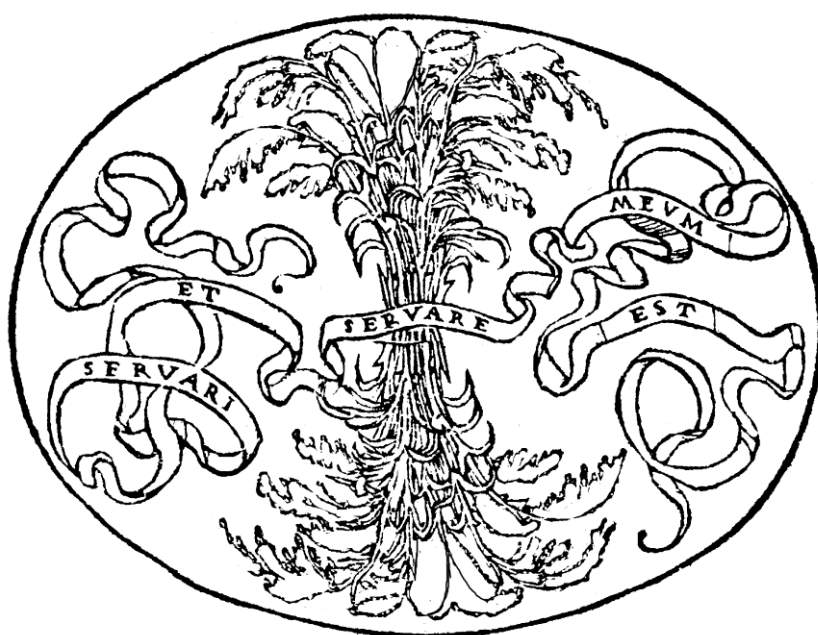


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

35/2025



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

SENZA FRONTIERE: PAESAGGI DI CONFINE TRA ARTE E ANTROPOLOGIA

a cura di Giorgio Bacci, Chiara Brambilla, Valentina Porcellana, Caterina Toschi, Denis Viva

Pubblicazione realizzata nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, CUP B53D23022300006, Codice progetto: 2022987EAH).

INDICE

GIORGIO BACCI, CHIARA BRAMBILLA, VALENTINA PORCELLANA, CATERINA TOSCHI, DENIS VIVA Introduzione Senza frontiere: paesaggi di confine tra arte e antropologia	p. 1
ALESSANDRA ANDREOLLI L'architettura come manifesto identitario in Trentino: l'Istituto di Sant'Ilario di Giorgio Wenter Marini (1921-1923)	pp. 2-28
DENIS VIVA Migrazioni e memoria pubblica in Trentino: il <i>Monumento al minatore</i> di Stefano Zuech a Brez (1927-1932)	pp. 29-47
VIRGINIA MAGNAGHI Paesaggio di confine, paesaggio di lavoro: due episodi pittorici dalla Trento fascista	pp. 48-68
BIANCALUCIA MAGLIONE Onde mediterranee. Cooperazione, colonialità e promozione culturale nei contatti tra Italia e Marocco tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento	pp. 69-87
CATERINA TOSCHI «Divertissement» espositivi: il giro del mondo di Beatrice Monti della Corte (1956-1979)	pp. 88-105
ALESSANDRA FRANETOVICH Verso la <i>Critical Space Art</i> : poetiche e politiche artistiche nello spazio cosmico	pp. 106-121

DANIEL BORSELLI Toward an Ecology of Mutual Aid: Politics of the Margin and More-than-Human Reciprocity in the Practice of Wurmkoś	pp. 122-143
GIORGIO BACCI «Il mitologico, il poetico e l'affettivo»: storie di una giornata in spiaggia	pp. 144-161
SARA DAMIANI Con i corpi degli altri: la rivisitazione dei confini anatomici nel dialogo tra arte e scienza	pp. 162-175
VALENTINA LUSINI Mobilità, confini e paradossi della cittadinanza: riflessioni a partire dal Musée National de l'Histoire de l'Immigration di Parigi	pp. 176-193
CHIARA BRAMBILLA, ANDREA MASALA ‘Il campo espanso’: pratiche partecipative e sperimentali tra arte e antropologia nei <i>borderscapes</i> bergamaschi	pp. 194-214
KATERINA NASTOPOULOU, VALENTINA PORCELLANA <i>Out of (b)order</i> : Oggetti tra arte e artigianato nello spazio pubblico della Valle d'Aosta	pp. 215-229

SENZA FRONTIERE: PAESAGGI DI CONFINE TRA ARTE E ANTROPOLOGIA

Senza frontiere: paesaggi di confine tra arte e antropologia si configura come momento di riflessione finale del progetto ministeriale interuniversitario PRIN *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (on-line è consultabile l'atlante, in via di implementazione: <https://borderartescapes.sagas.unifi.it/>)¹, che ha visto coinvolte le università di Firenze (capofila, responsabile di unità prof. Giorgio Bacci, membro di unità prof.ssa Emanuela Rossi, assegnista di ricerca dr.ssa Alessandra Franetovich), Siena Stranieri (responsabile di unità prof.ssa Caterina Toschi, membro di unità prof.ssa Valentina Lusini, assegnista di ricerca dr.ssa Biancalucia Maglione), Trento (responsabile di unità prof. Denis Viva, assegnista di ricerca dr.ssa Virginia Magnaghi, con la collaborazione scientifica della dr.ssa Alessandra Andreolli), Bergamo (responsabile di unità prof.ssa Chiara Brambilla, membri di unità prof.sse Anna Chiara Cimoli, Sara Damiani, Paola Gandolfi e Anna Lazzarini, assegnista di ricerca dr. Andrea Masala) e Aosta (responsabile di unità prof.ssa Valentina Porcellana, assegnista di ricerca dr.ssa Katerina Nastopoulou). Le giornate di studio svoltesi a Firenze il 16 e 17 ottobre 2025, di cui i saggi pubblicati in questo numero di «Studi di Memofonte» presentano i risultati, hanno avuto l'ambizione di rivolgersi a un pubblico ampio e non solo 'di settore', rispecchiando l'apertura di orizzonti che ha contraddistinto la ricerca fin dall'inizio, affrontando delicate tematiche dall'importante (e concreto) risvolto sociale, culturale e politico, oltreché storico-artistico e antropologico. Tra queste, sono da segnalare la valorizzazione e il recupero, attraverso lo studio antropologico, di aree periferiche e marginali (a questi temi si riferiscono i contributi di Chiara Brambilla, Andrea Masala, Katerina Nastopoulou, Valentina Porcellana); la rilettura critica di monumenti connotati in senso identitario (contributi di Alessandra Andreolli, Virginia Magnaghi, Denis Viva); la definizione di nuove geografie culturali di genere grazie all'azione di galleriste operanti nella seconda metà del Novecento (contributi di Biancalucia Maglione, Caterina Toschi); le implicazioni ecologiche, museali, politiche e performative dell'idea di confine nel contesto artistico contemporaneo (contributi di Giorgio Bacci, Daniel Borselli, Sara Damiani, Alessandra Franetovich, Valentina Lusini). Inserendosi in questo panorama critico, l'artista Ilaria Turba ha sviluppato, a seguito di ricerche e confronti sul campo, un progetto di opera inedita, capace di tracciare un *fil rouge* tra le diverse indagini condotte dalle cinque unità di ricerca (la proposta è consultabile on-line sul sito di *Border.Art(E)Scapes*).

In un momento storicamente complesso come quello che stiamo attraversando, si è pensato che fosse necessario allargare la discussione e promuovere una ridefinizione (e una deterritorializzazione) del concetto di confine, evidenziando al contempo il potenziale pratico del dialogo interdisciplinare, intrecciando prospettive artistiche, antropologiche, geografiche e pedagogiche. Il confine è stato concepito, dunque, non solo come soggetto, ma anche come metodo di indagine per sviluppare nuovi approcci transdisciplinari, restituendo una visione multidimensionale e complessa dei paesaggi di confine storici e contemporanei.

¹ Il presente numero di «Studi di Memofonte» è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, CUP B53D23022300006, Codice progetto: 2022987EAH).

L'ARCHITETTURA COME MANIFESTO IDENTITARIO IN TRENTINO: L'ISTITUTO DI SANT'ILARIO DI GIORGIO WENTER MARINI (1921-1923)

Attraverso una fotografia del 1923 (Fig. 1), scattata sul cantiere della chiesa dell'Istituto di Sant'Ilario a Rovereto, è possibile cogliere le contraddizioni politiche e culturali che si manifestano nel Trentino del Primo Dopoguerra: lo sfondo è quello della facciata della chiesa in fase di decorazione e i tre uomini ritratti sono ferventi irredentisti e filoitaliani, ma al contempo tenacemente depositari di una cultura mitteleuropea, che appare molto scomoda già nell'immediato dopoguerra. I primi due a sinistra sono Oddone Tomasi¹ e Luigi Bonazza² – che collaborano all'apparato decorativo della chiesa insieme a Stefano Zuech³ – mentre l'ultimo a destra è Giorgio Wenter Marini, il progettista. Sono tre membri di spicco del Circolo Artistico Tridentino, un'associazione di artisti e architetti legati da una comune formazione in ambito austriaco o monacense⁴. Questo retroterra condiviso è evidente nella decorazione della facciata, che, come quella degli interni, si ispira per le iconografie alle incisioni di Max Schmalzl, un illustratore di messali della Pustet Verlag⁵, ma poi le reinterpreta attraverso l'estetica jugendstil.

Quanto questo portato mitteleuropeo influenzi la loro attività lavorativa è particolarmente evidente nelle vicende professionali di Giorgio Wenter Marini: sin dagli inizi nel 1916 fino alla fine degli anni Venti, quando lascerà definitivamente il Trentino, la sua carriera è segnata dall'accusa, che ricorre ciclicamente, di adesione a dei codici stilistici, e quindi – secondo i suoi detrattori – codici culturali, di stampo tedesco. È necessario un inquadramento di questa figura, poliedrica e di difficile classificazione, per comprendere la complessa stratificazione dei riferimenti che caratterizza il suo progetto più significativo degli anni Venti, l'ampliamento dell'Istituto di Sant'Ilario a Rovereto.

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23013700006, codice progetto: 2022987EAH).

Ringrazio Denis Viva e Virginia Magnagni per i suggerimenti e gli stimolanti confronti che hanno arricchito questo lavoro.

¹ Oddone Tomasi (1884-1929), amico fraterno di Giorgio Wenter Marini dai tempi della *Realschule*, nel 1905 frequenta a Monaco la scuola privata di Ažbe, per poi trasferirsi nel 1916 all'Accademia a Vienna. Per l'altare minore della chiesa di Sant'Ilario realizza il *Sacro Cuore di Gesù* (1923).

² Luigi Bonazza (1877-1965), originario di Arco, studia alla *Realschule* di Rovereto e alla *Kunstgewerbeschule* a Vienna. Per l'altare maggiore di Sant'Ilario realizza *L'Immacolata* (1923), oggi conservata al Mart di Rovereto. Per un approfondimento si veda BONAZZA 1985.

³ Stefano Zuech (1877-1964) si forma all'Accademia di Belle Arti a Vienna come scultore, è noto soprattutto per il progetto della Campana dei Caduti di Rovereto. Per la decorazione di Sant'Ilario contribuisce con un rosone sulla volta del presbiterio e con un mezzobusto di Cristo sopra l'ingresso sul tema iconografico del *Sinile Parvulus*. Cfr. ROSSARO 1923, p. 186, ZUECH 2016. È dedicato a Stefano Zuech un articolo su questo numero di «Studi di Memofonte» di D. Viva, *Migrazioni e memoria pubblica in Trentino: il Monumento al minatore di Stefano Zuech a Brez (1927-1932)*.

⁴ Il Circolo si costituisce ufficialmente nel febbraio del 1922 con sede presso il Castello del Buonconsiglio, nominando rettore Luigi Bonazza e Consiglieri d'Arte Luigi Ratini, Stefano Zuech e Giorgio Wenter Marini (cfr. L'ON. CREDARO 1922): non è quindi un caso che due dei quattro membri del Direttivo saranno chiamati da Wenter Marini per la decorazione della chiesa di Sant'Ilario. Il Circolo non ha un vero e proprio statuto, quello che davvero sembra accomunare i suoi membri è la formazione accademica svolta a Vienna e Monaco. Cfr. VIVA 2020, pp. 404-406.

⁵ Max Schmalzl (1850-1930), religioso appartenente alla Congregazione del Santissimo Redentore, realizza per l'editore dell'ordine, la casa editrice Friedrich Pustet di Ratisbona, le illustrazioni di alcune pubblicazioni liturgiche. Cfr. WEISS 1992.

Giorgio Wenter Marini: la formazione (1901-1914) e il periodo romano (1915-1918)

La ricerca è stata possibile – ed è stata anche suggerita – a partire dalla consultazione del Fondo Giorgio Wenter Marini, che si trova custodito presso l'Archivio dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (Iuav)⁶, dove Wenter Marini ha svolto attività di insegnamento per il corso di Architettura degli interni dal 1938 al 1955. Nell'archivio è presente sia materiale professionale che scolastico: tavole grafiche, appunti e quaderni. È stata questa ingente mole di materiale inedito che ha permesso di approfondire i programmi di studio e le figure dei docenti che incontra nel suo tortuoso percorso formativo.

Giorgio Wenter nasce a Rovereto l'8 febbraio 1890 e nel 1900 si iscrive alla *Realschule* di Rovereto, fucina di alcune tra le personalità di artisti e tecnici più importanti del Trentino⁷, soprattutto nei primi anni del Novecento fino allo scoppio del primo conflitto mondiale. Si tratta di un indirizzo scolastico istituito a metà Ottocento nell'Impero asburgico, letteralmente la scuola dei *Realien*, delle 'cose reali', le tecniche e gli affari⁸. La sua carriera accademica prende avvio a Vienna, con un anno alla *Technische Hochschule*, per poi proseguire a Monaco; la spiegazione a questa decisione di trasferimento viene data in un suo articolo del 1918, evocativo della discriminazione subita dagli italiani e del fervore con cui Wenter sostiene la causa irredentista:

E [gli studenti] andavan in climi orridi, e si sforzavan di parlare la lingua straniera e sostener esami e polemiche, e si perdevano nelle bettole coi serbi, coi croati, cogli ebrei per viver con pochi soldi, ma non tremavano, ché l'Austria orrida non riconosceva laurea italiana ai trentini, ma preferiva magari un geometra regnicolo, senza laurea, al posto di un ingegnere pur di battere un trentino laureato nel regno. Era segno della sua aspra lotta per la soppressione dell'italianità nelle terre del Clesio. Ricordo quando maltrattati da professori di Vienna (Müller, Hartmann [sic]⁹), ritornati a Rovereto, gridammo ai nostri giovani amici: «Tutti, via da Vienna! nel Regno, nel Regno, o in Germania piuttosto: mai a Vienna! Ospiti, ma da liberi. Non a Vienna intrusi e servi mal sofferti; ma in Baviera liberi e ospiti stranieri»¹⁰.

A Monaco frequenta un anno di Accademia nella Classe di disegno¹¹, per poi iscriversi al Politecnico, dove si laurea nel 1914¹². Questo percorso atipico, caratterizzato da indecisioni e

⁶ Il Fondo Giorgio Wenter Marini è attualmente in corso di riordino. Di seguito la documentazione presente nel Fondo dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia verrà identificata dalla sigla FGWM.

⁷ Frequentano la *Realschule* gli stessi Bonazza e Tomasi, ma la scuola vanta tra gli alunni di quel decennio artisti come Tullio Garbari, Fortunato Depero, Luciano Baldessari e Fausto Melotti. Cfr. *STUDENTIE PROFESSORI* 2011.

⁸ La I.R. Scuola Reale Elisabetina era stata inaugurata a Rovereto nel 1855, sul solco della riforma dell'istruzione del governo austriaco emanata con decreto del 1849. In base alle disposizioni dei paragrafi 56 e 61 si deduce che nella Provincia bilingue del Tirolo si sarebbero dovute istituire due *Realschulen*, una a Innsbruck in lingua tedesca e una nella provincia italiana. Cfr. *ENTWURF* 1849.

⁹ Si tratta Emil Artmann, non Hartmann, professore ordinario di *Architektur und Bauingenieurwesen*.

¹⁰ WENTER MARINI 1918, pp. 341-342. Il 25 novembre del 1908 si tiene a Rovereto il primo sciopero degli studenti al grido «Viva l'università italiana! Vogliamo l'università a Trieste!», causato proprio dall'annosa questione della negata università italiana da parte del governo viennese, osteggiata perché possibile strumento di nazionalizzazione e di rafforzamento dell'Irredentismo italiano. Per un approfondimento si vedano gli atti del convegno *UNIVERSITÄT* 2013.

¹¹ Il 25 ottobre 1910 «Georg» Wenter si iscrive con la matricola 3956 alla *Zeichenklasse* – la Classe di disegno della *Königliche Akademie der Bildenden Künste* – seguito dal prof. Gabriel von Hackl.

¹² Wenter si iscrive alla *Königliche Bayerische Technische Hochschule* nell'autunno del 1911 e risulta presente nei registri fino al semestre estivo del 1914. Wenter Marini verrà invitato a descrivere articolatamente il suo percorso universitario a Monaco in un contributo su «L'Edilizia Moderna» del 1917. L'interesse della rivista per l'argomento nasce dal dibattito che porterà due anni dopo, nel 1919, all'istituzione in Italia della Scuola Superiore di Architettura, promossa e ideata da Gustavo Giovannoni (1873-1947). Cfr. WENTER 1917.

ripensamenti, contribuisce alla definizione di una professionalità multidisciplinare, in cui convivono l'artista, l'architetto e l'ingegnere.

