paludosa, è stata bonificata due volte. Giulia mi racconta di non aver memoria di quei campi senza le immagini di macchinari e attrezzi agricoli. Penso a quanto debba essere estraniante vivere il contrasto tra un paesaggio che di giorno è un luogo di lavoro, una fabbrica brulicante, e la sera torna ad appartenere alla natura.» in G. Ferracci, *Dialogo con Giulia Cenci*, in Ead. (a cura di), *MAXXI BVLGARI PRIZE 2020*, CURA.BOOKS, Fondazione MAXXI, Roma 2020, cit., p. 45.

composto da residui aggettanti e filamentosi di macchine e calchi di animali, sostenuti alle pareti tramite aste di ferro parallele al pavimento. Ma l'opera più completa e complessa in cui l'istanza di sintesi conflittuale e feroce con cui animare la tensione tra macchine, esseri umani e animali trova piena realizzazione, è *lento-violento* (2020), presentata a Roma, al MAXXI, in occasione del BVLGARI PRIZE 2020. Inserita nella hall d'ingresso del museo, essa era concepita come un unico grande elemento, che al suo interno conteneva più registri disarticolati fra loro: quattro differenti racconti a formare una narrazione episodica e consequenziale. L'artista immaginava infatti la conformazione dell'opera come un libro o un affresco esplosivo, la cui necessità della divisione per capitoli sorgeva in funzione della complessa spazialità espositiva della museografia del MAXXI³⁴⁰. Il primo corpo, *Vertical prison* (Fig. 96), è un complesso a cascata che scende dal soffitto del museo fin verso il pavimento. Una pioggia di fili di ferro, d'impalcature tratte dalle stalle o altri luoghi deputati al contenimento di bestiame e di aste metalliche che s'incrociano ad essi perpendicolarmente, intrappolando sagome grigie di animali. La struttura da origine a una spazialità convulsa e ripiegata su se stessa, simile alle architetture effimere e impossibili escogitate da Maurits Cornelis Escher. Essa è popolata da un conguaglio di sculture zoomorfe, opacizzate tramite una colorazione che ricorda quella del cemento armato e che ne turba e rende più ambiguo l'aspetto. Il processo realizzativo di questi esemplari è avviato a partire da manichini giallastri di poliuretano utilizzati dai tassidermisti, della stessa tipologia di quelli a cui Bruce Nauman aveva fatto ricorso a più riprese a partire dal 1988 in opere come *Carousel*, dove i modellini erano immessi in una macchina rotante da cui roteare a mezz'aria, attivando un meccanismo sadico e torturante³⁴¹. A differenza di quest'ultimo esempio, Cenci calca il modello di poliuretano con della gomma grigia, di modo da poter modificare liberamente la sagoma ottenuta, intervenendo sulle forme anatomiche e sulle posizioni dei corpi³⁴². I calchi vengono poi lasciati vuoti, così da somigliare a delle pelli appese, brandelli di animale plasmati a

³⁴⁰ Cfr. il MAXXI BVLGARI PRIZE talk di Giulia Cenci in conversazione con Lorenzo Gigotti. <https://www.maxxi.art/events/giulia-cenci/> (ultima consultazione 2 ottobre 2022).

³⁴¹ L. Bochicchio, *Ristabilire l'ordine animale: riti e confini tra mito e reale in Bruce Nauman e Matthew Barney*, in «Elephant & Castle», n. 27, 2022, pp. 237 – 244.

³⁴² Intervista a Giulia Cenci in data 5 Ottobre 2022.

piacimento dall'azione umana. Le creature che puntellano questa prima parte del racconto sono soprattutto lupi o lacerti di essi. La scelta di determinate specie risponde a un bisogno dell'artista di lavorare: «[...] con i cugini più selvatici degli animali sfruttati dall'uomo: non il cane ma il lupo, non il cavallo ma l'alce»³⁴³. La ferinità di queste belve viene inoltre ulteriormente mistificata tramite l'aggiunta di accessori umani alle sculture, come berretti o occhialetti, o addirittura la collocazione di testoline umane in parti di esse, ricavate nuovamente tramite calchi di manichini per la rianimazione. Se le figure animali compaiono spesso nella loro interezza, degli esseri umani vediamo soltanto i frammenti di teste. La seconda sezione, *defeated* (Fig. 97), si articola a differenza della prima attraverso un orientamento orizzontale ed esibisce un folto e caotico gruppo di calchi di cavalli sospesi e infilzati da palizzate di metallo. Nonostante essi siano animati da un sentore cinematografico di acceso movimento, il senso della loro direzione non procede verso un indirizzo preciso, ma sembra piuttosto familiarizzarci con uno spettacolare e crudele macello, i cui cavalli vengono colti nell'ultima, forsennata, trotolata. La composizione in questo caso è direttamente ispirata all'affastellamento di gambe equine ritratte nell'affresco della *Vittoria di Costantino su Massenzio* dipinto da Piero della Francesca nella basilica di San Francesco ad Arezzo, un dettaglio del ciclo delle *Storie della Vera Croce* che ossessiona l'artista e le è particolarmente familiare, poiché in prossimità della sua città natale. Il terzo segmento, *Ring* (Fig. 98), è invece influenzato da composizioni pittoriche come *Study for Bullfight No. 1* (1969), in cui Francis Bacon impernia il fuoco centrale del dipinto su una massa vorticoso di curve intersecate fra loro, a partire dallo scontro fra un torero e un toro amalgamati fino a confondersi e inquadrati dal perimetro di un'area circolare. Cenci recupera il dispositivo spaziale del cerchio, assemblando due animali affrontati attorno a una circonferenza di metallo, che funge da luogo dello scontro e che rimane però vuota al suo interno. Da un lato vi è un ibrido equino e canino, dall'altro un lupo munito di casco da ciclista, con le zampe tese quasi a sferrare un colpo e le gambe sostituite da protuberanze ossee in gesso. L'ultima parte, *ininterrottamente* (Fig. 99), è invece un'installazione scomposta in due porzioni, di cui la prima riporta una ringhiera fissata alla parete

³⁴³ R. Venturi, *op. cit.*, p. 43.

che forma un angolo di 90°, dietro alla quale sporge un lupo simile a quello che troviamo in *Ring*, abbigliato con berretto e occhiali da vista, mentre tiene al guinzaglio un altro lupo. Nella seconda invece, grovigli assemblativi di attrezzature meccaniche, trivelle e veicoli agricoli appesi al soffitto, conformano un reticolo aggettante e minaccioso, che si direbbe in procinto di squarciare lo spazio scenico destinato alla fruizione dell'opera d'arte e aggredire direttamente lo spettatore.

In un recente articolo su «ArtReview», il lavoro di Cenci inerente il corpus che comprende frammenti di macchine e corpi animali e non³⁴⁴, viene definito nei termini della creazione di «sculptural communities»³⁴⁵. Questo poiché la molteplicità di elementi visivi che compongono l'installazione sono condensati in un'unica grande massa aggettante, animata dal tentativo volutamente irrisolto di uniformare il molteplice (animale, umano, meccanico) in un singolo dispositivo visivo: «a dystopian conflict, a contortion of hybrid cyborg creatures, in which human, beast and machine worlds collided and confronted each other in equal measure»³⁴⁶. La tensione scatenata dalla necessità scultorea di contenere più agenti in blocchi unitari e la natura oppositiva che i riferimenti al mondo organico del vivente e quello inorganico delle macchine scatenano, genera un conflitto i cui termini sono sia visuali che ontologici. Quello della «guerra continua»³⁴⁷ è infatti uno dei temi principali su cui s'impenna l'opera in questione: un conflitto che affonda le sue radici non solo nella difficoltà di allineare categorie esistenziali che si definiscono reciprocamente nella loro opposizione, ma anche nell'evidenziazione della posizione di privilegio di cui gli esseri umani hanno goduto nel loro rapporto con l'altro da sé. Secondo l'artista, l'umano ha infatti perpetrato una dominazione sulla Terra e i suoi altri abitanti espletata in varie vie, tra cui l'antropizzazione del paesaggio e dell'animale stesso, tramite l'utilizzo di macchinari agricoli che operano sul paesaggio per renderlo produttivo, o sull'animale per addomesticarlo e trasformarlo in forza lavoro. L'osservazione del

³⁴⁴ A questo insieme appartengono anche altre opere, tra cui *waiting room #2* (2021) e *dead dance* (2021-2022), una grande installazione pensata per la 59° Biennale di Venezia.

³⁴⁵ R. Simonini, *Giulia Cenci*, in «ArtReview», October 2022, cit., p. 30.

³⁴⁶ T. Hawlin, *Giulia Cenci*, in «Frieze», No. 226, cit., p. 97.

³⁴⁷ D. van den Boogerd, *Giulia Cenci. Guerra continua*, in G. Ferracci (a cura di), *MAXXI BVLGARI PRIZE 2020*, CURA.BOOKS, Fondazione MAXXI, Roma 2020, cit., p. 29.

paesaggio naturale e la constatazione dei mutamenti a cui è stato soggetto, a causa dell'implementazione industriale dovuta all'accelerazione delle richieste capitaliste, costituisce dunque la cornice in cui inquadrare lo sviluppo dell'istanza artistica della Cenci. L'idea di una natura intesa come fabbrica produttiva da cui estrarre intensivamente, tramite macchinari preposti a facilitare questa funzione, si relaziona alla condizione a cui è sottoposto anche l'animale, il cui habitat viene progressivamente assottigliato e deturpato conseguentemente all'azione coloniale esercitata dall'essere umano sul territorio. Se trasferitasi in città, la prossimità fra Cenci e l'animale non è più giocata sul terreno della consuetudine, ma implica anzi una perdita di familiarità con il soggetto stesso, una volta tornata in campagna l'artista realizza come, nel giro di pochi anni, la relazione fra essere umano e paesaggio si sia votata a una più spregiudicata sovrapproduzione:

[...] per produrre cibo usiamo macchine che distruggono la terra, la rendono improduttiva e infertile. Qui intorno a me, per esempio, la monocultura della vigna impoverisce la terra, uccide la biodiversità. Non ci sono neanche più gli operai ma solo cavi di acciaio e infrastrutture – la natura è ormai una fabbrica! Quando sono andata via da casa pensavo al posto da cui venivo come a un idillio – tornarci mi ha sconvolta. Anche da qui deriva la presenza, nel mio lavoro, di componenti di macchine agricole legate alla produzione intensiva. Alcune opere derivano dal mio sguardo sui paesaggi agricoli sempre più industrializzati. Se osservi un vigneto, ti accorgi che la vita è organizzata e pianificata; sullo sfondo si stagliano antenne e centrali elettriche. Finché sui suoi fili si posa un uccello selvatico, o passa l'ultimo operaio guardiano, che spezza l'uniformità della struttura tecnologica...³⁴⁸

La “struttura tecnologia” da sfondo alla nostra contemporaneità è rapportabile a diverse nozioni di paesaggio, inteso come porzione di territorio circoscrivibile tramite lo sguardo. Esistono ad esempio macchinari più recenti, fra cui quelli informatici, che consentono di dissolvere il confine fra noi e il mondo, favorendo

³⁴⁸ R. Venturi, *op. cit.*, p. 47.

esperienze visuali amplificate tramite visori che sostituiscono al paesaggio naturale quello virtuale, distanziandoci così dalla nostra origine biologica³⁴⁹. Altre tipologie di macchine invece, come quelle utilizzate nei lavori agricoli, mutano drasticamente il nostro rapporto con il paesaggio naturale, ridefinendo modelli e pratiche di azione sul territorio. Nonostante però l'assoggettamento che la produzione intensiva ha determinato sul paesaggio e su chi lo abita, in *lento-violento* l'animale non è subordinato alla macchina. La sua presenza innesca piuttosto una stringente dialettica combattuta, attraverso la densa e scomposta matassa scultorea, tra disarticolazione e omogeneizzazione con le apparecchiature artificiali. Più che esistere separatamente, l'installazione invita infatti a pensare come coesistere in uno stato di conflitto. L'artista è persuasa dall'inefficacia, al giorno d'oggi, della separazione categoriale tra i termini naturale e artificiale³⁵⁰, constatando piuttosto l'interconnessione che agisce attraverso questi due poli, impossibilitandone una netta distinzione. I tentativi di dissoluzione del dualismo tra organico e inorganico, atti a sanare il solco tra natura e cultura, s'inseriscono all'interno di quello sforzo concettuale inizializzato tramite il largo espandersi delle teorie sul cyborg elaborate da Donna Haraway a partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento. Era proprio la natura conflittuale e oppositiva con cui le coppie categoriali di termini quali uomo/donna, natura/artificio, umano/inumano o animale/macchina erano state costruite dal sistema patriarcale, piuttosto che sulla base di una specularità simmetrica, a stimolare un ripensamento sul come e perché una parte predominasse sull'altra, mosso da un: «acuto bisogno di unità»³⁵¹. L'identità cyborg, ovvero un ibrido di organismo e macchina diviso fra la realtà sociale e la finzione letteraria, era dunque un costrutto unitario ma composto da molteplici relazioni, che risolveva la conflittualità delle parti per intaccare i meccanismi divisivi di potere con cui le realtà politiche e sociali dominanti agivano sulla natura: «Natura e cultura vengono ripensate; l'una non può più essere la risorsa che l'altra fa sua o incorpora. Nel mondo cyborg ci si preoccupa delle relazioni che uniscono le parti in un tutto, comprese le polarità e il dominio

³⁴⁹ A. Carronia, *Dal Cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale*, Meltemi, Milano 2020, pp. 186 – 187.

³⁵⁰ Intervista a Giulia Cenci in data 5 Ottobre 2022.

³⁵¹ D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli editore, Milano 2018, cit. p. 46.

gerarchico.»³⁵². L'identità cyborg è recentemente passata attraverso una ridefinizione che ne ha enfatizzato possibili prospettive ecologiche. Nella teoria del “cyberzoa”, recentemente formulata da Federica Timeto, le relazioni multi-specie tra umano e non umano e i composti di macchine e animali, vengono investigati nelle loro possibili aderenze a un discorso socio-politico, strettamente legato al welfare di tutte le parti coinvolte³⁵³. Attraverso questa teorizzazione, l'essere umano è esortato a ripensare il suo rapporto con la tecnologia, intesa come prerogativa del soggetto umano che ricade nell'azione esercitata sui corpi degli animali. Il controllo agito su di essi, in riferimento a pratiche come gli “allevamenti intelligenti”, dove gli impianti tecnologici vengono sfruttati per massificare e potenziare la produzione di cibo, costituisce il segnale inequivocabile di un residuo antropocentrico che separa le parti coinvolte attraverso iniqui bilanciamenti di potere. L'interfaccia tra macchina, essere umano e animale attiva, anche nell'opera di Cenci, la necessità di ridiscutere nuove forme di simmetrie, rileggere le specificità del nostro tempo in rapporto a una pluralità di voci – organiche e inorganiche – che ravvisano nella tensione alla risoluzione del conflitto l'unico tentativo possibile di essere insieme nel mondo, bilanciando le parti coinvolte nel lento perpetrarsi di una violenza sistemica ancora lontana dal suo definitivo esaurimento.

IV. 4 Rovesciare il mondo, riformulare le tassonomie

Il modello scientifico basato sulla classificazione ha predisposto, anche da un punto di vista puramente visivo, una netta e divisiva percezione umana del mondo naturale.

³⁵² Ivi, p. 42.

³⁵³ F. Timeto, *Cyberzoa: Refiguring the Ecology of the Cyborg*, in «TECNOSCIENZA», vol. 14, 2023, pp. 145 – 154.

Nell'Europa del XVIII secolo, i fondamenti delle scienze naturali hanno infatti prescritto distinzioni marcate tra le varie aree di studio e gli oggetti di tali ricerche. Già con il *Systema Naturae* di Carl von Linné³⁵⁴, la cui prima edizione risale al 1735, furono poste le basi di una cruciale attitudine verso la nomenclatura zoologica. La mastodontica ricerca che il naturalista aveva condotto, conclusasi solo nel 1778 con la tredicesima edizione postuma del libro, mirava a stillare una catalogazione gerarchica del mondo naturale, diviso secondo una tripartizione tra “Regnum animale”, “Regnum vegetabile” e “Regnum lapideum”. Questa lunga e complessa strutturazione si basava su un sistema di nomenclatura binomiale, che combinava il nome del genere cui apparteneva una determinata specie a un epiteto più specifico, di modo da distinguere la suddetta specie dagli altri membri appartenenti alla stessa famiglia. Identificare con estrema precisione l'entità d'interesse corrispondeva a un bisogno conoscitivo umano, tuttora vivido, che al di là dei limiti imposti nelle difficoltà intrinseche dell'impresa, ravvisava proprio l'umano al vertice della classifica dei viventi. L'”Homo” occupava, infatti, il primo posto nella prima famiglia dei quadrupedi, sopra la “Simia” e il “Bradypus”, tutti identificati secondo il loro essere “Anthropomorpha”, ovvero simili all'umano, il quale si stabilizzava in tal modo in quanto termine massimo di paragone e, per dirla con un celebre aforisma di Protagora, «misura di tutte le cose». Linné inoltre riconosceva la nostra specie come l'unica in grado di “Nosce te Ipsum”, conoscere se stesso, registrando dunque nelle capacità introspettive dell'umano anche l'implicita possibilità di poter comprendere ed esaminare tutte le altre specie viventi.

Da un punto di vista strettamente teorico, già nel 1966 con *Le parole e le cose*, libro di Michel Foucault destinato ad avere enorme fortuna, il filosofo riesaminava criticamente l'archeologia del sapere, prendendo in esame i flussi attraverso cui essa ricadeva nelle diverse organizzazioni della cultura occidentale, così come nella nostra concezione della realtà. I sistemi linguistici che presiedevano la classificazione, la tassonomia e gli strumenti interpretativi e conoscitivi facenti capo la storia naturale, furono alcuni tra i bersagli della sua complessa e densa riflessione. La tassonomia, ad esempio, si era resa indispensabile per disporre ordinatamente nature complesse attraverso un sistema

³⁵⁴ C. von Linné, *Systema Naturae, sive, Regna Tria Naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*, Joannis Wilhelmi de Groot, Rotterdam 1735.

segnico. Ma al di là dell'apparenza matematica e confortante con cui l'essere umano avrebbe ordinato il flusso discontinuo delle cose, essa richiedeva un certo sforzo astrattivo: «La tassonomia implica d'altra parte un certo *continuum* delle cose (una non-discontinuità, una pienezza dell'essere) e una certa potenza dell'immaginazione che fa apparire ciò che non è, ma consente, in tal modo, di portare alla luce il continuo»³⁵⁵. Con la stessa attitudine decostruttiva, Foucault ravvisava nella Storia Naturale una tendenza massificante, una spinta omogenizzante per cui ogni animale doveva conformarsi a un dato reticolo segnico-linguistico e un andamento categoriale, aprendo una distanza tra le "cose", che necessitavano di essere nominate e, per l'appunto, le "parole". Le storie si andavano perciò a intrecciare in un'unica storia, che supposeva un inedito modello di vedere "linguisticamente" il reale:

Si dice spesso che la costituzione dei giardini botanici e delle collezioni zoologiche traduceva una nuova curiosità per le piante e le bestie esotiche. Di fatto già da molto tempo, queste avevano sollecitato l'interesse. Ciò che è cambiato, è lo spazio in cui possono essere vedute e da cui le si può descrivere. Durante il Rinascimento, la stranezza animale era spettacolo; figurava nelle feste, nelle giostre, in combattimenti fittizi o reali, in ricostruzioni leggendarie, in cui il bestiario svolgeva le sue favole senza età. Il gabinetto di storia naturale e il giardino, nelle forme in cui vengono attrezzati nel periodo classico, sostituiscono al corteo circolare della "mostra" l'esposizione delle cose in un "quadro". Ad essersi insinuato fra tali teatri e questo catalogo, non è il desiderio di sapere ma un nuovo modo di connettere le cose a un tempo allo sguardo e al discorso. Una nuova maniera di fare la storia.

Ed è nota l'importanza metodologica assunta da tali spazi e da tali distribuzioni "naturali" per la classificazione, alla fine del XVIII secolo, delle parole, delle lingue, delle radici, dei documenti, degli archivi, in breve per la costituzione di un intero spazio di storia (nel senso questa volta

³⁵⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli Editore, Milano 1967, cit., pp. 88 - 89

familiare del termine) nel quale il XIX secolo ritroverà, dopo questo puro quadro delle cose, la possibilità rinnovata di parlare sulle parole.³⁵⁶

La rinuncia all'antropocentrismo, inteso come impianto fondante la nostra ossatura di pensiero occidentale, è transitata attraverso un riesame critico che ha preso in causa i termini dell'epistemologia, del linguaggio e anche, nel caso dell'arte contemporanea, della visione. Se già in passato molti degli artisti vicini alla cerchia surrealista avevano introdotto, attraverso l'esaltazione del "curioso" e del "meraviglioso", categorie operative con le quali smarcarsi dalle costruzioni sociali e dalle leggi naturali³⁵⁷, l'idea di "un nuovo modo di connettere le cose" di cui discute lo stesso Foucault sembrerebbe alla base di ricerche più recenti, che a partire dagli anni Novanta hanno contribuito a rovesciare la struttura piramidale con la quale si è pianificata la biologia del vivente. Recenti studi hanno inoltre contribuito a mettere in discussione le determinazioni delle categorie tassonomiche e la definizione essenzialista di "animale", come classe nettamente distinta da quella umana³⁵⁸. All'interno di questo paragrafo è stata dunque strutturata una rassegna analitica di alcune opere d'arte in cui l'animale figura non solo quale soggettività specifica, ma anche in quanto termine di discussione atto a riformulare la tassonomia e la posizione dell'umano in contesti sociali o perfino intrinsecamente legati al mondo dell'arte e il suo apparato istituzionale³⁵⁹.

Uno tra i primi modelli rintracciati in questo senso è il *Museo di Storia Innaturale* di Dario Ghibaud, progetto artistico tutt'ora in corso³⁶⁰ e cominciato nel 1990. L'artista,

³⁵⁶ Ivi, cit., p. 147 – 148.

³⁵⁷ A questo proposito cfr. ad es. D. Roberts, *Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois*, in D. Hopkins (a cura di), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell, Chichester 2016, pp. 287-303.

³⁵⁸ Cfr. ad es. M. Ereshefsky, *The Poverty of the Linnean Hierarchy: A Philosophical Study of Biological Taxonomy*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

³⁵⁹ Questa ricerca ha dato luogo ad alcuni risultati scientifici presentati al convegno "La fine e altri inizi II OLTRE LA CATASTROFE" dalla Quadriennale di Roma, Università degli Studi di Bologna, Sapienza Università di Roma e poi confluiti in una pubblicazione per cui cfr. G. Chiaraluce, *La fine delle tassonomie: arte contemporanea e decostruzione della storia naturale in Italia tra anni Novanta e Duemila*, in D. Borselli, A. Casarini, R. Perna, R. Pinto, J. Pra Levis (a cura di), *Oltre la catastrofe. Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee*, Postmedia books, Milano 2024, pp. 95 – 110.

