

Oltre la catastrofe

Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee



Questo libro è disponibile in base alla licenza
Creative Commons Attribuzione-Condividi
allo stesso modo 4.0 Internazionale



Oltre la catastrofe © 2024 by Daniel Borselli, Arianna
Casarini, Raffaella Perna, Roberto Pinto, Jannik Pra
Levis is licensed under CC BY-NC-SA 4.0

Comitato scientifico

Anna Barbara (Politecnico di Milano)
Cristina Casero (Università di Parma)
Emanuela De Cecco (Libera Università di Bolzano)
Luca Peretti (Yale University)
Roberto Pinto (Università di Bologna)
Carla Subrizi (Sapienza Università di Roma)

Oltre la catastrofe

*Ecologie, visualità e immaginari
nelle arti contemporanee*

a cura di Daniel Borselli, Arianna Casarini, Raffaella Perna,
Roberto Pinto, Jannik C.E. Pra Levis
© 2024 Postmedia Srl, Milano

In copertina:

Agnese Spolverini, *Meet me at the end of the world*, per
Prospettive. Territori d'arte, Calderara Di Reno, 2021.
Courtesy l'artista e Adiacenze. Foto: Flora del Debbio

www.postmediabooks.it
ISBN 9788874904051

Oltre la catastrofe
Ecologie, visualità e immaginari
nelle arti contemporanee

a cura di Daniel Borselli,

Arianna Casarini,

Raffaella Perna,

Roberto Pinto,

Jannik C.E. Pra Levis

7 Daniel Borselli, Arianna Casarini, Raffaella Perna, Roberto Pinto, Jannik C.E. Pra Levis Introduzione	Luja Šimunović 123 <i>Collective Becomings with/in Stuttering Systems: nimiia cétii di Jenna Sutela</i>
19 Daniel Borselli <i>Tra le rovine dell'arte e dell'ambientalismo: metodologie e pratiche artistiche nel collasso ecologico</i>	Chiara Borgonovo 139 <i>Paesaggi compressi nell'Antropocene. Il glitch e la decostruzione dello sguardo egemonico sulla natura</i>
37 A4C – Arts for the Commons (Rosa Jijón e Francesco Martone) <i>Oltre la fine del mondo: altri mondi, visioni del pluriverso, difesa dei territori, diritti della natura</i>	Giorgio Bacci 151 <i>Seeds of Change: metamorfosi, archivi e opere</i>
53 Pietro Gaglianò <i>A parole</i>	Francesca Renda 165 <i>Spazi resistenti. Pratiche artistiche nell'Europa postmigratoria</i>
65 Ilaria Bussoni <i>Riappaesarsi nella perturbazione: estetica della ruderaltà</i>	Chiara Ciambellotti 181 <i>Learning from... Ripensare il progetto d'architettura</i>
79 Elmira Sharipova <i>La ragnatela come dispositivo nelle esplorazioni utopiche di Tomás Saraceno</i>	Irene Ruzzier 195 <i>Future Island on a "broken planet": una risposta artistica agli scenari apocalittici della crisi climatica</i>
95 Gianlorenzo Chiaraluca <i>La fine delle tassonomie: arte contemporanea e decostruzione della storia naturale in Italia tra anni Novanta e Duemila</i>	Ole W. Fischer 211 <i>«We can fix this»? Liam Young e The Great Endeavour alla Biennale di Architettura di Venezia del 2023</i>
111 Adriana Rispoli <i>Per un museo attivista</i>	Jannik C.E. Pra Levis 231 <i>Città e crisi climatica. Una proposta dal mondo dell'architettura</i>

La fine delle tassonomie: arte contemporanea e decostruzione della storia naturale in Italia tra anni Novanta e Duemila

Gianlorenzo Chiaraluca

Gianlorenzo Chiaraluca è dottorando in Storia dell'Arte presso la Sapienza Università di Roma. È inoltre coordinatore artistico dell'Associazione Giovani Collezionisti di Roma. Nel corso degli anni ha collaborato con diverse istituzioni pubbliche e private (Museo MACRO, Fondazione Baruchello, Monitor Gallery). Tra i suoi interessi di ricerca: la storia dell'arte dal secondo dopoguerra a oggi; i legami artistici tra Italia e Stati Uniti d'America; l'arte contemporanea e il rapporto con gli animal studies. Ha al suo attivo diversi convegni e pubblicazioni in Italia e all'estero.