Con lo scoppio della guerra Wenter si rifugia a Roma per evitare l'arruolamento con l'esercito austriaco e qui aggiunge il cognome materno 'Marini' a quello paterno, nel tentativo di mimetizzarne l'origine straniera¹³. Grazie ai contatti che gli forniscono gli archeologi roveretani Federico Halbherr e Paolo Orsi¹⁴, ha l'opportunità di frequentare l'Associazione Artistica dei Cultori di Architettura presieduta da Gustavo Giovannoni¹⁵ e di entrare in contatto con la teoria urbana dell'ambientismo, caratterizzata dalla «correlazione tra un'opera e l'ambiente circostante; l'armonia artistica tra le singole opere e il tutto»¹⁶. In questa teoria, influenzata da Charles Buls, Camillo Sitte e John Ruskin, convergono concetti come organicismo, pittoresco e diradamento, che Wenter aveva già affrontato nelle lezioni universitarie di Carl Hocheder¹⁷ a Monaco e che riprenderà qualche anno dopo nelle proposte di piano per Trento¹⁸ (Fig. 2).

Queste frequentazioni gli permettono nel 1916 di entrare nello studio di Marcello Piacentini, ben prima che diventasse l'architetto del regime. Durante gli anni Dieci Piacentini si interessa all'architettura modernista d'oltralpe¹⁹ e coinvolge Wenter nel suo studio, riconoscendo nel suo linguaggio grafico di ispirazione secessionista uno strumento utile per l'elaborazione di molti suoi progetti²⁰.

Quello più rappresentativo è il Cinema Teatro Corso, nella centralissima piazza di San Lorenzo in Lucina a Roma (Fig. 3). In questa occasione emerge la prima accusa di *tedeschismo*: è il 1916, nel pieno della guerra, i critici conservatori additano il progetto come esterofilo e incapace di armonizzarsi con l'ambiente storico, insultante la coscienza nazionale e i valori secolari della Roma classica²¹. Le accuse riguardano specialmente la facciata, caratterizzata da numerosi elementi riconducibili al Sanatorio di Purkersdorf di Josef Hoffmann (1904, Fig. 4): l'utilizzo dell'intonaco scuro a grana grossa²², il disegno romboidale sui vetri delle finestre, il pattern decorativo a scacchi, le porte d'ingresso vetrate con griglia di listelli all'inglese, la pensilina all'entrata in acciaio, e i due grandi *bow-windows*²³ a doppia altezza a definire i limiti della

¹³ MARONI 1955, p. 1.

¹⁴ Centrale per l'indagine di questa fase della vita di Wenter è stato il contributo del Fondo Paolo Orsi della Fondazione Museo Civico di Rovereto e del Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa, che conservano negli archivi i carteggi di Orsi, tra cui anche parte della corrispondenza inviata da Giorgio Wenter e da Federico Halbherr, attraverso la quale è possibile estrapolare numerose informazioni su come sia avvenuto il suo trasferimento a Roma e sul ruolo di primo piano che ha assunto Orsi nella carriera romana di Wenter.

¹⁵ L'Associazione (anche nota con l'acronimo AACAR) viene fondata nel 1890 «per promuovere lo studio e rialzare il prestigio dell'architettura, prima tra le arti belle». Durante la presidenza di Giovannoni le attività sono incentrate sullo studio dei monumenti romani, attraverso visite, rilievi e divulgazione degli studi effettuati. Cfr. TURCO 2008-2015.

¹⁶ *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, in GIOVANNONI 1925, p. 172.

¹⁷ Carl Hocheder (anche Karl, 1854-1917) detiene la cattedra di *Bürgerliche Baukunst* al Politecnico di Monaco ed è responsabile dell'ufficio tecnico municipale della città: negli anni a cavallo tra Otto e Novecento è uno dei principali progettisti di edilizia pubblica e residenziale a Monaco. Per una disamina esaustiva in lingua italiana su Hocheder e un elenco delle opere si rimanda a BRENN RAMMLMAIR 2013.

¹⁸ WENTER MARINI 1920.

¹⁹ Piacentini rimane entusiasta del padiglione che Josef Hoffmann, membro della Secessione Viennese, realizza per l'Esposizione Internazionale romana del 1911 (cfr. PIACENTINI 1911), al punto che la sua produzione architettonica di quegli anni ne rimane fortemente influenzata. Molte informazioni relative a questo periodo meno conosciuto della carriera di Piacentini si ricavano dalle ricerche di Arianna Sara De Rose (DE ROSE 1995).

²⁰ DE ROSE 1995, p. 63, nota 19. Tra i principali progetti a cui collabora è utile citare Villa Nobili (1921), Palazzetto Nobili (1921) e il concorso per il Convitto G.B. Vico a Chieti (1917).

²¹ Si vedano in particolare gli articoli di Felice Tonetti e Diego Angeli. DE ROSE 1995, p. 64.

²² Questo tipo di finitura dell'intonaco è molto utilizzata da Hoffmann, soprattutto per gli edifici residenziali, come per la *Landeshaus 'Bergerhöhe'* (1897), gli edifici che compongono la *Wittgensteinschen Forstverwaltung* (1900), la *Wohnhaus Beer-Hofmann* (1905-1906), *Villa Böhrer* (1910) e *Villa Dr. Bernatzig* (1912-1913), per nominare solo quelle precedenti al 1918.

²³ Elementi architettonici aggettanti finestrati a pianta poligonale tipici della tradizione edilizia di area alpina bavarese e tirolese.

facciata. Nel massiccio fregio in stucco che avvolge le finestre, opera di Alfredo Biagini²⁴, sono ricompresi tre mascheroni di gusto simbolista, che creano un legame concettuale con le tre gorgoni all'ingresso del Palazzo della Secessione di Joseph Maria Olbrich a Vienna.

A tanto giunge l'indignazione dell'opinione pubblica che il Municipio impone di demolire e ricostruire la facciata a spese di Piacentini, sfruttando degli errori di forma nella richiesta dei permessi edilizi²⁵.

Non è noto quanto e quale sia stato il contributo di Wenter Marini nella progettazione del cinema, quel che è certo è che gli viene affidato da Piacentini il compito di curare il design grafico del progetto, pubblicato in un articolo de «L'Architettura Italiana»²⁶: tutti i disegni sono realizzati a china, l'impostazione formale è quella che utilizza nelle sue xilografie, di stampo espressionista probabile retaggio del periodo monacense²⁷, ma a questa base si aggiunge una ricerca di decorativismo secessionista, ricco di dettagli, specialmente nella realizzazione di pattern monocromatici a contrasto e di grandi campiture nere (Fig. 5). Lo stile sembra rimandare a quello di alcuni schizzi di Hoffmann di fine Ottocento (Fig. 6). È un progetto grafico che sembra esacerbare il tentativo di porsi fuori dagli schemi della tradizione, una sorta di manifesto d'intenti.

Un diretto coinvolgimento di Wenter Marini nella progettazione, per lo meno in una parte finale, è suggerito dalla presenza di una tavola contenente dettagli esecutivi delle diverse tipologie di lampadari e applique ideati appositamente per il teatro²⁸ (Fig. 7). Questa attitudine alla progettazione totale, dall'edificio al dettaglio di arredo, rimarrà sempre un tratto distintivo nella sua produzione, retaggio dei diversi movimenti europei promotori dell'artigianato artistico a cavallo del secolo – *Deutscher Werkbund* e *Wiener Werkstätte* tra tutti.

Il primo ampliamento dell'Istituto Educativo di Sant'Ilario a Rovereto

Alla fine della guerra Wenter Marini torna in Trentino e collabora nelle opere di ricostruzione, prima nell'Ufficio Belle Arti, poi nell'Ufficio Tecnico Provinciale, fino al 1927. Tra gli interventi per l'Ufficio Tecnico quello più significativo è certamente l'ampliamento dell'Istituto Educativo di Sant'Ilario a Rovereto²⁹, che rappresenta il punto d'arrivo del percorso che ho provato a sintetizzare, in cui metabolizza l'esperienza mitteleuropea all'interno di quella romana³⁰.

L'Istituto è eredità delle politiche di assistenzialismo sociale dell'Impero asburgico ed era stato fondato nel 1911 per accogliere ragazzi provenienti da famiglie indigenti e impartire loro un'educazione di tipo professionale. Dopo la guerra si accentua la necessità di aumentare i posti

²⁴ Alfredo Biagini (1886-1952), scultore romano, inizia a partire con il Cinema Teatro Corso una lunga collaborazione con Piacentini su numerosi incarichi pubblici durante il Ventennio.

²⁵ DE ROSE 1995, pp. 65-66.

²⁶ *IL NUOVO CORSO* 1918. Alcuni disegni tecnici e di restituzione grafica sono presenti anche in FGWM.

²⁷ Durante il soggiorno a Monaco di Wenter espone la Neue Künstlervereinigung München con la sua seconda mostra, che si apre il 1° settembre 1910. L'anno successivo, in seguito alla scissione all'interno della NKVM, si tiene la prima mostra a Monaco del Blaue Reiter, il 18 dicembre 1911, poi una seconda nel 1912 alla Galleria Goltz, a cui partecipa anche il gruppo Die Brücke. Si confronti in particolare con la serie di xilografie di Wenter *Il Trentino nella guerra. Serie di 12 cartoline con illustrazioni sul tema degli orrori, delle mutilazioni, delle esecuzioni e della deportazione delle popolazioni trentine* (1916).

²⁸ *IL NUOVO CORSO* 1918, p. 38.

²⁹ Per un approfondimento sulla fondazione e la storia dell'Istituto nel corso del Novecento si vedano GRAIFENBERG 2008; ZAMPERETTI 1962; FERRETTI 1942.

³⁰ Non è qui possibile descrivere in modo dettagliato ed esaustivo il percorso formativo e professionale che precede la progettazione dell'Istituto di Sant'Ilario, per un approfondimento si rimanda alla tesi di laurea della scrivente: ANDREOLLI 2022-2023.

letto rispetto al complesso originario³¹ e la nuova amministrazione provinciale stanziava dei fondi per l'ampliamento, che viene avviato nel 1921 dall'Ufficio Tecnico e affidato a Wenter Marini. I lavori vengono divisi in tre fasi successive, di cui verranno effettivamente realizzate solo le prime due³².

Nel corpo relativo al primo ampliamento, risulta molto equilibrato a livello compositivo il prospetto sud, organizzato a chiostro (Fig. 8). Il progetto presenta significative analogie con il prospetto di una scuola disegnato da Wenter nel 1912 per il corso del professor Carl Hocheder³³ (Fig. 9), in cui si coniuga in modo analogo il volume a sviluppo orizzontale porticato con quello a torre. Come già menzionato in relazione all'ambientismo di Giovannoni, si trova nell'Archivio Progetti Iuav un quaderno di appunti sulle lezioni di Hocheder (Fig. 10)³⁴, da cui emerge una teoria estetico-urbanistica che si riconnette sia all'organicismo di Theodor Fischer che all'urbanistica del pittoresco di Camillo Sitte, di fatto anticipando le teorie urbane che Wenter ritrova nell'ambiente culturale romano. Entrambi questi elementi – l'organicismo e il pittoresco – convergono nel progetto di Sant'Ilario: tenendo conto delle preesistenze, Wenter Marini conferisce un assetto organico alla planimetria sfruttando i dislivelli, creando cortili e mettendo questi in relazione con gli edifici, anche attraverso filtri architettonici come i porticati. È evidente il tentativo di dare l'effetto di un agglomerato quasi spontaneo di elementi stilisticamente non totalmente coerenti, che nell'insieme sortiscano un effetto casuale ma armonico³⁵.

Questa impostazione formale e metodologica abbraccia le direttive per l'architettura promosse da Giuseppe Gerola³⁶, direttore dell'Ufficio Belle Arti a Trento e sostenitore degli architetti del Circolo Artistico Tridentino, così come la spinta regionalistica – e il riconoscimento di una sorta di *genius loci* – che caratterizza la produzione edilizia di Hocheder³⁷. L'istanza del professore monacense va letta alla luce del clima politico della Monaco di fine Ottocento: nel 1871 la Baviera, opponendosi all'annessione all'Impero tedesco di Bismarck, reagisce riaffermando la propria identità attraverso la valorizzazione delle tradizioni e delle espressioni artistiche locali. Un atteggiamento che trova un evidente parallelo nella situazione trentina a

³¹ La documentazione del primo complesso è custodita nell'Archivio del Comune di Rovereto (di seguito ACR), progetto dell'ingegnere civico Ettore Gilberti (1876-1935). Friulano d'origine, lavora quasi vent'anni presso l'Ufficio Tecnico di Rovereto, tra il 1904 e il 1922, contribuendo in modo determinante alla definizione architettonica della città in un periodo di grande espansione edilizia.

³² La documentazione relativa ai due ampliamenti di Wenter Marini si può ricavare dal FGWM, dall'Archivio del Comune di Rovereto (ACR, Licenze edilizie, n.1106) e dall'archivio personale di Giovanni Tiella, direttore del cantiere, conservato presso la Biblioteca Civica di Rovereto (Tie_G.I e Tie_G.II). Il progetto è stato inoltre oggetto di numerosi articoli su riviste specializzate sia italiane che estere: si segnalano in particolare MELANI 1924, ROSSARO 1923, ROUX SPITZ 1925.

³³ Giorgio Wenter, *Dorfschulhaus, Sudansicht*, scala 1:100, vidimata Hocheder, 1912-1913; in FGWM, np 080651.

³⁴ Giorgio Wenter, *Lezioni d'estetica. Prof. C. Hocheder*, 1912-1913; in FGWM, np 080653r. Hocheder scrive nel 1903 un saggio dedicato all'urbanistica, *Baukunst und Bauwirkung*, che si può tradurre come 'architettura e percezione visiva'. Se la tesi di fondo del saggio è di fatto quella di Camillo Sitte, la base metodologica sembra essere piuttosto la teoria della percezione di Adolf von Hildebrandt (HOCHEDER 1903). Gli appunti di Wenter, che contengono sia gli argomenti del saggio di Hocheder sia alcune parti tratte dallo *Städtebau* di Sitte, non sono di facile lettura, poiché il testo è scritto utilizzando in parte l'italiano e in parte il tedesco e si struttura attraverso parole chiave come ad esempio '*psychologische Ästhetik*', '*Raumwerte*' (valore spaziale), 'processo visivo', 'piazza'.

³⁵ Cfr. WENTER MARINI 1919. Sul rapporto modernità e architettura tradizionale nella produzione di Wenter Marini si veda SAVORRA 2007.

³⁶ «Nessuna epoca forse quanto la nostra ha mostrato di interessarsi alla architettura così detta "minore" tramandata dai secoli trascorsi, di gustare l'effetto sopra tutto pittoresco delle movimentate sue messe in scena [...]» (GEROLA 1929, p. 291). Per un approfondimento sulla figura di Gerola si veda TURELLA 1993-1994.

³⁷ «[...] l'architettura nella sua interezza non può mai essere progettata scientificamente, è una questione di puro sentimento, come il linguaggio con le popolazioni che lo praticano, con il suolo su cui sorge e con lo spirito del tempo in cui prospera. [...] Quindi, utilizzando la definizione di stile di Semper, non mi sembra improbabile che riprendendo dove la tradizione costruttiva era stata negata, si debba partire dalle scintille della memoria popolare e delle tradizioni dei nostri nonni» (HOCHEDER 1905, p. 99. Traduzione italiana a cura della scrivente).

cavallo della Prima guerra mondiale, prima segnata dall'influenza asburgica e poi da quella italiana di matrice nazionalista.

Del primo ampliamento fa parte anche la chiesa, la cui facciata costituisce un elemento peculiare: è caratterizzata da una sorta di nartece a tutta altezza, aperto da cinque arcate disposte in ordine scalare, entro le quali si sviluppa la scala che conduce all'ingresso principale, situato a un livello superiore rispetto al piano stradale (Fig. 11). In questo caso può essere interessante il confronto con le chiese dei progetti scolastici per il professor Heinrich von Schmidt di Monaco³⁸, la cui lezione non sembra orientata soltanto alla reinterpretazione rigida del vocabolario neoromanico per gli edifici religiosi, ma anzi ne apprezza la rielaborazione. In un elaborato di Wenter del 1914 per un concorso scolastico³⁹ la chiesa è caratterizzata, come in Sant'Ilario, da un grande pronao sovradimensionato sul fronte, porticato con archi a tutto sesto su colonne.

La chiesa di Sant'Ilario ha un impianto di tipo basilicale a tre navate, con la copertura in travi di legno a vista. Il progetto è debitore degli studi di Wenter su Gottfried Semper (alla cui scuola si formava la maggior parte degli architetti accademici viennesi e monacensi⁴⁰), proprio a partire dall'idea di architettura come arte totale, di cui Semper è uno dei più convinti sostenitori. Wenter Marini dichiara che sono un omaggio a Semper le capriate decorate che sorreggono la copertura (Fig. 12), citazione delle capriate dipinte di San Miniato al Monte a Firenze⁴¹, rappresentate in due delle tavole a chiusura del secondo volume del *Der Stil*⁴² e collocate all'interno di una costruzione teorica che contrappone 'tettonica' (struttura) a 'rivestimento', il quale è legato alla tradizione attraverso «l'imitazione dei ricami variopinti e degli intrecci sulle antichissime pareti a tappeto»⁴³.

Oltre alla decorazione delle capriate, si lega alla figura di Semper anche la decorazione della chiesa a sgraffito⁴⁴, inusuale in quel periodo in Italia ma che si era diffusa grazie alla sua influenza nell'Europa centrale a partire dalla fine dell'Ottocento⁴⁵. Lo sgraffito è una tecnica di decorazione parietale ottenuta graffiando secondo un disegno lo strato esterno di intonaco ancora fresco di colore chiaro, mettendo così in evidenza il primo strato, di colore più scuro, attraverso quindi un'operazione per 'levare' che era molto affine alla sensibilità artistica di Wenter, legato alla tecnica della xilografia fin dalla sua prima produzione artistica⁴⁶.