³⁶⁰ Lo studio su Dario Ghibaud ha dato luogo a una mostra presso la Fondazione AGO di Modena, dal titolo "Naturale Innaturale. Dinosauri e altre creature", co-curata dal sottoscritto. Aperta dal 25 ottobre 2024 al 16 febbraio 2025, l'esposizione è nata col proposito di costituire un dialogo tra arte contemporanea e paleontologia. Dall'evoluzione della rappresentazione scientifica dei dinosauri, che alle evidenze scientifiche coniuga aspetti speculativi, alle opere di Ghibaud, che scompagina il linguaggio figurativo della scienza per ricostruire un mondo immaginifico: scienza, natura e arte si fondono per mostrare come anche i postulati più rigidi della scienza possano determinarsi a partire dall'astrazione,

nato a Cuneo nel 1955, è annoverato tra gli esponenti di spicco del “Concettualismo Ironico Italiano”, gruppo nato al principio degli anni Novanta e accumulato dal gusto per il sovvertimento del quotidiano, lo spiazzamento ludico e un generale atteggiamento provocatorio, giocoso e mentale nel fare artistico³⁶¹. Egli ha fatto di questa grande opera multiforme e multi-situata il principale veicolo della sua produzione artistica, recuperando l’attitudine scientifica tipica della storia naturale ai fini della creazione di un personale museo, con cui riflettere ironicamente sull’universo delle classificazioni della specie, della genetica e sulle mutazioni tra animale, umano e vegetale. Va detto che questo museo, che al momento consta di ventiquattro sale, non è ovviamente un museo nel senso tradizionale del termine, la sua collezione cioè non è raccolta all’interno di una struttura architettonica, né è stata mai esposta in maniera onnicomprensiva, nonostante nel 2013 sia stato pubblicato un libro che funge da catalogo e guida ad esso³⁶². Ghibaudò ha realizzato infatti numerose mostre in differenti sedi e momenti, in cui esporre parte delle sale e dei loro contenuti³⁶³, prodotti a loro volta dall’artista stesso, creatore e conservatore della struttura effimera. Come esposto in apertura della guida al Museo, esso: «nasce da un progetto basato sull’impianto illuministico della catalogazione e registrazione scientifica, in un insieme di concetti che hanno generato la stesura della prima e più famosa enciclopedia del mondo.»³⁶⁴. Recuperando dunque quel sapore enciclopedico sintomatico dello slancio conoscitivo illuminista, ogni sala interroga differenti campi del sapere scientifico, che vanno dall’antropologia, alla botanica, la zoologia, l’entomologia, l’etologia e l’etnologia. In realtà però l’analisi operata dall’artista procede oltre la semplice fascinazione verso il mondo naturale e tende a questionare direttamente le modalità con cui gli esseri umani

mentre la libertà creativa dell’arte faccia spesso ricorso a forme di sapere tecnico. Dalla mostra è nato anche un catalogo curato dal sottoscritto, per cui cfr. G. Chiaraluce (a cura di), *Naturale Innaturale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024.

³⁶¹ Il gruppo fu radunato da Angelo Falzone, gallerista che nel 1990 aveva aperto a Mannheim, in Germania, una galleria chiamata Halskratz Galerie. Nel 1995 egli tenne infatti una mostra dal titolo “Italienischer Ironischer Konzeptualismus” (“Concettualismo Ironico Italiano”) dove figuravano le opere di: Giovanni Albertini, Corrado Bonomi, Alessandra Galbiati, Francesco Maria Garbelli, Dario Ghibaudò, Antonella Mazzoni, Antonio Riello, componenti originari del gruppo. A questo proposito cfr. A. Falzone (a cura di), *Concettualismo Ironico Italiano*, Tracce edizioni, Pescara 1995.

³⁶² D. Ghibaudò, *Guida al Museo di Storia Innaturale*, Allemandi & C., Torino 2013.

³⁶³ La presentazione della prima sala risale al 1991. A questo proposito Cfr. R. Margonari, E. di Mauro, M. Senaldi (a cura di), *Scienze Naturali. Sala I Museo di Storia Innaturale*, Edizioni Mama, Gazoldo degli Ippoliti 1991.

³⁶⁴ D. Ghibaudò, *op. cit.*, p. 7.

producono e sistematizzano la conoscenza delle cose naturali. A questo proposito, l'artista ha dichiarato che lo stimolo da cui tutto il lavoro era partito fu la: «lettura di un testo di Jean Jacques Rousseau, in particolare da una sua breve riflessione: “È innaturale tutto ciò che viene educato dall'uomo”»³⁶⁵, citazione che sottolinea le difficoltà intrinseche del rapporto tra uomo e natura, lasciando intendere soprattutto che l'uomo, essendosi situato al di là della natura stessa, tende a snaturare con la sua azione ciò con cui entra a contatto. Questo aspetto emerge come fondamento dell'operazione di Ghibaud. Non a caso, il rapporto tra naturale e artificiale è un'altra delle caratteristiche su cui molta critica ha insistito rispetto al suo lavoro. La complessa e stratificata opera dell'artista è stata, di recente, oggetto di un'attenta analisi di Sonia Rezzonico, dove l'autrice ha posto enfasi sulla messa in dubbio della dicotomia concettuale naturale-artificiale, che governa l'organizzazione pratica di un museo³⁶⁶. Quello che interessa in questa sede è comprendere come l'artista abbia però interrogato la nozione di natura e museo alla luce delle presenze animali che di essi fanno parte, discutendo la stessa validità della distinzione tra le specie e i meccanismi di relazione messi in atto nel rapporto epistemologico tra umano e animale. Proprio per questo motivo si è scelto di focalizzarsi su alcune delle sale in cui figurano esemplari animali³⁶⁷, per cogliere come attraverso tali entità Ghibaud ridiscuta artisticamente la legittimità di credenze, narrazioni e classificazioni. Ogni sala, nel suo complesso, pone direttamente in questione la stessa definizione di opera d'arte, sulla scorta di operazioni storiche quali il *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* di Marcel Broodthaers. Esse vanno perciò intese, nel loro complesso, come un'unica opera d'arte, all'interno della quale si ramificano varie opere scorporabili.

Già nella Sala IV ad esempio (Fig. 100), esposta a partire dal 1993³⁶⁸ e dedicata all'entomologia, assistiamo ad alcune strategie di ribaltamento estetico significativo. Le

³⁶⁵ P. Boccaletti, *Intervista al Conservatore del Museo*, in D. Ghibaud, *op. cit.*, p. 196.

³⁶⁶ S. Rezzonico, *Tra Natura e Artificio: il Museo di Storia Innaturale di Dario Ghibaud*, in «Elephant & Castle», N. 21, dicembre 2019.

³⁶⁷ Le sale in cui figurano opere d'arte che rientrano nella tematica animale sono: *Sala IV Entomologia* (1993); *Sala V Esemplari rari* (1993); *Sala VII I trofei* (1996); *Sala IX Le pelli* (1997 – 1998); *Sala XI I diorami* (2000); *Sala XIII Pesci e anfibi* (2008); *Sala XIV Etologia* (1991 – 2000); *Sala XVII I busti* (2012 – 2013); *Sala XVIII Creature meravigliose* (2013); *Sala XXI Sculture in pietra* (1996).

³⁶⁸ Nel 1993, il già citato gallerista Angelo Falzone organizzò presso la Halskratz Galerie una mostra personale di Ghibaud, dove l'artista presentò *Insektenlehre*, la IV sala del suo museo dedicata all'entomologia. Cfr. *Entomologia. Sala IV. Insektenlehre*, Tracce edizioni, Pescara 1993. Alcune delle opere appartenenti a questa serie si trovano in collezioni museali come il Mart di Rovereto, che possiede ad esempio *Museo di storia innaturale - Sala IV Entomologia. Libes Nigra Poliuretanic. Familia*

opere si presentano come bacheche di medium density, coperte sul recto da una lastra di vetro e contenenti degli insetti. Ciò che a un primo sguardo sembrerebbe una semplice raccolta derivata da una spedizione entomologica, svela in realtà caratteristiche mutevoli, sovversive e inquietanti: molti degli insetti contenuti nelle teche sono estremamente sovradimensionati, dimostrando l'attitudine dell'artista a rovesciare in enormemente grande, quasi disturbante, ciò che al mondo e ai nostri occhi si dà come piccolo. Ghibaudò ridiscute la gerarchia delle forme come un inaspettato risultato di una mutazione genetica, i nuovi tratti assunti dagli insetti gettano una riflessione sulla nostra stessa posizione, azione e grandezza nel mondo. Rispetto all'avvio di questa serie, l'artista racconta infatti:

Noi umani siamo incredibili sperimentatori ma spesso, un po' troppo egocentrici e superbi. I miei primi lavori sulle mutazioni risalgono al '93. Avevo letto resoconti e visto immagini sui test atomici fatti, sull'atollo di Mururoa, dai francesi. Gli scarafaggi sopravvissero ma mutarono in maniera evidente, il loro dorso divenne straordinariamente asimmetrico mentre i topi, tendenzialmente, divennero anfibi. Per quanto riguarda l'uomo, a migliaia di chilometri in Polinesia i casi di tumore si moltiplicarono. Su queste riflessioni è nata la Sala IV Entomologia. Insetti sovradimensionati e mutati.³⁶⁹

Oltre a utilizzare il ribaltamento dimensionale, da un punto di vista tecnico gli insetti sono invece composti da materiali plastici quali resine e poliuretani, in un gioco di richiami tra natura e artificio diretto a innescare ulteriori cortocircuiti visivi³⁷⁰. Alcuni palesano in maniera ironica la derivazione industriale, come *Mantis Pelusa. Industrie Plastiques*: uno scarabeo il cui addome è rivestito di pelle di serpente sintetica. La specializzazione del sapere, a partire dall'Illuminismo e dalla nascita dei *cabinets* di

Gigans Gigans (Numero di inventario MART 4069) e *Museo di storia innaturale - Sala IV Entomologia. Bicornus Pelosus Plasticus. Familia: Dentati* (Numero di inventario MART 4086).

³⁶⁹ A. Guastella, *Progetto (s)cultura I: Dario Ghibaudò: le sue creature fantastiche, il suo Museo di Storia Innaturale*, in «ArtsLife», 23 Novembre 2022. <https://artslife.com/2022/11/23/progetto-scultura-i-dario-ghibaudo/> (ultima consultazione 5 gennaio 2023)

³⁷⁰ Stando alle parole dell'artista: «Non si tratta di evidenti mutazioni genetiche, quanto di segnali inquietanti inseriti in creature quasi rarefatte nella loro artificiosa eleganza. La bellezza artificiale non è mai rilassante». Cfr. D. Ghibaudò, *Sala IV Entomologia*, in Id., *op. cit.*, p. 35.

naturalia, ha formalizzato uno scisma teorico tra la conoscenza rivolta all'approfondimento sulla natura e quella dedicato all'umano, a cui la natura viene restituita in un contesto meccanico, dove dominano le finalità dell'intrattenimento e, spesso, della ricerca di stupore. Questo presupposto viene messo in crisi dall'acuta azione artistica di assottigliamento della differenza tra naturale e artificiale, discrepanza che abbiamo visto essere secondo l'artista la filiazione dell'intervento dell'uomo sulla natura, in un procedimento di *détournement* che riconsidera direttamente i fondamenti umanistici della catalogazione naturalistica. Un terzo aspetto notevole in questo senso consiste nella nomenclatura delle opere. Stando all'*ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*, oltre a incoraggiare il pubblico a comprendere e apprezzare il mondo naturale, per ogni animale presente nella collezione di un museo di storia naturale va adottato il cosiddetto "International Code of Zoological Nomenclature", sistema di nomenclatura risalente al 1999, di cui una tra le raccomandazioni consiste nel: «ensure that all are clearly marked so that they will be unmistakably recognized as name-bearing types.»³⁷¹. La chiarezza nominativa a fini conoscitivi, in quanto presupposto scientifico e museografico, è di nuovo elusa e rivolta dall'azione dell'artista. Il ricorso alla tradizione dei nomi latini aderenti a quelli impiegati dagli specialisti per nominare le differenti specie viene infatti imitato e ambigualmente decostruito: *Libellula di Ross. Pulcherrima et Plasticissima* (Fig. 101), *Mantis Pelusa. Industrie Plastiques, Mirabilia Serpentata Industriae. Acrilica Espressione*, sono alcuni dei titoli che ritroviamo tra le diverse specie di questa sala. Confusi, ibridati, formulati parodicamente, essi sembrano far eco all'impossibilità di stabilire una netta tassonomia della multiformità del vivente che ritroviamo, con lo stesso spirito caustico, nella nota e assurda parodia di un'enciclopedia cinese pensata da Jorge Luis Borges, non a caso assunta come incipit da Foucault ne *Le parole e le cose*:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan lo que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china, que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g)

³⁷¹ *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*, International Council of Museums (ICOM) Maison de l'UNESCO, Paris 2013, cit., p. 3.

perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camel, (l) etcetera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.³⁷²

Anche la *Sala V Esemplari rari* (Fig. 102), realizzata nello stesso anno della sala sull'entomologia, contribuisce ad assottigliare il confine gerarchico tra umano e non umano. Attraverso il medesimo display espositivo adottato per la precedente sezione, Ghibauda assembla specie di animali artificiali a oggetti desunti dal mondo degli esseri umani. *Matris Dignitas* (Fig. 103) è ad esempio un insetto che tiene in braccio il suo bambino, che gioca con una palla gialla; *Anfibius Peccatum Originalis* (Fig. 104) una bizzarra creatura dai colori rossi iridescenti che regge la mela della Genesi, frutto del peccato originale e simbolo della separazione fra l'essere umano e la condizione edenica di comunione con la natura nel Paradiso Terrestre. I dettagli innestati fra le varie specie sono sapientemente celati, vengono timidamente suggeriti proprio per innescare, al momento della loro ricognizione, un graduale ripensamento delle nostre consuetudini: «Simbologie e piccoli particolari realizzati con l'intenzione che le anomalie vengano percepite, piuttosto che viste»³⁷³. Sulla stessa scorta della dicotomia uomo-animale, con una particolare attenzione verso le questioni relative al welfare ambientale, anche la *Sala VII I trofei* (1996) (Fig. 105) pone direttamente in dialogo trofei di caccia con teste animali realistiche e di dimensioni naturali a trofei di caccia con teste umane, operando un ulteriore capovolgimento ironico e mordace che depista la vaghezza e il risvolto macabro del desiderio di possesso verso l'animale. Più complesso e stratificato è il discorso relativo alla *Sala XI I diorami*³⁷⁴. Il diorama, nome derivante dal greco e traducibile come “guardare attraverso”, consiste in un contenitore circoscritto e rivestito di vetro, che riproduce ambientazioni in scala ridotta, illustrative di scene di vario genere, dalle rappresentazioni architettoniche o ingegneristiche, alla vita naturale, animale e umana. Come dispositivo espositivo, esso nasce quale filiazione dell'industria dell'intrattenimento al principio del XIX secolo, per diffondersi

³⁷² J. Luis Borges *El idioma analítico de John Wilkins*, in Id., *Otras inquisiciones*, vol. II, Bruguera, Barcelona 1980, cit., p. 223.

³⁷³ D. Ghibauda, *Sala V Esemplari rari*, in *op. cit.*, p. 43.

³⁷⁴ Questa serie è stata esposta per la prima volta nel 2000 presso la Galerie Angelo Falzone di Mannheim, in una mostra a cura di Gianluca Marziani e Alessandro Riva. Una delle opere, *Diorami III: Panícula pardalis – museo di storia innaturale* (1999-2000), si trova presso la Fondazione VAF Stiftung Frankfurt am Main (Numero di inventario VAF1955).

successivamente con finalità didattiche anche all'interno dei musei di storia naturale³⁷⁵. L'ambiguità visiva e psicologica nel legame articolato tra realtà e finzione, illusione e pretesa di veridicità, mistero e voyeurismo, come la peculiare qualità della struttura espositiva e il contenuto rarefatto e miniaturizzato che in esso è condensato, hanno reso il diorama un prototipo attrattivo, opaco e disturbante, di frequente preso in causa dall'indagine decostruttiva del mondo dell'arte contemporanea³⁷⁶. Numerosi artisti hanno infatti lavorato, non senza ironia, sullo scarto tra realtà e artificio che questo dispositivo mette in atto, prendendo spesso in esame i diorami contenenti animali tassidermizzati. Alcuni, tra cui Hiroshi Sugimoto, Richard Barnes, Diane Fox e Dulce Pinzón, hanno indagato attraverso la fotografia lo statuto ontologico dell'animale presentato all'interno di queste scenografie ottiche. Altri invece, come Mathieu Mercier e soprattutto Mark Dion, hanno creato a loro volta diorami presentati in installazioni che ricalcano le tipologie dei gabinetti di storia naturale. Le note opere di Dion *Park (Mobile Wilderness Unit)* (2001) (Fig. 106) e *Paris Streetscape* (2017) pongono in questione le modalità con cui i musei veicolano una conoscenza sfasata della natura e della selvatichezza, investigando attraverso presenze evocate nella loro evidenza materiale e inserite in un contesto apparentemente verosimile, ma con numerosi dettagli incongrui e distorcenti, le ragioni subliminali e interiorizzate che inducono ad accettare pratiche di archiviazione sistematica che, pur suggerendo nell'immediata apparenza un sentore di vitalità, svelano a uno sguardo più disincantato l'allontanamento dalla natura e i conseguenti spettri della morte e della crisi ecologica. In alcune di queste direzioni viaggia anche l'opera di Dario Ghibauda dedicata ai diorami, che si sviluppa nello

³⁷⁵ N. Etienne, *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*, De Gruyter, Berlino 2021, pp. 13 -16.

³⁷⁶ A questo proposito è opportuno segnalare che di recente, dal 14 ottobre 2022 al 15 gennaio 2023, è stata allestita presso il Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum di Budapest una mostra dal titolo “Smaller Worlds. Diorama in Contemporary Art”, per cui cfr. J. Elantkowski (a cura di), *Smaller Worlds. Diorama in Contemporary Art*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest 2023. In anni passati, 16 giugno al 10 settembre 2017, presso il Palais de Tokyo di Parigi, si è svolta l'importante mostra “Dioramas”, che univa diorami reali a creazioni di artisti, poi trasferita anche alla Schirn Kunsthalle di Francoforte dal 6 ottobre 2017 al 21 gennaio 2018, con il titolo “Diorama Inventing Illusion”, per cui cfr. C. Garnier (a cura di), *Dioramas*, Flammarion – Palais de Tokyo, Paris 2017. Inoltre, al The Museum of Contemporary Art di San Diego si è tenuta tra il 21 gennaio e il 30 aprile del 2000 un'altra mostra dal titolo simile: “Small World: Dioramas in Contemporary Art”, per cui cfr. T. Kamps (a cura di), *Small World: Dioramas in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego 2000. Inoltre, nel 2017, la rivista inglese «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture» ha pubblicato un numero dal titolo *Exposing Animals*, in larga parte dedicato alla produzione di artisti che utilizzano la fotografia in dialogo con i processi di riproduzione e oggettificazione animale, messi in atto dal diorama quale peculiare tipologia espositiva.

stesso lasso di tempo in cui Dion lavora ad alcune di queste opere e quando al The Museum of Contemporary Art di San Diego viene allestita la mostra “Small World: Dioramas in Contemporary Art”, a testimonianza di un sentire comune che associa, sincronicamente, artisti italiani e d’oltreoceano. Il lavoro è stato eseguito con estrema cura nell’apparenza della riproduzione scientifica, per sottolineare l’essenziale realismo con i quale nei musei di storia naturale vengono allestite le immagini della natura. Nel catalogo della prima mostra in cui queste opere sono state presentate, l’artista ha redatto inoltre una serie di didascalie che accompagnano le opere, adoperando un linguaggio scientifico di riferimento, riadattato di modo da far emergere gli stereotipi insiti in questo tipo di scrittura³⁷⁷. All’interno di teche di legno illuminate internamente, fondali dipinti con distesi paesaggi naturali scorciati in prospettiva guidano lo sguardo verso una prima fittizia finzione scenica. Essi sono popolati da creature fantastiche che coniugano la verosimiglianza a una data specie animale a caratteristiche immaginarie e irriverenti, che costringono la specie all’impossibilità di essere colta nella sua purezza. Nella *Batrachia dentata* ad esempio (Fig. 107), quello che sembrerebbe un rospo sfoggia in realtà una fila di denti aguzzi, depistando così il suo riconoscimento. In altri casi invece, come nella *Fragonia Saliens. Filocci Numerantes Acrilica Expressione* (Fig. 108), delle creature che ricorderebbero uno struzzo si muovono tra un paesaggio innevato. Le gambe esili e longilinee reggono un corpo centrale sostituito da un fitto ammasso ricciuto di peli bianchi e grigi, dettaglio che carica l’apparizione verosimile di un’aura fantastica e non identificabile, rendendo del tutto fuorviante la ricerca di una specie di provenienza. Questa sezione è quella che più di ogni altra pone in evidenza i limiti dei procedimenti culturali con i quali viene formalizzata la nozione di natura da collocare e istituzionalizzare all’interno di un museo. Secondo l’artista infatti: «La ricostruzione della “naturalità” è assolutamente perfetta. Ma il concetto stesso di “ricostruzione naturale” già da solo conduce alla forma di natura più innaturale che sia possibile concepire. I Diorami della sala XI, diventano nella loro irrealtà, più naturali e più “credibili” di quelli reali.»³⁷⁸. Sulla stessa linea di assunzione del fantastico zoomorfo quale elemento polverizzante della ricognizione e distinzione tra le specie si situano anche altre sale, che sembrano materializzare visivamente il precedente assunto di Borges sull’enciclopedia cinese. Una fra queste, *Sala XIX Inchiostri su carta* (1991 –

³⁷⁷ Cfr. D. Ghibaud, *Die Dioramen, Sala XI*, Galerie Angelo Falzone, Mannheim 2000.

³⁷⁸ D. Ghibaud, *Sala XI I diorami*, in *op. cit.*, p. 93.