Il modello scientifico illuminista basato sulla classificazione ha predisposto nel tempo una netta e divisiva percezione umana del mondo naturale. Già con il *Systema Naturae* di Carl von Linné (1735) furono poste le basi di una cruciale attitudine verso la nomenclatura zoologica e la catalogazione gerarchizzante del mondo naturale, diviso secondo una tripartizione tra *Regnum animale*, *vegetabile* e *lapideum*. Identificare con estrema precisione l'entità d'interesse appagava le impellenze umane di maggiore chiarezza conoscitiva, strumentalizzando però i risultati di tali apparati in favore di un più completo controllo sul mondo naturale, dove proprio l'umano veniva ravvisato al vertice della strutturazione di una classifica dei viventi. L'*Homo* occupava, infatti, il podio della 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 misura di tutte le cose. Linné inoltre riconosceva la nostra specie come l'unica in grado di "Nosce te Ipsum", conoscere se stessa, registrando dunque nelle capacità introspettive dell'umano anche l'implicita possibilità di poter comprendere ed esaminare le altre specie viventi (Agamben, 2002, pp. 30-34).

Un primo acuto tentativo di decostruzione dei fondamenti della storia naturale fu messo in atto in seno alla speculazione post-strutturalista. Con *Le parole e le cose*, Michel Foucault vagliò criticamente le diverse organizzazioni della cultura occidentale e la stessa schematizzazione e conseguente concezione umana della realtà. I sistemi linguistici che presiedevano la classificazione, la tassonomia e i relativi strumenti interpretativi e conoscitivi furono alcuni tra i bersagli della sua complessa e densa riflessione. Il filosofo ravvisava nella storia naturale una

tendenza massificante, per cui ogni animale doveva conformarsi a un dato reticolo visivo, segnico e linguistico, aprendo una distanza tra le “cose”, che necessitavano di essere nominate e, per l'appunto, le “parole”: «Il gabinetto di storia naturale e il giardino [...] 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» (Foucault, 1967, p. 147).

Il tentativo di prendere le distanze dall'antropocentrismo, inteso come impianto fondante l'ossatura del pensiero occidentale, è transitato attraverso un riesame che ha preso in causa i termini dell'epistemologia, del linguaggio e anche, nel caso dell'arte contemporanea, della visione. Rimanendo centrati nel contesto artistico, 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 naturali (Roberts, 2016, pp. 287-303), spalancando le porte all'indeterminatezza dell'ignoto, dell'inconoscibile e dell'inclassificabile, spiraglio di possibili e fantastici depistamenti dal normato corso biologico. L'idea di «un nuovo modo di connettere le cose», di cui discute lo stesso Foucault, sembrerebbe però riaffermarsi con rinnovata e programmatica vitalità in seno a ricerche più recenti, che a partire dagli anni Novanta hanno contribuito a questionare e rovesciare la struttura piramidale con la quale si è pianificata la biologia del vivente. Nel passaggio tra il XX e il XXI secolo, l'emersione degli animal studies, delle teorie eco-femministe e antispeciste, del new-materialism e una più drastica consapevolezza ambientale hanno infatti predisposto il terreno dell'arte a un'adozione e revisione decostruttiva degli strumenti adoperati dalla scienza e dalle narrative della storia naturale per discutere degli animali non umani, rappresentarli o classificarli. Già negli anni Ottanta, le pionieristiche teorie eco-femministe di Carolyn Merchant interrogarono dalle radici della rivoluzione scientifica le problematicità di una tendenza al violento predominio dell'uomo sulla natura, derivata da una visione patriarcale innestata sul dualismo uomo-natura, che privilegiava il gelido sezionamento e l'oggettificazione dell'alterità non umana. In seguito, lo sforzo teorico e politico di figure centrali nel dibattito contemporaneo come Donna Haraway, ha manifestato l'esigenza di aggirare le regolamentazioni codificate con cui comprendere la natura ed enfatizzare i ruoli simpoietici di agenti organici e inorganici nella costruzione di una più ampia e collaborativa nozione di specie, natura e sapere, evidenziando le irregolarità e la complicità biologica che ci rendono co-dipendenti come individui (Haraway, 1992, pp. 295-337; Haraway,