Nella ricca decorazione a sgraffito della chiesa di Sant'Ilario, Wenter utilizza come elemento decorativo i testi mariani del *Magnificat*, delle *Litanie lauretane* e del *Tota Pulchra* incisi con il carattere epigrafico romano su tutta la parete soprastante l'arco santo, mentre per le immagini da affiancare ai testi si ispira, come già citato, alle incisioni di Max Schmalzl che arricchivano i messali della Pustet Verlag usati dai Padri concezionisti, gestori dell'Istituto.

³⁸ Heinrich Freiherr von Schmidt (1850-1929) durante il periodo di studi di Wenter alla *Technische Hochschule* è titolare della cattedra di progettazione in stile medioevale.

³⁹ Concorso libero 2 März 1914, in FGWM. Sono presenti due prospettive di una chiesa, del fronte e del retro.

⁴⁰ Le teorie semperiane sono una costante nelle lezioni di Wenter sia viennesi che monacensi. Il corso di Mayreder *Architektonische Formenlehre* al Politecnico di Vienna è organizzato, sia per struttura che per contenuti, sul *Der Stil* di Semper. Si veda MAYREDER 1915, p. 528. Numerosi rimandi a Semper sono presenti anche nel già citato quaderno di Wenter *Lezioni d'estetica* di Hocheder (*supra*, nota 34).

⁴¹ MARONI 1955, p. 6.

⁴² SEMPER 1860, p. 593.

⁴³ SEMPER/QUITZSCH 1851, p. 209.

⁴⁴ Viene utilizzato in questa trattazione il termine *sgraffito* e non quello di *graffito*, per non incorrere nell'intrinseca ambiguità di quest'ultimo. Il termine *sgraffito* è quello utilizzato da Vasari e Baldinucci, così come da altri ricercatori e tecnici dell'epoca contemporanea, oltre a essere in uso nella maggior parte delle lingue europee per indicare la tecnica dell'incisione su intonaco.

⁴⁵ SEMPER 1868. Due dei principali docenti della *Technische Schule* di Monaco durante gli anni in cui frequenta Wenter, Joseph Bühlmann e Friedrich von Thiersch, sono di scuola semperiana, entrambi con esperienza professionale nella tecnica dello sgraffito.

⁴⁶ Sulla decorazione a sgraffito di Wenter Marini a Sant'Ilario si veda MICCICHÈ 1925.

Numerosi sono i riferimenti iconografici alle incisioni dell'artista tedesco presenti all'interno della decorazione di Sant'Ilario, che Wenter parzialmente rielabora attraverso un'estetica jugendstil: i principali sono l'*Annunciazione a Maria* del presbiterio (Figg. 13 e 14), gli angeli messaggeri della facciata principale, il drago sotto i piedi dell'Arcangelo Michele, la fonte battesimale con i pavoni e l'*Agnus Dei*. Un'ulteriore suggestione derivante dalla produzione di Schmalzl – la rappresentazione stilizzata di *Turris Davidica*, *Turris Eburnea* e *Domus Aurea* (Fig. 14) – è la riproduzione di alcune delle principali basiliche del cristianesimo, sulla parete di testa della navata sinistra⁴⁷.

Nell'apparato decorativo è possibile addirittura trovare un omaggio alla *Bekleidungstheorie*, la teoria dell'origine tessile dell'architettura, di Semper: l'orlo frangiato sul bordo inferiore della superficie decorata attorno all'altare minore⁴⁸ (Fig. 15).

Il secondo ampliamento dell'Istituto Educativo di Sant'Ilario a Rovereto «in perfetto stile tedesco»

Nel secondo ampliamento (Fig. 16), un blocco destinato a servizi e dormitori, emerge invece un'impostazione stilistica diversa, che attinge al repertorio delle ville suburbane di Piacentini degli anni Dieci, in particolare a Villa Nobili⁴⁹ (Fig. 17), a cui Wenter Marini aveva collaborato. Come nella villa di Piacentini, il progetto coniuga elementi della tradizione romana – le bugne d'angolo, il frontone mistilineo – con elementi di suggestione secessionista e hoffmanniana, come l'intonaco grezzo scuro a contrasto con le specchiature chiare in intonaco liscio, e il *bow-window*.

La complessità culturale su cui si stratificano i riferimenti stilistici nel progetto di Sant'Ilario presta il fianco alla propaganda politica, cosicché il secondo ampliamento si scontra con l'opposizione del Municipio di Rovereto: nel marzo del 1922 l'architetto capo Ettore Gilberti invia una nota al sindaco neoeletto Silvio Defrancesco, in cui suggerisce di negare l'autorizzazione a costruire poiché «l'architettura della nuova costruzione è perfettamente tedesca e sotto l'antico regime sarebbe stata senz'altro respinta e ciò perché vigeva il criterio di conservare il carattere italiano al Paese»⁵⁰. Paradossalmente si delinea la stessa dinamica denigratoria che si era verificata a Roma con il progetto del Cinema Teatro Corso. Nella sua relazione dettagliata Gilberti espone minuziosamente tutti gli elementi critici del progetto: tra tutti è interessante notare quello relativo alla cornice a trapezio delle finestre al primo piano, che l'architetto municipale definisce «a vagone». Si tratta di un elemento decorativo frequente nei progetti di Piacentini tra il 1915 e il 1920, lo si può trovare infatti anche nel portale d'ingresso di Villa Nobili in un disegno dello stesso Wenter (Fig. 18), tuttavia non si può negare che il riferimento primo di Piacentini probabilmente fosse il secessionista Olbrich (Fig. 19). È curioso osservare che proprio questo elemento architettonico inusuale qualche anno dopo verrà a più riprese utilizzato proprio da Gilberti in alcune tombe del Cimitero monumentale di San Vito a Udine⁵¹, città di cui era originario e dove si trasferisce nel 1924.

⁴⁷ Le incisioni di Schmalzl, da cui sono ricavate le iconografie della chiesa, sono tratte dal *Missale Romanum* della Pustet Verlag. Tutte le opere di Schmalzl presenti nelle pubblicazioni liturgiche della Pustet sono state raccolte e descritte in SCHWARZENBERGER 2009-2010.

⁴⁸ Ancora più esplicito è il riferimento alla decorazione nel tabernacolo a Montagnaga di Pinè del 1924, in cui riproduce a graffito sui fianchi un intreccio di filati che termina con nappine, quasi a rimandare al decoro tessile di una tovaglia d'altare. Si veda MICCICHÈ 1925, tav. XLIV.

⁴⁹ PIACENTINI 1919.

⁵⁰ ACR, Protocollo generale. È stato possibile ricostruire la controversia attraverso la documentazione personale di Wenter presente nell'Archivio Progetti Iuav e gli atti dell'Archivio del Comune di Rovereto (ACR, Licenze edilizie, n.1106).

⁵¹ In particolare la tomba della famiglia Vuga (1926) e il Monumento Guatti (1933).

Per uscire dall'impasse, alla Giunta Provinciale non resta quindi che presentare ricorso alla Prefettura, che chiede a sua volta una perizia all'Ufficio Lavori Pubblici della Venezia Tridentina⁵²: pone fine al contezioso la determina del Prefetto del 7 marzo 1923, che accoglie il ricorso della Giunta e concede il permesso di fabbrica⁵³.

Questa denuncia non è un episodio isolato in quegli anni, anzi, si inserisce in una serie di polemiche pubbliche che coinvolgono i membri del Circolo Artistico Tridentino, legate dallo stesso comune denominatore: l'accusa di perpetuare un'estetica legata a modelli stilistici o architettonici tedeschi. È il caso della battaglia del Circolo per impedire la demolizione di casa Ranzi (Fig. 20), un complesso cinquecentesco abbattuto nel gennaio 1921 perché presentava caratteristiche architettoniche in uno «stile esotico antico quale si riscontra comunemente in Tirolo e in Tedeschiera»⁵⁴, o del progetto per il Municipio di Mori di Ettore Sottsass (1922, Fig. 21), un altro membro del Circolo, accusato di riportare in un'opera pubblica «l'ombra di quei nefasti tempi di servaggio ormai tramontati», «adatto più per la tedescheria che per la nostra borgata»⁵⁵. Le critiche non mancano neanche in occasione della mostra di architettura organizzata dal Circolo Artistico nel 1924⁵⁶ (Fig. 22), in occasione della quale la critica vi denuncia la penetrazione di «qualche motivo straniero e peggio alto atesino», di cui «dovrebbe esser vietata assolutamente e con intransigenza inflessibile, l'esecuzione in terra trentina»⁵⁷. Anche le ragioni dell'ambientamento, tanto caro a Wenter Marini e Gerola, diventano sempre meno tollerate dalla politica:

Ambientarsi o ambientare. Mi pare che non ci dovrebbe essere dubbio. Ma qualche architetto ha dubitato tra l'uno e l'altro termine, e poi ha deciso per il primo: ambientarsi! [...] Ciò significa essere vinti, e non vincere, cedere e non procedere, cancellarsi e non affermarsi.⁵⁸

Queste vicende vanno ad inserirsi in un quadro politico regionale e nazionale che a partire dal 1922 è in rapida evoluzione: nel gennaio a Rovereto è eletto il sindaco Defrancesco con una coalizione mista di fascisti e liberali, ma è nell'autunno che si verifica nel giro di qualche giorno il rovesciamento delle istituzioni con la marcia su Bolzano del 3 ottobre e l'eliminazione politica delle figure che nell'immediato dopoguerra avevano portato avanti delle attività di mediazione tra i territori occupati e il Governo centrale.

Lapidario e profetico risulta un commento del 1926 di Carlo Belli, giovane e promettente artista roveretano legato in quel periodo al movimento futurista di Depero:

Troppa Vienna, troppa Monaco scorre ancora nelle xilografie e nelle architetture di qualche nostro artista. Se per necessità di luogo gli artisti trentini sono stati costretti a studiare negli atenei di quelle metropoli dove [...] la bellezza, anzi il fulgore della purezza stilistica non esistono per il fatto che dimorano viceversa in Italia, – non era detto ch'essi avessero dovuto assimilare quelle tenebrose concezioni architettoniche che figliano tutte le volte con palazzi ventruti di balconcini berlinesi o con facciate triangolate di scherzi gotici a ritmo angoloso.⁵⁹

⁵² Archivio Progetti Iuav, FGWM: Perizia su carta intestata «Ufficio Lavori Pubblici per la Venezia Tridentina», con destinatario «Onor. R. Prefettura di Trento», datato febbraio 1923 e firmato «p. L'Ingegnere Capo del Genio Civile: (Flor ing. Attilio)».

⁵³ ACR, Licenze edilizie, n. 1106, prot. 1688/17, 13 marzo 1923.

⁵⁴ *Casa Ranzi. Conservazioni*, lettera da Ufficio Edile Distrettuale a Commissariato civile sezione LL.PP., 23 settembre 1921, Archivio storico del Comune di Trento. La vicenda è stata ricostruita in TURELLA 1993-1994, pp. 141-149.

⁵⁵ Le citazioni sono riferite a due articoli di Enrico Marchesoni pubblicati su «La Libertà» del dicembre 1922. Per la ricostruzione della vicenda si veda MARTIGNONI 1994-1995.

⁵⁶ Si vedano in riferimento alla Mostra i numerosi articoli di Wenter Marini tra giugno e agosto 1924 sul quotidiano «Il Nuovo Trentino» e quello di Gerola (GEROLA 1924).

⁵⁷ SETTE 1924, p. 274.

⁵⁸ LUNELLI 1928. Italo Lunelli è deputato fascista dal 1924 e direttore del quotidiano «Il Brennero».

⁵⁹ BELLÌ 1926, pp. 193-194.

Quella raffinata cultura simbolista e secessionista di cui sono portatori gli artisti del Circolo diventa esplicitamente osteggiata e boicottata⁶⁰, decretando l'epilogo del «defunto» Circolo Artistico – così viene definito in un verbale d'assemblea del 1925⁶¹ – che confluirà già nel 1927 nel Sindacato Artisti Trentini⁶².

⁶⁰ Esemplare in questo senso è la vicenda del concorso per la decorazione della Sala della Vittoria del Museo del Risorgimento al Buonconsiglio, per il quale Bonazza realizza l'*Annessione del Trentino all'Italia*: l'opera emerge come un paradossale tentativo di piegare il raffinato linguaggio klimtiano-simbolista alla propaganda del Ventennio. Per un approfondimento si vedano VIVA 2020, pp. 407-412; PASETTI MEDIN 2011.

⁶¹ A partire dal 1925 il segretario del Circolo Artistico diventa Ermete Bonapace, che ne custodisce i verbali (Fondo E. Bonapace del Museo Storico di Trento). Wenter non risulta più presente alle riunioni proprio a partire dal 1925.

⁶² È del dicembre del 1927 il primo articolo scritto da Sottsass firmato a nome del Sindacato Artisti Trentini e pubblicato sul quotidiano fascista «Il Brennero» (SOTTASS 1927), ma è già presente nei documenti del verbale del 23 luglio 1925 una nota su cui a fianco dei nomi di alcuni membri si trova l'indicazione «Confederazione Nazionale dei Sindacati fascisti» (Museo Storico di Trento, Fondo Bonapace, cartella 2).



Fig. 1: Oddone Tomasi, Luigi Bonazza e Giorgio Wenter Marini nel cantiere per la decorazione di Sant'Ilario. Foto Studio Filippini, Biblioteca Civica di Rovereto

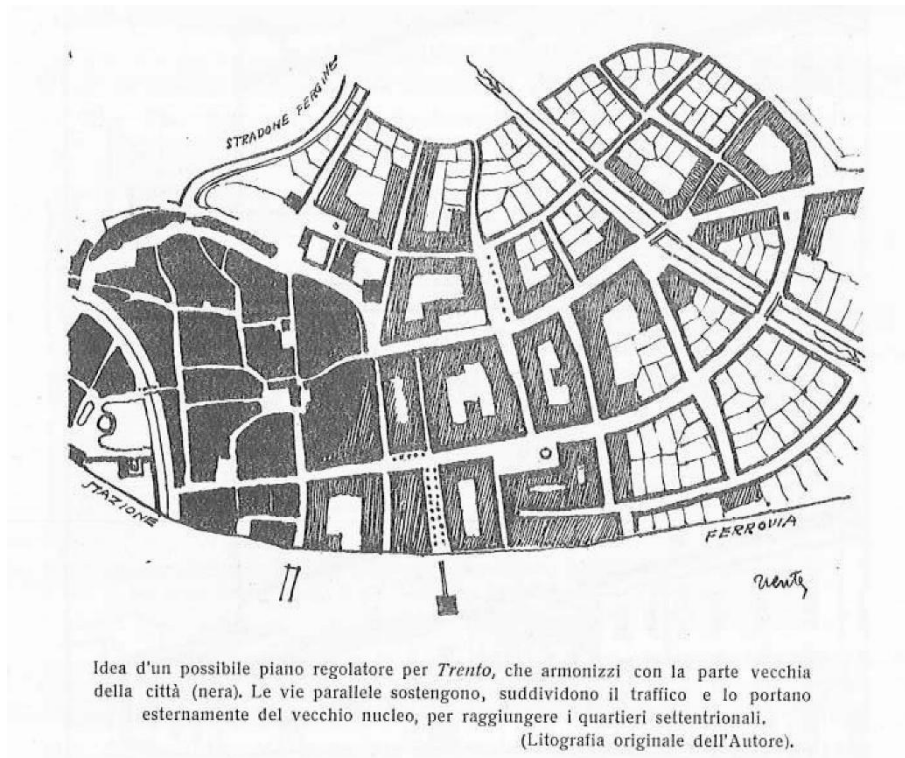


Fig. 2: Proposta di piano regolatore per Trento secondo le teorie urbanistiche di Sitt e Fischer, in WENTER MARINI 1920, p. 345



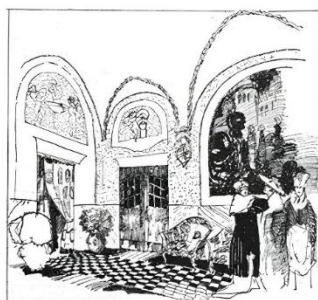
Fig. 3: La facciata del Cinema Teatro Corso, in *IL NUOVO CORSO* 1918, tav. XVII



Fig. 4: La facciata principale del Sanatorio di Purkersdorf, in BREDT 1906, p. 424



Schizzo delle scale ai palchi.



Sala d'aspetto delle poltrone.