2013) riattualizza e condensa la tipologia del bestiario medievale e delle antiche incisioni di storia naturale (Fig. 109). Da un lato quindi una rappresentazione del sapere non condizionata dalla ricerca assoluta della verità, che non tiene conto delle riproduzioni convenzionali o delle distinzioni tra le specie, ma mira piuttosto alla ricerca di un significato simbolico e meditativo³⁷⁹; dall'altro invece una sistematizzazione visuale del mondo animale con una maggiore pretesa di fedeltà e oggettività, tipica dello slancio illuministico di Linneo o della stesura della Storia Naturale di Georges-Louis Leclerc de Buffon, che Ghibaud manipola e ribalta così da plasmare una sua inedita e “scientificamente” attendibile commistione artistica tra animali acquatici e terrestri. Le più di trecento opere che compongono la sala sono infatti disegni a inchiostro di formato rettangolare, tutti di 72 x 103 centimetri, che riproducono animali immaginari, i cui tratti fondono con omogeneità fauna marina e terrestre, presentando le creature ibride attraverso un display espositivo che mima scrupolosamente quello del disegno naturalistico, dotato persino di didascalia in latino designante il nome fittizio della nuova specie. L'artista immagina così filiazioni animali di un nuovo corso darwiniano, dove i caratteri adattativi della specie si sviluppano per creare imprevedibili “anelli intermedi”³⁸⁰ e occupare il mondo in maniera omogenea, senza distinzioni territoriali. Anche la scultura viene allo stesso modo presa in questione, in sale come la *Sala XVIII Creature meravigliose* (2013) (Fig. 110), che ripropone molti degli ibridi presenti nella sala precedentemente citata in forma scultorea; la *Sala XVII I busti* (2012 – 2013) (Fig. 111), dove lo spettro darwiniano

³⁷⁹ A questo proposito si segnala la lettura di un passo piuttosto significativo rispetto la ricerca di Ghibaud: «Il tempo è fatto così: in ogni epoca si crede di aver raggiunto la verità, o almeno una certa verità. Lo storico deve esserne cosciente e tenerne continuamente conto, non soltanto nelle sue indagini e riflessioni, ma anche nei giudizi. Al massimo, può fare qualche paragone: accettando però che la scienza e le sue applicazioni mutino a seconda delle epoche e delle società. A differenza di quanto generalmente si creda, gli uomini del Medioevo sapevano osservare assai bene la fauna e la flora, ma non pensavano affatto che ciò avesse un rapporto con il sapere, né che potesse condurre alla verità. Quest'ultima non rientra nel campo della fisica, ma della metafisica: il reale è una cosa, il vero un'altra, diversa. Allo stesso modo, artisti e illustratori sarebbero stati perfettamente in grado di raffigurare gli animali in maniera realistica, eppure iniziarono a farlo solo al termine del Medioevo. [...] Lo storico della zoologia medievale deve anche considerare che molti concetti oggi per noi familiari, all'epoca erano sconosciuti. La nozione di mammifero, per esempio, benché più o meno riconosciuta già da Aristotele - che però non ne faceva un elemento essenziale delle sue classificazioni -, nel Medioevo non esiste. Bisognerà aspettare l'Illuminismo perché qualche scienziato, come Linneo, le conferisca una certa importanza nell'organizzazione del mondo animale. Stessa cosa per le nozioni di cetaceo, di rettile, di batrace, che appaiono veramente solo a cavallo tra il Sette e l'Ottocento e che portano, assai tardi, alla separazione o al raggruppamento di specie la cui parentela era rimasta a lungo incerta.». Cfr. M. Pastoreau, *Bestiari del Medioevo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2012, cit., pp. 6 - 7.

³⁸⁰ Cfr. C. Darwin, *L'origine della specie. Selezione naturale e lotte per l'esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 124.

dell'evoluzionismo riemerge prepotentemente attraverso una serie di busti di argilla e cera a caldo, che mescolano tratti umani a tratti scimmieschi, rappresentando un: «tributo all'umanità nel suo insieme»³⁸¹; nella *Sala XXI Sculture in pietra* (1996) queste tematiche sono declinate nella dimensione monumentale della scultura da esterno e grandi blocchi di peperino vengono lavorati in collaborazione con la scultrice Regula Zwicky³⁸² per conformare animali celebrativi dell'inconoscibile. L'importanza delle didascalie – e quindi dell'elemento linguistico che accompagna la descrizione di determinate caratteristiche dell'animale – è un aspetto che prevale sistematicamente anche all'interno della *Sala XIV Etologia* (1991 – 2000), dedicata alla scienza che studia il comportamento animale. Nel suo recente libro riguardo i rapporti tra arte ed etologia, Arnauld Gerspacher ha individuato almeno due modalità principali attraverso cui quest'ultima disciplina fonda il suo assetto “fonologocentrico”. In prima istanza, i resoconti sul comportamento animale vengono necessariamente restituiti dagli umani attraverso le parole, così che forme più immateriali e sfuggenti come gli affetti o la comunicazione non linguistica fluiscono irrimediabilmente all'interno di una gabbia semiotica, insufficiente a restituire pienamente il registro in cui si dispiegano tali modalità, provocando la perdita di alcuni fattori extralinguistici. Secondo poi, la trattabilità scientifica passa attraverso un codice linguistico e fonetico che consente agli scienziati di individuare un ventaglio di simboli connessi al mondo umano e applicati a quello animale. Nella visione dello studioso, il vantaggio dell'arte rispetto all'etologia consiste nella possibilità di muoversi in un orizzonte non linguistico, in cui le forme di comunicazione eludono il filtro sistematico del linguaggio, per veicolare esperienze estetiche non condizionate dai processi di semiosi³⁸³. Nel modello qui brevemente

³⁸¹ D. Ghibaud, *Sala XVII I busti*, in *op. cit.*, p. 139.

³⁸² D. Ghibaud, *Sala XXI Sculture in pietra*, in *op. cit.*, pp. 166 - 173.

³⁸³ «There are at least two ways the discipline retains a similar phonologocentric bias. First (and most obviously), reporting on animal behavior is mediated by words, be they a conference talk or research paper. This means that nonlinguistic affects and forms of communication, which are abundantly shared by human and nonhuman animals, are unavoidably translated into a linguistic register. If ethological discourse presumes itself to be an adequate translation without loss, then the logocentric bias is evident. This is an area where art has a clear advantage over ethology, since artists deliver nonlinguistic affects and forms of communication through aesthetic experiences in ways that are less overpowered by the human linguistic [...]. Second, and more consequential, is the relationship between scientific tractability and human language. If the verifiability of nonhuman minds runs along the path of speech (or even writing, if understood as purely phonetic)—as with speaking parrots or lexigram savvy bonobos whose symbols are vocalized with the help of a computer—then the assumption is clear: scientists have a more direct access to those types of nonhuman minds that can most easily enter the fold of the human world of symbols.». Cfr. A. Gerspacher, *The Owls Are Not What They Seem. Artist as Ethologist*, University of

tratteggiato, sembrerebbe situarsi anche la ricerca di Ghibaudò riferita a quest'ultima sala, dove l'artista compendia l'attitudine umana alla catalogazione dei comportamenti delle specie animali per riflettere sulle schematizzazioni concettuali e linguistiche con cui guardiamo attraverso le parole alla natura. Le opere qui presenti sono assemblaggi di giocattoli, vari oggetti di plastica, tra cui piccole riproduzioni di animali, o dettagli d'indumenti umani con stampe animalier, accompagnati da didascalie che costituiscono anche il titolo della stessa opera. L'elemento linguistico è funzionale ad attivare un cortocircuito tra la parola, originariamente pensata come didattica ed esplicativa e l'immagine manipolata, di modo da chiarire o complicare ulteriormente la relazione tra le due parti. *Et voilà le monde vert et bleu il s'en va!* (Fig. 112) consiste nella combinazione tra un globo terrestre di gomma e due ali di pipistrello, eco delle condizioni di crisi climatica e dell'allontanamento progressivo tra l'uomo e la natura. *Il faut avoir du nez pour entendre le parfum du monde* (Fig. 113) presenta invece un uccello con un grosso becco simile a quello di un tucano, ironizzando sulle necessità di mutare il nostro registro sensorio per predisporre una più rinnovata e approfondita relazione con il pianeta. *Il faut se regarder. Hommage à Katarina Frisch* (Fig. 114) include infine tre coppie di ratti di plastica disposti faccia a faccia, in un omaggio all'opera *Rattenkönig* (1993) di Katarina Frisch (Fig. 115), esposta in Italia in occasione della XLVIII Biennale di Venezia del 1999, durante quindi gli anni di concepimento della sala sull'etologia, rivelando la prevedibile fascinazione di Ghibaudò per sistemi visuali parasurrealisti di stravolgimento dimensionale della figura animale, filtrati a vario titolo anche all'interno del suo Museo.

La storia naturale, intesa come diagramma conoscitivo di una relazione che parte dall'uomo e arriva al mondo animale o vegetale, costituisce un modello spesso preso in causa, rimaneggiato e distorto dagli artisti, quasi a voler scompaginare la fissità di un ordine costituito, come le regole che hanno fossilizzato un sistema di pensiero condizionante il nostro grado di relazione con la natura. Un esempio eloquente è rappresentato da Simeone Crispino e Stella Scala, duo di artisti nato a Napoli al

principio degli anni Novanta e conosciuto con il nome di Vedovamazzei³⁸⁴, che oggi vive e opera a Milano. Nel 2003 Vedovamazzei ha infatti messo insieme, con la curatela di Mirta d'Argenzio, un libro dal titolo *Storia Naturale di Vedovamazzei*³⁸⁵ (Fig. 116), dove circa 400 acquerelli organizzati in un corpus catalogato con cura "scientifica" riproducono loro progetti realizzati, irrealizzati o irrealizzabili, in una sorta di diario esistenziale che può risultare significativo esplorare attraverso una prospettiva differente da quella adottata finora³⁸⁶. Nel catalogo della prima grande retrospettiva tributata a Vedovamazzei, inaugurata il 18 novembre 2006 presso il MADRE di Napoli, Stefano Chiodi tratteggiava alcune coordinate storico-culturali quali note di contesto ausiliari all'inquadramento del lavoro artistico nell'Italia degli anni Novanta:

Nell'Italia e nel mondo occidentale in cui si era appena prodotta la fragorosa quanto repentina chiusura del secolo breve, dopo un decennio di ebbrezza economica e di esaltazione di una soggettività "ormai" sovrana, appagate le ansie liquidatorie nei confronti della conflittuale eredità dei decenni precedenti, la scelta di ridiscutere il senso dell'identità artistica, di reinventare i limiti dell'individuo nel suo punto di massima esposizione, l'autore, diveniva una vera e propria necessità strategica. Per gli artisti, per tutti gli artisti, riconfigurare la propria soggettività costituiva anche una risposta in qualche modo obbligata per riconquistare uno spazio politico per sé e il proprio lavoro dopo il brusco ripiegamento dalle tradizionali prospettive di "liberazione" e una stagione segnata dalla pressante richiesta di un ritorno all'arte come pratica autosufficiente. L'insistenza sulla differenza, la delegittimazione a ogni livello del mestiere, dell'"espressione" e dell'estetica, la messa a distanza della citazione, del pastiche e del travestimento, l'accento sulla spoglia verità dell'esperienza, con tutte le

³⁸⁴ I due artisti s'incontrarono inizialmente negli anni Ottanta, come studenti del Liceo Artistico di Napoli, per poi proseguire gli studi nell'Accademia di Belle Arti della stessa città. Al termine degli studi decisero dunque di formare un duo artistico, la cui prima apparizione ufficiale si data al 1991 con una mostra personale presso l'Institut Français di Napoli. Cfr. G. Di Pietrantonio, *Vitamorte di Vedovamazzei*, in G. Di Pietrantonio, C. Laubard (a cura di), *vedovamazzei*, hopeulmonster editore, Torino 2004, p. 22.

³⁸⁵ Cfr. M. D'Argenzio (a cura di), *Storia Naturale di Vedovamazzei*, Trolley Books, Londra 2003.

³⁸⁶ Cenni rispetto tale progetto possono essere reperiti all'interno di varie pubblicazioni inerenti Vedovamazzei, tra cui si segnalano: S. Chiodi, M. Codognato (a cura di), *Vedovamazzei*, MADRE, Tipografia Sa.Ma., Napoli 2006, pp. 50; 96 – 103; C. Laubard, *L'oscenità dello sguardo*, in G. Di Pietrantonio, C. Laubard (a cura di), *vedovamazzei*, hopeulmonster editore, Torino 2004, p. 78 – 79.

ambiguità che ciò implica - tutte richieste che affiorano simultaneamente all'inizio dello scorso decennio nelle ricerche artistiche tra Europa e America -, sono spie inequivocabili di un mutamento di corso. Si assiste in quei primissimi anni novanta a uno slittamento generalizzato dall'opera al processo che la genera, dall'affermazione conclusiva alla dialettica dei possibili, dall'unicità alla complessità, modi questi che se riannodano fili già tesi tra anni sessanta e settanta appaiono dotati di un carattere specifico, di una "durezza" che fa propria, in forme nuove, la lezione notoriamente radicale del decostruttivismo e della filosofia continentale, il suo mettere in discussione alla radice le istituzioni, i modi di pensare, le "grandi narrazioni", gli automatismi culturali su cui la cultura occidentale aveva secolarmente fondato il proprio primato.³⁸⁷

Allo scadere del secolo, appariva come una logica necessità per gli artisti tracciare un bilancio del senso della loro pratica e specifica identità, rispetto ai mutamenti sociali in atto o reputati conclusi al volgere del nuovo millennio. Ciò si stava realizzando non in maniera assertiva, ma attraverso una più generale messa in discussione dei sempre meno convincenti assunti secolarizzati sui quali si erano eretti i fondamenti della cultura occidentale. Nel caso specifico di Vedovamazzei, una caustica ridefinizione identitaria era stata, fin dal principio del loro connubio professionale, tema centrale rispetto alla loro soggettivazione personale e pratica professionale. Il nome che i due artisti avevano fin da subito scelto di adoperare, maschera della duplicità del duo nell'ineluttabile singolarizzazione edificante dello pseudonimo, era stato infatti opzionato dalla targa funebre di una non meglio identificata "Vedova Mazzei", in un gioco di allitterazioni, asportazioni e rimandi che prende di mira le prassi ego-riferite dell'autorialità e richiama i prelievi linguistici e oggettuali tipici del neutralizzante riuso Dada³⁸⁸. L'operazione sulla storia naturale s'inserisce all'interno di un corpus la cui

³⁸⁷ S. Chiodi, *In divergente accordo*, in S. Chiodi, M. Codognato (a cura di), *Vedovamazzei*, MADRE, Tipografia Sa.Ma., Napoli 2006, cit., p. 52.

³⁸⁸ Molto si è scritto infatti riguardo la prossimità con la nota *Fresh Widow* di Marcel Duchamp e, più in generale, sul significato tributato all'adozione della nomenclatura Vedovamazzei. Per una disamina specifica sul tema si rimanda al seguente contributo: A. Busto, *In nomine omen*, in Id. (a cura di), *Vedovamazzei*, Edizioni Marcovaldo, Cuneo 2003, pp. 13 – 14.

espressione formale appare piuttosto variegata e disomogenea, che coniuga il gusto per la destabilizzazione e l'aggiramento delle convenzioni imposte a una riflessione pungente sulla condizione umana. Sulla scia dell'idea di frammentazione del senso comune con cui ci si appressa al reale, Vedovamazzei assume la storia naturale quale modello monolitico su cui plasmare, come fosse un animale visto al microscopio, il proprio sviluppo storico, creando un inedito apparato conoscitivo di classificazione. Il prelievo di cui questa volta gli artisti si servono non è perciò di tipo nominale, ma piuttosto operativo, in un ribaltamento dei consueti ordini costitutivi per cui ciò che tradizionalmente viene inteso come soggetto (umano) che studia l'oggetto (animale), diviene a sua volta l'oggetto di una penetrante analisi tassonomica. Dalle parole della curatrice si legge infatti:

Nell'intenzione degli artisti, e nella finzione che qui si è immaginata, Storia naturale di vedovamazzei diventa una sorta di tassonomia del pool genico che va sotto il nome di specie vedovamazzei. Modellata sull'ossatura di un'entomologia dell'inizio del secolo scorso, seguendo l'ordine rigido di una vera e propria classificazione sistematica, si è creato un indice, in una sequenza scientifica, attraverso cui indagare, osservare e descrivere tale specie, come entità creativa in continua evoluzione. [...] In special modo si è voluto documentare lo studio di vedovamazzei, considerati come artisti-insetti nel loro territorio d'osservazione e azione [...] ³⁸⁹.

I parametri specifici improntati sullo studio e descrizione delle componenti della natura divengono i fondamenti sui quali gli stessi artisti si cimentano, per arginare e dare un ordine – fittizio e provvisorio – alla loro straripante produzione. I titoli delle varie sezioni, ossatura dell'impianto classificatorio, fanno riferimento a nomenclature di tipo scientifico che, nell'accostarsi alla materia artistica, sembrano sfumare la rigida inequivocabilità del discorso scientifico, tradizionalmente inteso come forma di sapere forte. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila, il dibattito sul panorama dottrinale nato dalla scienza

³⁸⁹ M. D'Argenzio, *op. cit.*, p. 9.

moderna³⁹⁰, sul rapporto tra la scienza e il potere³⁹¹ e, più in generale, il postulato per cui la solidità scientifica non possa essere intaccata, hanno inoltre giocato un ruolo essenziale nella conformazione di una più ampia e democratica nozione di validità del sapere. Nel caso della tassonomia messa in atto da Vedovamazzei, i parametri della scienza vengono piegati a un tipo di narrazione fantastica e ironica, che delinea una cartografia artistica anticipante, in maniera anche inconsapevole, alcune nozioni anti-speciste. Se Ghibaudò utilizza quindi il dispositivo museale per mettere in discussione i fondamenti antropocentrici della storia naturale, Vedovamazzei mette la propria identità al centro di un processo di ridefinizione di una nuova declinazione della storia naturale. Alcuni dei capitoli dell'indice, tra cui il I, "Ordinamento sistematico del mondo vedovamazzei", il IV, "Gli organi riproduttivi degli artisti e loro funzioni", il V, "Habitat, tipologie, e numero dei ritratti" o il VII, "Comportamento di un sistema d'ipotesi nella mente di vedovamazzei", raccolgono un corpus di acquerelli concernenti l'esperienza biografica degli artisti, attraverso un apparato sistematico che fa eco parodicamente alle terminologie della storia naturale. L'ultimo capitolo invece, "La classe degli uccelli. Ornitologie eccezionali" tratta progetti che, si direbbe non casualmente, hanno a che fare più esplicitamente con il mondo animale. Gli uccelli e la loro adattabilità al volo sono da sempre temi d'interesse per Vedovamazzei³⁹², che sebbene non abbiano mai esplicitamente questionato attraverso l'arte temi legati all'animale e all'animalità, hanno fatto ricorso fin dal principio del loro connubio professionale a espedienti iconografici inerenti tale

³⁹⁰ A questo proposito un contributo cruciale è stato quello della chimica e filosofa della scienza Isabelle Stengers, con i suoi sette volumi della monumentale opera *Cosmopolitiques*, pubblicati inizialmente in Francia tra il 1997 e il 2003. Si veda in particolare modo I. Stengers, *Cosmopolitics I*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2010, pp. 1 – 14.

³⁹¹ «Ce à quoi ils devraient devenir capables de s'intéresser, c'est à la science "telle qu'elle se fait", avec ses rapports de force, ses incertitudes, les contestations multiples que suscitent ses prétentions, les alliances entre intérêts et pouvoirs qui l'orientent, les mises en hiérarchie des questions, disqualifiant les unes, privilégiant les autres. C'est à partir de tout cela que se construit leur monde». Cfr. I. Stengers, *Sciences et pouvoirs. La démocratie face à la technoscience*, La Découverte, Paris 2002, cit., p. 62.

³⁹² A questo proposito possono essere menzionate diverse opere, alcune più datate tra cui: *Senza Titolo* (1995), dove un uccello impagliato ha il becco conficcato dentro una parete o *Untitled* (1995) (Fig. 117), un'opera fotografica dove due uccelli imbalsamati tra gli alberi ricercano il loro nido. Esistono inoltre anche opere più recenti come *Birds (Killer don't starve)* (2019), una scultura in bronzo in edizione di 3, dove su un uccello morto steso per terra si staglia un altro volatile vivo, che lo fissa con aria interrogativa (Fig. 118).

insieme³⁹³. All'interno della sezione sono perciò raccolti due progetti non realizzati. Il primo, *Il delitto nella femmina animale*³⁹⁴ (Fig. 119), raccoglie acquerelli preparatori per un video ispirato a un episodio osservato in Baviera dal filosofo e zoologo Carl Vogt e raccontato da Cesare Lombroso ne *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, libro sull'antropologia criminale dove il comportamento penale della donna era studiato attraverso indagini fisiognomiche e a partire da alcuni atteggiamenti individuati nelle femmine animali di varie specie³⁹⁵. Secondo l'aneddoto, una cicogna femmina avrebbe ucciso il suo compagno di nido per far posto a un nuovo amante³⁹⁶, tradendo così il presupposto biologico per cui gli uccelli sarebbero tra i pochi animali a rimanere fedeli al partner prescelto. Il secondo progetto invece, *Studio per ibernazione di stormo in volo*³⁹⁷ (Fig. 120 - 121), sfida più apertamente le possibilità della fisica dando libero sfogo alla visionaria fantasia degli artisti, che tra il 1999 e il 2000 immaginarono di congelare uno stormo di uccelli in volo, ibernando in un grande cubo di ghiaccio di 10 metri per 10 le infinite traiettorie della vita animale.

Più di recente invece, Eugenio Tibaldi, artista piemontese nato ad Alba nel 1977, ha lavorato con la storia naturale per evidenziare alcune pulsioni legate all'esplosione dell'archivio, l'accumulo e la sedimentazione di materiali. L'opera *Symposium* (Fig. 122), del 2021, è direttamente ispirata all'antico poema sufi *Il Verbo degli uccelli* di Farid ad-Din 'Attar e realizzata materialmente utilizzando il testo *Storia Naturale degli Uccelli*, monumentale ricognizione ornitologica effettuata dal naturalista Georges-Louis Leclerc de Buffon e copiosamente illustrata da François-Nicolas Martinet (Fig. 123). Attorno a una poltrona di legno vengono radunate circolarmente centinaia di sagome di uccelli di varie specie, ritagliate dalle pagine del libro di storia naturale, a formare attorno alla seduta

³⁹³ Una tra le prime opere del duo, *Cocodrillo* (1991), faceva parte di una serie d'immagini realizzate attraverso piccoli fori effettuati su una parete a intervalli regolari, che riproducevano nel loro complesso l'immagine di un alligatore. Altre opere che possono essere citate sono *Cane che vomita* (1992), *Ogni riferimento ad altre opere è puramente casuale* (1993), *The End of a Cherub* (2000) e *Orso* (2005).

³⁹⁴ M. D'Argenzio, *op. cit.*, pp. 238 – 245.

³⁹⁵ «Nello stato in cui sono ora od in cui noi vogliamo che siano le scienze morali, intrecciate o, meglio, fuse colle naturali, non è possibile intraprendere lo studio della donna delinquente senza analizzare prima la donna normale, anzi la femmina, nella scala animale.». Cfr. C. Lombroso, G. Ferrero, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, Editori L. Roux e C., Torino – Roma 1893, cit., p. 1.

³⁹⁶ Ivi, pp. 184 – 185.

³⁹⁷ M. D'Argenzio, *op. cit.*, pp. 246 – 248.

svuotata della presenza umana una sorta di consesso ornitologico. Dalla sedia si dipanano folti rami secchi innestati su di essa e popolati, nuovamente, dalle sagome cartacee dei vari volatili (Fig. 124). Sul finire del 2020, durante il periodo del lockdown causa COVID-19, Tibaldi, alla ricerca di un nuovo appartamento, si era imbattuto in quello di uno storico defunto nel 2011, locato nel suo stesso palazzo. L'uomo era un accumulatore seriale e aveva voracemente raccolto nel suo spazio domestico un gran numero di personali ossessioni, fra libri, scontrini, oggettistica militare e altre tipologie di materiali. Nel riprogrammare un nuovo rapporto spazio-temporale durante i ritmi dilatati e stravolgenti della crisi pandemica, l'artista decide di affittare l'appartamento, in cui quell'uomo aveva trascorso gli ultimi dieci anni della sua vita senza mai uscire di casa, acquisendo in blocco parte dell'archivio, sul quale inizia un intenso lavoro di scandagliamento e riflessione critica. Da questa adiacenza nascerà la mostra "Architetture dell'Isolamento", curata da Angel Moya Garcia presso la Tenuta dello Scompiglio di Capannori tra il 25 settembre 2021 e il 30 gennaio 2022, per cui l'opera in questione viene pensata ed esposta. La mostra, organizzata in sette tappe, germinava dallo studio "archeologico" di una vicissitudine individuale, per ricomporre una narrazione dove il documento venisse inteso quale parte di un processo di ri-significazione collettiva, transitando dall'archivio del singolo al tentativo di archiviazione di varie esperienze del mondo³⁹⁸. I libri da cui si sviluppa l'opera *Symposium* facevano infatti direttamente parte della collezione dello storico rinvenuta nell'appartamento. In modo particolare la lettura de *Il Verbo degli uccelli* aveva attivato il perno simbolico di una riflessione incentrata sull'indagine interiore attraverso un cammino composto da varie tappe³⁹⁹. Il poema, infatti, narra di un gruppo di uccelli riuniti per intraprendere la ricerca del Simurgh, volatile leggendario della mitologia persiana dall'essenza salvifica e divina. I protagonisti, partiti in centomila, arriveranno a destinazione solo in trenta, dopo aver solcato sette valli che rappresentano allegoricamente i differenti

³⁹⁸ Cfr. A. Tolve, *Le riflessioni di Eugenio Tibaldi sull'archivio in Toscana*, in «Artribune», 27 ottobre 2021. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/10/mostra-eugenio-tibaldi-tenuta-scompiglio-toscana/> e D. Trincia, *Il concetto di margine di Eugenio Tibaldi*, in «arte e critica», Novembre 2021. <https://www.artecritica.it/il-concetto-di-margine-di-eugenio-tibaldi/> (ultima consultazione 10 marzo 2023).