2016). Assieme a questi, centrali anche gli studi mirati ad acuire il dibattito sulle determinazioni delle procedure tassonomiche e della definizione essenzialista di “animale”, quale categoria nettamente distinta da quella umana (Ereshefsky, 2001).

Partendo da tali presupposti, si è strutturata una ricerca di alcune opere di artisti italiani, o a lungo transitati in Italia, in cui l'alterità animale e le norme o gli apparati della storia naturale figurano quali termini atti a riformulare creativamente la pretesa di uniformità della tassonomia e, di conseguenza, la stessa posizione dell'umano nella gerarchia e nello studio del vivente. Le ramificazioni tassonomiche dipanatesi dalla nitidezza illustrativa della storia naturale vengono opacizzate dal filtro dell'immaginazione artistica, attraverso strategie estetiche e concettuali di *détournement* che affondano le radici in pratiche inventive para-surrealiste e spingono a pensare, decifrare o scompaginare ulteriormente la complessità delle manifestazioni naturali, tramite codici di analisi meno rigidi e più utopistici, permeabili e inclusivi.

Uno tra i primi modelli rintracciati in questo senso è il *Museo di Storia Innaturale* di Dario Ghibaud, progetto artistico tutt'ora in corso e cominciato nel 1990. L'artista, nato a Cuneo nel 1955, ha fatto di questa grande opera multiforme e multi-situata il principale veicolo della sua produzione artistica, recuperando l'attitudine scientifica tipica delle narrazioni 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 ventotto 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 (Padovano, 2023, p. 31). Ghibaud ha realizzato infatti numerose mostre in differenti sedi e momenti, in cui esporre parte delle sale e dei loro contenuti. Come spiegato in apertura della guida al Museo redatta dallo stesso artista, 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» (Ghibaud, 2013, p. 7). Rianimando dunque quel sapore enciclopedico sintomatico dello slancio conoscitivo illuminista, ogni sala sonda campi che vanno dall'antropologia, alla botanica, alla zoologia, all'entomologia e all'etologia. L'analisi operata dall'artista procede però oltre la semplice fascinazione verso il mondo naturale e tende a questionare direttamente le modalità con cui gli esseri umani producono, elaborano e sistematizzano la conoscenza delle cose naturali. Si è scelto di