Fig. 5: Alcuni schizzi del Cinema Teatro Corso realizzati da Wenter Marini, in *IL NUOVO CORSO* 1918, p. 39

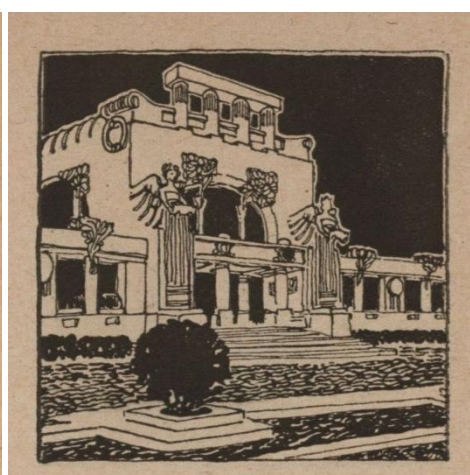
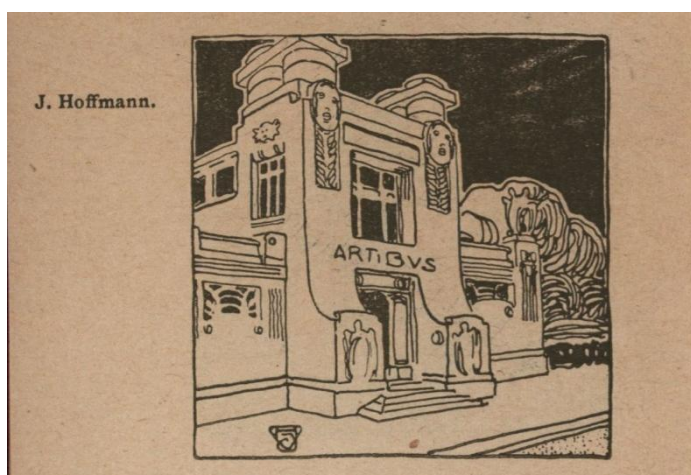


Fig. 6: Schizzi architettonici di Hoffman dal primo catalogo della Secessione, in *KATALOG* 1898, pp. 6 e 40

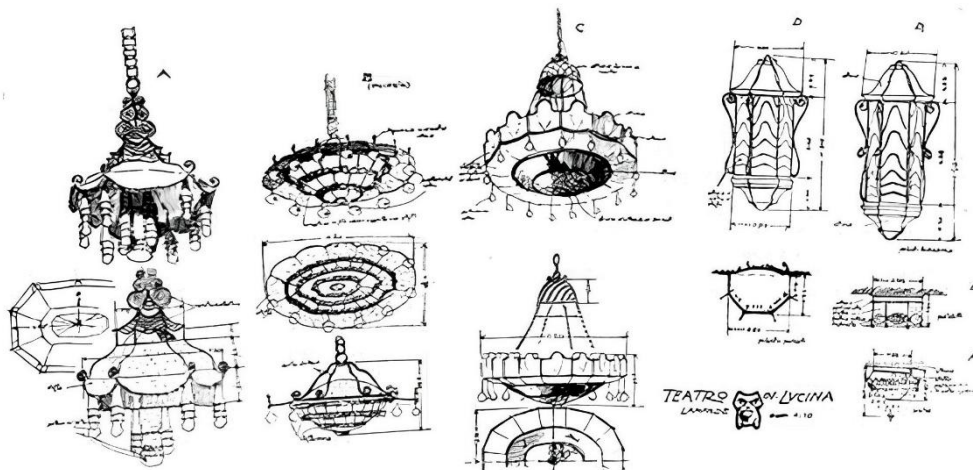


Fig. 7: Progetti per l'illuminazione del Cinema Teatro Corso, in *IL NUOVO CORSO* 1918, p. 38

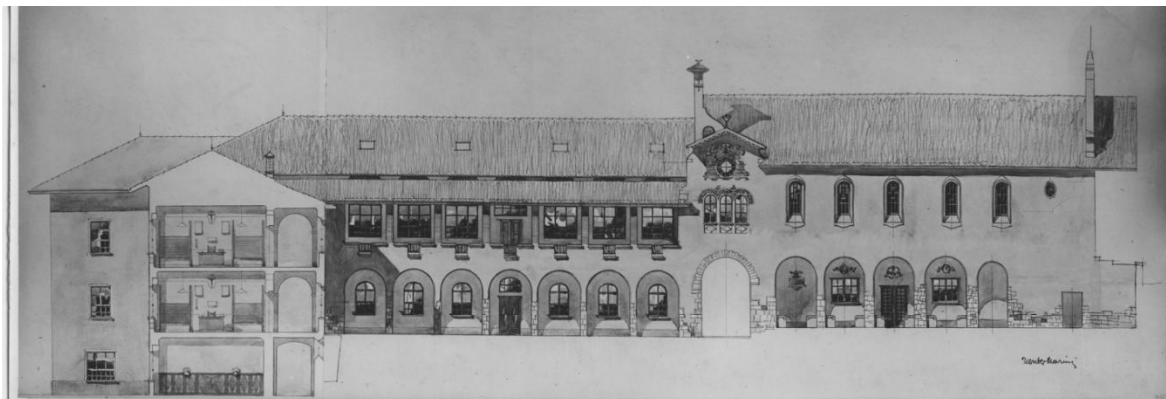


Fig. 8: Prospetto sud del primo ampliamento dell'Istituto di Sant'Ilario, *ROSSARO* 1923, p. 184

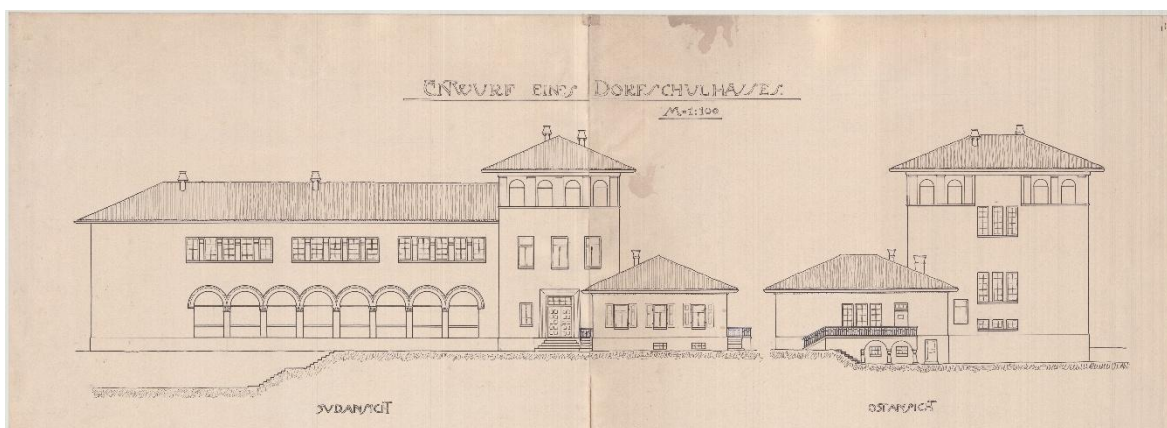


Fig. 9: Tavola scolastica *Dorfschulhaus*, vidimata Hocheder, 1912-1913, china su carta, dettaglio del prospetto sud. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Wenter Marini, np. 080651



Fig. 10: Pagina del quaderno di Wenter, *Lezioni di Estetica*, prof Hocheder, 1911-13. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Giorgio Wenter Marini, np. 08063r



Fig. 11: La chiesa di Sant'Ilario. Mart, Archivio del '900, Fondo fotografico Arti in Trentino



Fig. 12: Le capriate decorate di Sant'Ilario, in ROSSARO 1923, p. 190



Fig. 13: L'Annunciazione a Maria a sgraffito sulla parete del presbiterio della Chiesa di Sant'Ilario, in ROSSARO 1923, p. 189

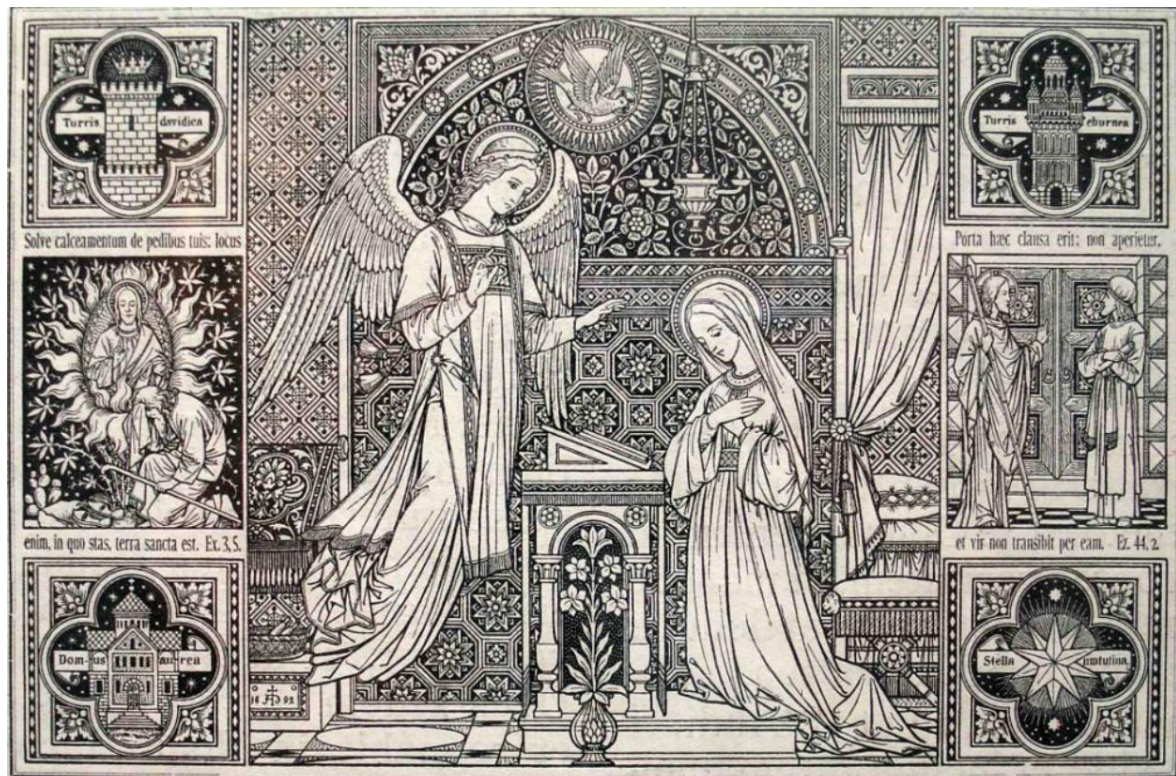


Fig. 14: L'Annunciazione a Maria (*Verkündigung an Maria*) di Max Schmalzl nel *Missale Romanum* della Pustet Verlag

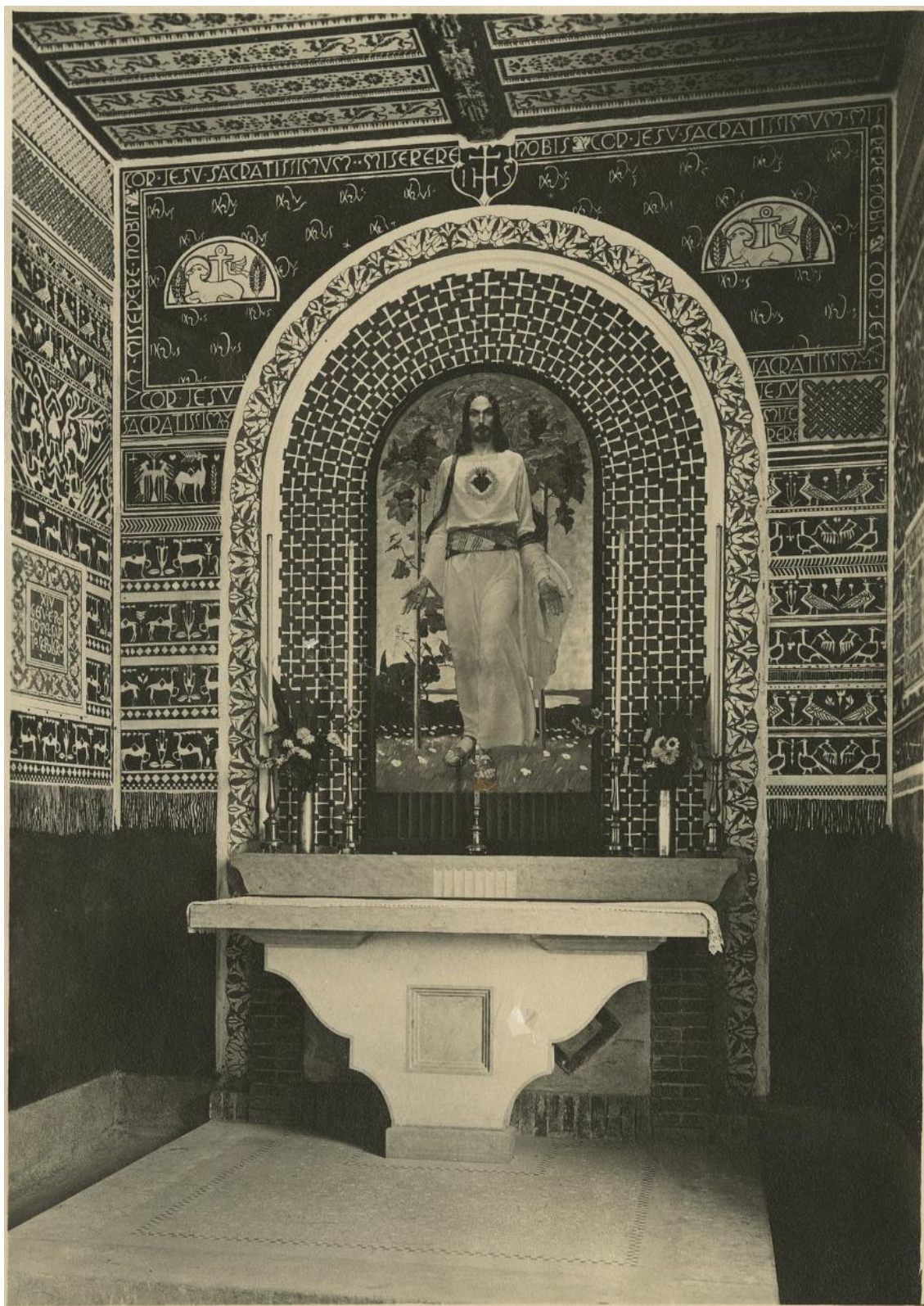


Fig. 15: La decorazione a graffito con bordo sfrangiato in omaggio a Semper. Mart, Archivio del '900, Fondo fotografico Arti in Trentino

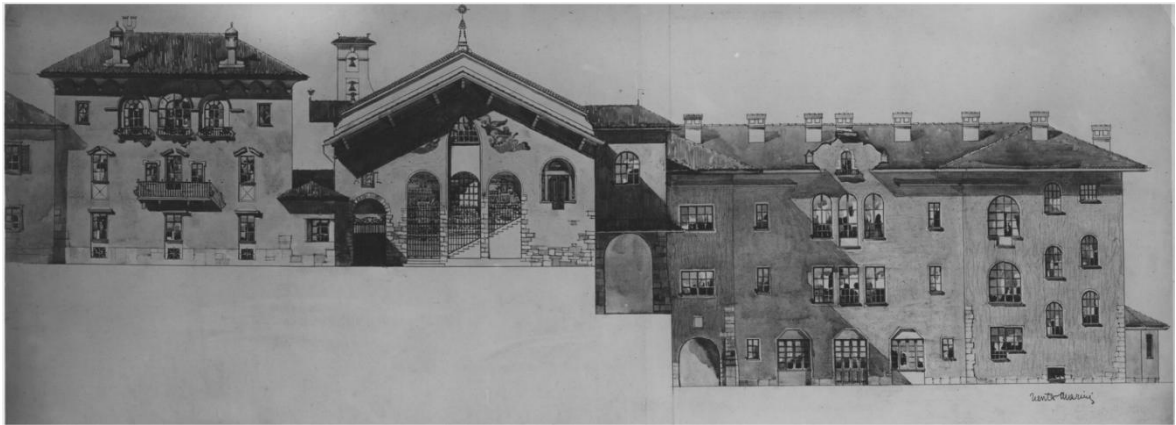


Fig. 16: Il secondo ampliamento di Sant'Ilario, in ROSSARO 1923, p. 184



Fig.17: Villa Nobili in PIACENTINI 1919, p. 12

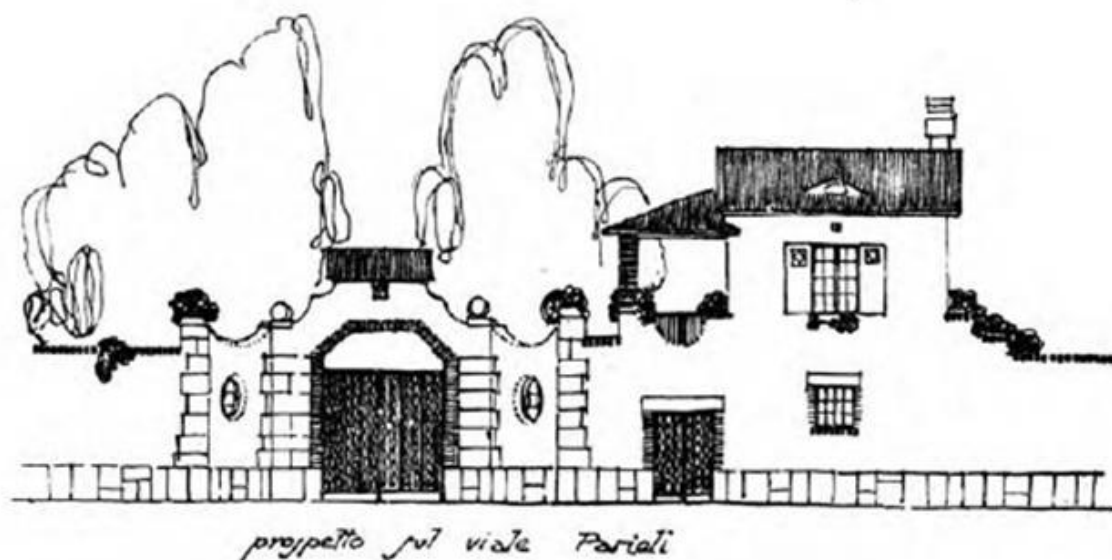


Fig. 18: Il portone d'ingresso di Villa Nobili, disegno di Wenter Marini, in PIACENTINI 1919, p. 18