³⁹⁹ F. ad-Din 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, SE, Milano 2007.

stati di passaggio con cui l'anima anela alla perfezione divina. Una volta giunti alla corte del Simurgh, tutto ciò che troveranno sarà uno specchio in cui scorgere la loro immagine riflessa, assumendo la consapevolezza che il Dio non va inseguito al di fuori di essi, ma è in diretta comunione con l'universo e tutte le sue creature, riunificate proprio nel riconoscersi come parte di un unico disegno. Il libro sulla storia naturale degli uccelli fornisce invece lo spunto grafico per declinare la diversità della vita animale. Anche la sedia che costituisce il fulcro centrale dell'installazione è prelevata dallo stesso studio dello storico e accostata alla ramificazione popolata dalle fragili presenze degli uccelli su carta, dialettizzando la polarità natura-cultura in un'esplosione visiva e archivistica dove l'ordine naturale non è più regolato da un sistema logico di classificazione, ma da una sintassi multi-direzionata ed emotiva, che si serve del prelievo cartaceo in senso installativo. Secondo l'artista, la natura ha difatti pochissimo a che fare con l'organizzazione umana: proprio per questo motivo le immagini degli uccelli, che provengono da un registro formale ordinato, nell'opera di Tibaldi rifuggono dall'ordine tassonomico per essere collocate letteralmente a partire dall'assetto attivato dalla natura stessa, ovvero quello della direzione dei rami da cui l'artista si lascia guidare nella disposizione⁴⁰⁰. L'animale presente nell'installazione diviene dunque un motivo di affezione che, dall'originario interesse dello storico verso il soggetto, è tramandato direttamente all'interno della pratica dell'artista. Già nel 2001 egli aveva rivolto alcune riflessioni sull'animalità in una serie di lavori dal titolo *Bestiario*⁴⁰¹ e, dopo la mostra alla Tenuta dello Scompiglio, si dedicherà per un anno intero alla pittura, avviando una serie sui *Simposi* in cui dipingerà unicamente uccelli e analizzerà vari aspetti della società attraverso l'evocazione di tali figure⁴⁰² (Fig. 125). Se, come ha notato Roberto Pinto a proposito della pratica di Tibaldi, l'attenzione all'altro e alle culture diverse dalla

⁴⁰⁰ Intervista con Eugenio Tibaldi in data 19 aprile 2023.

⁴⁰¹ In questa serie di opere l'artista dipingeva su alcune pagine prelevate da libri che raffiguravano animali. Utilizzando solamente il colore bianco, egli correggeva le forme di modo da far assumere agli animali degli atteggiamenti umani. Le pagine dei libri erano poi state ritagliate, incorniciate ed esposte in una mostra presso la Galleria Umberto Di Marino di Napoli nell'ottobre 2001. Cfr. S. Barucco (a cura di), *Eugenio Tibaldi Bestiario*, Galleria Umberto Di Marino, Napoli 2001.

⁴⁰² Cfr. il portfolio dei progetti dell'artista sul suo sito personale <http://www.eugeniotibaldi.com/it/progetto/simposio/> (ultima consultazione 10 marzo 2023).

propria⁴⁰³ costituisce uno dei fondamenti sui quali si fonda la prassi dell'artista, in questo caso la concentrazione su un tipo di alterità non umana inquadra un problema legato all'archiviazione espansa della stessa vita animale⁴⁰⁴.

La storia naturale, con le sue propaggini oggettuali, viene dunque rielaborata dagli artisti anche da un punto di vista più propriamente materico. I supporti, prelevati direttamente dalle appendici scientifiche con cui si organizza rigorosamente la natura, sono esaminati criticamente per far emergere differenti ordini conoscitivi rispetto la prossimità con il mondo animale. L'attendibilità metodica dell'impianto viene scompaginata attraverso una prassi artistica che predispone destinazioni d'uso immaginifiche e disfunzionali. È il caso questo anche di una serie di poco precedente quello di Tibaldi, *Several birds fly away when they understand it* (Fig. 126), realizzata da Petrit Halilaj. L'artista, di origini kosovare ma formatosi e transitato a lungo in Italia, lavora direttamente su carte d'inventario rinvenute nel Museo di Storia Naturale del Kosovo⁴⁰⁵, organizzate attraverso tabelle prestabilite per l'inserimento di dati associati ad alcuni marcatori, con i quali vengono schedate le varie tipologie ornitologiche presenti nella collezione. Dopo aver impresso su questo supporto delle risografie da fotografie originali di uccelli, rinvenute nell'archivio dell'ex Museo di Storia Naturale di Pristina, dipinge a mano sulle varie specie della regione maschere ornamentali, dai tratti esotici e dai colori sgargianti, assieme a motivi vegetali, rendendone così meno immediata l'identificazione. L'opera era stata concepita per la mostra "Poisoned by men in need of some love", curata nel 2013 da Elena Filipovic presso il WIELS Centre d'Art Contemporain di Bruxelles (Fig. 127). Per l'occasione, Halilaj aveva pensato di rievocare gli animali imbalsamati presenti nella collezione dell'ex Museo di Storia Naturale di Pristina, trasferita a Belgrado

⁴⁰³ R. Pinto, *Eugenio Tibaldi, incontri e scontri*, in S. Vedovotto (a cura di), *Eugenio Tibaldi. Geografie Economiche*, Maretti Editore, Roma 2013, p. 46.

⁴⁰⁴ L'opera *Symposium*, dopo essere stata esposta presso la Tenuta dello Scompiglio, è stata inclusa all'interno della mostra "Do Animals go to Heaven?", aperta dal 9 aprile al 5 giugno 2022 presso la Chiesa del Purgatorio di Matera, con opere dalla Collezione Agovino di Napoli legate proprio alla riflessione sull'animale e il rapporto tra natura e artificio.

⁴⁰⁵ Cfr. il portfolio dei progetti dell'artista sul sito della galleria Chert Lüdde <https://chertluedde.com/work/several-birds-fly-away-when-they-understand-it-2013inventory-cards-vii/> (ultima consultazione 16 marzo 2022).

durante gli anni delle guerre jugoslave⁴⁰⁶. Attraverso la sua azione, concretizzatasi nell'esposizione della serie sopraccitata e di alcune sculture di animali realizzate con miscele terrose, paglia, escrementi, fil di ferro e colla, le presenze rimosse e dimenticate si riaffacciavano, trasfigurate secondo duplici prospettive, al cospetto degli osservatori.

È forse proprio per il loro appartenere contemporaneamente a due scenari tra loro diametralmente differenti, quello dell'aria e quello della terra, e per il fatto di essere dunque gli unici animali dotati di una qualità alla quale l'essere umano aspira da sempre, il volo, che gli uccelli hanno ispirato una ragguardevole serie di ricerche in seno all'arte contemporanea⁴⁰⁷, che si aprono a relazioni tra diverse discipline e destabilizzano inevitabilmente alcuni parametri conoscitivi. I volatili s'inseriscono all'interno della nostra quotidianità in maniera più preponderante di tanti altri animali selvatici, costituendo una parte ragguardevole del nostro paesaggio urbano. Nelle storie e nelle leggende, spesso gli uccelli figurano in quanto forieri di nuova conoscenza, mentre recenti studi sociologici e comportamentali hanno evidenziato una posizione ben più prioritaria nella piramide evoluzionista rispetto quella in cui sono stati collocati dall'Homo sapiens⁴⁰⁸. Come già aveva notato in proposito Carolyn Christov-Bakargiev:

Gli uccelli sono altri da noi e rappresentano un'immagine di libertà e di infrazione di norme e convenzioni sociali, così come sono animali divinatori: vedono le cose dall'alto, a "volo d'uccello", con una chiarezza che a noi gravi mortali non è concessa. [...] Con l'inizio della modernità e il trionfo dello spirito laico, illuminista e tassonomico, l'uccello perde un po'

⁴⁰⁶ E. Filipovic (a cura di), *Petrit Halilaj Poisoned by men in need of some love*, Motto Books - WIELS, Berlin – Bruxelles 2013.

⁴⁰⁷ A tal proposito si segnala in territorio italiano il convegno interdisciplinare svoltosi l'11 e 12 maggio 1996 nel Parco degli Uccelli La Selva di Paliano, curato per Zerynthia da Carolyn Christov-Bakargiev e Hans Ulrich Obrist, mirando a sottolineare la non centralità dell'uomo nella sfera dei viventi. Cfr. C. Christov-Bakargiev, H. Ulrich Obrist, *Uccelli Birds*, I Libri di Zerynthia, Arti Grafiche Ticci, Siena 1997. Nel panorama internazionale invece, un notevole prodotto è stata la recente mostra "Rara avis", aperta dal 3 marzo all'8 aprile 2023 e curata da Jerry Stafford presso la White Cube di Parigi. L'esposizione faceva riferimento proprio al senso di meraviglia e stupore derivato dal contatto con gli uccelli e raccoglieva opere di alcuni tra i più noti esponenti dell'arte moderna e contemporanea tra cui: Michael Armitage, Peter Doig, Tracey Emin, Max Ernst, Leonor Fini, Joan Miró, Isamu Noguchi, Eddie Peake, Pablo Picasso, Ugo Rondinone, Kiki Smith, Danh Vo e gli italiani Pietro Ruffo e Nico Vascellari.

⁴⁰⁸ P. J. Dubois, É. Rousseau, *A Short Philosophy of Birds*, Ebury Publishing, London 2019, pp. 7 – 8.

della sua aura: collezionato e classificato, diventa parte di “raccolte” che sono l’immagine della volontà di conoscenza della natura come dominio di essa. Nelle briglie del sapere umano e del suo ordine, la natura è, o si pretende, pacificata. L’uccello è catturato, ucciso e spedito al tassidermista, colonizzato ed inglobato nella cultura eurocentrica ed antropocentrica.⁴⁰⁹

L’immagine dell’uccello si dimostra funzionale a implementare sperimentazioni che questionano direttamente la fissità di alcune norme precostituite, con cui l’essere umano si appresta alla disamina del mondo naturale. Un tipo di volatile che si presta a un esame in questo senso è la gallina, che, pur essendo dotata di ali, non è anatomicamente in grado di volare. La definizione di “volatile da cortile”, spesso associata a tale specie, costituisce di per sé un paradosso in termini, che carica questa tipologia di un’aura emblematica e apertamente contraddittoria. Relegati in un contesto circoscritto, dove poter espletare un processo biologico fruttuoso per l’umano, galline e polli figurano tra gli animali più maltrattati e sfruttati, di frequente allevati come unità produttive negli allevamenti intensivi e ridicolizzati dalla cultura popolare in quanto indice di stupidità. In realtà, tali animali sono contraddistinti da un comportamento piuttosto complesso, nonché da una particolare sensibilità che li rende in grado di rispondere e captare stimoli esterni difficilmente percepibili da altre specie⁴¹⁰. Sempre Halilaj ha fatto di quest’animale un referente simbolico, sintomatico di un rapporto d’affezione, ma anche di un certo grado di ribaltamento di cognizioni e possibilità. In linea generale, le opere dell’artista fondono motivi tratti dalla sua biografia personale a mutamenti di contesti geografici e politici. Il suo essere nomade tra il Kosovo - sua patria di nascita - l’Italia e la Germania è tematizzato attraverso una pratica sempre in bilico tra il riesame della realtà e l’aspirazione all’utopia. Le complessità di una situazione come quella del Kosovo, nella sua lotta verso l’indipendenza, la spinta verso l’affermazione personale e la profondità dei rapporti familiari sono tra i temi che, più di frequente, ricadono così nel corpus

⁴⁰⁹ C. Christov-Bakargiev in *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁰ A questo proposito si veda il n. 33 di «ANIMAL studies. Rivista italiana di zooantropologia» del 2021, dal titolo *Cervello di gallina*. Curato da Roberto Marchesini, il fascicolo è interamente dedicato alla disamina della gallina secondo una prospettiva etologica, filosofica e socio-culturale.

delle sue opere. Dal 2008 l'artista inizia a lavorare a una serie di disegni a matita dal titolo *Bourgeois Hens* (Fig. 128), in cui rappresenta delle galline “borghesi”, elevate dalla loro posizione rurale per inserirsi con garbo all'interno dell'alta società. I corpi esili e filiformi richiamano le morfologie di una danzatrice, il piumaggio vaporoso ricorda invece l'esuberanza dei folti pennacchi di un ventaglio degli anni Trenta del Novecento. Al di là dell'aspetto volutamente vezzoso, questa serie di opere mette in evidenza l'incidenza di fenomeni legati alla gentrificazione e all'allontanamento dalle tradizioni connesse a ritmi e pratiche contadine, di cui anche Pristina - città dove vive la famiglia dell'artista - era oggetto⁴¹¹. Attraverso il capovolgimento del prototipo normalizzato con cui ci si rivolge di consueto a tale animale, vengono perciò veicolati messaggi diretti al preservamento di un patrimonio immateriale e collettivo, di cui lo stesso soggetto non umano è inteso come parte integrante. Le galline ricoprono una porzione piuttosto consistente nella produzione artistica di Halilaj, poiché prossime a lui sin dalla prima infanzia:

[...] quando ero in prima elementare nell'abecedario del Kosovo, che è il primo libro dove impari a leggere, per la lettera P erano rappresentate "le galline di Petrit" (Pulat e Petrit). Allora avevo pensato che, anche se quello che lo aveva disegnato non era bravo, perché il bambino non mi assomigliava, ero convinto di essere io in quanto ero realmente nato in un posto pieno di galline. Quindi per un po' sono stato convinto che l'abecedario rappresentasse davvero me, anche se mi vergogno un po' a dirlo! In effetti una delle prime volte che i miei genitori sono stati veramente preoccupati era quando credevo di poter parlare con le galline, usando la loro lingua. Da qui nasce il lavoro con le galline.⁴¹²

Il rapporto tra l'artista e questo animale plasma, sin dall'infanzia, uno scenario dove la quotidianità e la prossimità familiare mediano un tipo di comunicazione

⁴¹¹ L. Aspesi, A. Cane, F. Griccioli (a cura di), *Petrit Halilaj Space Shuttle in the Garden Booklet*, Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2015, p. 31.

⁴¹² L. Cherubini, G. Di Pietrantonio, C. Piccoli (a cura di), *Paesaggio Italiano II*, Manfredi Edizioni, Accademia di Belle Arti di Brera, Roma – Milano 2017, cit., p. 18.

che sgretola le norme del senso comune e stimola l'immaginazione. Si direbbe che un filo rosso annoda l'Halilaj fanciullo con le più recenti produzioni artistiche che presentano, come oggetto e soggetto, galline intente a rompere canoni e convenzioni. Divenute fin da subito sue compagne di giochi, questi animali figurano fisicamente già nel 2008 all'interno di un'installazione pensata per la mostra collettiva "Art is My Playground", nel luna-park Küçük Çiftlik di Istanbul. In tal contesto l'artista aveva creato un piccolo parco giochi destinato alle galline, contenente sculture e oggetti pensati per intrattenerle e destinar loro degli spazi ludici, dove espletare nuovi, possibili, bisogni creativi. In Italia invece l'artista ha riproposto nel 2015, nell'ambito di una grande mostra personale presso il Pirelli Hangar Bicocca⁴¹³, una scultura dal titolo *They are Lucky to be Bourgeois Hens II* (Fig. 129), conformata come una rudimentale navicella spaziale lignea e alta circa cinque metri e mezzo, posta all'esterno dello spazio espositivo. La navicella spaziale era dotata di uno sportello dal quale a cinque galline e un gallo era possibile accedere in un interno dipinto di blu Klein, immaginato quale sintesi di una volta celeste. Il gruppo di animali poteva inoltre entrare nelle sale dell'Hangar tramite una porta, che congiungeva il cortile creato dall'artista e ospitante la scultura, scandendo così la mostra con una temporalità e una presenza alternativa a quella umana⁴¹⁴. L'opera era nata inizialmente come pollaio destinato alla casa della famiglia Halilaj a Runik, tratto da un disegno del 2008 che illustrava a penna la casa con accanto un razzo spaziale. All'epoca l'artista aveva lasciato l'Italia per Berlino e discuteva spesso con la sorella Blerina della volontà di mutamento rispetto alle proprie condizioni e quelle familiari, come della necessità di percepire fisicamente la libertà in un territorio funestato dalle lotte d'indipendenza dalla Serbia. Nella famiglia allargata dell'artista, come abbiamo visto anche le galline facevano in un certo senso parte di questo nucleo. Secondo Roberta Tenconi: «Alla realtà, nell'opera di Halilaj, fanno da contraltare il mondo interiore e la fantasia. Ed è proprio immaginando sentieri alternativi che egli dà vita a un

⁴¹³ La mostra, sotto la cura di Roberta Tenconi e dal titolo "Petrit Halilaj Space Shuttle in the Garden", raccoglieva molti dei progetti passati dell'artista. Essa si è svolta presso gli spazi del Pirelli Hangar Bicocca tra il 3 dicembre 2015 e il 13 marzo 2016.

⁴¹⁴ «Mi interessa che la mostra sia influenzata da ritmi di altri esseri che non sono umani» dichiara l'artista in una video intervista realizzata in occasione della mostra e consultabile al link <https://pirellihangarbicocca.org/bubble/intervista-petrit-halilaj/> (ultima consultazione 16 marzo 2022).

universo surreale in cui le opere assumono una scala paradossale [...]»⁴¹⁵. Vista secondo un'ottica legata all'inserimento dei volatili in questa circostanza, non sono solo le opere ad assumere una “scala paradossale”, ma anche gli animali stessi, le cui ali sono immediatamente rifunzionalizzate tramite la struttura creata dall'artista in una nuova scala che sfugge alle leggi della biologia. L'opera infatti simboleggia non solo il tentativo di abbandono per migrare verso un mondo sconosciuto e possibilmente migliore, ma anche la difficoltà di farlo non essendo provvisti di strumenti (e ali) funzionanti. Per questo l'aggiunta del razzo materializza, come una visione discrepante e salvifica, il dispositivo di mediazione con cui – attraverso la prassi artistica – le galline (e la famiglia dell'artista) possono finalmente essere in grado di volare e liberarsi dalle frustrazioni derivate dalle condizioni in cui versavano. La tensione verso il nomadismo e lo sradicamento nell'era globale viene dunque incarnata dalla fisicità simbolica dell'animale per cui, come ha notato Laura Cherubini: «dare come casa uno shuttle equivale a donare facoltà di volare alle galline, incapaci di staccarsi dal suolo dell'aia.»⁴¹⁶.

Altro caso significativo è rappresentato da Mattia Pajè, l'artista più giovane tra quelli presentati in questo studio, nato nel 1991 a Melzo, in provincia di Milano. In occasione di una mostra personale nel 2016 concepita per l'inaugurazione della nona stagione di Casa Sponge, spazio indipendente dedicato alla ricerca contemporanea e sito a Pergola, piccola città delle Marche in provincia di Pesaro e Urbino, egli ha presentato *Hen House*. Un progetto molto complesso, curato da Stefano Volpato, che include opere di Mattia Pajè, Mimì Enna, Marco Casella, Marcello Tedesco, Irene Fenara, Daniele Pulze, Francesca Bertazzoni, Filippo Marzocchi e Giuseppe De Mattia⁴¹⁷. Esso era innanzitutto una mostra collettiva

⁴¹⁵ R. Tenconi, *Una navicella spaziale in giardino*, in Ead (a cura di), *Petrìt Halilaj Space Shuttle in the Garden*, Pirelli Hangar Bicocca – Mousse Publishing, Torino – Milano 2015, cit., p. 73.

⁴¹⁶ L. Cherubini, *Petrìt Halilaj Anche le galline possono volare*, in «Flash Art», n. 284, giugno 2010, cit., p. 73.

⁴¹⁷ Le opere presenti in mostra erano le seguenti: Marco Casella, *Hen-House, allegorical dream place*, stampa digitale su PVC (200 x 50 cm), 2016; Marcello Tedesco, *Kleine Stiftung*, cemento, cristallizzazioni saline, marmo (d18 x 24 cm), 2016; Irene Fenara, *Gedankenexperiment*, installazione, stampa digitale su PVC (50 x 50 cm; 45 x 45 m), 2016; Richard Coque (alias Francesca Bertazzoni), *Fontana 2.0*, ceramica, legno, paglia, smalto bianco e nero (49 x 37 x 82 cm), 2016; Daniele Pulze, *-cartoon-animal-clothes-child-game-service-enfant-wear-performance-font-b-chicken-b-font-baby*, stampa digitale su PVC (100 x 106 cm), 2016; Giuseppe De Mattia, *Disegni vigliacchi*, carta carbone blu, carta in pura cellulosa, escrementi, terra (dimensioni variabili), 2016; Giuseppe De Mattia,

(Fig. 130)., aperta dal 2 ottobre al 27 novembre del 2016, che può essere anche considerata come opera unica partorita dalla mente dell'artista. Ciò costituisce già a livello interpretativo un primo piano di difficoltà nell'apprestarsi alla disamina dell'operazione, da calare nella duplice funzione di dispositivo espositivo e atto creativo al tempo stesso, che mette alla prova il senso ultimo della mostra intesa come attività puramente curatoriale⁴¹⁸. Se il concepire una mostra come opera totale non costituisce di certo una novità nella storia dell'arte – basti pensare ai già citati casi di Marcel Broodthaers e Dario Ghibaud – l'opera di Pajè si contraddistingue per almeno due fattori di novità. Il primo consiste nel fatto che l'"opera" sia in realtà il risultato corale di più artisti invitati a partecipare, nella prassi dell'esposizione collettiva, che delegittima l'autore dal pieno riconoscimento del risultato finale del prodotto. Agli otto artisti invitati da Pajè era stata infatti lasciata carta bianca rispetto alle opere da presentare, mentre erano stati avvertiti solamente rispetto le specificità del luogo nel quale sarebbero state inserite. Il secondo risiede nella destinazione della mostra che, memore dell'*Ingresso riservato agli animali* di Gino De Dominicis, era accessibile unicamente agli animali, ad eccezione di Franco Gaggia, padre del fondatore dello spazio, Giovanni Gaggia, e responsabile del nutrimento giornaliero delle galline. *Hen House* era infatti un evento strutturato in due parti distinte ma relazionate tra loro: la mostra nel pollaio a circa una diecina di metri dalla residenza d'artista⁴¹⁹, per la quale erano stati chiamati a partecipare gli altri artisti e in cui era intervenuto con un'opera lo stesso Pajè; la proiezione di un video realizzato da Pajè⁴²⁰ e proiettato nei locali interni di Casa Sponge, che documentava la mostra stessa, unico residuo visibile al pubblico umano. Se da un lato dunque i temi relativi al senso della pratica artistica, al rapporto tra circuito e spazi espositivi e posizionamento dell'opera dell'artista costituiscono il fulcro di un'operazione strutturata su più livelli di pensiero e prassi critica, dall'altro l'indirizzare un

Disegni vigliacchi, timbri carbone, carta in pura cellulosa, escrementi, terra (dimensioni variabili), 2016; Mimi Enna, *Senza titolo*, Stampe digitali su carta, cornici (dimensioni ambientali), 2016; Mattia Pajè, *Cult*, Legno, gesso, colla di coniglio, tempera all'uovo (100 × 40 x 10 cm), 2016; Filippo Marzocchi, *Who's afraid of dirty white*, Smalto e acrilico su tela (70 x 100 cm), 2016.