focalizzarsi su alcune delle sale in cui figurano esemplari animali, per comprendere come attraverso tali entità Ghibaudò ridiscuta artisticamente la legittimità di credenze, narrazioni e classificazioni. Già nella Sala IV ad esempio, esposta a partire dal 1993 e dedicata all'entomologia, vengono proposte alcune soluzioni di sconvolgimento estetico significativo. Le opere si presentano come bacheche di medium density, coperte sul recto da una lastra di vetro e contenenti riproduzioni d'insetti. Ciò che a un primo sguardo verrebbe ricondotto a una semplice raccolta derivata da una spedizione entomologica, svela in realtà caratteristiche mutevoli, sovversive e inquietanti. Molti degli animali contenuti nelle teche vengono estremamente sovradimensionati, dimostrando l'attitudine dell'artista a rovesciare in enormemente grande, quasi disturbante, ciò che ai nostri occhi si dà come entità minima, per stabilire una tradizione di rappresentazionalismo più impulsiva che accondiscendente alla metrica. Altro aspetto notevole consiste nella nomenclatura delle opere. Stando all'ICOM, per ogni animale presente nella collezione di un museo di storia naturale va adottato il cosiddetto "International Code of Zoological Nomenclature", sistema nominale 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.» (ICOM, 2013, p. 3). La chiarezza nominativa a fini conoscitivi è di nuovo elusa dall'azione dell'artista, attraverso il ricorso alla tradizione di nomi latini aderenti a quelli impiegati dagli specialisti per nominare le differenti specie, imitato e ambiguamente aggirato. *Libellula di Ross. Pulcherrima et Plasticissima* o *Mantis Pelusa. Industrie Plastiques* sono alcuni dei titoli che ritroviamo tra le diverse opere della sala, a suggerire le macchinazioni artificiali insite nello stabilire una netta stesura della multiformità del vivente, eco dello stesso spirito caustico che percorre l'assurda parodia di un'enciclopedia cinese pensata da Jorge Luis Borges (1980, p. 223) ne *L'Idioma analitico di John Wilkins*.

L'importanza delle didascalie 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, Arnaud Gerspacher sostiene che 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 riportare pienamente il registro in cui si dispiegano tali modalità. Il vantaggio dell'arte rispetto all'etologia consiste però nella possibilità di delineare un orizzonte non esclusivamente linguistico, in cui le forme di comunicazione

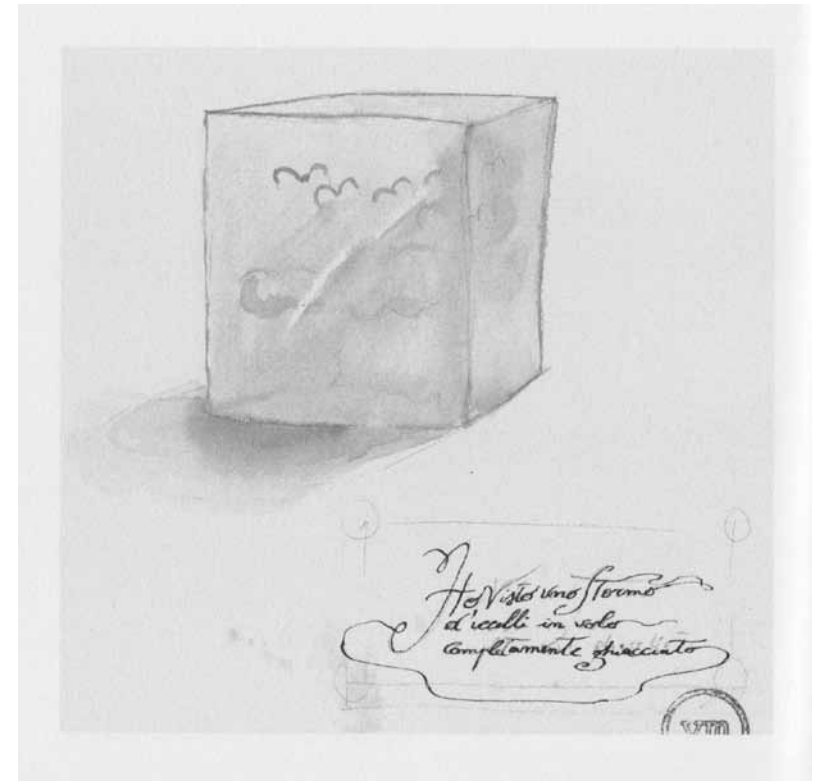


Dario Ghibaudò, *Museo di Storia Innaturale, Sala XI – I Diorami. Fragonia Saliens. Filocci Numerantes Acrilica Expressione*, 2000. Teca illuminata in legno e vetro. Plastica, gomma, gesso, colori vari, colla, pelliccia sintetica 69 x 88 x 38 cm. Courtesy Collezione Privata
Foto di Alberto Valtellina