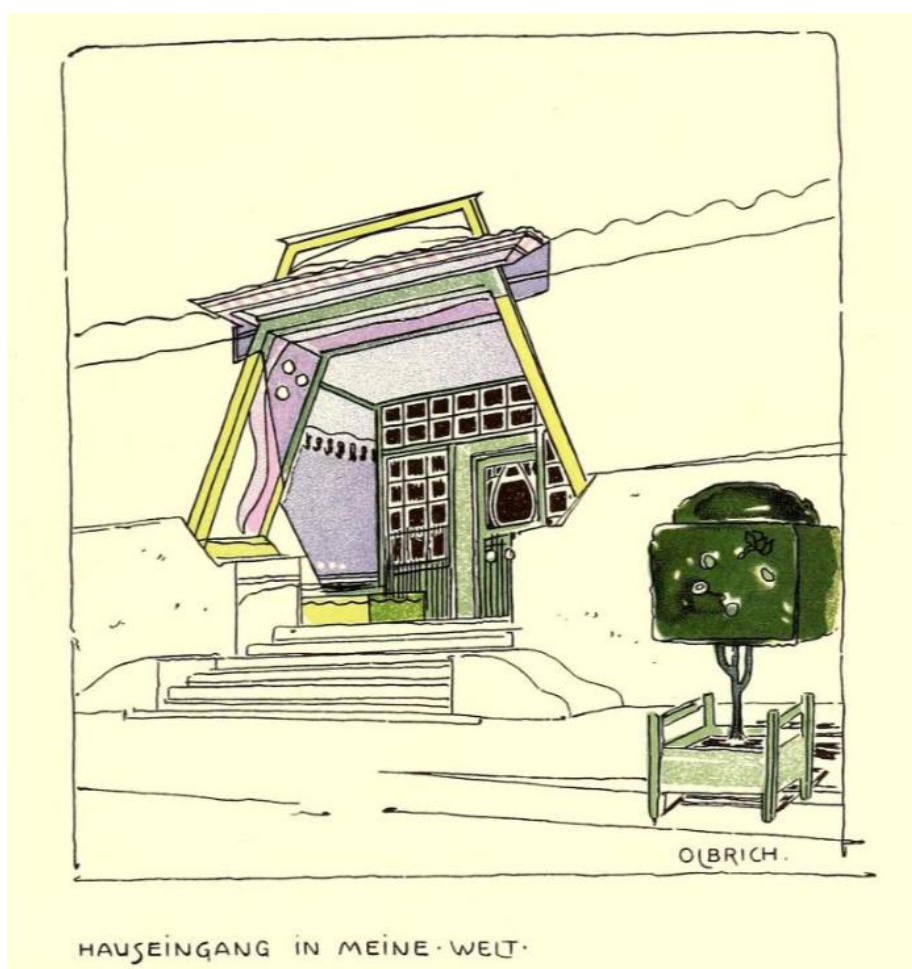


Fig. 19: Joseph Olbrich, *Hauseingang in meiner Welt*, in J.M. OLBRICH 1904, p. 192



Fig. 20: Casa Ranzi in una cartolina dei primi del Novecento. Biblioteca Digitale Trentina, TIC511-0025

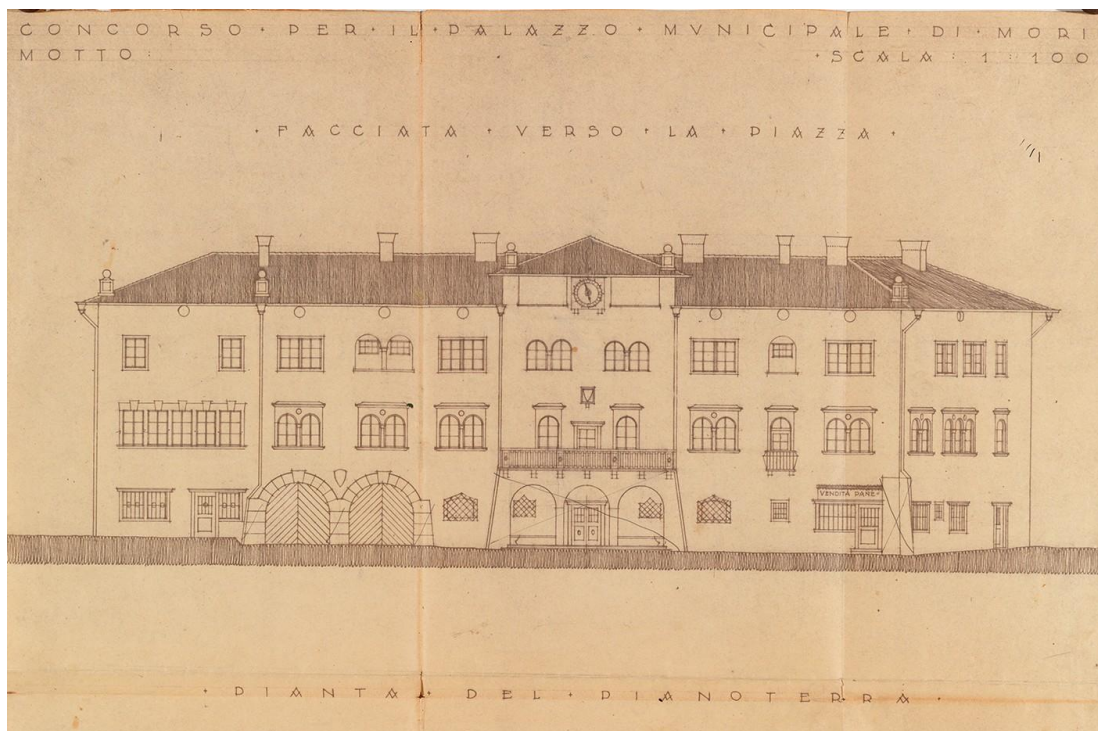


Fig. 21: Il progetto per il Palazzo municipale di Mori di Ettore Sottsass. Mart, Archivio del '900, Fondo Ettore Sottsass Sr., Sot.I.1.13.1



Fig. 22: Luigi Bonazza, *Mostra d'Architettura Moderna*, 1924, litografia, 99,2x80,5 cm. Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso

BIBLIOGRAFIA

ANDREOLLI 2022-2023

A. ANDREOLLI, *Giorgio Wenter Marini architetto: la formazione mitteleuropea e il ritorno nel Trentino del primo Dopoguerra*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Verona-Università degli Studi di Trento, A.A. 2022-2023.

BELLI 1926

C. BELLI, *Appunti sulla III Biennale di Bolzano*, «Trentino. Rivista della Legione Trentina», 8, 1926, pp. 189-194.

BREDT 1906

E.W. BREDT, *Klagen der Künstler*, «Deutsche Kunst und Dekoration», 18, 1906, pp. 421-444.

BRENN RAMMLMAIR 2013

R. BRENN RAMMLMAIR, *Carl Hocheder (1854-1917), un architetto di Monaco a cavallo del secolo, in 1907. Il progetto del municipio di Bolzano*, a cura di A.G. Mura, Bolzano 2013, pp. 186-227.

DE ROSE 1995

A.S. DE ROSE, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Modena 1995.

ENTWURF 1849

Entwurf der Organisation der Gymnasien und Realschulen in Österreich, Vienna 1849.

FERRETTI 1942

S. FERRETTI, *L'amministrazione Provinciale di Trento e i suoi Istituti*, Trento 1942.

GEROLA 1924

G. GEROLA, *Visitando la mostra di architettura*, «Il Nuovo Trentino», 1 luglio 1924.

GEROLA 1929

G. GEROLA, *Architettura minore e rustica trentina*, «Architettura e Arti decorative», 7, 1929, pp. 291-301.

GIOVANNONI 1925

G. Giovannoni, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma 1925.

GRAIFENBERG

P. GRAIFENBERG, *L'Istituto educativo provinciale di Sant'Ilario*, Rovereto 2008.

HOCHEDER 1903

C. HOCHEDER, *Baukunst und Bildwirkung*, Monaco 1903.

HOCHEDER 1905

C. HOCHEDER, *Mitteilungen aus der Baupraxis*, «Der Baumeister», 9, 1905, pp. 97-108.

IL NUOVO CORSO 1918

Il Nuovo Corso Cinema-Teatro in Piazza S. Lorenzo in Lucina in Roma, «L'Architettura Italiana», 5, 1918, pp. 30-39.

KATALOG 1898

Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Vienna 1898.

L'ON. CREDARO 1922

L'on. Credaro e il Circolo Artistico, «Il Nuovo Trentino», 24 febbraio 1922.

LUIGI BONAZZA 1985

Luigi Bonazza (1877-1965), catalogo della mostra, a cura di G. Belli, Trento 1985.

LUNELLI 1928

I. LUNELLI, *Architettura italica in terra atesina*, «Il Brennero», 19 gennaio 1928.

MARONI 1955

R. MARONI, *Giorgio Wenter architetto e pittore*, Trento 1955.

MARTIGNONI 1994-1995

M. MARTIGNONI, *Il Circolo Artistico Tridentino*, «Luoghi», 0-1, 1994-1995, pp. 30-33 e 47-49.

MAYREDER 1915

K. MAYREDER, *Die Lehrkanzel für Architektonische Formenlehre, architektonisches Zeichnen und malerische Perspektive, Kollegium für Städtebau*, in *Die k.k. Technische Hochschule in Wien 1815-1915*, a cura di J. Neuwirth, Vienna 1915, pp. 528-530.

MELANI 1924

A. MELANI, *Institut d'éducation de S. Ilario a Stropparolo près de Rovereto*, «La Construction Moderne», 48, 1924, pp. 569-570.

MICCICHÈ 1925

A. MICCICHÈ, *Un'arte che risorge. A proposito dei graffiti di Giorgio Wenter Marini*, «L'Architettura Italiana», 11, 1925, pp. 121-129.

OLBRICH 1904

J.M. OLBRICH, *Ideen von Olbrich*, Lipsia 1904.

PASETTI MEDIN 2011

A. PASETTI MEDIN, *Trento italiana: tre opere per l'annessione*, in *Non ancora Italia. Temi risorgimentali dell'arte in Trentino*, catalogo della mostra, a cura di L. Dal Prà, Trento 2011, pp. 103-113.

PIACENTINI 1911

M. PIACENTINI, *All'Esposizione di Belle Arti. Al Padiglione Austriaco*, «Il Popolo Romano», 3 aprile 1911.

PIACENTINI 1919

M. PIACENTINI, *Villa Nobili al quartiere dei Parioli in Roma*, «L'Architettura Italiana», 2, 1919, pp. 11-16.

ROSSARO 1923

A. ROSSARO, *In Val Lagarina: l'Istituto educativo provinciale di Sant'Ilario*, «Architettura e Arti decorative», 4, 1923, pp. 183-191.

ROUX SPITZ 1925

M. ROUX SPITZ, *Institut d'Education de San Ilario (Italie): Wenter Marini architecte*, «L'Architecture», 1, 1925, pp. 9-10.

SAVORRA 2007

M. SAVORRA, *Stile rustico e identità montane. Giorgio Wenter Marini e il dibattito su tradizione e modernità*, in *L'architettura dell'“Altra” Modernità*, atti del XXVI congresso di Storia dell'Architettura (Roma 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docci, M. Turco, Roma 2007, pp. 281-289.

SCHWARZENBERGER 2009-2010

M. SCHWARZENBERGER, *Frater Max Schmalzl (1850-1930). Katholische Bildpropaganda in der christlichen Kunst des späten 19. Jahrhunderts. Monographie und Werkkatalog*, tesi di Dottorato in Filosofia, Storia dell'Arte, Storia e Discipline Umanistiche, Universität Regensburg, A.A. 2009-2010.

SEMPER 1860

G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Francoforte 1860.

SEMPER 1868

G. SEMPER, *Die Sgraffito-Dekoration*, «Kunstchronik: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst», 6-7-8, 1868, pp. 45-48.

SEMPER/QUITZSCH 1851

G. SEMPER, *I quattro elementi dell'architettura*, in *La visione estetica di Semper*, a cura di H. Quitzsch, Milano 1991 (edizione originale *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851).

STEFANO ZUECH 2016

STEFANO ZUECH (1877-1968). *Il volto il mito il sacro*, catalogo della mostra, a cura di E. Mich, C. Moser et alii, Rovereto 2016.

SETTE 1924

L. SETTE, *La mostra di architettura moderna a Trento - La mostra di arte della Venezia Tridentina a Bolzano*, «Studi Trentini», 3, 1924, pp. 274-279.

SOTTASS 1927

E. SOTTASS, *Per la sistemazione di Palazzo Pretorio e della Piazza Vittorio Emanuele. Il progetto degli Artisti Trentini*, «Il Brennero», 18 dicembre 1927.

STUDENTI E PROFESSORI 2011

Studenti e professori dell'Istituto Tecnico di Rovereto (1855-2005). Esperienze e protagonisti di una scuola europea, a cura di F. Rasera, C. Andreolli et alii, Rovereto 2011.

TURCO 2008-2015

M.G. TURCO, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura a Roma. Battaglie, iniziative, proposte*, in *La casa dei Crescenzi: storie e restauri*, a cura di M. Docci, M.G. Turco, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 45-52, Roma 2008-2015, pp. 165-271.

TURELLA 1993-1994

A. TURELLA, *Rinnovamento nella tradizione il progetto di Giuseppe Gerola per una “nuova architettura trentina” (1920-1928)*, «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda», 72-73, 1993-1994, pp. 141-186.

UNIVERSITÄT 2013

Universität und Nationalismus: Innsbruck 1904 und der Sturm auf die italienische Rechtsfakultät, atti del convegno (Innsbruck 4 novembre 2004), a cura di M. Gehler e G. Pallaver, Trento 2013.

VIVA 2020

D. VIVA, *Formazione artistica e 'rimpatrio': il caso trentino nel primo dopoguerra del Novecento*, in *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, a cura di L. Longo Endres, Bologna 2020, pp. 401-417.

WEISS 1992

O. WEISS, *Kunst und Seelsorge. Der vergessene Maler Bruder Max Schmalz 1850-1930*, «Spicilegium Historicum», 40, 1992, pp. 71-82.

WENTER 1917

G. WENTER, *Per l'istituzione di una scuola d'architettura in Italia*, «L'Edilizia Moderna», 9-10, 1917, pp. 52-53.

WENTER MARINI 1918

G. WENTER MARINI, *L'italianità dell'arte trentina*, «Alba Trentina», 10, 1918, pp. 341-352.

WENTER MARINI 1919

G. WENTER MARINI, *Una nuova visione dell'architettura. L'ambiente*, «L'Artista Moderno», 3-4, 1919, pp. 37-44.

WENTER MARINI 1920

G. WENTER MARINI, *Nuovi problemi edilizi di Trento*, «Studi Trentini», 4, 1920, pp. 330-350.

ZAMPERETTI 1962

G. ZAMPERETTI, *L'Istituto educativo provinciale Sant'Ilario Rovereto (cenni storici)*, Rovereto 1962.

ABSTRACT

La polemica che accompagna l'ampliamento dell'Istituto educativo di Sant'Ilario a Rovereto, realizzato tra il 1921 e il 1923, rappresenta una testimonianza significativa del dibattito identitario nel Trentino del Primo Dopoguerra. Autore del progetto è Giorgio Wenter Marini, architetto roveretano formatosi a Vienna e a Monaco tra il 1909 e il 1914, la cui attività è segnata dall'accusa di 'tedeschismo', ricorrente sin dall'esperienza con il giovane Marcello Piacentini nel progetto del Cinema Teatro Corso a Roma, nel 1916.

Obiettivo della ricerca è stato quello di indagare le influenze culturali che si stratificano nel progetto di Sant'Ilario e di valutare quanto le accuse ricevute possano dirsi pretestuose in un territorio di confine e di recente annessione come quello trentino, dove si avvertono precocemente i prodromi della propaganda politica nazionalista, destinata ad appropriarsi dei temi legati alla produzione artistica e architettonica.

The controversy surrounding the expansion of the Sant'Ilario Educational Institute in Rovereto, carried out between 1921 and 1923, offers a meaningful lens through which to examine the identity debates that shaped Trentino in the aftermath of World War I. The project was designed by Giorgio Wenter Marini, a Rovereto-born architect trained in Vienna and Munich between 1909 and 1914, whose professional trajectory was repeatedly shadowed by accusations of 'Germanism' – an issue already raised during his collaboration with the young Marcello Piacentini on the *Cinema Teatro Corso* project in Rome in 1916.

This research investigates the complex layering of cultural influences embedded in the Sant'Ilario project and assesses the extent to which such accusations may be regarded as politically motivated or unfounded within the historical context of Trentino, a recently annexed border region where the early signs of nationalist propaganda were beginning to appropriate themes related to artistic and architectural production.

MIGRAZIONI E MEMORIA PUBBLICA IN TRENTINO: IL *MONUMENTO AL MINATORE* DI STEFANO ZUECH A BREZ (1927-1932)

Il *Monumento al minatore* (Fig. 1) di Stefano Zuech si trova a Brez, il piccolo paese da cui proveniva lo scultore, nella val di Non in Trentino¹. Un recente pannello didattico, posto al suo lato, segnala che l'opera fu «finanziata in gran parte con le offerte degli emigranti» e posta per «ricordare i moltissimi minatori di Brez che lavorarono nelle miniere in America»². Le fonti attestano che la statua del minatore fu elaborata poco prima del 1928, quando fu esposta alla *I mostra d'arte trentina* e riprodotta in una recensione (Fig. 2)³, mentre la sua inaugurazione pubblica avvenne cinque anni più tardi, nel 1932, come segnalato da un'iscrizione sul retro del basamento⁴. Il *Monumento* raffigura un minatore, munito di una mazza nella mano sinistra, lo strumento tradizionale per colpire lo scalpello e frantumare la roccia⁵, e di un blocco di carbone, appena estratto, nella destra⁶. Stentoreo, di una scala appena superiore a quella naturale, egli posa fiero col suo improbabile abbigliamento: una tunica smanicata, stretta in vita da un cinturone, e un paio di scarponi stilizzati⁷.