⁴¹⁸ S. Ribaud, *Hen-House la mostra nel pollaio*, in «Rivista Segno». <https://www.rivistasegno.eu/hen-house/> (ultima consultazione 20 marzo 2022).

⁴¹⁹ S. Franceschetti, *Quel pollaio è un'opera d'arte*, in «Il Giorno», 17 Novembre 2016, p. n. n.

⁴²⁰ Il video è disponibile al seguente link: <https://vimeo.com/185523561> (ultima consultazione 20 marzo 2022).

dispositivo espositivo a un pubblico prettamente animale complica ulteriormente il senso ultimo dell'operazione. Cosa dovremmo pensare se le galline, relegate al ruolo di animali da cortile, traessero invece piacere o beneficio dalla fruizione delle opere? Se in uno storico antecedente come *Endogene Depression* di Wolf Vostell (1975), i tacchini che si aggiravano tra i televisori erano metafora di un'umanità instupidita e lobotomizzata, le galline di Pajè costituiscono un nuovo possibile prototipo di pubblico, non antropizzato ma alternativo ai codici e alle consuete destinazioni d'uso con cui l'umano ha costruito le sue nozioni di esperienza dell'arte. Alcune delle opere pensate per la mostra fanno esplicitamente riferimento al palesarsi di queste eventualità, fin dal banner concepito come ingresso: *Hen-House, allegorical dream place* di Marco Casella, una stampa digitale dove campeggia il messaggio "FEELINGS THAT YOU MAY HAVE ENCOUNTERED DURING A DREAM OF HENS", monito della natura onirica, ironica e allegorica dell'esposizione (Fig. 131). Mimi Enna sottolinea invece il ruolo dell'animale quale protagonista in prima persona, affiggendo nel pollaio locandine di pellicole tratte dalla storia del cinema dove figurano galline, conigli e piccioni in qualità di primi attori (Fig. 132). Anche Giuseppe De Mattia con i suoi *Disegni vigliacchi* immagina un ruolo attivo per gli animali a completamento del lavoro artistico, dato che le carte di cellulosa opportunamente disposte nel pollaio vengono realizzate con la collaborazione delle beccate e zampate dei volatili (Fig. 133). Da ultimo, Pajè riproduce in legno e gesso un monolite nero (Fig. 134) che fa eco all'epica ed enigmatica tavola dei comandamenti del film di Stanley Kubric *2001: Odissea nello Spazio*. All'inizio del kolossal, questa misteriosa pietra compare già agli albori dell'umanità, affascinando le scimmie a tal punto che grazie alla sua influenza mistica, impareranno a utilizzare le ossa degli altri animali come clave, ricoprendo di nuovi significati funzionali un dato oggetto. Una volta evolutesi in uomini, la sua influenza le condurrà a impiegare la scienza ai fini del progresso, in un processo evolutivo ancestrale che lega indissolubilmente l'antenato animale all'essere umano nella scoperta di nuove possibilità. Nella pratica artistica di Pajè l'animale è elemento ricorrente ⁴²¹, spesso veicolo adottato per ribaltare i piani

⁴²¹ S. Verini, *Un giorno tutto questo sarà tuo: una mostra, infinite potenzialità*, in Id. (a cura di), *Mattia*

dell'eventualità o crearne di nuovi. Il confronto con l'alterità non umana si estenderà infatti anche a una serie di opere successive a *Hen House*⁴²², come *Ragni* (2020) (Fig. 135), delle minuscole sculture di aracnidi in argento, di 4 x 4 cm, disposte in interstizi non convenzionali, dove potrebbero posizionarsi dei veri ragni, in modo da costringere lo spettatore alla ricerca delle opere e stravolgere le logiche confortevoli della fruizione. *Ragnetto* (2020) (Fig. 136) invece consiste in una targa in ottone affissa in una strada pubblica a Pereto, in occasione della rassegna "Straperetana". L'iscrizione recita: "In questo luogo nel luglio 2020 è stato liberato un ragno precedentemente catturato a Bologna", conferendo così un'importanza inusuale a un avvenimento apparentemente insignificante. Infine *Chi va piano va sano e va lontano* (2019) (Fig. 137) è un terrario circolare ospitante nove tartarughe vive, sul dorso delle quali sono attaccate le lettere che compongono la parola "obiettivo". Un'operazione minima, guidata però dalla speranza che nelle loro imprevedibili traiettorie, si realizzi l'improbabile eventualità per cui le tartarughe raggiungeranno l'obiettivo di comporre la parola "obiettivo", attivando letteralmente la tensione verso la materializzazione di remote e stravolgenti possibilità.

L'ultima opera presentata è quella che ha ispirato parte del titolo e della metodologia di questo excursus: *Mondo alla rovescia* (Fig. 138) di Lara Favaretto, una stampa fotografica eseguita nel 2002⁴²³. La foto è stata scattata presso il Parco Nazionale della Majella, in Abruzzo, e ritrae sei cacciatori di cinghiale disposti a cerchio, intenti a sollevare da terra un'asina, i cui volti ilari testimoniano la soddisfazione nel completamento dell'impresa, ma anche l'imbarazzo derivato dall'essere colti in una situazione piuttosto straniante e inusuale, a cui l'artista aveva chiesto di sottoporsi⁴²⁴. Tale lavoro costituiva

Pajè. Un giorno tutto questo sarà tuo, Fondazione smART – polo per l'arte – Litografia Bruni, Roma 2019, pp. 30 – 31

⁴²² Cfr. il portfolio dell'artista: *MATTIA PAJÉ portfolio – selected works 2023*.

⁴²³ La foto, che misura 180 x 240 cm, è stata scattata da Ela Bialkowska e appartiene ora alla Speyer Family Collection di New York. Questa è stata esposta in differenti occasioni, tra cui la mostra "Forse Italia", del 2003, presso lo S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst di Gand e la mostra "Italia Italie Italien Italy Wlochy", del 2008, presso il Museo d'Arte Contemporanea Sannio – ARCOS, a Benevento.

⁴²⁴ L. Favaretto (a cura di), *Ageing Process*, Edizione Mousse – Sternberg Press, Milano – Berlin 2015, pp. 103 – 104.

un'evoluzione del video *Sollevarlo non vuol dire volarlo*⁴²⁵, girato dall'artista nel 1999, che riprendeva una comitiva di amici invitati da una compagnia di produzione a fare una scampagnata in una collina del bolognese, tra gli asini al pascolo, che dovevano conversare a partire da un assurdo suggerimento dato dall'artista: "sollevare l'asino, tenendo presente che l'asino vola", ingegnandosi per trovare il modo di sollevare realmente l'animale. Già qui l'artista utilizzava la metafora dell'asino che vola come motivo di realizzazione dell'impossibile: «"L'asino che vola" è proprio lo spazio della possibilità, anche la più assurda, è il luogo dell'utopia, che sempre c'è in ogni favola e in ogni motto di spirito»⁴²⁶. La pratica di Favaretto si è infatti posizionata, fin dal principio, nel tentativo di spostare il punto di vista sulla realtà, lasciar fluire un potenziale inespresso al di là delle logiche utilitarie⁴²⁷, esaltando le capacità meraviglianti del non spettacolare, futile o emarginato. In linea con questo itinerario concettuale, la fotografia del 2002 da corpo a un'azione che simboleggia, nel gergo comune, ciò che ha a che fare con il paradosso e l'incredibile, ovvero la vista di un asino che vola. L'opera è nutrita di riferimenti che spaziano dalla storia dell'arte alla letteratura. Il punto di partenza era stato, infatti, quello di ricreare la scena rappresentata in *Tú que no puedes*, acquaforte tratta dalla serie dei *Caprichos* di Goya (Fig. 139) che descrive due uomini del popolo aventi due asini sulle rispettive schiene, allusione mordace alle gravidezze che erano costretti a sopportare le classi più povere⁴²⁸. Altro riferimento era una stampa popolare prodotta a Roma intorno al 1820, illustrante di nuovo un asino caricato sulle spalle di un uomo. Il carattere popolare dei riferimenti si confà allo spirito dei soggetti con cui Favaretto costruisce la sua reinterpretazione: da un lato il gruppo di cacciatori del piccolo paesino abruzzese vestiti alla contadina, dall'altro l'asina, animale particolarmente impiegato per lavori umili e pesanti. "Mondo alla rovescia" è anche una locuzione tratta dal teorico russo Michael Bachtin, che in relazione all'opera letteraria di François

⁴²⁵ Il video, della durata di 18 minuti, era stato realizzato in occasione della mostra "BOOM!" presso la Manifattura Tabacchi di Firenze, aperta tra il 10 giugno e il 20 luglio 2001.

⁴²⁶ L. Cerizza, *La volpe e altre storie. Una possibile ricognizione sul lavoro di Lara Favaretto*, testo critico per la mostra "Shy as a fox", Galleria S.A.L.E.S., 14 dicembre 2000 – 15 febbraio 2001, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Galleria S.A.L.E.S.

⁴²⁷ L. Cerizza, *Lara Favaretto*, in Id., S. Chiodi, G. Maraniello (a cura di) *Espresso – Arte Oggi in Italia*, Electa, Milano 2000, p. 132.

⁴²⁸ E. Helman, *Transmundo de Goya*, Alianza Editorial, Madrid 1983, p. 221.

Rabelais e all'analisi della linguistica volgarizzata con la quale l'autore condensa il suo stile, introdusse nella disamina letteraria il concetto di "carnevale". Attraverso tale parametro, Bachtin avviava un'analisi della funzione sociale del carnevale, inteso come momentaneo strappo nel normale flusso della quotidianità e immediato rovesciamento delle convenzioni più diffuse⁴²⁹. Se per Bachtin il mondo alla rovescia significava la rinuncia al sistema gerarchico per cui il più povero è subordinato al più ricco, nell'opera di Favaretto la sospensione carnevalesca transita in senso letterale con la stessa mordace ironia, ma in una forma di negoziazione non più inter-umana, ma inter-specie. Sebbene l'artista non abbia mai fatto un esplicito ricorso alla soggettività animale in termini interspecisti e la frequenza di temi animali nella sua opera non sia una costante ragguardevole, da far pensare a un interesse precipuo, appare però significativo che la sua prima mostra personale, allestita nel 2000 presso la Galleria S.A.L.E.S di Roma e dal titolo "Shy As a Fox", metteva di nuovo l'animale al centro della narrazione, con un video dal titolo *Il sogno della volpe*⁴³⁰, in cui l'artista intervistava una serie di personaggi incontrati in vari luoghi rurali dell'Italia, trattenendosi a parlare con uno di loro su un sogno fatto su una volpe, evocando nuovamente l'alterità nelle pieghe di in un registro onirico, fatto di probabilità e fugaci apparizioni⁴³¹. Allo stesso modo, anche la figura dell'asino ricorre con una discreta consistenza nella sua produzione o perfino in utopici progetti non realizzati⁴³². Per tornare al concetto di "mondo alla rovescia", esso è anche un topos figlio dell'immaginario collettivo nella storia culturale, rintracciabile in

⁴²⁹ «As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal.». Cfr. M. Bachtin, *Rebelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington 1984, cit., p. 10.

⁴³⁰ L'opera, datata 2000 e della durata di 11'30'', fa ora parte della "Collezione video d'artista" della GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.

⁴³¹ Cfr. il comunicato stampa della mostra, "Shy as a fox", Galleria S.A.L.E.S., 14 dicembre 2000 – 15 febbraio 2001, Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Galleria S.A.L.E.S. e M. Smarrelli, *Lara Favaretto*, in «Tema Celeste», n. 84, 2001, p. 110.

⁴³² Tra questi, figura il *Project for a Utopia*, scritto nel 2001 e consistente in una mongolfiera il cui pallone aerostatico è a forma di asino con le ali. La struttura era stata pensata per ospitare persone invitate a confrontarsi sul tema della dignità. Cfr. E. Bordignon, *Lara Favaretto Back to the future #38*, in «Klat Magazine», primavera 2010 <https://www.klatmagazine.com/art/lara-favaretto-interview-back-to-the-future-38/10841> (ultima consultazione 15 giugno 2022). Da citare inoltre il progetto *Carossa*, del 2000, nato dopo aver visto il carnevale di Santiago de Cuba e consistente nella realizzazione di una giostra indossabile, decorata con asini di cartapesta e lustrini sollevati da uomini mascherati. Cfr. Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Galleria S.A.L.E.S.

produzioni saggistiche destinate a sfatare i rapporti di forze su cui si reggono gli ordini sociali. Tra queste, particolarmente significativa per l'artista è l'opera omonima dell'antropologo ed etnologo siciliano Giuseppe Cocchiara, che attraverso un approfondimento degli studi sul folklore e la cultura popolare, dimostrò le aspirazioni a riprogrammare il mondo e il suo ordinamento che si celavano dietro forme di oralità popolari, legate anche a racconti su animali come l'avvistamento di pesci volanti o pecore che tosano i pastori⁴³³. La foto di Favaretto sovverte allo stesso modo le categorie concettuali associate alla nozione comune per cui l'asino, come la gallina, sia metafora di un certo grado di stupidità o ignoranza. Se l'essere umano si è elevato, sin dall'antichità⁴³⁴, a più saggia tra le creature viventi, utilizzando i propri parametri intellettivi come coordinate di una scala in cui formulare valutazioni denigratorie sull'animale, *Mondo alla rovescia* allude a una differente latitudine con cui intendere la realtà. Questo animale è infatti trasformato, dall'azione dell'essere umano stesso, in monumento celebrativo⁴³⁵, una momentanea scultura equestre per cui la ri-significazione della cognizione umana viene assunta quale piedistallo, in rapporto con un necessario ribaltamento della condizione animale.

⁴³³ G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

⁴³⁴ In seno agli animal studies esistono differenti studi che trattano della stupidità tributata dall'essere umano all'animale. Rispetto alle credenze degli antichi cfr. L. Kostuch, *Stupid animals in ancient natural histories*, in «Organon», n. 52, pp. 5 – 30. Per una disamina filosofica si veda invece J. Ó Maoilearca, *Brutal Thoughts: Laruelle and Deleuze on Human Animal Stupidity*, in C. Gardner, P. MacCormack (a cura di), *Deleuze and the Animal*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, pp. 37 – 51.

⁴³⁵ A questo proposito è significativo citare l'esperienza italiana del Museo del Somaro, ideato dall'artista Nello Teodori inizialmente nel suo studio di Perugia nel 1999 e, dal 2018, in una sede pubblica del Comune di Gualdo Tadino, in Umbria. La collezione del museo comprende oltre cento opere di artisti visivi dedicate alla rivalutazione della figura dell'asino, così come contributi provenienti da altri ambiti disciplinari. La descrizione che da Paolo Portoghesi del Museo è emblematica anche rispetto l'opera di Favaretto: «L'essenza della “somaritudine” è proprio nell'appartenenza alle minoranze e nella sua “vocazione del Bastian contrario, pronto a schierarsi contro le definizioni maggioritarie, attratto, forse, da un mondo alla rovescia”». Cfr. il sito del Museo: <https://www.museodelsomaro.it> (ultima consultazione 12 giugno 2022).

PARTE V

COALIZZARSI CON L'ALTERITÀ: VERSO UN'ECOLOGIA QUEER CON AGNES QUESTIONMARK

Nel libro *Autobiografia di un polpo*, la filosofa e psicologa Vinciane Despret fonde la rigidità della narrazione scientifica con il mondo visionario della favola, in un esercizio teorico e immaginativo situato nel solco della più recente *fiction theory*⁴³⁶. Attraverso racconti elusivi e porosi, in bilico tra la fittizia pretesa di fedeltà agli apparati etologici e una più corrosiva fantasia con cui riformulare i parametri di comprensione o convivenza con l'alterità, Despret modella una nuova mitologia della scienza, le cui narrazioni ibride ed eversive invitano, per assurdo, a ricalibrare il nostro grado di attenzione nei confronti degli animali non umani. Le tracce da loro lasciate costituiscono, nel filtro di questo *détournement* scientifico, letterario ed estetico, una grammatica di significazioni alternative leggibili come ineludibili segni di valore artistico. Tra le storie che gli animali raccontano nel libro, una di queste ha, infatti, per oggetto una clamorosa scoperta: il ritrovamento di un'iscrizione su vasellame stilata con dell'inchiostro spruzzato da uno o più polpi⁴³⁷. La nuvola d'inchiostro, generalmente utilizzata in quanto dispositivo furtivo nelle pratiche mimetiche dell'animale, diverrebbe il canale attraverso cui quest'ultimo è in grado di conformare e tramandare una testimonianza di sé, non corrisposta unicamente a una funzione scaturita dall'istinto di sopravvivenza, ma dotata di specifico e consapevole valore storico, artistico e autobiografico. L'impulso biologico incarnato in atto performativo viene codificato in una forma di scrittura che, seppur ancora commisurata sugli impianti semiologici propri dei nostri apparati comunicativi, metterebbe in discussione l'abilismo con cui l'essere umano si ammantava dei propri privilegi creativi. Questa trasformazione delle consuetudini del

⁴³⁶ Questo paragrafo costituisce una rielaborazione di quanto scritto sulla rivista accademica «Antennae», per cui cfr. G. Chiaraluce, *Autobiography of an Artist Octopus*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture», n. 63, Spring 2024, pp. 91-104; poi ripreso sulla rivista «Antinomie», per cui cfr. <https://antinomie.it/index.php/2024/11/25/ritratto-dellartista-da-polpo-agnes-questionmark/>

⁴³⁷ V. Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Actes Sud, Arles 2021, pp. 69-126; tr. it. *Autobiografia di un polpo e altri racconti animali*, Contrasto editore, Roma 2022.

linguaggio, della sua autografia, ricezione e funzione, aprirebbe a modalità espressive ben più imprevedibili e complesse, calibrate sulla reciproca affezione tra specie, a cui sottostanno i modi di intendersi e relazionarsi, di desiderare di essere altro, di significare il proprio corpo o quello altrui.

Al di là dell'ovvia finzione narrativa che Despret mette in atto, ciò che qui interessa è il tentativo di verificare condizioni sperimentali volte a sgretolare l'ontologia della differenza e pensare a modificazioni corporee e attitudinali, attraverso cui comprendere e integrare altre forme di soggettività nelle nostre vite, predisponendoci possibilmente a vedere o ascoltare pazientemente ciò di cui gli animali non umani sarebbero capaci, oltre le logiche di mero sfruttamento o intrattenimento. Visti da questa prospettiva, anche gli animali potrebbero essere considerati artisti. Verrebbe qui quasi spontaneo chiedersi, all'inverso, se nell'apprestarsi alla pratica di Agnes Questionmark, artista nata a Roma nel 1995, ella stessa non possa essere esaminata in quanto artista-animale, attiva in un continuo processo (biologico, creativo, relazionale) di riscrittura dell'esistente e di ridefinizione delle narrazioni biologiche, corporali, ecologiche o delle gerarchie sessuali, ispirata da una pratica tentacolare di collaborazione con elementi naturali e scientifici. L'ultima parte di questo elaborato perviene al punto terminale di un percorso di alleanza interspecifica, che è anche il cominciamento di possibili riflessioni future, analizzando in tal senso la pratica di Agnes Questionmark.

L'artista ha inizialmente lavorato sistematicamente con la performance, creando habitat immersivi legati al mondo marino e utilizzando il suo corpo come dispositivo di frontiera sconvolto da un sistema di relazioni complesse. Presupposti inter-specisti, tematici, pedagogici e iconografici preparano le fondamenta su cui l'artista ha solcato un'identità fisica e sociale non conforme, intercettando questioni di stringente e preoccupante attualità: «Evolveremo in risposta agli eventi ambientali? Il postumanesimo organico, ossia l'idea di una trasformazione attraverso mezzi biologici, potrebbe rappresentare un futuro concreto?»⁴³⁸. Più che suggerire una risposta certa, l'artista decostruisce i caposaldi evoluzionisti su cui si reggono le istanze di tali domande, attraverso una pratica performativa e speculativa orchestrata a partire dalla caustica tripartizione fra il suo stesso corpo, la natura e la teoria pratica queer.

⁴³⁸ A. Questionmark, *About*, in <https://www.agnesquestionmark.com/about/>; tr. it. dell'autore

Le prime performance di Questionmark possono essere suddivise in tre serie interconnesse, in cui il corpo sconfinante dell'artista figura sempre quale protagonista principale. Sottoposto a una situazione sconsigliata e prolungata nel tempo, esso drammatizza una prassi dalle componenti masochiste, rievocando le spettacolarizzazioni rituali tipiche della generazione di artisti a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, che impiegarono il proprio corpo alla stregua di un'utensile da tormentare o trasformare attraverso performance rischiose ed estreme⁴³⁹. La prima serie riguarda *Liquid Ground*, azione in cui il corpo viene inserito in un dispositivo spaziale artificiale, ristretto e scomodo, distinto dall'architettura. Nella seconda, *Sirenomelia*, il corpo viene abbandonato direttamente nell'ecosistema naturale. La terza e ultima, *TRANSGENESIS*, prevede l'innesto del corpo all'interno di una piscina, contesto architettonico creato dall'uomo e che, tuttavia, presuppone una stringente dialettica tra naturale e artificiale. Le tre performance testimoniano come l'approccio di Questionmark alla natura non venga mai risolto in chiave idealizzante, ma muovendosi all'insegna di una comunione o metamorfosi tra il corpo umano e diverse forme di vita sessuate, al fine di mostrare possibili varianti evolutive: l'acqua, elemento e habitat naturale, per quanto riguarda *Liquid Ground*; una figura leggendaria come la sirena, in relazione a *Sirenomelia* e infine un animale non umano, il polpo, per ciò che attiene a *TRANSGENESIS*.

L'interesse dell'artista verso il concetto di natura e le sue derive si delinea con particolare chiarezza poiché, attraverso l'agency di una corporeità in transizione, lei si propone di sfaldare e problematizzare alcuni modelli normativi legati alla stessa nozione di naturalità, intesa come principio sovra-individuale e incontrovertibile. Dal 2021 è infatti coinvolta in una transizione sessuale, manifestazione di un corpo sia biologico sia politico orientato all'autodeterminazione, in cui la pratica performativa è intrinsecamente avvinghiata alle vicissitudini private. La trasformazione non viene dunque rappresentata come processo intimidatorio o da respingere, ma è parte di uno sviluppo naturale e continuo, attraverso cui si costruiscono e modellano nuovi mondi, mitologie del sé, paradigmi di comprensione e forme ibride di umanità.