schivano il filtro sistematico del linguaggio, per veicolare esperienze estetiche non condizionate dai processi di semiosi (Gerspacher, 2002, p. 44). Nel modello qui brevemente 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 intellettuali 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, corredate da didascalie che ne indicano anche il titolo. *Il faut avoir*

du nez pour entendre le parfum du mond ad esempio mostra un uccello con un becco esageratamente sproporzionato, ironizzando sulle necessità di mutare il nostro registro sensorio per predisporre una rinnovata e approfondita relazione con il pianeta, non fondata unicamente sulla vista ma sulla totalità dei sensi e la con-partecipazione. Maggiormente stratificato è il discorso relativo alla *Sala XI I diorami*. Il diorama nasce quale filiazione dell'industria dell'intrattenimento al principio del XIX secolo, per diffondersi successivamente con finalità didattiche anche all'interno dei musei di storia naturale (Etienne, 2021, pp. 13-16). L'ambiguità visiva e psicologica nel legame articolato tra realtà e finzione, illusione e pretesa di veridicità, come la peculiare qualità esplicativa 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 artistica contemporanea (Elantkowski, 2023; Dohm, 2017; Kamps, Rugoff, 2000). Il lavoro di Ghibaudò è stato eseguito con estrema cura nell'apparenza della riproduzione scientifica, per sottolineare l'essenziale realismo con il quale nei musei di storia naturale vengono allestite le immagini naturali. Questa sezione pone in evidenza i limiti dei procedimenti culturali con i quali viene formalizzata la nozione di natura da collocare, istituzionalizzare e tramandare 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» (Ghibaudò, 2013, p. 93). 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 con caratteristiche immaginarie o irriverenti, deflagrando la specie nell'impossibilità di essere colta in tutta la sua presunta purezza. Se, come sostenuto da Federica Timeto, il diorama si fonda: «su una precisa definizione visiva dell'altro, immortalato e imbalsamato in un'estetica che naturalizza i soggetti subalterni» (Timeto, 2017, p. 242), Ghibaudò inscena un tentativo di "s-definizione" visiva della specie, offrendo allo sguardo dello spettatore creature che ibridano la loro riconoscibilità biologica e rivendicano il ruolo di attori attivi nel depistaggio dei traguardi della conoscenza e del suo rifacimento istituzionale.

Un caso particolare di approccio alla Storia Naturale 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 Vedovamazzei. Nel 2003 Vedovamazzei



Vedovamazzei, *Progetto per un'installazione. Studio per ibernazione di stormo in volo*, 2001. Acquerello su carta, 52 x 74 cm. Courtesy l'Artista

ha infatti messo insieme, sotto la curatela di Mirta d'Argenzio, un libro dal titolo *Storia Naturale di Vedovamazzei* (D'Argenzio, 2003), 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 dalla precedente bibliografia (Chiodi, S., Codognato, M., 2006, p. 50; 96-103; Laubard, 2004, pp. 78-79; Scotini, 2002, pp. 8-15).

Le incertezze che percorrono l'ingresso nel nuovo millennio si caricano d'interrogativi rivolti all'eredità del passato, che minano gli assunti secolarizzati su cui erano state erette le qualificazioni della cultura occidentale, i paradigmi della differenza, le fondamenta della soggettivazione e, rispetto agli artisti, l'idea stessa di autografia. Nel caso specifico di Vedovamazzei, una mordace elaborazione identitaria era stata, fin dal principio del loro connubio professionale e della scelta del nome da adottare, tema centrale rispetto alla loro cognizione personale e pratica professionale (Pinto, 1994, p. 83). L'operazione sulla storia naturale s'inserisce all'interno di un corpus la cui espressione formale appare piuttosto variegata e disomogenea, coniugando 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 alla comprensione del 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 umana e artistica. Il prelievo di cui questa volta gli artisti si servono non è perciò, come nel caso del loro pseudonimo, 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:

[...] 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 [...] (D'Argenzio, 2003, p. 9).