Come ha evidenziato Cristina Beltrami, che si è occupata in modo accurato e documentato di Zuech, sottraendolo ai soli studi d'ambito locale, il suo *Minatore* non ha nulla dell'afflato pietistico o della tensione umanitaria con cui questo soggetto era stato affrontato dalla fine dell'Ottocento. Un confronto proposto dalla storica dell'arte con il *Minatore* (1888-1897) di Enrico Butti è, in tal senso, eloquente: una scultura fortunata e assai replicata, in cui l'atletico

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23013700006, codice progetto: 2022987EAH).

Ringrazio per il confronto e l'aiuto nelle ricerche: Alessandra Andreolli, Cristina Beltrami, Virginia Magnaghi, Massimo Negri e Gianluigi Zuech.

¹ Stefano Zuech era nato ad Arsio, una frazione di Brez, nel 1877 (BELTRAMI 2007, p. 9), ma per semplicità indicava Brez come luogo di nascita (Trento, Archivio eredi Zuech, S. Zuech, *Curriculum vitae A*, post 1940, dattiloscritto, ora in *Appendice documentaria*, a cura di C. Moser, in STEFANO ZUECH 2016, pp. 192-193, in particolare p. 192; Trento, Archivio eredi Zuech, S. Zuech, *Curriculum vitae B*, post 1944, dattiloscritto, ora in *Appendice documentaria*, a cura di C. Moser, in STEFANO ZUECH 2016, pp. 194-195, in particolare p. 194).

² La probabile fonte di queste notizie è la recente ricostruzione storica di RUFFINI 2005, p. 167.

³ L'opera esposta col titolo *Il minatore* nel 1928 era certamente in «marmo» (*I MOSTRA D'ARTE TRENTINA* 1928, p.n.n., n. 201) ed è pertanto probabile che corrispondesse a quella poi collocata nel *Monumento* di Brez. La foto dell'opera esposta nel 1928 (Fig. 2) (segnalata anch'essa come marmo di «mole notevole» e apparsa in PIOVAN 1928, p. 338) sembra corroborare questa corrispondenza. Una versione più piccola del *minatore*, probabilmente in gesso, è riprodotta in una foto del suo atelier a Trento, due decenni dopo (Fig. 3) (L.G. 1954, p. 7).

⁴ L'iscrizione è infatti datata «1932-XIV della redenzione», facendo riferimento al 1918 come conclusione della Prima Guerra Mondiale, a seguito della quale il Trentino fu poi annesso ufficialmente al Regno d'Italia. Una possibile abrasione nel marmo lascia intendere che vi fosse originariamente anche la data dell'era fascista.

⁵ Sebbene già brevettate, le perforatrici pneumatiche ed elettriche nelle miniere si stavano diffondendo con lentezza durante i primi decenni del Novecento: SILVESTRE 2022.

⁶ Il blocco è stato identificato in bibliografia anche come un cristallo (BELTRAMI 2007, p. 77) o una pietra (MORI 2016b, p. 74). Tuttavia, la grandezza e le sfaccettature regolari fanno pensare piuttosto al ferro o al carbone. Quest'ultimo avrebbe avuto anche un valore autobiografico per Zuech. Si veda *infra*, p. 5, nota 41.

⁷ Un sommario confronto con alcune foto storiche dei minatori trentini dell'epoca restituisce le implausibili scelte di Zuech: nel suo *Minatore*, ad esempio, sono assenti il berretto (o l'elmetto), o abiti più pesanti e protettivi, come il camiciotto, il panciotto o il grembiere (cfr. BOLOGNANI 1988). L'impero austro-ungarico, tra l'altro, aveva manifestato una precoce attenzione a normare l'equipaggiamento e l'abbigliamento dei minatori statali: HALLER-SCHÖLZHORN 2000. Su Butti, si veda CASERO 2013.

corpo del lavoratore è però sopraffatto dalla fatica⁸. Le fonti visive – suggerisce Beltrami – andrebbero piuttosto cercate all'estero, a cominciare dalla formazione viennese dell'artista. Nel 1926, ad esempio, si era inaugurato nella capitale austriaca quello che sarà uno dei monumenti più controversi dell'odierno patrimonio dissonante, ossia il *Karl Lueger Denkmal* di Joseph Müllner⁹. A Zuech, che aveva preso parte al concorso per la sua erezione¹⁰, non era certo sfuggito il possente operaio, equipaggiato di mazza e a braccia congiunte, posto da Müllner a custodia di uno dei lati del piedistallo¹¹. Da qui sembrava discendere l'atteggiamento impettito e la muscolosa anatomia con cui il monumento di Brez mascherava il tema dello sfruttamento in miniera, convertendolo nell'immagine di un lavoratore volitivo, virile e artefice del proprio destino. Zuech aveva così derogato ai canoni fissati per questo soggetto da Constantin Meunier qualche decennio prima: non tanto per lo stile dell'artista belga, che in Italia era stato letto come un «simbolismo sociale»¹², di spirito «rude e sincero» ma ancora ispirato dalla «plastica greca», quanto per il messaggio pedagogico dei minatori di Meunier, d'una «amarezza rabbiosa» che pareva ispirata dalla «predicazione della lotta di classe»¹³.

Se, insomma, Zuech aveva profondamente rivisitato un soggetto a lungo in odore di socialismo, questo non costituisce l'unico motivo per riesaminare un monumento così periferico e legato alla memoria pubblica di un piccolo paese del Trentino. Ritengo, infatti, ci siano almeno tre ragioni per includerlo fra i casi di studio dell'unità dell'Università di Trento nell'ambito del progetto PRIN *BorderArt(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e "paesaggi di confine": dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca*. La prima è che esso rappresenta un esempio didattico di quella che Karl Marx avrebbe definito 'falsa coscienza'. Come tante altre opere affini, il *Minatore* rimuoveva i conflitti di classe e i reali rapporti sociali alla base dello sfruttamento dei lavoratori (nel 1932 a Brez giungevano ancora notizie di suoi emigrati morti nelle miniere statunitensi)¹⁴, soltanto che tale rimozione, anziché ricorrere ad una sublimazione ottocentesca attraverso il mito classico¹⁵, si prestava piuttosto all'ideologia corporativista del fascismo: tipizzato secondo la sua categoria professionale, il minatore ostentava il frutto del suo lavoro, quel blocco che si sarebbe convertito nelle sue rimesse da emigrante, a spregio del sacrificio e in nome di un progresso interclassista della sua vera patria¹⁶. In secondo luogo, l'opera è ritenuta in storiografia un'evidente virata, da parte di Zuech, verso una retorica classico-imperialista, meglio accolta dal regime fascista¹⁷. La questione ovviamente trascende il mero problema stilistico e il singolo artista: come tanti colleghi trentini, lo scultore si era infatti formato a Vienna e aveva sin qui conservato uno stile connotato da rimandi simbolisti e secessionisti, che rievocava inesorabilmente il gusto del recente nemico bellico¹⁸. La cifra stilistica, pertanto, riguardava il più vasto problema di un'italianizzazione culturale del Trentino attraverso quei marcatori identitari, come i monumenti, a cui si era già affidato lo stato liberale italiano subito dopo l'annessione della regione¹⁹. Infine, il *Minatore* è una precoce ed emblematica elaborazione della memoria pubblica della Grande emigrazione europea

⁸ BELTRAMI 2007, p. 77.

⁹ Sulla controversia del monumento a Karl Lueger, tacciato di antisemitismo, si veda TSCHIGGERL 2024.

¹⁰ Il paragone e la vicenda sono spiegati in BELTRAMI 2007, p. 77.

¹¹ L'operaio ricordava il rinnovamento del sistema idrico della città di Vienna, durante il mandato del sindaco.

¹² Sulla prima ricezione di Meunier in Italia: LECCI-PALAZZI 1997.

¹³ In questi termini lo interpretava già THOVEZ 1898, pp. 170 e 174.

¹⁴ In gennaio, i giornali locali davano la notizia della scomparsa di Fausto Menghini, in una miniera del Kansas, a causa della frana di un masso: BREZ 1932.

¹⁵ SCOTTI 1981-1982, pp. 156-158.

¹⁶ Sulla rappresentazione dei minatori in Trentino si veda il saggio di Virginia Magnaghi, *Paesaggio di confine, paesaggio di lavoro: due episodi pittorici della Trento fascista*, pubblicato nel presente numero.

¹⁷ MARTIGNONI 1998, p. 35; BELTRAMI 2007, pp. 75-79; VIVA 2020, p. 407.

¹⁸ VIVA 2020.

¹⁹ Si veda il saggio di Alessandra Andreolli, *L'architettura come manifesto identitario in Trentino: l'Istituto di Sant'Illario di Giorgio Wenter Marini*, pubblicato nel presente numero.

verso le Americhe, avvenuta a cavallo tra i due secoli. Esso, infatti, simboleggiava i molti compaesani emigrati per lavorare nelle miniere del Colorado, del Wyoming, del Michigan o del Messico nei decenni appena trascorsi²⁰. Il suo messaggio ideologico, tuttavia, poteva prestarsi sia a una mitizzazione della propria emigrazione, come piccola comunità diasporica, sia a una riaffermazione di un'identità incorrotta dall'esodo, in un'area di confine che era divenuta sotto il fascismo un avamposto dell'italianizzazione: la val di Non fu a lungo considerata, anche culturalmente, una «frontiera nascosta»²¹, a partire da questioni linguistiche, essendo suddivisa in una parte «alta» tedescofona e una «bassa» in cui si parlava soprattutto il dialetto noneso, una lingua le cui origini ladine furono a lungo contese con quelle italofone²².

Dato che in questo fascicolo il contributo di Virginia Magnaghi tratterà la prima questione e quello di Alessandra Andreolli la seconda, questo articolo si concentrerà soprattutto sulla terza.

La Grande emigrazione in Trentino

Sin dal 1880 il Trentino fu interessato dalla Grande emigrazione europea. A partire da quell'anno, i consueti flussi migratori, sino ad allora stagionali e interni all'Impero austro-ungarico, si rivolsero al continente americano con viaggi transoceanici e permanenze definitive²³. In questo scenario la val di Non fu tra le aree di maggiore esodo: essendo una valle ancora mal collegata, vocata all'autosussistenza agricola e con una bassa specializzazione professionale, molti dei suoi emigrati si orientarono verso offerte di lavoro poco qualificato come le miniere²⁴. Attraverso una storiografia di diseguale metodologia statistica è possibile farsi almeno un'idea delle proporzioni demografiche del fenomeno. Tra Ottocento e Novecento la popolazione emigrata dalla valle aveva raggiunto cifre dell'8,9%, di cui le destinazioni transoceaniche interessavano, in un rilevamento del 1911, il 2,17%²⁵. Le percentuali erano tra le più alte del Trentino e del tutto comparabili alle aree di maggiore emigrazione italiana, nonostante la regione fosse appartenuta all'Impero Austro-ungarico fino al 1919²⁶. Nel solo comune di Brez, che in quegli anni oscillava attorno ai 1500 abitanti, erano partite all'incirca 1127 persone tra il 1874 e il 1924²⁷. Molte erano destinate alle miniere statunitensi di oro, carbone e altri minerali, e almeno inizialmente confidavano nella possibilità di condurre lunghi, ma non permanenti, periodi all'estero²⁸. Una buona parte di questi migranti finiva invece con lo stabilirsi nei paesi d'arrivo, creando nuove piccole comunità: era il caso di un cospicuo nucleo di abitanti di Brez insediatisi a Sierra Mojada nel Messico²⁹. Questi gruppi si comportavano come delle comunità transnazionali circolari, con una spiccata mobilità, sia verso i luoghi di origine sia verso altre destinazioni, e una serie di pratiche diasporiche (ricongiungimenti familiari, organizzazioni cooperative, conservazione dei propri riti religiosi, ecc.).

Com'è logico che fosse, questi rapporti persero il loro dinamismo con l'affievolirsi del flusso migratorio verso le Americhe alla fine degli anni venti. Esclusi alcuni picchi annuali, infatti, esso si ridusse in modo significativo in Trentino (411 partenze nel 1931)³⁰ e,

²⁰ PIASENTE 2001, p. 88; RUFFINI 2005, pp. 141-142; BONOLDI-CAU 2011, pp. 86-89.

²¹ L'espressione è mutuata da un celebre studio antropologico realizzato in quell'area negli anni settanta del Novecento: COLE-WOLF 1993.

²² Per un quadro generale sulle lingue e i dialetti in Trentino: CORDIN 1997.

²³ PIASENTE 2001, pp. 11-26; BONOLDI-CAU 2011, pp. 86-89; ASCOLANI 2021.

²⁴ GRANDI 1986.

²⁵ Ivi, pp. 116-118.

²⁶ Lo si deduce dai dati rilevati per quelli che erano all'epoca i capitanati di Cles e Fondo: PIASENTE 2001, pp. 26-32.

²⁷ Il computo è basato sui registri parrocchiali locali: RUFFINI 2005, p. 141.

²⁸ Ivi, pp. 141-143.

²⁹ Sull'interessante e specifico caso di Sierra Mojada e di Brez: ZUECK GONZÁLEZ 2019 e 2020.

³⁰ PIASENTE 2001, p. 51.

simmetricamente, a Brez (7 partenze per gli Stati Uniti fra 1925 e 1931)³¹. A contribuire a questa drastica riduzione era stata la combinazione tra provvedimenti politici e congiuntura economica. Specialmente gli Stati Uniti, che erano la meta principale di queste rotte, avevano adottato una serie di misure restrittive, introducendo dapprima il vincolo dell'alfabetismo e poi quello delle quote d'ingresso, basate sul numero dei connazionali già censiti nel 1890 (National Origin Act, 1924). La crisi economica del 1929, infine, aveva costituito il fattore decisivo nell'esaurire la fase della Grande emigrazione europea³².

In parallelo, l'Italia aveva conosciuto un atteggiamento meno conciliante verso l'emigrazione. Attorno al biennio 1926-1927, il fascismo aveva messo in discussione quelle politiche liberali tese a interpretare il fenomeno come un naturale riequilibrio del rapporto tra risorse e popolazione. Il cambiamento fu anzitutto di carattere propagandistico e, per certi versi, ambiguo, pur ottenendo degli effetti concreti. Il primo fra essi fu l'involontaria ripercussione della cosiddetta «quota 90», ossia il provvedimento con il quale, senza alcun ancoraggio al valore effettivo della lira, Benito Mussolini aveva sovrastimato il cambio con la sterlina. Ciò aveva reso meno vantaggiose le rimesse degli emigranti, che avevano spesso confidato nella convenienza del cambio valutario per generare risparmio e inviare rimesse in patria. Un secondo elemento fu il deciso orientamento con cui il fascismo, a partire dal celebre «discorso dell'Ascensione», pronunciato da Mussolini nel 1927, promosse le sue politiche demografiche di natalità, fondate su basi razziali, cercando di far coincidere negli anni trenta migrazione e colonizzazione³³. Si trattava, più che altro, di potenziare un indirizzo già presente nel fascismo, con il quale esso aveva sfruttato questi flussi come uno strumento di politica estera nazionalista, tentando di promuovere un'immagine moderna e unitaria dell'Italia oltre i propri confini³⁴.

Rispetto a questa propaganda all'estero, il Trentino rappresentava una curiosa eccezione. Se si esaminano le sue migrazioni verso gli Stati Uniti, ad esempio, si comprende come ancora negli anni venti i trentini fossero preferenzialmente identificati coi sudditi dell'Impero austro-ungarico, facendo leva sulla loro alta alfabetizzazione o sulla tendenza a insediarsi in piccole comunità periferiche o montane, anziché nelle patriottiche «little Italy» metropolitane³⁵. Ciò conferiva loro, per contro, indiscutibili vantaggi nell'integrazione, distanziandoli da molti dei pregiudizi nei confronti degli italiani³⁶. Questa strategia identitaria, d'altra parte, restò a lungo visibile nelle reti associative degli emigrati e dei loro discendenti, che ponevano – e porranno – enfasi soprattutto sulle comuni origini regionali prima ancora che nazionali³⁷.

Alla luce di queste considerazioni il *Monumento al minatore* non costituiva soltanto una forma di connessione circolare tra le comunità all'estero e i compaesani rimasti in patria, ma giungeva di fatto a conclusione della Grande emigrazione europea, contribuendo a fornire una prima elaborazione della sua memoria pubblica. In una fase politica ormai avviata verso un nazionalismo demografico e coloniale, i fenomeni migratori avevano mutato di segno, lasciando il posto agli spostamenti interni – specie verso il vicino Alto Adige/Südtirol e nuove aree bonificate –, ai coloni o a disperati viaggi clandestini, simili a quelli odierni³⁸. Si comprende così l'iconografia subliminale del 'minatore': un giovane e operoso maschio, che, al di là della fedeltà

³¹ RUFFINI 2005, pp. 141-142.

³² PUGLIESE-VITIELLO 2024, pp. 62-63.

³³ Per tutti questi fattori rimando a studi di carattere più generale: COLUCCI-GALLO 2015, pp. 135-180; PUGLIESE-VITIELLO 2024, pp. 70-75.

³⁴ PRETELLI 2019.

³⁵ PIASENTE 2001, pp. 32-38.

³⁶ Ivi, p. 21.

³⁷ È possibile farsi un'idea empirica di questa tendenza osservando alcuni libri di storia locale sulla migrazione trentina. Ad esempio: BOLOGNANI 1988; GROSSELLI 2000.

³⁸ Alcune considerazioni interessanti sulle migrazioni interne, in questo caso dirette in Alto Adige, sono in DI MICHELE 2021. Sui viaggi clandestini compare un interessante esempio, che riguarda proprio Brez, nelle cronache dell'epoca: *LE PERIPEZIE DI ALCUNI EMIGRANTI* 1926.

statistica³⁹, doveva simboleggiare il contributo economico e patriarcale alla sua vera nazione, senza l'interferenza di altri commoventi soggetti affettivi. Il blocco di carbone che impugnava era tanto l'emblema delle sue rimesse – le stesse con cui molti sottoscrittori avevano finanziato il monumento dall'estero – quanto di un legame inalterabile con le proprie origini.