Liquid ground è una delle tante performance che prevedono l'inserimento del corpo di Questionmark all'interno di angusti contenitori riempiti d'acqua. Munita di un respiratore, rimane immersa per ore all'interno di un acquario inospitale, progettato con

⁴³⁹ A. Jones, *Introduzione*, in T. Warr (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Milano 2011, pp. 37 – 41.

la collaborazione di un team di esperti e appena sufficiente a circoscrivere la sua figura scomposta. Equiparandosi a una creatura a metà fra l'umano e l'anfibio, in questo primo nucleo performativo l'artista s'interroga sul percorso evolutivo che ha portato l'essere umano dall'acqua alla terraferma e sul modo di invertire il cammino con un itinerario a ritroso, in cui retrocedere col passo del gambero nel liquido primordiale, inteso come fonte d'origine e indistinzione.

Stando alle teorie evoluzionistiche, l'origine della vita sulla Terra può essere datata a un periodo iniziato circa 4,4 miliardi di anni fa, quando l'acqua allo stato liquescente apparve sulla superficie terrestre. Fu allora che semplici composti organici, condensati in un brodo primordiale, diedero origine a cellule in grado di sopravvivere sulla base di requisiti minimi e tali da alimentare la propria struttura per riprodursi. Nel corso di milioni di anni, la vita come la conosciamo oggi è quindi progredita a partire da questa soluzione, attraverso fasi successive che, per certi versi, restano ancora imperscrutabili. Con l'avvento della teoria dell'evoluzione per selezione naturale, formulata principalmente da Charles Darwin nel 1858, s'ipotizzò che tutte le forme di vita fossero legate da rapporti di discendenza comune, attraverso alberi filogenetici in ramificazioni riconducenti a un unico progenitore estremamente semplice, la cui esistenza si era originata, per l'appunto, dall'acqua⁴⁴⁰. Se è certamente vero che il contatto tra essere umano e liquido amniotico rimane ancora, nella coscienza collettiva, un prerequisito necessario all'origine della vita, la nozione più ampia di nascita comune generata dall'acqua, intesa come fluido primordiale da cui ogni entità è emersa, sembra essere una remota eventualità, volatilizzata a causa di una neanche troppo misteriosa amnesia collettiva. I termini essere umano e acqua vengono, ad esempio, assunti in quanto entità chiaramente distinte. Per suturare questa apertura e cementare il nostro stadio di reciproca appartenenza a tale costituente, Questionmark s'impiana in contenitori acquosi dalle forme più disparate: lunghi cilindri, cubi o parallelepipedi. Le profilature rigidamente geometriche richiamano la purezza della scultura minimale, la cui teatralità è animata direttamente dalla presenza dell'artista, in un rapporto pervasivo con il pubblico, immersa in una provetta per esperimenti da laboratorio dell'immaginario.

Più in generale, Questionmark s'impegna nella pratica in molte altre sue azioni, ormai divenute quasi una cifra stilistica dell'artista. Per citarne alcune, *Falling in water*

⁴⁴⁰ C. Darwin, *L'origine della specie*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 515 – 516.

(2021), eseguita al Teatro Lliure di Barcellona e durante la mostra collettiva *Chrysalis: The Butterfly Dream*, al Centre d'Art Contemporain di Ginevra (2023); *Slaughterhouse* (2022), al Performistanbul Centre di Istanbul. *Liquid Ground* è stata messa in scena in diverse occasioni. Nel 2019, ad esempio, nell'antica Città di Cosa, in Toscana, durante il festival d'arte contemporanea HyperMaremma (Fig. 140) e più recentemente presso FOROF, fondazione che promuove la ricerca contemporanea nel centro di Roma, nel 2022 (Fig. 141).

Il titolo s'ispira direttamente a un passo contenuto nel libro *Marine lover of Friedrich Nietzsche*, in cui la filosofa femminista francese Luce Irigaray invita il suo interlocutore a rammentare il terreno liquido («So remember the liquid ground»⁴⁴¹), in opposizione alla solidità del pensiero di Nietzsche, che secondo l'autrice era stato complice nel diffondere una visione superomistica, in cui la figura femminile veniva rimossa e sommersa nelle profondità insondabili degli abissi oceanici. Sulla scorta interpretativa delle narrazioni nietzschiane fornite dalle filosofe femministe, sensibili a questo sotterraneo occultamento, l'affioramento da un utero ricolmo di liquido amniotico era parte di un racconto nostalgico da espungere durante la crescita, per disconoscere l'importanza del femminile nella concezione del maschile. L'acqua, sostanza primordiale e mutevole, diveniva per Irigaray un terreno alternativo, fluido e accogliente, da cui emergere non solo in quanto individui consapevoli, ma come portatori e portatrici di un pensiero in dialogo con le profondità dimenticate della coscienza e della storia. La filosofa s'inserisce in un novero di pensatrici che, evidenziando la materialità della differenza sessuale e di genere, hanno dato vita a indicativi slittamenti teorici nel delinearsi dell'idrofemminismo e delle pratiche di cura attraverso l'acqua, a esso relazionate. L'esperienza dell'esistenza incarnata nell'acqua ha infatti dischiuso una prospettiva ecologica all'interno della teoria queer, ampiamente illustrata da Astrida Neimans, scrittrice e teorica culturale, che ha tentato di ragionare su Irigaray come fenomenologa post-umanista, attenta all'insistenza verso pratiche di divenire neganti ogni essenzialismo biologico e materiale⁴⁴².

⁴⁴¹ L. Irigaray, *Marine lover of Friedrich Nietzsche*, Columbia University Press, New York 1991, cit., p. 37.

⁴⁴² A. Neimans, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, London 2016, pp. 65-108.

Anche Questionmark riflette attraverso questo prisma, cristallizzandosi nella fissità performativa della sua pratica come un corpo d'acqua dentro l'acqua o, per citare Georges Bataille, «come acqua nell'acqua»⁴⁴³. Un'evidenza fisica – quasi tautologica – dell'osmosi incessante, che trasforma il liquido da risorsa vitale a elemento costitutivo, avvolgente e intimamente manifesto della nostra identità: «L'acqua non è soltanto un qualcosa che utilizziamo (per bere, lavarci, cucinare) [...] ma anche ciò che incarniamo in senso postumano»⁴⁴⁴. Attraverso la configurazione estetica diretta e costante del processo d'immersione, coesistenza e adattamento, l'artista all'interno di un cilindro acquatico instaura una temporalità differente e prolungata nel contatto con il liquido. Il suo corpo si destruttura in una membrana porosa, trans-corporale⁴⁴⁵ e aperta alla contaminazione, complice di una nuova concezione dei corpi utile a ripensare all'atteggiamento verso le acque dentro di noi e nella Terra. Questionmark è motivata dal presupposto che ognuno incarna appunto un "corpo d'acqua", elemento costituente dal 60 al 90% del nostro organismo. Inoltre, i cicli idrogeologici del pianeta sono organizzati su una continua ridistribuzione dell'acqua già presente sul pianeta stesso, detentrica quindi di una storia millenaria di cui, in un certo senso, anche noi esseri umani ricopriamo una minima parte. Senza esserne pienamente consapevoli, veniamo costantemente confrontati con i molteplici percorsi e le fasi temporali che l'acqua stessa ha attraversato. La memoria personale dell'artista, legata all'infanzia trascorsa in barca con il padre, si fonde con la memoria geologica dei cicli che l'acqua ha attraversato per diffondersi dentro di noi e sul pianeta. Muoversi su un terreno liquido significa per lei imparare nuovi trucchi di sopravvivenza, adattarsi a camere di compensazione alternative che possano farci percepire la materialità della nostra esistenza assieme alle molteplici costituenti del corpo. Affermare di essere un corpo d'acqua significa inevitabilmente mettere in discussione ciò che realmente intendiamo quando diciamo "umano". Il risultato di tali processi è un corpo malleabile e liquescente, organico ed elusivo, s-composto da fluidi, che convive e si lascia determinare da essi quotidianamente. La fluidità, materiale e speculativa, si fa scivoloso espediente di

⁴⁴³ G. Bataille, *Teoria della religione*, SE, Milano 2002, p. 25.

⁴⁴⁴ A. Neimans, *Bodies of Water*, cit., p. 67; tr.it. dell'autore.

⁴⁴⁵ Con questo termine mi riferisco allo studio di Stacy Alaimo sulla trans-corporalità, centrato sulla comprensione del corpo in quanto dispositivo poroso, in una continua e inseparabile interazione con l'ambiente in cui è calato. Cfr. S. Alaimo, *Trans-corporeal feminism and the ethical space of nature*, in Ead., S. Hekman (a cura di), *Material Feminism*, Bloomington - Indiana University Press, Indianapolis 2008, pp. 237 – 264.

decostruzione identitaria, inclusa quella di genere: «Se consideriamo noi stessi come corpi d'acqua, acquisiamo la capacità di mettere in discussione la proliferazione eteronormativa della vita»⁴⁴⁶.

In termini scientifici la «Sirenomelia», nota anche come «sindrome della sirena», è una rara malformazione congenita caratterizzata dalla fusione dei due arti inferiori, con la sembianza di una sorta di coda di sirena. Prendendo spunto da questo dato clinico, Questionmark elabora una performance che, attraverso la celebrazione del concetto di anomalia, fonde scienza, natura, realtà e mitologia, ma anche terra e mare, pesci ed esseri umani. *Sirenomelia* è stata presentata per la prima volta nel 2022, presso la sede milanese della rivista «Flash Art» (Fig. 142). Al calare della sera, una strana creatura nuotava indisturbata in una piscina illuminata. La protagonista era di nuovo Questionmark, con indosso un lungo costume in silicone a forma di sirena, perfettamente aderente alla sua pelle, dotato di pinne protesiche sulle braccia e branchie sul viso. I costumi utilizzati dall'artista non cedono mai alla facile estetizzazione, né riproducono in modo edulcorato o fiabesco le creature alle quali s'ispira. Al contrario, denotano una certa inquietudine e dissonanza, riproducendo porzioni di animali in tonalità neutre o violacee, quasi fossero lembi di carne, sanguinolenti, escrescenti e lividi. La scelta stilistica contribuisce a generare un effetto d'indeterminatezza, attraverso la presentazione di una corporeità destabilizzante e implementata: sarà un'umana, un animale, una mutante o nessuna delle entità elencate?

A conclusione del testo per il catalogo della celebre mostra *Posthuman*, Jeffrey Deitch profetizzava che nel futuro postumano gli artisti avrebbero partecipato attivamente alla ridefinizione dell'esistenza stessa⁴⁴⁷. *Sirenomelia* accoglie pienamente l'eredità di questa previsione, iscrivendosi in un progetto in corso che riguarda l'ibridazione tra umano e non umano. Mettendo in atto un'ipotesi, l'opera invita il pubblico a interrogarsi sul confine tra realtà e finzione, attraverso l'emersione di significati scaturiti dalla politica espressiva della corporeità queer, trasformando il travestimento artistico in strumento criptico e critico. Ciò che spesso viene considerato inquietante o da rimuovere, come una vistosa deformità corporea, è celebrato da Questionmark innalzandolo con la lente universale della mitologia. Per lei, infatti, le categorie del

⁴⁴⁶ A. Questionmark, *Liquid Ground*; <https://www.agnesquestionmark.com/liquid-ground/>; tr. it. dell'autore

⁴⁴⁷ J. Deitch, *Posthuman*, DAP, Idea Books, New York, Amsterdam 1992, p. 150.

fantastico non sono funzionali a un mero effetto di stupore, a plasmare epopee o dare spiegazione a fenomeni di difficile comprensione, bensì a rivitalizzare il concetto di anomalia tramite una personale revisione e riscrittura di una narrazione, irrigiditasi in un prototipo dell'immaginario da abbattere. La deformità fisica diventa così promotrice di un nuovo paradigma con il quale conferire legittimità empirica a forme di esistenza considerate plausibili solo nel mondo della finzione, transitando dall'osservazione di un dato clinico alla costituzione della fisionomia di una corporeità fittizia, frutto dell'ibridazione tra un essere umano e un pesce. Se nella mitologia la sirena è considerata una creatura seducente e fatale, nel processo artistico di Questionmark è assunta in quanto corpo fuori dallo standard, frutto di un errore biologico da non correggere, ma esaltare in quanto esistente, coerente e reale, almeno nell'arco temporale in cui la performance viene inscenata. *Sirenomelia* attiva in tal modo una discussione riguardo l'ontologizzazione delle categorie con cui si costituiscono le classi di maschile e femminile, anormali o integrati, umani e non. Anomalo è infatti il corpo dell'artista, che attraverso l'ibridazione rifiuta l'inclusione in una determinata tipologia, così come i corpi delle persone queer, considerati anomali a lungo e quindi esclusi forzatamente dai parametri normativi della strutturazione sociale. Le numerose forme di disuguaglianza sistemica imposte al mondo umano e non umano, come l'abuso delle risorse ambientali o dei diritti animali, l'omofobia e il sessismo, derivano da una prospettiva antropocentrica e patriarcale filtrata a vario titolo negli interstizi degli apparati esistenziali, trasmessi in termini linguistici. Aggettivi degradanti, quali «degenerato» o «perverso»⁴⁴⁸, vengono infatti replicati sia nei sistemi di conoscenza della natura, sia nel corpo sessuato, informando la costruzione critica di un discorso che l'artista mira a prendere in causa e problematizzare simultaneamente.

Uno degli interessi generali che presiedono la performance è quello di dislocare l'arte dagli spazi convenzionali, ridefinendo i confini della fruizione artistica ⁴⁴⁹. Questionmark radicalizza, proprio attraverso *Sirenomelia*, la portata di tale osservazione, concependone una rievocazione in un contesto mondano, che carica l'azione di ulteriori prospettive di indagine. Nell'estate del 2022, sulla spiaggia di

⁴⁴⁸ C. Mortimer-Sandilands, B. Erickson, *A genealogy of Queer Ecologies*, in Id. (a cura di), *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2010, pp. 2-3.

⁴⁴⁹ T. Macrì, *Il corpo postorganico*, cit., p. 13.

Favignana, in Sicilia, si abbandona con lo stesso costume alla deriva tra i flussi del mare (Fig. 143). Le onde trascinano lentamente il relitto “alieno” sulla riva, ricoprendolo con pazienza di alghe e sabbia. Mentre l’azione organica d’inglobamento nella natura completa il suo corso, il corpo sembrerebbe investito dell’aura di una reliquia profana, parte di un rituale di riconciliazione tra entità, richiamando alla mente gli stratagemmi visivi di alcune performance di Ana Mendieta. Come molti degli elementi a funzionamento simbolico, risuona di un messaggio orientato a smantellare le consuetudini con cui ci rapportiamo alla natura e alla sua cura.

In quanto manifesto di una transizione sessuale e interspecifica, l’immaginario fluido di Questionmark si espande a informare anche la sessualizzazione del paesaggio, agente di una pratica di resistenza eco-sessuale. Le riflessioni sviluppate dalla recente branca della queer ecology sottolineano come i sistemi naturali siano stati a lungo rappresentati e percepiti attraverso metafore di riproduzione e dominio binario, sovrapponendo agli spazi un ordine sessuale che rispecchia e amplifica norme culturali eteronormative e patriarcali. Tale narrazione, alimentata dalla retorica dell’eterosessualità obbligatoria, ha marcato il paesaggio “selvaggio” come alterità condannata alla conquista, tracciando confini simbolici che rispecchiano le disuguaglianze di genere, sessuali e coloniali radicate nella società umana⁴⁵⁰. In questo senso, anche l’immaginario acquatico ha subito uno spostamento significativo, portato alla luce da studi che hanno applicato una prospettiva di genere nella percezione e ricezione del paesaggio⁴⁵¹. Le immagini dei marinai che dominano il mare o dei pescatori intenti a catturare e procacciare risorse marine si sono consolidate, nel lessico della cultura popolare, come potenti metafore di virilità e potere. Anche nell’universo fantastico, basti pensare alle tante divinità fluviali ampiamente ipersessualizzate o alle stesse sirene, transfer e oggetto di un desiderio tipicamente maschile ed eterosessuale. Nella grammatica di Questionmark, al contrario, il mare è spalancato a un territorio di relazioni che rifiutano gli imperativi biologici, celebrando la fragilità e la cura nei confronti della natura. A tal proposito, il video che documenta la performance si conclude con l’immagine della sirena-artista che termina la sua “contro-odissea” naufragando inerme sulla spiaggia, mentre le alghe ricoprono il suo corpo come per assorbirlo e restituirlo alla natura stessa.

⁴⁵⁰ C. Mortimer-Sandilands, B. Erickson, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵¹ Cfr. ad esempio S. MacGregor (a cura di), *Routledge Handbook of Gender and Environment*, Routledge New York, London 2017.

L'inquadratura finale rammenta che siamo parte di uno stesso orizzonte del creato e che, inevitabilmente, a esso faremo ritorno. Da questa consapevolezza scaturisce per l'artista l'urgenza di prendersi cura dei paesaggi naturali come si farebbe esattamente con il proprio corpo, lasciarsi plasmare e trasportare da essi, piuttosto che bramare di piegarli alle proprie volontà o esigenze. L'ignoto e le profondità cessano di essere luoghi da dominare, per divenire elementi da accogliere nella nostra vita come agenti di cambiamento. L'ecosistema acquatico si svincola dal "dominio femminile" a cui era stato relegato, per trasformarsi in un contesto scorrevole, in grado di accogliere relazioni e identità che sfuggono agli imperativi della riproduzione e della produttività, dove i confini tra dominatore e dominato, natura e cultura, maschile e femminile si dissolvono nel fluire continuo delle onde del mare.

L'ultima performance di Questionmark, *TRANSGENESIS* (Fig. 144), è particolarmente ambiziosa quanto sfibrante, messa in scena per ben 23 giorni consecutivi durante il maggio del 2021, a intervalli regolari di otto ore al giorno, nella cornice dismessa di una piscina in disuso nei pressi del quartiere nord di Londra Belsize Park, sito residuale di quella perversa attitudine capitalista che cementifica gli spazi per poi abbandonarli. Il titolo allude al processo di trasferimento di geni da un organismo all'altro, pratica scientifica impiegata per creare nuove combinazioni genetiche in animali e piante, sia per scopi farmaceutici che per il consumo umano. Contrariamente ai destinatari abituali, l'artista immagina una più radicale forma di evoluzionismo e contaminazione che implementa l'essere umano, a riprova di un equilibrio organico ormai alterato da un costante sconfinamento con l'alterità. Pratiche mediche di recente applicazione quali gli xenotrapianti, o più generali materiali di derivazione animale utilizzati durante interventi chirurgici, così come, filtrando col microscopio, gli effetti che alcuni microrganismi sono in grado di produrre sui nostri corpi, hanno reso tangibile la deriva essenzialista del concetto purista di umanità. La rete simbiotica e simbolica che connette diverse specie in una trama più interrelata attecchisce sulle distinzioni formulate dalla moderna biologia, corrodendo i presupposti degli ordini tassonomici, delle esigenze classificatorie e delle livellazioni gerarchiche che consolidano la scala piramidale in cui l'uomo si è situato all'apice⁴⁵².

⁴⁵² D. Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero Editions, Roma 2019, pp. 35-52.

Muovendosi da questo sostrato vischioso, Questionmark si presenta al pubblico all'interno di un gigantesco costume da polpo mutante, realizzato in silicone e attraversato da vene e membrane dall'aspetto organico, estensione epidermica della sua cianotica fisionomia. Un corpo anomalo, tentacolare, minaccioso ma apparentemente indifeso, si staglia sul bordo della piscina come i brandelli di un araldo su un cumulo di macerie, aggrappandosi con molli tentacoli alle superfici piastrellate. Una serie di specchi che circondano l'ambiente restituisce inoltre l'immagine di un sé frammentato e moltiplicato. L'artista, completamente immersa nel ruolo, muove lentamente le braccia, compiendo gesti cadenzati e meditativi. A volte le spalanca, quasi a volersi proteggere o redimere, cercando un intermediario tra la sua carne permeabile e il mondo al di fuori. Fa lunghi respiri, spesso spasmodici e affannati, come i rantoli di un pesce fuor d'acqua. Una liturgia di convulsi movimenti e mimiche, con cui trasmettere il peso, il disagio, il sacrificio di un essere umano agitato dal transito febbrile da uno stato all'altro⁴⁵³, o da più stati agli altri. La sua trasformazione metamorfica sterza la linea evolutiva verso un'immaginaria destinazione che varca i confini dell'umano fin oltre al transumano, segnando il punto zero della genesi di una creatura capace di adattarsi a un ecosistema in continuo sviluppo. Un mondo che, seppur preferirebbe rigettarla in quanto non conforme allo specismo, spinge alcuni umani a farsi sismografi delle relazioni di prossimità, a cercare vie alternative di reciprocità con gli altri esseri viventi e di sopravvivenza in mutate circostanze ambientali e sociali.

L'attraversamento naturale evocato dalla performance non è solo simbolico e figurativo, ma anche letterale. Gli spettatori, una volta entrati nello spazio, percorrono un tunnel dalle sembianze di un grande ventre pulsante e fecondato, all'interno del quale sono innestate piccole nicchie contenenti feti ibridi, dotati di tentacoli al posto degli arti (Fig. 145). All'uscita dal fittizio corpo gravido, un gruppo di performer esegue una danza rituale, aggirandosi con gesti arcaici e solenni tra anemoni e altre creature marine scolpite (Fig. 146). Il percorso di ontogenesi culmina infine nell'interfaccia con il polpo-artista, apice di una gestazione in cui la transizione diviene il linguaggio stesso dell'opera. Come ha dichiarato Questionmark in un'intervista, «Sto attraversando una transizione, l'opera stessa è una transizione e le persone che entrano nello spazio

⁴⁵³ G. Politi, *Essere oltre l'essere (umano). Una Conversazione con Agnes Questionmark*, in «Flash Art», 360, 2023, p. 27.

devono a loro volta percorrere una transizione. È un invito ad aprire la mente.»⁴⁵⁴. La parte finale rappresenta la *spannung* di una configurazione metaforica della stessa transizione di genere che l'ha coinvolta in prima persona. Questionmark, infatti, mette in scena attraverso l'azione le conseguenze di un cambiamento organico che non coincide solo con la formalizzazione del passaggio da Giovanni Vetere (il nome passato dell'artista, con cui fino a quel momento si era identificata e aveva firmato le sue opere) ad Agnes Questionmark (il nome che l'artista adotta come manifesto di un processo di autodeterminazione, basato sulla messa in discussione e sull'interrogazione dell'identità sessuale). Il tutto concerne anche lo sviluppo di una strategia performativa attraverso cui il potere radicale di un corpo mostruoso e desiderante, rigenerato ed esibito fino allo sfinimento, procede oltre il rigido binarismo insito nella strutturazione oppositiva della nostra società, che separa nettamente termini come maschio e femmina, ma anche umano e animale.

L'essere "trans" della performance è quindi la caratteristica che, fin dal titolo, evidenzia le condizioni fondamentali per attraversare e rimuovere certezze, scandagliando differenti fasi o modalità dell'esistenza. Proprio in coincidenza di *TRANGENESIS*, l'artista intraprende ufficialmente il suo personale percorso di transizione di genere.