Se Ghibardo si serve del dispositivo museale per evidenziare i fondamenti antropocentrici della storia naturale, Vedovamazzei pone direttamente il farsi della propria molteplice identità al centro di una ridefinizione plurale di storia naturale. I titoli delle varie sezioni del libro d'artista, ossatura dell'impianto classificatorio, fanno riferimento a nomenclature di tipo tecnico che, nell'accostarsi

alla materia artistica, sembrano liquefare la rigida inequivocabilità del discorso scientifico, inteso come forma di sapere forte. Tra l'altro, fra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila, il dibattito sul panorama dottrinale nato dalla scienza moderna, sul rapporto tra la scienza e il potere e il postulato per cui la solidità scientifica non possa essere corrosa, hanno conformato una più ampia e democratica nozione di validità del sapere (Stengers, 2002, pp. 72-76). Nel caso della tassonomia messa in atto da Vedovamazzei, i parametri della scienza vengono dunque piegati a un tipo di narrazione fantastica e ironica, permeabile al desiderio, alla paranoia, all'assurdo e all'autocoscienza, che delinea una cartografia artistica anticipante, in maniera anche inconsapevole, delle nozioni anti-speciste. 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*, raccolgono un corpus di acquerelli concernenti l'esperienza biografica degli artisti, attraverso un apparato sistematico che ripercuote parodicamente le 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 esplicitamente con il mondo animale, riprendendo una tematica da sempre d'interesse per Vedovamazzei. La sezione *Il delitto nella femmina animale* 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 veniva esaminato attraverso atteggiamenti individuati nelle femmine animali di specie diseguali. Il secondo progetto invece, *Studio per ibernazione di stormo in volo*, sfida più apertamente le leggi della fisica e della biologia, dando libero sfogo alla visionaria inventività del duo, che tra il 1999 e il 2000 immaginò di congelare in un grande cubo di ghiaccio di dieci metri per dieci uno stormo di uccelli in volo, ibernando come in una vetrina da tassidermista le molteplici varietà e infinite traiettorie della vita animale.

La storia naturale, con le sue propaggini oggettuali, viene rielaborata dagli artisti anche da un punto di vista propriamente materico. I supporti, prelevati direttamente dalle appendici scientifiche con cui si organizza linearmente la natura, sono esaminati per far emergere differenti ordini conoscitivi rispetto alla prossimità con il mondo animale.

Recentemente 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 *SIMPOSIO 01*,

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 noto naturalista Georges-Louis Leclerc de Buffon. Attorno a una poltrona di legno vengono radunate circolarmente centinaia di sagome di volatili di più specie, ritagliate dalle pagine dell'enciclopedia di Buffon, a formare una sorta di consesso ornitologico svuotato della presenza umana. Sulla poltrona è innestato un folto addensamento di rami secchi, popolati nuovamente dalle sagome cartacee dei volatili. Nel 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. Nel riprogrammare un nuovo rapporto spazio-temporale durante i ritmi dilatati della crisi pandemica, l'artista decide di affittare l'appartamento, acquisendo in blocco parte del suo archivio personale e della libreria, su cui avvia un intenso lavoro di scandagliamento e riflessione. Da quest'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. I libri da cui si sviluppa *SIMPOSIO 01* facevano perciò direttamente parte della collezione dello storico rinvenuta nell'appartamento. Il volume sulla storia naturale degli uccelli fornisce lo spunto grafico per declinare la pluralità della vita animale. La sedia vuota che costituisce il fulcro centrale dell'installazione è prelevata dallo stesso luogo e accostata alla ramificazione popolata dalle fragili presenze degli uccelli su carta, dialettizzando la polarità natura-cultura in un'esplosione visiva dove l'ordine naturale non è più regolato da un sistema di classificazione centrato sulla presenza dell'uomo, ma da una sintassi multi-direzionata che segue una propria logica. Secondo l'artista, la natura ha difatti pochissimo a che fare con l'organizzazione umana: per questo motivo le immagini degli uccelli, che provengono da un registro formale disciplinato, rifuggono nell'opera dal rigore dell'ordine tassonomico e vengono disposte letteralmente a partire dall'assetto attivato dalla natura stessa, ovvero quello della direzione dei rami da cui l'artista si lascia guidare. Se l'attenzione all'altro e alle culture diverse dalla propria costituisce uno dei fondamenti antropologici sui quali si fonda la prassi di Tibaldi (Pinto, 2013, p. 46) in questo caso la concentrazione su un tipo di alterità non umana è indice di una visione simpoietica con cui fare e disfare la natura, come la memoria personale e altrui, sia esso umano o non.