Note biografiche e stilistiche

Il *minatore* di Zuech affrontava il tema dell'emigrazione secondo tre modalità: prima di tutto, allegorizzava la figura del migrante; in secondo luogo, si offriva come portavoce simbolico di una comunità di emigranti; infine, attingeva all'esperienza biografica del suo autore⁴⁰. Le origini di Zuech, infatti, erano eloquenti: il padre, Luigi, era emigrato in più tornate negli Stati Uniti, il fratello, Davide, era morto per l'allagamento di una miniera del Michigan, nel 1907, e un altro fratello, Fioravante, si era definitivamente stabilito oltreoceano⁴¹. Il suo 'minatore', pertanto, aveva anzitutto un significato autobiografico, se l'artista si faceva ritrarre, vent'anni dopo, in posa nel suo atelier davanti al gesso della statua, nel simulato gesto di scolpirla (Fig. 3)⁴². L'uso dello scalpello era la metafora del suo riscatto come artista, provenendo da una famiglia avvezza a utilizzare strumenti ben più umili e faticosi per frantumare la pietra: senza dimenticare la propria estrazione sociale, Zuech rammentava così come tale emancipazione fosse stata resa possibile, a sua volta, dalle sue stesse migrazioni professionali.

Lo scultore, infatti, dopo un apprendistato presso la scuola locale del marmo, a Lasa, si era presto trasferito a Vienna, attorno al 1899, per proseguire la carriera nell'atelier di un più esperto collega meranese, Emanuel Pendl, e condurre gli studi presso l'Accademia di belle arti, dove venne ammesso nel 1908, sotto la guida di Carl Kundmann e Hans Bitterlich⁴³. Nel 1911, al termine degli studi, aveva raggiunto il culmine della sua carriera asburgica, con l'esposizione di uno dei suoi gruppi scultorei più imponenti, *Aeternitas* (Fig. 4), che gli era valso una borsa di soggiorno a Roma, dove entrò in contatto con l'archeologo e storico dell'arte Emanuel Löwy. Il suo ingresso nel sistema artistico viennese, con significative commissioni anche nel territorio trentino, fu interrotto dalla Prima guerra mondiale, per la quale l'artista venne arruolato nell'esercito austro-ungarico sul fronte serbo e poté rientrare a Vienna soltanto nel 1918, come dirigente della scuola di scultura per invalidi di guerra. Fu probabilmente a ridosso dell'annessione all'Italia, nel 1919, che Zuech si decise a tornare a Trento dove fu impiegato nell'Ufficio Belle Arti del Governariato e poi come professore di scultura presso la Scuola industriale cittadina⁴⁴.

Ad accoglierlo nel Trentino redento erano stati due articoli del sodale Giorgio Wenter Marini, anch'egli di formazione viennese⁴⁵. Fautore dell'ambientismo in architettura, Wenter Marini s'era adoperato per promuovere una nuova linea artistica regionale, italiana nei rimandi più profondi, ma in continuità con quel retaggio simbolista e secessionista mitteleuropeo, condiviso all'epoca da molti artisti trentini. Nelle sue parole Zuech era salutato come uno «spirito [...] latino», dai colti echi italiani, che aveva rinunciato ai riconoscimenti ottenuti a Vienna «per desiderio di sentire la redenzione della sua terra»⁴⁶ e «dare la sua arte alla sua vera

³⁹ Dalle statistiche disponibili si ricava che, tra 1874 e 1924, fra gli emigrati da Brez i generi erano ripartiti come segue: 804 maschi e 323 femmine (RUFFINI 2005, p. 141).

⁴⁰ Mutuo qui alcune nozioni elaborate per l'arte attuale da PETERSEN 2017, p. 36.

⁴¹ BELTRAMI 2007, pp. 76-77.

⁴² L.G. 1954.

⁴³ Laddove non indicato diversamente, le informazioni biografiche provengono dalla fonte più esaustiva: BELTRAMI 2007.

⁴⁴ Trento, Archivio eredi Zuech, S. Zuech, *Curriculum vitae B*, post 1944, dattiloscritto, ora in *Appendice documentaria*, a cura di C. Moser, in STEFANO ZUECH 2016, pp. 194-195, in particolare p. 194.

⁴⁵ Si veda il saggio di Alessandra Andreolli pubblicato nel presente numero.

⁴⁶ WENTER MARINI 1920b, p. 127.

patria»⁴⁷. La descrizione, pur accentuando i toni patriottici *a posteriori*, non costituiva una banale italianizzazione dell'opera di Zuech. Essa, ad esempio, non tralasciava i riconoscimenti viennesi, pur rimuovendone i debiti stilistici, e teneva conto dell'effettiva biografia di quella generazione trovatasi a cavallo tra Impero austro-ungarico e Regno d'Italia.

Riservato e parco nelle dichiarazioni, Zuech era apparso più incline alle rivendicazioni di una specificità culturale trentina che non a un fervente irredentismo; almeno a giudicare dalle scarse informazioni disponibili. Cesare Battisti gli aveva dedicato un precoce quanto estemporaneo articolo agli esordi della sua carriera⁴⁸ e i soggetti scelti nei primi anni viennesi sembravano solidarizzare con le battaglie d'ispirazione cattolica e più federalista: l'immane Dante e una galleria di eminenze regionali (l'agronomo Edmondo Mach, attivo a San Michele all'Adige, i pittori Giovanni Battista Lampi e Giuseppe Craffonara, gli ecclesiastici Silvio Lorenzoni, parroco di Brez e sostenitore della cooperazione locale, Giuseppe Grazioli e il vescovo Bernardo Clesio)⁴⁹. Legati ad una committenza locale, ispirata da ideali di elitaria italianità e, più spesso, di autonomia regionale, questi personaggi lasciarono tuttavia il posto, negli anni del conflitto bellico, a scelte più congeniali alla politica asburgica (i progetti per il già citato monumento a Karl Lueger e poi quelli per Francesco Giuseppe I e i caduti di Leibnitz)⁵⁰.

Il rimpatrio in Trentino era inoltre avvenuto in modo quasi obbligato, assecondando il criterio di «pertinenza» stabilito tra Austria e Italia nel Trattato di Saint Germain-en-Laye⁵¹. Al suo ritorno l'artista portava con sé uno stile intrinsecamente transculturale: un'immediatezza vernacolare, appresa in gioventù, nel semplificare il proprio messaggio per un contesto pubblico locale, un gusto sobrio e descrittivo borghese, impartitogli da Bitterlich, che lo avviò ad una fortuna nella scultura ritrattistica e funeraria, una contenuta solennità allegorica di stampo simbolista, appresa soprattutto da Kundmann, con qualche timida apertura all'eleganza decorativa secessionista. Zuech non si cimentò quasi mai con le grandi commissioni monumentali tipiche del periodo. Egli preferì piuttosto soggetti isolati, di austero contegno, e quando si era trattato di concepire complessi scultorei più articolati, come la sua *Aeternitas* (Fig. 4), si era ispirato al modello canoviano in terra austriaca (il celebre *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, 1798-1805)⁵².

L'ispirazione classicista di Zuech rappresenta una questione centrale per comprendere i margini di italianizzazione che la sua scultura poteva sostenere alla prova del ventennio fascista. L'interpretazione delle fonti classiche greco-romane, infatti, era stata elaborata attraverso il prisma della cultura viennese, anziché come ricerca identitaria delle radici più nobili dell'italianità. I modelli di partenza erano colti e informati, oscillando tra due polarità: quella per cui propendeva Zuech, mediante Kundmann, che aspirava a una scultura filologicamente fondata negli studi archeologici e su un apprendistato accademico storicista, e quella più nietzschiana ed eccentrica nel selezionare antichi motivi, sofisticati e dionisiaci, che si poteva osservare in certi dettagli della pittura di Gustav Klimt⁵³. L'attenzione al canone greco fu corroborata anche dal soggiorno romano di Zuech a contatto con l'insegnamento di Löwy proprio nelle fasi di pubblicazione della sua *Die Griechische Plastik* e nella maturità della sua *Kunstarchäologie*⁵⁴. Per quanto restasse eurocentrica, la sua ricerca di principi formali e percettivi 'universali' nella scultura greca e romana non intendeva prestarsi ad un mero processo di *nation building*, come sarà invece per gli allievi, come Giulio Quirino Giglioli, attivi durante il fascismo⁵⁵.

⁴⁷ WENTER MARINI 1920a, p. 3.

⁴⁸ BATTISTI 1908.

⁴⁹ BELTRAMI 2007, p. 153.

⁵⁰ Ivi, p. 154.

⁵¹ CAPUZZO 2010.

⁵² BELTRAMI 2007, p. 36; MORI 2016a, p. 53.

⁵³ Cfr. FLORMAN 1990.

⁵⁴ RIPENSARE EMANUEL LÖWY 2013.

⁵⁵ KALLIS 2011.

Pertanto, l'introiezione di uno sguardo archeologico straniero, non del tutto calibrato con gli orientamenti nazionalistici, era un presupposto fondamentale del retroterra culturale con cui Zuech affrontò la sfida dell'italianizzazione del suo stile negli anni venti, diviso tra la cauta riformulazione dei suoi retaggi viennesi e l'opportunità di attingere a un dotto classicismo dalle sfumature vernacolari.

Alcune questioni sui monumenti in Trentino negli anni venti

Per una concomitanza di fattori le politiche della memoria pubblica in Trentino, nella prima metà degli anni venti, furono improntate all'ambientismo. Le linee indicate dal soprintendente Giuseppe Gerola e l'attivismo di figure come Wenter Marini crearono un clima favorevole all'adozione di monumenti sobri e discreti, disseminati sul territorio e inclini a rispettare la specificità alpina del contesto, con modelli che attingevano alla devozione popolare (edicole, capitelli, croci, cippi, ecc.)⁵⁶. Questa impostazione lasciava alcune possibilità di compromesso rispetto ad uno dei problemi più cogenti nell'elaborazione del lutto bellico in quell'area: pur confinati nei campisanti, anziché nello spazio pubblico più visibile, alcuni monumenti ai caduti si occuparono anche di commemorare i soldati trentini – la stragrande maggioranza – deceduti nelle fila dell'esercito austro-ungarico⁵⁷.

A lui congeniale, questo clima consentì a Stefano Zuech di divenire uno dei maggiori riferimenti locali nella produzione monumentale dell'epoca. Nell'arco di appena un quinquennio (1921-1925), infatti, egli realizzò numerosi monumenti ai caduti in luoghi periferici (Biacesa, Coredò, Denno, Scemo, Brez e Lavis), ottemperando grossomodo alle indicazioni geroliane. L'apice di questo filone fu la creazione del fregio per la Campana dei caduti a Rovereto (1922-1925), promossa da don Antonio Rossaro per convogliare la memoria di tutte le vittime secondo ambivalenti intenzioni ecumeniche⁵⁸.

All'indomani dell'impresa memoriale di Rossaro il Trentino conobbe, tuttavia, una decisa virata verso una retorica più nazionalista, che costrinse lo stesso Zuech a ripensare, proprio a partire dal *minatore*, i suoi modelli. Tre fattori contribuirono a questo cambiamento. Anzitutto, mutò lo scenario della committenza pubblica con la nomina dei primi podestà fascisti, che esercitarono così un controllo più capillare nei singoli comuni trentini⁵⁹. In secondo luogo, vi fu nel 1927 l'avvicendamento tra Gerola e il generale Giovanni Faracovi, volto a incoraggiare progetti monumentali di più imponente scala memoriale⁶⁰. Infine, la critica d'arte regionale, sulla scorta di precedenti polemiche rivolte all'operato di Wenter Marini ed Ettore Sottsass sr.⁶¹, sollevò più apertamente la questione di italianizzare lo stile degli artisti trentini, ancora troppo debitore della loro formazione mitteleuropea – è rimasta agli annali una requisitoria di Carlo Belli in proposito nel 1926⁶².

Senza la comprensione di questi presupposti non si spiegherebbe la svolta verso un classicismo virile ed eroico adottata da Zuech con il monumento di Brez, tra i primi a cogliere e rispondere all'evoluzione degli indirizzi politici. La sua presenza alla *I mostra d'arte trentina* nel 1928, organizzata negli ambienti della patriottica Legione Trentina⁶³, non era casuale, se lo stesso

⁵⁶ MARTIGNONI 1998.

⁵⁷ ANTONELLI 2024; MAGNAGHI 2025.

⁵⁸ BELTRAMI 2007, pp. 99-118; MOSER 2016; MAGNAGHI 2025.

⁵⁹ RASERA 2005.

⁶⁰ ANTONELLI 2024, p. 65.

⁶¹ Si veda il saggio di Alessandra Andreolli pubblicato nel presente numero.

⁶² BELLI 1926.

⁶³ Lo racconta nella sua recensione PIOVAN 1928.

Belli aveva di che ricredersi nel catalogo dell'esposizione, parlando di una «rinnovazione degli artisti trentini» e dell'avvento della «chiarezza del sole latino»⁶⁴.

Nella sua statua irrompeva, ad esempio, un atletismo che incontrava i nuovi prototipi di mascolinità e razzializzazione diffusi dal regime. Questo modo enfatico di recuperare la classicità, per esaltare le origini romane della stirpe italica, si candidava come una variante più misurata delle suggestioni che in quegli anni giungeranno dal cantiere dello Stadio dei marmi a Roma, specie con l'esempio di Attilio Selva⁶⁵. Al cospetto, l'operazione tentata da Zuech era fin troppo evidente: un corpo, atteggiato in un chiasmo classicista, reso più attuale dal vestiario e dal volto. Quest'ultimo era il dettaglio in cui si avvertiva il maggiore scarto con la tradizione: l'espressione accigliata e severa (Fig. 5) si doveva più alla teatralità della mitologia simbolista che non all'altezzoso prognatismo di molte statue italiane del tempo. L'acconciatura, poi, era una vistosa deroga alle ricciolute capigliature degli atleti classici, risolvendosi in una pettinatura *à la page*, con la riga laterale e il ciuffo impomatato, che pareva discendere dai divi hollywoodiani del momento. Proprio l'inconscia assimilazione dei modelli di mascolinità statunitense era l'indizio di questioni identitarie non secondarie: se ciò era coerente con la raffigurazione di un emigrato oltreoceano, questo tratto esterofilo andava italianizzato e ruralizzato, per offrire una certa immagine possente e genuina, curata e imberbe, indice di una disciplinata rispettabilità sociale durante il fascismo⁶⁶.

Il Monumento al minatore e la memoria pubblica delle migrazioni

Sebbene non riferisca la fonte documentaria, lo storico locale Bruno Ruffini ha fornito notizie circostanziate circa il *Monumento al minatore*. Il suo comitato promotore aveva iniziato i lavori già nei primi anni venti, composto da figure di rilievo *in loco*: il sindaco Ferdinando Rizzi, lo stesso Zuech, il dottor Basilio Anselmi, il professor Ernesto Anselmi, i signori Giovanni Magagna, Massimo Anselmi e Vittorio Ruffini, e l'onorevole socialista Silvio Flor⁶⁷. Proprio quest'ultimo era il membro più interessante dal punto di vista ideologico. Flor, originario di Brez, era stato un attivo sindacalista nel periodo asburgico e molto sensibile alle questioni migratorie, al punto di entrare in dissidio con il socialismo irredentista di Battisti per i suoi sentimenti internazionalisti. Attorno al 1926, già accusato di propaganda anti-italiana, Flor era stato costretto all'esilio dal regime per il sospetto di aver favorito l'emigrazione clandestina⁶⁸.

Fu probabilmente in quel frangente che il messaggio pedagogico e commemorativo del *minatore* dovette subire una torsione nazionalista. Di quest'ultima resta traccia soprattutto nel sonetto d'occasione, inciso sul basamento della statua per la sua inaugurazione:

Tratto dal masso fui dei sacri monti
ma sotto queste marmoree spoglie
palpita il cuor di tutti i minatori
che la patria arricchir coi loro sudori.

Allietata di grappoli e di frutta
ai miei piedi si schiude una fonte.
Reggo la mazza nelle forti braccia.
Austero sguardo è nella mia faccia.

⁶⁴ BELLI 1928.

⁶⁵ Sullo Stadio dei marmi si veda DE SABBATA 2007. Sull'esibita, ma anche instabile, mascolinità di queste statue: CHAMPAGNE 2013, pp. 144-146.

⁶⁶ Tra gli studi sulla mascolinità durante il fascismo ne segnalo uno che insiste sul ruralismo: BELLASSAI 2005.

⁶⁷ RUFFINI 2005, p. 167.

⁶⁸ SALTORI 2005; RIEDER 2007.

Son di pietra: ma sento la carezza
dall'aure dolci del suolo natale.
E a questa mia ineffabile dolcezza

fremono in me i fratelli lontani
grati alla patria che in questo masso
plasmare ci volle da fraterne mani.