Amelia Jones ha recentemente sottolineato la funzionalità del prefisso trans- nel contesto dei suoi studi sulla performance queer, non limitato a evocare un'idea di passaggio, ma rappresentazione di un processo di mediazione e interconnessione. Esso sovverte l'idea del corpo come entità fissa e immutabile, proponendolo come fenomeno relazionale e performativo, in cui genere e identità emergono attraverso continui attraversamenti e negoziazioni: «Il prefisso *Trans-* può rendere queer il corpo e la nostra comprensione della soggettività di genere, interpretando il corpo come relazionale, messo in atto e performativo.»⁴⁵⁵. Anche nel caso di Questionmark, il corpo e la sua esperienza non sono mai immaginati come sistemi di relazioni intime e solitarie, ma dispositivi politici, catalizzatori di consapevolezza identitaria da estendere nella comunità, per diffondere una più ampia tolleranza. I sistemi potenzialmente sovversivi a cui l'artista guarda per definire la propria fisionomia e sessualità non sono però

⁴⁵⁴ W. Ballantyne-Reid, *Why the artist Agnes? is living inside an octopus for a month*, in «i-D», 2022; <https://i-d.vice.com/en/article/k78w9v/transgenesis-octopus-art-installation-london>; tr. it. dell'autore

⁴⁵⁵ A. Jones, *In Between Subjects. A Critical Genealogy of Queer Performance*, Routledge, New York, London 2021, cit., p. 298; tr. it. dell'autore.

circoscritti all'interno del complesso umano, ma in ciò che recentemente è stato definito «più che umano»⁴⁵⁶. Questionmark, infatti, immagina il corpo come un'interfaccia pensante, attraverso cui intessere relazioni multispecie tra i mondi che abitiamo⁴⁵⁷. Rifiutare il mito della purezza della specie umana, entrando in contatto e imparando da altri esseri, privati del bisogno di distinguersi necessariamente da essi, è uno dei presupposti per cui la performance si ispira a un polpo, animale tentacolare che, recentemente, è divenuto protagonista di molta produzione culturale⁴⁵⁸.

Questa creatura estremamente sofisticata è oggetto di un fenomeno che, senza troppa fantasia, potremmo quasi definire queer. Nei polpi maschi, il terzo braccio a partire dall'occhio è quello riservato al sesso ed è chiamato ettocotilo. Questo tentacolo è predisposto alla copulazione e, se ispezionato, aiuta a determinare il sesso del polpo. All'estremità del tentacolo si posiziona il pene del polpo maschio. Quando il pene viene inserito nell'ovidotto del polpo femmina, può accadere in alcune specie che esso resti incastrato nell'ovidotto, staccandosi dal corpo del maschio⁴⁵⁹. In quel frangente, il polpo maschio perde il suo attributo sessuale, divenendo una creatura senza sesso, mentre il polpo femmina una sorta di ermafrodito. Georges Cuvier, biologo e naturalista francese attivo tra il XVIII e il XIX secolo, ritenne inizialmente che l'ettocotilo fosse un parassita, inserito nel corpo di una femmina di argonauta che stava esaminando. Un aspetto piuttosto singolare che, se da un lato condusse uno fra i padri fondatori della classificazione scientifica del regno animale a commettere un errore di valutazione, dall'altro potrebbe indurci oggi a mettere in discussione la tassonomia e ripensare alcuni caratteri sessuali proprio a partire dai meccanismi di associazione instaurati nel mondo animale⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ J. Stéprien, *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, Routledge, New York, London 2022, p. 12.

⁴⁵⁷ E. Bosio, V. Cirillo, *Zone di contatto: le epistemologie femministe e l'immersione dei corpi umani nelle relazioni multispecie*, in «DWF / Germogli. Pratiche ecofemministe», 4, 132, 2021, pp. 41-48.

⁴⁵⁸ Tra le manifestazioni più recenti della cultura contemporanea si può citare ad esempio il documentario *My Octopus Teacher* (2020), prodotto da Netflix e diretto da Pippa Ehrlich e James Reed, che ha attirato un'enorme attenzione mediatica. Anche il MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, ha adottato un polpo come logo a partire dal 2020. A questo proposito, cfr. ad esempio *Il museo a forma di polpo: MACRO, Roma, in «Mousse Magazine», 25 novembre 2020; <https://www.moussemagazine.it/magazine/macro-luca-lo-pinto-2020/>*

⁴⁵⁹ R. Schweid, *Octopus*, Reaktion Books, London 2013, pp. 21-23.

⁴⁶⁰ A questo proposito, lo studio sull'omosessualità e sulla transessualità negli animali fu piuttosto pionieristico e avvincente: B. Bagemihl, *Biological Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity*, St. Martin's Press, New York 1999.

Nelle profondità liquide, l'essere umano si dissolve come la sabbia al contatto col mare, mentre l'artista-polpo schizza col suo inchiostro la sagoma di un uomo vitruviano sfalsato dal centro, il cui sesso è disperso fra le spume e i cui arti vengono rimpiazzati da tentacoli, pinne e squame. L'autrice, Questionmark, non è più solo un nome a titolo di un'autobiografia, ma un invito a sospendere il punto fermo, accettando l'interrogativo come unica certezza. In questo teatro subacqueo, l'essere umano impara ad annegare più che a nuotare e, nella perdita di ossigeno, affiora la possibilità di coalizzarsi con l'alterità attraverso l'arte e l'animale.

Bibliografia

- Bibliografia su arte contemporanea e animali

AA. VV., *Animalität und Ästhetik*, «Tierstudien», n. 1, 2021.

AA. VV., *Art et Animalité*, «Ligeia», XXIX^o Année, n. 145 – 148, 2016.

AA. VV., *Animals in art*, Arken Museum of Modern Art, Copenhagen 2020.

Andersen K., Boichichio L., *The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change*, in «Forma. Revista d'humanitats», n. 6, 2012, pp. 12-23.

Aloi G., *Art and Animals*, I.B. Tauris, London 2012.

Aloi G., *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, Columbia University Press, New York 2018.

Aloi G., Hanken J., Piper R., *Animal. Exploring the zoological world*, Phaidon, London 2018.

Aloi G., *Animal Studies and Art: Elephants in the Room*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture », 2015, pp. 4 – 30; tr. it. *Animal Studies e Arte: elefanti nella stanza*, in «Animot. L'altra filosofia», n. 10, 2020, pp. 76 – 109.

Ashton E., Baker S., *The Salon of Becoming-Animal*, in «TDR», Vol. 51, n. 1, 2007, pp. 169-175.

Baker S., *Artist/Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Baker S., *Guest Editor's Introduction: Animals, Representation, and Reality*, in «Society and Animals, 9.3 (2001)», pp. 190-201.

Baker S., *The Postmodern Animal*, Reaction Books, London 2000.

Baker S., *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*, Manchester University Press, Manchester 1993.

Boichichio L., *L'animale nell'arte contemporanea: linguaggi, rispecchiamenti, contaminazioni*, in «Anthropos & Iatria», XIII, n. 5, 2009, pp. 48- 55.

Boichichio L., *Ristabilire l'ordine animale: riti e confini tra mito e reale in Bruce Nauman e Matthew Barney*, in «Elephant & Castle», n. 27, 2022, pp. 237 – 244.

Broglia R., *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Byerley A., D. Chong, *Biotech aesthetics: Exploring the practice of bio art*, in «Culture and Organization», Vol. 21, No. 3, 2015, pp. 197 – 216.

Caffo L., Sonzogni V., *Un'arte per l'altro. L'animale nella filosofia e nell'arte*, Graphe.it Edizioni, Perugia 2014.

Chiaraluce G., *La fine delle tassonomie: arte contemporanea e decostruzione della storia naturale in Italia tra anni Novanta e Duemila*, in D. Borselli, A. Casarini, R. Perna, R. Pinto, J. Pra Levis (a cura di), *Oltre la catastrofe. Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee*, Postmedia books, Milano 2024, pp. 95 – 110.

Chiaraluce G., *Autobiography of an Artist Octopus: eco-queer perspectives in Agnes Questionmark's performances*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture», n. 63, Spring 2024, pp. 91 – 104.

Chiaraluce G., *Occupante*, in A. Pastorello (a cura di), *Selvario. Guida alle parole della selva*, Mimesis, Milano 2024, pp. 420 – 437.

Chiaraluce G., *Pastore di greggi d'insetti: Gianfranco Baruchello e l'allevamento di anobidi*, in «Elephant & Castle», n. 27, pp. 80 – 102.

Conklin J., *Dead Animals or the Curious Occurrence of Taxidermy in Contemporary Art*, David Winton Bell Gallery, Providence 2016.

Cortés Zulueta C., *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal*, Tesi di Dottorato, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2015.

Cortés Zulueta C., R. Escalera Pérez (a cura di), «Boletín de Arte», n. 40, 2019.

Cottino A., D'Agliano, A. (a cura di), *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, Silvana Editoriale, Milano 2011.

Cwalinski V. (a cura di), *Animali nell'arte. Dalla preistoria alla nuova figurazione*, Skira, Milano 2005.

Dantini M., *Horses and Other Herbivores. Futurist Traces and Disputed Identities in Contemporary Italian Art 1969-2010*, in G. Ventura, A. Salah (a cura di) «Bezalel Journal of Visual and Material Culture», 2011; tr. it. *Cavalli e altri erbivori*, in D. Ferri, A. Grulli (a cura di), *Sentimiento Nuevo*, MAMBO Edizioni, Bologna 2013, pp. 45-71.

Dreyer N., *Tiere in Der Kunst*, Edition Metzler, Munich 2020.

Fibicher B., (a cura di), *Comme de bêtes*, 5 Continents Edition en coedition avec le musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Milano – Lausanne 2008.

Gallo F., *Epifanie animali e crisi dell'umano. Qualche nota sui lavori in video di Mauro Folci*, in «Senza Cornicie», n. 19, 2018.

Gerspacher A., *The Owls Are Not What They Seem. Artist as Ethologist*, University of Minnesota Press, Minneapolis London 2022.

Gessert G., *Green Light: Toward an Art of Evolution*, MIT Press, Cambridge 2010

Gioni M., *Where the wild things are*, in «Tate Etc», n. 11, 2007, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/where-wild-things-are>.

Kac E., *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits, & Robots*, The University of Michigan Press, Michigan 2005; tr. it. *Telepresenza e Bioarte. Interconnessioni in rete fra umani, conigli e robot*, CLUEB, Bologna 2016.

Klein B. A., *Par for the palette: Insects and arachnids as art media*, in E. Motte-Florac, M. C. Thomas J. (a cura di), *Les insectes dans la tradition orale – Insects in oral Literature and Traditions*, Peeters-SELAF, Paris-Louvain 2002.

Lecomte V., *L'art contemporain à l'épreuve de l'animal*, L'Harmattan, Paris 2021.

Lange Bernd P., *Animal Art. Präparierte Tierkörper in der Kunst, 1850—2000*, Verlag Silke Schreiber, Munich 2009.

Mitchell R. E., *Bioart and the Vitality of Media*, University of Washington Press, Washington 2010.

Morineau C., *Le XXe siècle et son cheval de bataille*, in R. de Ayala (a cura di), *LE CHEVAL dans l'art*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris 2008.

Nowak D., *Animalità nell'arte contemporanea e interazione interspecifica*, in «Kabul Magazine», Gennaio 2022. <https://www.kabulmagazine.com/animalita-nellarte-contemporanea-e-comunicazione-interspecifica/>

Ramos F. (a cura di), *Animals*, The MIT Press, Cambridge 2016.

Rinaldi M., *L'animale e l'artista in epoca contemporanea: una questione di cifra stilistica*, in «E | C», n. 2, 2005, pp. 40 – 52.

Roberts D., *Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois*, in D. Hopkins (a cura di), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell, Chichester 2016, pp. 287-303.

Strom K., *The Animal Surreal. The Role of Darwin, Animals, and Evolution in Surrealism*, Routledge, New York 2017.

Subrizi C., *Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni Novanta*, in «Boletín de Arte», 2019, pp. 61 – 67.

Teixeira Pinto A., *The Post-Human Animal. What's behind the proliferation of animlas in recent artworks?*, in «Frieze», Issue 19, May 2015,; tr. it. A. Teixeira Pinto, *L'animale postumano. Cosa c'è dietro la proliferazione degli animali nell'arte contemporanea?*, in «Animot. L'altra filosofia», n. 10, 2020.

Tolfo D., *Exploring the Role of Non-Human Animals in Contemporary Art: As Objects, Matter, and Collaborators*, in Guaraldo E. (a cura di), *Building Common Ground. Ecological Art Practices and Human-Nonhuman Knowledges*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2023, pp. 5 - 16.

The Animal Studies Group (a cura di), *Killing Animals*, University of Illinois Press, Urbana - Chicago 2006.

Thompson N., *Becoming Animal. Contemporary Art in the Animal Kingdom*, The MIT Press, Cambridge Ma 2005.

Ullrich, J., *The Taxidermy Hybrid*, in «Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture», Issue 7, 2008, pp. 18-21.

Zaunschirm T., *Im Zoo der Kunst*, in «Kunstforum International», n. 174, 2005, pp. 36-103.

Zaunschirm T., *Im Zoo der Kunst II*, in «Kunstforum International», n. 175, 2005, pp. 36-125.

- Bibliografia sugli artisti trattati

AA. VV., *Lo Spazio dell'Immagine*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967.

AA. VV., *il paradiso terrestre: zoo geometrico di claudio parmigiani*, Galleria Christian Stein, Torino 1970.

AA. VV., *XIV Quadriennale di Roma. Fuori Tema / Italian Feeling*, La Quadriennale di Roma, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2005.

AA.VV., *Joseph Beuys, Grassello $\text{Ca(OH)}_2 + \text{H}_2\text{O}$, Difesa della Natura*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991.

Andreozzi M., Castignone S., Mazzaro A. (a cura di), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2014.

Arcangeli F., *Victor Brauner*, in *Victor Brauner. Dipinti 1939 – 1959*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico 21 gennaio – 13 marzo 1961) Roma 1961.

Aspesi L., A. Cane, F. Griccioli (a cura di), *Petrut Halilaj Space Shuttle in the Garden Booklet*, Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2015.

Bachtin M., *Rebels and His World*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

Bailey E., *Snorks and Popples*, in «The New York Times», May 1, 1998, p. 20.

Baldoni A., *Chiara Lecca indaga il limite sottile tra inganno e realtà*, in «Arte», n. 5, 2019.

Ballantyne-Reid W., *Why the artist Agnes? is living inside an octopus for a month*, in «i-D», 2022.

Barucco S. (a cura di), *Eugenio Tibaldi Bestiario*, Galleria Umberto Di Marino, Napoli 2001.

Baruchello G., *Agricola Cornelia S.p.A*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna 1981.

Baruchello G., *How to imagine*, McPherson & Co, New York 1983.

Baruchello G., *Io sono un albero*, Quaderni di “Innovazione e Agricoltura”, Roma 1998.

Baruchello G., *Breve storia della mia pittura*, Edizioni Peccolo, Livorno 2003.

Baruchello G., *I Consigli del tricheco*, in *Esercizi/Übungen*, Archive Books, Berlino 2012.

Baruchello G., *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani, Roma 2020.

Berenice, *Brauner, Montmatre e il Gianicolo*, in «Paese Sera», 13 Febbraio 1983, p. n. n.

Bernard C., D. Ronte, *Claudio Parmiggiani*, Umberto Allemandi & C., Torino 1988.

Bernardi I., *Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 10, 2011.

Beuys J., *Difesa della Natura*, Lindau Editore, Torino 2004.

Bonito Oliva A., *Arte e sistema dell'arte*, Galleria Lucrezia de Domizio, Stampa O.G.A, Pescara Lanciano 1975.

Bonito Oliva A. (a cura di), *Contemporanea*, Centro Di, Firenze 1973.

Bonito Oliva A., *Europe / America the different avant-gardes*, Franco Maria Ricci Editore, Parma 1976.

Bonito Oliva A., Subrizi C. (a cura di), *Baruchello Certe Idee*, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011.

Bonito Oliva A. (a cura di), *Gino De Dominicis, l'immortale*, Milano, Electa, 2010.

Boragina F., G. Brivio (a cura di), *Interno domestico. Mostre in appartamento 1972-2013*, Fortino Editions, Lavis 2013.

Bordignon E., *Lara Favaretto Back to the future #38*, in «Klat Magazine», primavera 2010.

Brauner V., *Proclamation*, in A. Breton, M. Duchamp (a cura di), *Le Surréalisme en 1947*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Maeght 7 luglio – 30 settembre 1947), Maeght éditeur, Paris 1947.

Brauner V., *Serpent autocatapulteur*, in «Neon», n. 3. Maggio, Paris 1948, pp. 1 - 2.

Brauner V., *Comunicazione senza pregiudizio*, in *Victor Brauner. Dipinti 1939 – 1959*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico 21 gennaio – 13 marzo 1961) Roma 1961.

Brauner V., *Manoscritto dimenticato dietro la coscienza*, in *Victor Brauner*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico 15 febbraio – marzo 1964) Roma 1964.

Brunn J. et al., *Victor Brauner. Je suis le rêve. Je suis l'inspiration*, Paris Musées, Paris 2020.

Busto A. (a cura di), *Vedovamazzei*, Edizioni Marcovaldo, Cuneo 2003.

Calvesi M., A. Boatto, *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Galleria L'Attico, Roma 1967.

Calvesi M. (a cura di), *Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali 4 artistes italiens plus que nature*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1969

Calvesi M. (a cura di), *Marotta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

Calvino I., *Palomar*, Mondadori, Milano 2022.

Carluccio, L., *Gino Marotta*, in «Panorama», a. XII, n. 391, 18 Ottobre 1973.

Catenacci, S., *Recipes for Solo Sailors: Gianfranco Baruchello and the Agricola Cornelia S.P.A., 1973-81*”, in «Public Art Dialogue», 8:1, 2018, pp. 72-97.

Cavallarin M., V. Dehò, *Chiara Lecca quintoquarto*, Edizioni Galleria Fumagalli, Bergamo 2010.

Cecili D., *Paolo Bresciani. Confini Sfumati*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», n. 270, 24 Luglio 2015.

Celant G., *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, Electa, Milano 1985.

Cerizza L., *La volpe e altre storie. Una possibile ricognizione sul lavoro di Lara Favaretto*, testo critico per la mostra "Shy as a fox", Galleria S.A.L.E.S., 14 dicembre 2000 – 15 febbraio 2001.

Cherubini L., *Paolo Bresciani Nova*, in «Flash Art», n. 154, Feb – Mar 1990, p. 132.

Cherubini L., A. Bellini (a cura di), *Gino De Dominicis*, Flash Art Edizioni, Milano – Bologna 2007.

Cherubini L., *Controcorrente. I grandi solitari dell'arte italiana*, Christian Marinotti Edizioni, Roma 2020.

Cherubini L., *Petrìt Halilaj Anche le galline possono volare*, in «Flash Art», n. 284, giugno 2010, p. 73.

Cherubini L., G. Di Pietrantonio, C. Piccoli (a cura di), *Paesaggio Italiano II*, Manfredi Edizioni, Accademia di Belle Arti di Brera, Roma – Milano 2017.

Chiaraluce G., *Fossili del futuro. Wunderkammern Dario Ghibaud*, in Id. (a cura di), *Naturale Innaturale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024, pp. 10 – 32.

Chiodi S., M. Codognato (a cura di), *Vedovamazzei*, MADRE, Tipografia Sa.Ma., Napoli 2006,

Chiodi S., G. Maraniello (a cura di) *Espresso – Arte Oggi in Italia*, Electa, Milano 2000.

Christov-Bakargiev C., H. Ulrich Obrist, *Uccelli Birds*, I Libri di Zerynthia, Arti Grafiche Ticci, Siena 1997.

Ciglia S. (a cura di), *Il campo espanso: Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, CREA, Roma 2015.

Cobolli N., Chiara Lecca, *Horror con humour*, in «Arte», Dicembre 2008, p. 143.

Crispoli E., *Vacchi*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria L'Attico 13 dicembre 1958), Roma 1958.

- Dantini M., *Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato*, in «Quaderni di Scultura Contemporanea», n. 10, 2011, pp. 81 – 94.
- D'Argenzio M. (a cura di), *Storia Naturale di Vedovamazzei*, Trolley Books, Londra 2003.
- De Dominicis G., *Lettera sull'immortalità*, in «Flash Art», IV, 25-26, giugno-luglio, 1971, pp. 8 – 9.
- De Domizio Durini L., *PERCHÉ. Le sfide di una donna oltre l'arte*, Mondadori, Milano 2013.
- De Domizio Durini L., I. Tommasoni, *Incontro con Beuys*, D.I.A.C. Editrice, Pescara, 1984
- De Domizio Durini L., *Joseph Beuys, Difesa della Natura*, Il Quadrante Edizioni, Torino 1988.
- De Domizio Durini L., *Il cappello di feltro, Joseph Beuys, una vita raccontata*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1991.
- De Domizio Durini L., *Olivestone, Joseph Beuys*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1992.
- De Domizio Durini L., *Joseph Beuys, Fondazione per la Rinascita dell'Agricoltura*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1993.
- De Domizio Durini L., *Joseph Beuys, Difesa della Natura*, Charta ed., Milano 1996.
- Di Pietrantonio G., C. Laubard (a cura di), *vedovamazzei*, hopefulmonster editore, Torino 2004.
- Epley B. et al., (a cura di), *Victor Brauner: Surrealist Hieroglyphs*, The Menil Collection, Houston 2001.
- Falzone A. (a cura di), *Concettualismo Ironico Italiano*, Tracce edizioni, Pescara 1995.
- Favaretto L. (a cura di), *Ageing Process*, Edizione Mousse – Sternberg Press, Milano – Berlin 2015.
- Ferracci G. (a cura di), *MAXXI BVLGARI PRIZE 2020*, CURA.BOOKS, Fondazione MAXXI, Roma 2020.
- Filipovic E. (a cura di), *Petrit Halilaj Poisoned by men in need of some love*, Motto Books - WIELS, Berlin – Bruxelles 2013.
- Fiz A. (a cura di), *Gino Marotta anni cinquanta*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

- Franceschetti S., *Quel pollaio è un'opera d'arte*, in «Il Giorno», 17 Novembre 2016.
- Gavarro R. (a cura di), *Paolo Bresciani*, Galleria STAC, Prato 1995.
- Ghibaudo D., *Guida al Museo di Storia Innaturale*, Allemandi & C., Torino 2013.
- Ghibaudo D., *Die Dioramen, Sala XI*, Galerie Angelo Falzone, Mannheim 2000.
- Giani G., *Victor Brauner*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Selecta 8 – 22 novembre 1958) Roma 1958.
- Guastella A., *Progetto (s)cultura I: Dario Ghibaudo: le sue creature fantastiche, il suo Museo di Storia Innaturale*, in «ArtsLife», 23 Novembre 2022.
- Guercio G. (a cura di), *Gino De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001.
- Guercio G. (a cura di), *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Umberto Allemandi & C., Torino 2014.
- Guercio G., *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan & Levi, Truccazzano 2015.
- Guercio G., *Repositories of the Unconditional: Gino De Dominicis' "Mirror" and the Work of Art as Model of Immortality*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», n. 55/56, 2009.
- Hardouin G., *Nico Vascellari Horse Power | Videocittà Maxxi*, in «Exibart», 22 novembre 2019.
- Hawlin T., *Giulia Cenci*, in «Frieze», No. 226, p. 97.
- Jouffroy A., *Brauner*, Le Musée de Poche, Paris 1959.
- Krauss R., (a cura di), *Richard Serra / Sculpture*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art 27 Febbraio – 13 Maggio 1986), The Museum of Modern Art, New York 1986.
- Lancioni D. (a cura di), *Liverani La Salita 1957-1998*, Umberto Allemandi & C., Torino 1998.
- Lancioni D., *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2002.
- Lancioni D., *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 3/2014, settembre – dicembre, pp. 40 – 60.