Eugenio Tibaldi, *SIMPOSIO 01*, 2021. Dimensioni ambientali. Courtesy l'Artista e Galleria Umberto Di Marino, Napoli. Foto di Lorenzo Morandi

Anche nella serie *Several birds fly away when they understand it* di Petrit Halilaj, artista di origini kosovare ma formatosi e transitato a lungo in Italia, viene predisposta un'originale rielaborazione di materiali classificatori. Egli ha infatti lavorato direttamente su carte d'inventario rinvenute nel Museo di Storia Naturale del Kosovo, organizzate attraverso tabelle prestabilite per l'inserimento di dati associati ad alcuni marcatori, con i quali vengono schedate le 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. 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 durante gli anni delle guerre jugoslave (Filipovic, 2013). Attraverso la sua operazione, concretizzatasi nell'esposizione della serie sopraccitata e di alcune sculture di animali realizzate con miscele terrose, le presenze rimosse e dimenticate si riaffacciavano, trasfigurate, al cospetto degli osservatori. Come suggerisce lo stesso titolo della serie, una volta compreso il retaggio coloniale di cui erano vittime, i volatili riemergono dall'oblio per farsi portavoce trans-culturali della loro condizione e delle lacerazioni della storia, volando via dalle gabbie linguistiche e spaziali che li ancoravano a una partitura numerica, orientalista e fossilizzata.

È forse proprio per il loro percorrere contemporaneamente due scenari tra loro diametralmente differenti, quello dell'aria e quello della terra, essendo 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 contemporanea, aperte a relazioni tra diverse discipline. In proposito, durante un convegno interdisciplinare svoltosi fra l'11 e il 12 maggio del 1996 nel Parco degli Uccelli La Selva di Paliano, curato per Zerynthia da Hans Ulrich Obrist e Carolyn Christov-Bakargiev, quest'ultima testimoniava l'interesse verso tali problematiche anche nel mondo dell'arte, sostenendo che:

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' 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. (Christov-Bakargiev, 1997, p. 12)



Petrit Halilaj, *Several birds fly away when they understand it (Inventory Cards V)*, 2013
Disegni e stampa risografica su carte d'inventario del Museo di Storia Naturale del Kosovo,
69 x 70 cm. Courtesy l'Artista e ChertLüdde, Berlino