Larios P., *Giulia Cenci*, in P. Larios, D. van den Boogerd, L. Almarcegui, M. Hendrikscit (a cura di), *OFFSPRING 2017: DEEP STATE*, Stichting Ateliers 63, Amsterdam 2017.

Lecca C., *Retroterra*, in Museo Carlo Zauli (a cura di), *Retroterra*, Museo Carlo Zauli, Faenza 2017.

Lonzi, C., *Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, in «Marcatrè», n. 26/27/28/29, 1966, cit., p. 130.

Maggi A., LICK. *Intervista a Chiara Lecca*, in Ead. (a cura di), *CHIARA LECCA. LICK*, Ghisla Art Collection Foundation, Locarno 2017.

Margonari R., E. di Mauro, M. Senaldi (a cura di), *Scienze Naturali. Sala I Museo di Storia Innaturale*, Edizioni Mama, Gazoldo degli Ippoliti 1991.

Molteni C., *Giulia Cenci*, in «Flash Art», n. 338, Dic 2017 – Gen 2018, p. 66.

Morando C., S. Patry (a cura di), *Victor Brauner. Écrits et correspondances, 1938-1948*; Centre Georges Pompidou, Paris 2005.

Morando C. (a cura di), *Victor Brauner, 1903 – 1966*, Arta grafică, Bucarest 2019.

N. D., *Non è reato «dipingere» quadri con gatti e uccelli vivi o imbalsamati*, in «La Stampa», 9 Giugno 1967, p. 18.

N. D., *Exhibitions: Please Don't Feed the Sculpture*, in «Time», Friday 10 June 1966.

N. D., *Gino Marotta. Nuovo Paradiso*, Edizioni de Nieubourg, Milano 1969.

N. D., *Gino De Dominicis*, Galleria L'Attico, Roma 1970.

Notte R., *Paolo Bresciani dalla pubblicità all'arte*, in «Mass Media», a. IX, n. 3, maggio-giugno 1990, cit., p. 33.

Notte R., *L'estetica dell'incerto di Paolo Bresciani*, in «Simultaneità», anno I, n. 1, 1997.

Notte R., *I ritratti virtuali di Bresciani*, in «NetMagazine», Aprile 1996.

Notte R., Perrella C. (a cura di), *Paolo Bresciani*, Galleria Stac, Prato 1995.

Pacquement A., *Serra*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou 26 ottobre 1963 – 2 gennaio 1984), Centre Georges Pompidou, Paris 1983.

Perilli L. (a cura di) *108*, cura.books, Roma 2012.

Perrella C., *Paolo Bresciani*, in «Tema Celeste», n. 36, 1992, pp. 64 – 65.

Pinto R., *Eugenio Tibaldi, incontri e scontri*, in S. Vedovotto (a cura di), *Eugenio Tibaldi. Geografie Economiche*, Maretti Editore, Roma 2013.

Politi G., *Essere oltre l'essere (umano). Una Conversazione con Agnes Questionmark*, in «Flash Art», n. 360, 2023.

Pratesi L., *Dicono di lui*, in C. Mozzetti, *Dal garage al successo*, in «InsideArt», n. 8, 2010, p. 24.

Principe, M. A., *Danto and Baruchello: From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in A. Light, J. M. Smith (a cura di), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia University Press, New York 2005, pp. 56–69.

Rezzonico S., *Tra Natura e Artificio: il Museo di Storia Innaturale di Dario Ghibaud*, in «Elephant & Castle», N. 21, dicembre 2019.

Ribaud S., *Hen-House la mostra nel pollaio*, in «Rivista Segno».

Russoli F., *Eden artificiale*, in AA. VV., Gino Marotta, Rotonda della Besana, Milano 1973.

Sargentini F., *Nella stanza del tesoro*, in «Il Tempo», Venerdì 28 Gennaio 1983.

Sargentini F., R. Lambarelli, L. Masina, (a cura di), *L'Attico 1957-1987*, Mondadori - De Luca, Milano – Roma 1987.

Sargentini F., *Diario per modo di dire*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1995.

Sargentini F., *Diario per modo di dire*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1995

Sargentini F., *Il Balcone di Trilussa*, Edizioni della Cometa, Roma 1999.

Sargentini F., *Il mio doppio fuma l'oppio*, L'Obliquo, Roma 2008

Sargentini F., *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in «Flash Art», n. 300, marzo 2012, p. 29.

Sargentini F., *Serpentopoli*, catalogo della mostra (Roma, Associazione Culturale L'Attico 31 gennaio – 28 marzo 2014) Roma 2014.

Schermi L., *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, in «Arte e Critica», anno VI n. 24, 2000.

Schwarz A. (a cura di), *Claudio Parmiggiani*, Grafis Edizioni, Bologna 1985

Scortecchi G., *Insetti*, Edizioni Labor, Milano 1963.

Searle A., *Metal Works*, in «Frieze», Issue 119, 2008.

- Seidner D., *Richard Serra*, in «Bomb Magazine», 1 January 1993.
- Semin D., *Victor Brauner*, Reunion des Musees Nationaux and Filipacchi, Paris 1990
- Semin D., S. Fauchereau, M. Montagne (a cura di), *Victor Brauner ou l'enchantement surréaliste*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne 1999.
- Serpolli R., *Richard Serra e l'Italia. Uno sguardo sulla tradizione artistica e l'identità visiva di una nazione*, in «Palinsesti», n. 2, 2011, pp. 77-93.
- Serra R., *Richard Serra: Animal habitats live and stuffed...*, Galleria La Salita, Roma 1966.
- Serra R., Foster H., *Conversation about Sculpture*, Yale University Press, New Heaven, London 2018.
- Shapiro M. E., *Inside-Out/Outside-In. The Anatomy of Nancy Graves's Sculpture*, in E. A. Carmean, L. I. Cathcart, R. Hughes, M. E. Shapiro (a cura di), *The Sculpture of Nancy Graves. A Catalogue Raisonné*, Hudson Hill Press, New York 1987.
- Simonini R., *Giulia Cenci*, in «ArtReview», October 2022, p. 30.
- Smarrelli M., *Lara Favaretto*, in «Tema Celeste», n. 84, 2001, p. 110.
- Sonnabend M. (a cura di), *Tappeti-natura*, Galleria Sperone, Torino 1966.
- Stachelhaus H., *Joseph Beuys*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1993.
- Stella D. (a cura di), *Victor Brauner. 1903-1966*, Mazzotta, Milano 1995.
- Subrizi C. (a cura di), *Baruchello. Secondo Natura*, Museo Laboratorio delle Arti Contemporanee – Diagonale, Roma 1997.
- Subrizi C., *Agricola Cornelia S.p.A: altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, Postmediabooks, Milano 2017, pp. 213-221.
- Tedeschi P., *Metamorfosi di una vita. Lucrezia De Domizio Durini arte, cultura, società internazionale dagli anni 70 a oggi*, Mondadori, Milano 2017.
- Tenconi R., *Petrut Halilaj Space Shuttle in the Garden*, Pirelli Hangar Bicocca – Mousse Publishing, Torino – Milano 2015.
- Tolve A., *Le riflessioni di Eugenio Tibaldi sull'archivio in Toscana*, in «Artribune», 27 ottobre 2021.
- Tommasoni, I., *Gino de Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2011.

Trincia D., *Il concetto di margine di Eugenio Tibaldi*, in «arte e critica», Novembre 2021.

Trini, T., *Primario è il Paradiso*, in «Domus», n 473, aprile 1969, p. 53.

Trini, T., *Marotta extraplastico*, in «Domus», n. 461, aprile 1968, p. 42.

Vascellari N., *Nico Vascellari Horse Power / 15a Biennale di Lione*, in «Flash Art», n. 346, 2019, pp. 4 – 13.

Venturi R., *Sbuffo animale penetrante m'assale: Giulia Cenci*, in Flash Art, No. 357, Vol. 55, Estate 2022.

Verini S. (a cura di), *Mattia Pajè. Un giorno tutto questo sarà tuo*, Fondazione smART – polo per l'arte – Litografia Bruni, Roma 2019.

Villa, E., *Gino Marotta Riserva di Caccia*, Edizioni La Giraffa, Pollenza 1971.

Zinelli A. (a cura di), *Giulia Cenci territory*, SpazioA, Pistoia 2019.

- Bibliografia storico-artistica

Beatrice L., Perrella C., *Nuova Arte Italiana*, Castelveccchi, Roma 1998.

Bindi G., *Arte, ambiente, ecologia*, postmedia books, Milano 2019.

Brunelli R., *Anninovanta 1990-2015. Un percorso nell'arte italiana*, Gli Ori, Pistoia 2015.

Calvesi M., *Un pensiero concreto I*, in «Collage», 3-4 [11], dicembre 1964, pp. 65 – 70.

Calvesi M., *Un pensiero concreto II*, in «Marcatrè», a. III n.16-17-18, Luglio- Agosto- Settembre 1965, pp. 241 – 251

Calvesi M., *Un pensiero concreto III*, in «Marcatrè», a. IV n.23-24-25, giugno 1966, pp. 92 - 100.

Celant G., *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.

Ciavoliello G., *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow Edizioni, Milano 2005.

- Coughlin M., E. Gephart (a cura di), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, Routledge, New York 2020.
- Dantini M., "Indifferenza" o altro. *Per una storia del surrealismo figurativo in Italia (longue durée)*, in «Predella Journal of Visual Arts», 49, 2021, pp. 15 – 29.
- Davis H., E. Turpin (a cura di), *Art in the anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*, Open Humanitiy Press, London 2013.
- Deitch J., *Posthuman*, DAP, Idea Books, New York, Amsterdam 1992.
- D'Elia A., *Arte e Ecosostenibilità*, Editrice AGA, Alberobello 2014.
- Elantkowski J. (a cura di), *Smaller Worlds. Diorama in Contemporary Art*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest 2023.
- Etienne N., *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*, De Gruyter, Berlino 2021.
- Fowkes M., R. Fowkes, *Art and Climate Change*, Thames And Hudson, London 2022.
- Gadanhio P. (a cura di), *Eco-Visionaries: Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*, Hatje Cantz, Berlin 2018.
- Galofaro D., *Il montaggio come forma di progetto*, in «piano b», vol. 4, n. 2, 2019.
- Garnier C. (a cura di), *Dioramas*, Flammarion – Palais de Tokyo, Paris 2017.
- Gauthier X., *Surrealismo e sessualità*, Sugar Editore, Milano 1973.
- Guzzetti F., *Distanze ravvicinate. Torino 1966-1973*, in B. Della Casa (a cura di), *Alighiero Boetti / Salvo "Vivere lavorando giocando"*, Edizioni Casagrande, Lugano 2017.
- Helman E., *Transmundo de Goya*, Alianza Editorial, Madrid 1983.
- Jean M., *Historie de la peinture surréaliste*, Paris 1959.
- Jones A., *In Between Subjects. A Critical Genealogy of Queer Performance*, Routledge, New York, London 2021.
- Kalaidjian W., *The Surrealist Bestiary and Animal Philosophy*, in N. Lusty (a cura di), *Surrealism*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 272 – 290.
- Kamps T. (a cura di), *Small World: Dioramas in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego 2000.

Krauss R., *Grids*, in Ead., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (MA), London 1986.

Lomas D., *Becoming Machine: Surrealist Automatism and Some Contemporary Instances*, in «Tate Papers», no. 18, Autumn 2012.

Lux S., *Arte ipercontemporanea*, Gangemi Editore, Roma 2006.

Macrì T., *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Milano 1998.

Mulatero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, hopefulmonster editore, Torino 2007.

O'Doherty B., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1999.

Pratesi L., *New Italian art: l'arte contemporanea delle ultime generazioni*, Castelvechi, Roma 2012.

Restany P., *Le nouveau réalisme*, Union generale d'editions, Paris 1978.

Stéprien J., *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*, Routledge, New York, London 2022.

Vergine L., Verzotti G. (a cura di), *Il Bello e le bestie*, Skira, Milano 2004.

Warr T., *The Artist's Body*, Phaidon Press, London 2000.

Wilson S., *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*, The MIT Press, Cambridge Ma 2002.

Zapperi G., *L'artista è una donna. La modernità di Marcel Duchamp*, ombre corte, Verona 2014.

- Altro materiale bibliografico interdisciplinare

Adams C. J., *The Sexual Politics of Meat*, Continuum Books, New York – London 2010.

ad-Din 'Attar F., *Il verbo degli uccelli*, SE, Milano 2007.

Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Alaimo S., *Trans-corporeal feminism and the ethical space of nature*, in Ead., S. Hekman (a cura di), *Material Feminism*, Bloomington - Indiana University Press, Indianapolis 2008, pp. 237 – 264.

Alaimo S., *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington-Indianapolis, Indiana 2010.

Bailly J. C., *Il partito preso degli animali*, nottetempo, Roma 2015.

Bagemihl B., *Biological Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity*, St. Martin's Press, New York 1999.

Bataille G., *Lascaux ou la naissance de l'art*, in Bataille G., *Œuvres complètes IX*, Gallimard, Paris 1979; trad. it. *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2007.

Bataille G., *Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art*, in Bataille G., *Œuvres complètes XII*, Gallimard, Paris 1988; trad. it. *Il passaggio dall'animale all'uomo e la nascita dell'arte*, in Bataille G., *L'aldilà del serio e altri saggi*, Guida, Napoli 2000.

Bataille G., *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

Berger J., *Why look at animals?*, Penguin Books, London 2009; tr. it. *Perché guardiamo gli animali?*, Il Saggiatore, Milano 2016.

Bosisio E., V. Cirillo, *Zone di contatto: le epistemologie femministe e l'immersione dei corpi umani nelle relazioni multispecie*, in «DWF / Germogli. Pratiche ecofemministe», no. 4 , 132, 2021, pp. 41 – 48.

Braidotti R., *Il postumano: La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, Derive Approdi, Roma 2014.

Caffo L., *Adesso l'animalità*, Graphe.it Edizioni, Perugia 2013.

Calarco M., *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, Columbia University Press, New York 2008; tr. it. *Zoografie. La Questione dell'Animale da Heidegger a Derrida*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012.

Canetti E., *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Adelphi, Milano 1978.

Carronia A., *Dal Cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale*, Meltemi, Milano 2020.

Chalmin P., *The history of plastics: from the Capitol to the Tarpeian Rock*, in «Field Actions Science Reports», Issue 19, 2019.

Chauvin R., *Le monde des fourmis. Un univers de science-fiction*, Libraire Plon, Paris 1969; tr. it. *Il mondo delle formiche. Un universo fantascientifico*, Feltrinelli Economica SpA, Milano 1976.

Cimatti F., *Filosofia dell'animalità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2013.

Cocchiara G., *Il mondo alla rovescia*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

Creed B., J. Hoorn, *Animals, Art and Abjection*, in R. Arya, N. Chare (a cura di), *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester University Press, Manchester 2016, pp. 90 – 104.

Darwin C., *L'origine della specie. Selezione naturale e lotte per l'esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975; tr. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

Deleuze G., Guattari F., *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit 1980; tr. it. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2002.

Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Editions de Minuit, Paris 1991; tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Milano 1996.

Derrida J., *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006; tr. it. *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006.

Despret V., *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Actes Sud, Arles 2021.

Dorfles G., *Artificio e natura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1968.

Dubois P. J., É. Rousseau, *A Short Philosophy of Birds*, Ebury Publishing, London 2019.

Ede S., *Art and Science*, I.B. Tauris, London 2012.

Edwards P., K. A. E. Enenkel, E. Graham (a cura di), *The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*, Brill, Leiden – Boston 2012.

Ereshefsky M., *The Poverty of the Linnean Hierarchy: A Philosophical Study of Biological Taxonomy*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Fabre J. H., *Ricordi di un entomologo*, Einaudi, Milano 1972.

Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli Editore, Milano 1967.

- Fudge E., *Animal*, Reaktion Books, London 2002.
- Gerard Grandville J. I. I., *Scenes de la vie privè et publique des animaux*, J. Hetzel, Paris 1842.
- Guattari F., *Les Trois Ècologies*, Editions Galilee, Paris 1989; tr. it. *Le Tre Ecologie. L'umanità e il suo destino*, Edizioni Sonda, Casale di Monferrato 1991.
- Guazzaloca G., *Primo: non maltrattare. Storia della protezione degli animali in Italia*, Editori Laterza, Roma – Bari 2018.
- Gurisatti G., *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano 2016.
- Haraway D., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London-New York 1991.
- Haraway D., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books, Durham, London 2016.
- Herring C. E., *The Worship of Creative Energy as symbolized by the Serpent*, Legare Street Press, New York 2016.
- Hillman J., *Presenze animali*, Adelphi, Milano 2016.
- ICOM Code of Ethics for Natural History Museums, International Council of Museums (ICOM) Maison de l'UNESCO, Paris 2013.
- Impelluso L., *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Mondadori Electa S.p.A, Milano 2003.
- Irigaray L., *Marine lover of Friedrich Nietzsche*, Columbia University Press, New York 1991.
- Kačāne I., *Insects in the 19th Century British Culture: Pre-Raphaelitism and Aestheticism*", in «Comparative Studies. Nature and Culture», Vol. IV (1), 2012, pp. 26-41.
- Kaenel P., *Le Buffon de l'humanité. La zoologie politique de J.-J. Grandville (1803-1847)*, in «Revue de l'Art», 1986, n°74.
- Kostuch L., *Stupid animals in ancient natural histories*, in «Organon», n. 52, pp. 5 – 30.
- Kristeva J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano 1981.

Lacan J., *Le Séminaire de Jacques Lacan: Livre X. L'angoisse*, Seuil, Paris 2004; tr. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia. 1962-1963*, Einaudi, Torino 2007.

Lombroso C., G. Ferrero, *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*, Editori L. Roux e C., Torino – Roma 1893.

Luis Borges J., *El idioma analítico de John Wilkins*, in Id., *Otras inquisiciones*, vol. II, Bruguera, Barcelona 1980.

Macho T., *Animali, umani, macchine. Per un umanismo inclusivo*, in «Lo Sguardo – Rivista di Filosofia», n. 24, 2017 (II).

MacGregor S. (a cura di), *Routledge Handbook of Gender and Environment*, Routledge New York, London 2017.

Mainardi P., *Grandville, Visions, and Dreams*, in «The Public Domain Review», 26 September 2018.

Marchesini R., *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014.

Marchesini R., *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Edizioni Dedalo, Bari 2009.

Marcialis M. T., *Sensibilità e automatismo negli animali-macchina cartesiani*, in «Rivista di Storia della Filosofia», Vol. 66, No. 4, 2011.

Marrone G., *Bestialità: culture animali*, in Id. (a cura di), *Zoosemiotica 2.0*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2017, pp. 23 – 37.

Merchant C., *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Editrice Bibliografica, Milano 2022.

Moore J. W., *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, ombre corte, Verona 2017.

Mortimer-Sandilands C., B. Erickson, *A genealogy of Queer Ecologies*, in Id. (a cura di), *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2010.

Morton T., *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero Editions Roma 2018.

Nebbia G., *Breve storia della contestazione ecologica*, in L. Piccioni (a cura di), *Giorgio Nebbia. Scritti di storia dell'ambiente e dell'ambientalismo 1970 – 2013*, Fondazione Luigi Micheletti, Bescia 2014, pp. 188 – 189.

- Neimanis A., *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, London 2016.
- Ó Maoilearca J., *Brutal Thoughts: Laruelle and Deleuze on Human Animal Stupidity*, in C. Gardner, P. MacCormack (a cura di), *Deleuze and the Animal*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, pp. 37 – 51.
- Parikka J., *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minnesota Press, Minneapolis 2010.
- Pastoreau M., *Bestiari del Medioevo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2012.
- Peret, B., *Le ruggini ingabbiate – I coglioni arrabbiati*, City lights Italia, Firenze 1997.
- Platone, *Timeo*, Mondadori, Milano 2022.
- Propp V. J., *Morfologia della fiaba*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1966.
- Quasay Aloraibi A., *Image Morphing Techinques: A Review*, in «Technium Romanian Journal of Applied Sciences and Technology», n. 9, pp. 41 – 53.
- Roscher M., A. Krebber, B. Mizelle (a cura di), *Handbook of Historical Animal Studies*, De Gruyter Oldenbourg, Berlin 2021.
- Rugoff R., Corrin L. G. (a cura di), *The Greenhouse Effect*, Serpentine Gallery, London 2000.
- Sax B., *Imaginary Animals. The Monstrous, the Wondrous and the Human*, Reaktion Books, London 2013.
- Schweid R., *Octopus*, Reaktion Books, London 2013.
- Shapiro K., *The State of Human-Animal Studies: Solid, at the Margin!*, in «Society and Animals!», n. 10.4, 2002, pp. 331-38.
- Singer P., *Animal Liberation. A New Ethics for Our Treatment of Animals*, HarperCollins, New York 1975.
- Spallanzani M., *Descartes e il “paradosso” degli animali-macchina*, in «Bruniana & Campanelliana», Vol. 17, no. 1, 2011, pp. 185 – 195.
- Stengers I., *Sciences et pouvoirs. La démocratie face à la technoscience*, La Découverte, Paris 2002.
- Stengers I., *Cosmopolitics I*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2010.

Terranova C. N., Tromble M., *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture*, Routledge, New York 2016.

Timeto F., *Bestiario Haraway. Per Un femminismo multispecie*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2020.

Timeto F., *Cyberzoa: Refiguring the Ecology of the Cyborg*, in «TECNOSCIENZA», vol. 14, 2023, pp. 145 – 154.

von Linné C., *Systema Naturae, sive, Regna Tria Naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*, Joannis Wilhelmi de Groot, Rotterdam 1735.

von Uexküll J., *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, Springer-Verlag, Berlin 1934; tr. it. *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010.

Wilson E. O., *The Insect Societies*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971; tr. it. *Le società degli insetti. Volume I*, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino 1976.

Wilson E. O., *The Insect Societies*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971; tr. it. *Le società degli insetti. Volume II*, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino 1976.

Zappa Mulas, P., *Anima Animale*, in C. Collu (a cura di), *Time Is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale – Roma*, Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 602 – 607.

Archivi Consultati

Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Galleria L'Attico 1949 – 1984

Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo Galleria S.A.L.E.S.

Archivio Chiara Lecca, Modigliana

Archivio Collezione Maramotti, Reggio Emilia

Archivio Dario Ghibaudo, Milano

Archivio Fondazione Baruchello, Roma

Archivio Galleria L'Attico, Roma

Archivio Galleria Fumagalli, Milano

Archivio Gino De Dominicis, Foligno

Archivio Gino Marotta, Roma

Studio Nico Vascellari, Roma

Archivio Paolo Bresciani, Napoli

Archivio SpazioA, Pistoia

Archivio The Gallery Apart, Roma

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Fonds Victor Brauner, Parigi

Stedelijk Museum Archives, Amsterdam