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Borges, J. L. (1980), *El idioma analítico de John Wilkins*, in Id., *Otras inquisiciones*, vol. II, Bruguera, Barcelona.
- Chiodi S., Codognato M. (2006) (a cura di), *Vedovamazzei*, MADRE, Tipografia Sa.Ma., Napoli.
- Christov-Bakargiev, C. (1997), in Christov-Bakargiev, C., Ulrich Obrist, H. (a cura di), *Uccelli Birds*, I Libri di Zerynthia, Arti Grafiche Ticci, Siena.
- Dohm, K. et al. (2017), *Dioramas*, Flammarion – Palais de Tokyo, Paris.
- Ereshefsky, M. (2001), *The Poverty of the Linnean Hierarchy: A Philosophical Study of Biological Taxonomy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Elantkowski, J. (a cura di) (2023), *Smaller Worlds. Diorama in Contemporary Art*, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest.
- Etienne, N. (2012), *The Art of the Anthropological Diorama: Franz Boas, Arthur C. Parker, and Constructing Authenticity*, De Gruyter, Berlino.
- Filipovic, E. (a cura di) (2013), *Petrit Halilaj Poisoned by men in need of some love*, Motto Books - WIELS, Berlin-Bruxelles.
- Foucault, M. (1967), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli Editore, Milano.
- Gerspacher, A. (2022), *The Owls Are Not What They Seem. Artist as Ethologist*, University of Minnesota Press, Minneapolis London.
- Ghibaudo, D. (2013), *Guida al Museo di Storia Innaturale*, Allemandi & C., Torino.
- Haraway, D. (1992), *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in Grossberg, L., Nelson, C., Treichler P. A. (a cura di), *Cultural Studies*, Routledge, New York-London.
- Haraway, D. (2016), *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulcene*, Duke University Press, Durham-London.
- International Council of Museums (ICOM) (2013), *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*, Maison de l'UNESCO, Paris.
- Kamps, T., Rugoff, R. (2000), *Small World: Dioramas in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego.
- Laubard, C., Di Pietrantonio G. (2004) (a cura di), *vedovamazzei*, hopefulmonster editore, Torino.
- Padovano, C. (2022), *Piccola guida al Museo di Storia Innaturale*, in De Ambrogi, L., Cinque, C. (a cura di), *Dario Ghibaudo. Museo di Storia Innaturale*, Primalpo editore, Cuneo.
- Pinto, R. (1994), *Vedova Mazzei*, "Flash Art", n. 182, pp. 83 – 84.
- Pinto, R. (2013), *Eugenio Tibaldi, incontri e scontri*, in S. Vedovotto (a cura di), *Eugenio Tibaldi. Geografie Economiche*, Maretti Editore, Roma.
- Merchant, C. (2022), *La morte della natura. Donne, ecologia e rivoluzione scientifica*, Editrice Bibliografica, Milano.
- Timeto, F. (2017), *La specie è un assimoro. L'estetica con l'animale nella filosofia di Donna Haraway*, "Studi Culturali", 2, XIV, pp. 241 – 262.
- Roberts, D. (2016), *Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois*, in Hopkins, D. (a cura di), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Scotini, M. (2002), *L'origine della specie (e il suo doppio). Wunderkammer Vedovamazzei*, in Id. (a cura di), *Vedovamazzei*, Palazzo delle Papesse, Gli Ori, Siena-Prato.
- Stengers, I. (2002), *Sciences et pouvoirs. La démocratie face à la technoscience*, La Découverte, Paris.
- von Linné, C. (1735), *Systema Naturae, sive, Regna Tria Naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*, Joannis Wilhelmi de Groot, Rotterdam.

Oltre la catastrofe
Ecologie, visualità e immaginari nelle arti contemporanee

di AA.VV.

postmedia books 2024

242 pp. 30 ill.

isbn 9788874904051

in questa collana:

Nicolas Bourriaud, *L'exforma*, 2016

Roberto Pinto, *Artisti di carta*, 2016

AA.VV., *Arte fuori dall'arte*, 2017

AA.VV., *Roberto Daolio*, 2017

Lucilla Meloni, *Le ragioni del gruppo*, 2020

Pablo Helguera, *Arte socialmente impegnata*, 2023

Emanuele R. Meschini, *Come leggere il monumento...*, 2023

AA.VV., *Anni Novanta*, 2024

Finito di stampare nel mese di agosto 2024
presso *Universal*, Rende

tutti i diritti riservati / all rights reserved

È vietata la riproduzione non autorizzata
con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia
o qualsiasi forma di archiviazione digitale.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced
or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical,
without permission in writing from the Publisher.

Postmedia Srl
Milano
www.postmediabooks.it