La poesia, accompagnata in calce dai nomi dell'artista e del podestà di Brez, G[iuseppe] Covi⁶⁹, insisteva sulla metafora della roccia, che metteva in relazione tra loro i minatori, i montanari e la statua, puntando sulla naturalizzazione del legame con la patria. D'altra parte, il monumento, che rappresentava l'antitesi di un minatore silicotico, si poteva leggere come l'incarnazione del montanaro, nato dalla roccia stessa, ossia come l'abitante di una natura ostile all'antropizzazione e garante, perciò, di un rinvigorente isolamento etnico. Come ha chiarito lo storico Marco Armiero, il regime fascista vedeva nelle montagne un ambiente in grado di forgiare in senso biopolitico i nuovi italiani e, in modo reciproco, una risorsa per indicare modelli virtuosi di italianizzazione alle stesse popolazioni alpine⁷⁰. L'atletismo possente era una componente cruciale di questa retorica e il *Monumento al minatore* sembrava farvi appello nell'idea di negare che la migrazione avesse affievolito il carattere dei montanari e ne avesse corrotto la tempra. Il lirismo provinciale di questi versi faceva così leva su richiami identitari di facile presa in una comunità interessata a lungo da esodi transcontinentali: sollecitava la nostalgia diasporica, esaltando l'insostituibilità della patria d'origine, naturalizzava i rapporti tra abitanti e territorio con metafore rurali, forgiava modelli di mascolinità incorruttibile e mitigava la visione negativa dell'emigrazione da parte dei nazionalisti, dando al sacrificio degli italiani all'estero alte motivazioni patriottiche, piuttosto delle impellenti ragioni di sopravvivenza. Un simile monumento si prestava così a rispecchiare l'ambiguità delle politiche migratorie del fascismo, tese, da un lato, a celebrare la conclusione delle grandi migrazioni dei decenni precedenti e, dall'altro, a incoraggiare un nuovo espansionismo coloniale e demografico degli italiani. Si trattava, cioè, di una doppia rimozione nella memoria dell'esodo: quella della condizione di povertà a cui aveva dovuto far fronte un popolo, emigrando, e quella della possibilità che in quelle stesse migrazioni fosse avvenuta una qualche contaminazione o ibridazione identitaria.

Al di là della sua rispondenza alle ideologie dell'epoca, il *minatore* si colloca in un più duraturo e disseminato *memoryscape* dell'emigrazione e delle comunità di discendenti italiane⁷¹. Consente di osservare soprattutto alcune premesse ideologiche di fenomeni di più lunga durata, molto presenti anche nel secondo dopoguerra italiano, quali la ricomposizione diasporica, le persistenze identitarie, le rivisitazioni e banalizzazioni del tema migratorio in una rete che congiunge luoghi della memoria tra loro remoti – fra Stati Uniti e provincia italiana, nella fattispecie⁷². Sorto da istanze autobiografiche e di una piccola comunità, raccontato in una cornice nazionalista e connesso con pratiche memoriali transnazionali, il *Monumento al minatore* si presterebbe – come altri del resto – a diversi e contraddittori discorsi identitari. Nella storiografia di marca locale, ad esempio, ha condiviso con Brez un ruolo emblematico nella narrazione delle migrazioni trentine dalla prospettiva autonomista del secondo dopoguerra⁷³. Attraverso la memoria selettiva, attivata dai monumenti, il *minatore* ha contribuito a tramandare, tra fondatezza storica e leggenda popolare, il ricordo di una migrazione dura, aspra, come

⁶⁹ Secondo quanto riportato da Bruno Ruffini, il podestà di Brez fu negli anni trenta Giuseppe Covi, originario di Ronzone: RUFFINI 2005, p. 167.

⁷⁰ ARMIERO 2014.

⁷¹ SAVERINO 2022.

⁷² Per un quadro generale sul tema: RUBERTO–SCIORRA 2022.

⁷³ Paradigmatici i casi di RUFFINI 2005 nel presentare il monumento e di BOLOGNANI 1988 per il ruolo di Brez nel ricordo della migrazione.

esempio morale per le nuove generazioni, ma anche con un'ambivalenza di fondo: suscitare un'empatia depoliticizzata verso le storie personali di questi migranti e, allo stesso tempo, offrire un'idea di superiorità morale e di maggiore legittimità della migrazione dei propri antenati. Esempi come quello di Brez sembrano all'origine di una mitizzazione dell'emigrazione italiana, avvenuta di pari passo con il mutare del fenomeno e con la conversione della nazione a più recente destinazione di questi flussi globali. Rimuovendo lo sfruttamento, la malattia e la commistione culturale molti monumenti ai migranti italiani costruiscono il mito di un'operosa integrità e di un senso civico, distanziandosi implicitamente dalle migrazioni attuali di diversa provenienza. Essi contribuiscono, cioè, a designare un passato, selettivamente immaginato, con cui legittimare, specie nelle società europee odierne, narrazioni di inclusione ed esclusione⁷⁴.

⁷⁴ BERTOSI–DUYVENDAK–FONER 2021.



Fig. 1: Stefano Zuech, *Monumento al minatore*, 1927-1932, altezza 230 cm, marmo di Lasa, Brez.
Foto: Massimo Negri

Migrazioni e memoria pubblica in Trentino:
il *Monumento al minatore* di Stefano Zuech a Brez (1927-1932)

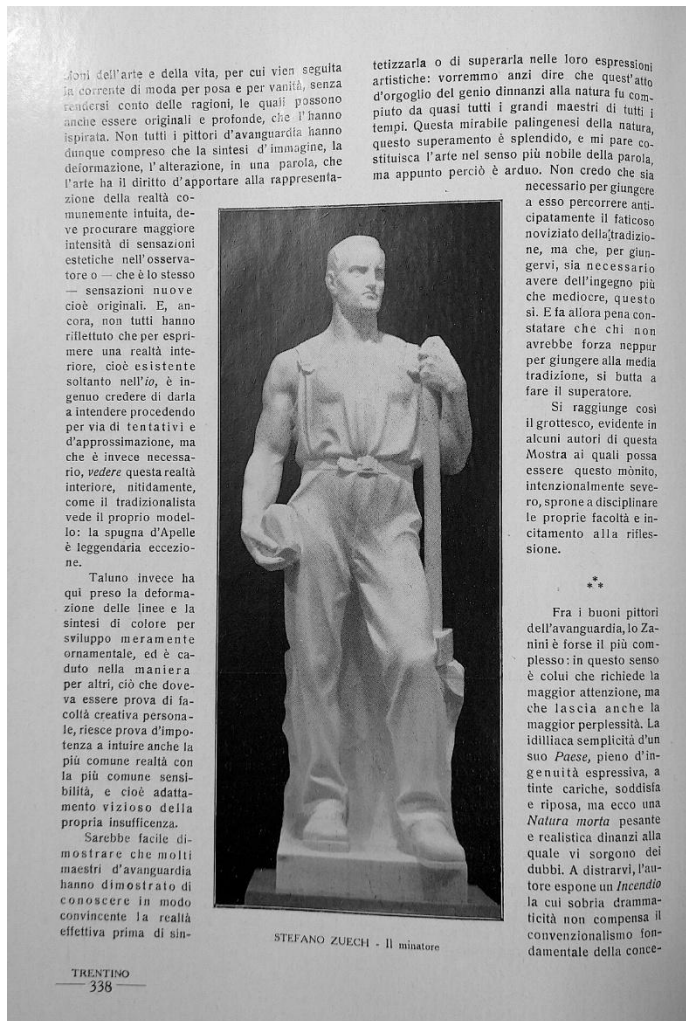


Fig. 2: *Il minatore* di Stefano Zuech
riprodotto in PIOVAN 1928, p. 338



Fig. 3: Stefano Zuech nel suo atelier a Trento.
Foto tratta da L.G. 1954, p. 7



Fig. 4: Stefano Zuech, *Aeternitas*, 1911, gesso patinato, Famedio, Cimitero monumentale di Trento



Fig. 5: Dettaglio del volto del *Monumento al minatore* di Stefano Zuech

BIBLIOGRAFIA

I MOSTRA D'ARTE TRENTINA 1928

I mostra d'arte trentina, catalogo della mostra, s.l. 1928.

ARMIERO 2014

A. ARMIERO, *Making Italians Out of Rocks: Mussolini's Shadow on Italian Mountains*, «Modern Italy», 19, 3, 2014, pp. 261-274.

ASCOLANI 2021

A. ASCOLANI, *Evoluzione demografica, migrazioni e redistribuzione interna*, in *LA REGIONE TRENTINO-ALTO ADIGE/SÜDTIROL* 2021, pp. 223-250.

BATTISTI 1908

[C. BATTISTI], *Fra artisti trentini. Stefano Zuech*, «Vita Trentina», 32, 1908, pp. 245-247.

BELLASSAI 2005

S. BELLASSAI, *The Masculine Mystique: Antimodernism and Virility in Fascist Italy*, «Journal of Modern Italian Studies», 10, 3, 2005, pp. 314-335.

BELLI 1926

C. BELLI, *Appunti sulla III Biennale di Bolzano*, «Trentino. Rivista della Legione Trentina», 8, 1926, pp. 189-194.

BELLI 1928

C. BELLI, in *I MOSTRA D'ARTE TRENTINA 1928*, p.n.n.

BELTRAMI 2007

C. BELTRAMI, *Stefano Zuech*, Lavis 2007.

BERTOSSI-DUYVENDAK-FONER 2021

C. BERTOSSI, J. W. DUYVENDAK, N. FONER, *Past in the Present: Migration and the Uses of History in the Contemporary Era*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», XLVII, 18, 2021, pp. 4155-4171 (disponibile on-line: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1369183X.2020.1812275>).

BOLOGNANI 1988

B. BOLOGNANI, *Il pane della miniera. Speranze, sacrifici e morte di emigrati trentini in terra d'America*, Trento 1988.

BONOLDI-CAU 2011

A. BONOLDI, M. CAU, *Il territorio trentino nella storia europea. IV. L'età contemporanea*, Trento 2011.

BREZ 1932

Brez, *La misera fine di un emigrato*, «Vita Trentina», 7 gennaio 1932, p.n.n.

CAPUZZO 2010

E. CAPUZZO, *Dalla pertinenza austriaca alla cittadinanza italiana*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. A. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti», CCLI, 10,2, 2010, pp. 65-79.

CASERO 2013

C. CASERO, *Enrico Butti: un giovane scultore nella Milano dell'Ottocento*, Milano 2013.

CHAMPAGNE 2013

J. CHAMPAGNE, *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*, New York 2013.

COLE-WOLF 1993

J.W. COLE, E.R. WOLF, *La frontiera nascosta: ecologia e etnicità fra Trentino e Sudtirolo*, Trento 1993 (edizione originale: *The Hidden Frontier. Ecology and Ethnicity in an Alpine Valley*, New York 1974).

COLUCCI-GALLO 2015

M. COLUCCI, S. GALLO, *L'emigrazione italiana. Storia e documenti*, Brescia 2015.

CORDIN 1997

P. CORDIN, *Trentino*, in *The Dialects of Italy*, a cura di M. Mayden e M. Parry, New York 1997, pp. 260-262.

DE SABBATA 2007

M. DE SABBATA, *Una "corona di statue" per lo Stadio dei marmi di Roma*, in *Carrara e il mercato della scultura/2*, a cura di S. Berresford, Milano 2007, pp. 47-51.

DI MICHELE 2021

A. DI MICHELE, *L'immigrazione italiana in Alto Adige 1919-1943*, in *LA REGIONE TRENTINO-ALTO ADIGE/SÜDTIROL* 2021, pp. 389-400.

FLORMAN 1990

L. FLORMAN, *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece*, «The Art Bulletin», 72, 2, 1990, pp. 310-326.

GRANDI 1986

C. GRANDI, *Popolazione ed emigrazione in una vallata alpina: la val di Non (1880-1960)*, «Venetica: rivista di storia delle Venezie», 5, 1986, pp. 97-129.

GROSSELLI 2000

R. M. GROSSELLI, *Storia dell'emigrazione trentina: i protagonisti e i paesi*, Alcione 2000.

HALLER-SCHÖLZHORN 2000

H. HALLER, H. SCHÖLZHORN, *Monteneve: storia storie museo*, Vipiteno 2000.

KALLIS 2011

A. KALLIS, «Framing» Romanità. *The Celebration for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo-Ara Pacis project*, «Journal of Contemporary History», XLVI, 4, 2011, pp. 809-831.

LA REGIONE TRENTINO-ALTO ADIGE/SÜDTIROL 2021

La regione Trentino-Alto Adige/Südtirol nel XX secolo. L'oggetto popolazione/3, a cura di R. Taiani e M. Wedekind, Trento 2021.

LECCI-PALAZZI 1997

L. LECCI, M. PALAZZI, *La scultura di Constantin Meunier alle prime Biennali di Venezia*, «Studi di storia delle arti», 8, 1995-1996, pp. 219-229.

L.G. 1954

L.G., *Il problema dei pulpiti del duomo risolto dallo scultore Stefano Zuech*, «Alto Adige», 31 gennaio 1954, p. 7.

LE PERIPEZIE DI ALCUNI EMIGRANTI 1926

Le peripezie di alcuni emigranti imbarcati da un'agenzia clandestina, «Il Corriere della Sera», 3 luglio 1926, p. 4.

MARTIGNONI 1998

M. MARTIGNONI, *Il territorio e la memoria dei caduti*, in *Monumenti della Grande Guerra. Progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, a cura di M. Martignoni e P. Marchesoni, catalogo della mostra, Trento 1998, pp. 23-49.

MAGNAGHI 2025

V. MAGNAGHI, *Bordering Monuments and Monumentalized Borders. Borderscapes and Public Memory in Trentino, Italy, after World War One (1919-1945)*, «Journal of Borderlands Studies», 20 dicembre 2025, pp. 1-21. (disponibile on-line: <https://doi.org/10.1080/08865655.2025.2599165>).

MORI 2016a

G. MORI, *Surrexit Christus spes mea. La scultura funeraria di Stefano Zuech: un percorso tra iconografia e opere inedite*, in STEFANO ZUECH 2016, pp. 51-65.

MORI 2016b

G. MORI, *Stefano Zuech e la commemorazione dei Caduti: un excursus aggiornato*, in STEFANO ZUECH 2016, pp. 67-75.

MOSER 2016

C. MOSER, *Stefano Zuech, lo scultore delle campane. Il rinnovamento novecentesco di un'arte millenaria*, in STEFANO ZUECH 2016, pp. 77-90.

PETERSEN 2017

A.R. PETERSEN, *Migration Into Art. Transcultural Identities and Art-making in a Globalised World*, Manchester 2017.

PIASENTE 2001

C. PIASENTE, *Inseguendo il sogno. L'emigrazione trentina in Nord California*, Trento 2001.

PIOVAN 1928

C. PIOVAN, *La mostra trentina d'arte*, «Trentino. Rivista della Legione Trentina», IV, 10, 1928, pp. 334-339.

PRETELLI 2019

M. PRETELLI, *Occupare «Little Italy». Pratiche fasciste di ridefinizione degli spazi italo-americani*, «Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni», 15, 2019, pp. 143-151.

PUGLIESE-VITIELLO 2024

E. PUGLIESE, M. VITIELLO, *Storia sociale dell'emigrazione italiana. Dall'Unità a oggi*, Bologna 2024.

RASERA 2005

F. RASERA, *Dal regime provvisorio al regime fascista (1919-1937)*, in *Storia del Trentino*, VI. *L'età contemporanea. Il Novecento*, a cura di A. Leonardi, P. Pombeni, Bologna 2005, pp. 75-130.

RIEDER 2007

K. RIEDER, *Silvio Flor. Autonomie und Klassenkampf*, Bolzano 2007.

RIPENSARE EMANUEL LÖWY 2013

Ripensare Emanuel Löwy, a cura di M.G. Picozzi, Roma 2013.

RUBERTO–SCIORRA 2022

L.E. RUBERTO, J. SCIORRA, *Disrupted and Unsettled: An Introduction to Monuments, Memorials, and Italian Migration*, «Italian American Review», XII, 1, 2022, pp. 1-35.

RUFFINI 2005

B. RUFFINI, *L'onoranda comunità di Brez*, Brez 2005.

SALTORI 2005

M. SALTORI, *Silvio Flor (1879-1938): note biografiche*, in RUFFINI 2005, pp. 172-175.

SAVERINO 2022

J.L. SAVERINO, *Memorials and Mine Disaster in Monongah, West Virginia: From Trauma to an Italian Global Memoryscape*, «Italian American Review», XII, 1, 2022, pp. 108-143.

SCOTTI 1981-1982

A. SCOTTI, *La rappresentazione del lavoro nell'arte europea di fine Ottocento*, «Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica», 4, 1981-1982, pp. 148-164.

SILVESTRE 2022

J. SILVESTRE, *Productivity, Mortality, and Technology in European and US Coal Mining, 1800-1913*, in *Standards of Living. Studies in Economy History*, a cura di J. Silvestre, P. Gray, J. Hall, R. Wallis Herndon, edizione digitale 2022, pp. 345-371.

STEFANO ZUECH 2016

Stefano Zuech 1877-1968: il volto il mito il sacro, catalogo della mostra, a cura di E. Milch, C. Moser, R. Pancheri, Trento 2016.

THOVEZ 1898

E. THOVEZ, *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, «Emporium», 45, 1898, pp. 163-178.

TSCHIGGERL 2024

M. TSCHIGGERL, *The Commendable Antisemite? Vienna's Mnemonic Struggle with Karl Lueger*, «Memory Studies», 23 ottobre 2024 (disponibile on-line: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17506980241284254>).

VIVA 2020

D. VIVA, *Formazione artistica e 'rimpatrio': il caso trentino nel primo dopoguerra del Novecento*, in *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, a cura di L. Longo-Endres, Bologna 2020, pp. 401-415.

WENTER MARINI 1920a

W. M. [G. WENTER MARINI], *Dimenticanze*, «Il Nuovo Trentino», 11 febbraio 1920, p. 3.

WENTER MARINI 1920b

G. WENTER MARINI, *Nel mondo dell'arte trentina. Stefano Zuech*, «Alba Trentina», 4, 1920, pp. 127-130.

ZUECK GONZÁLEZ 2019

S.L. ZUECK GONZÁLEZ, *De Brez, Trento al mineral de Sierra Mojada, Coahuila, México. Redes transnacionales de mineros italianos*, «Frontera norte», 31, 2019, p.n.n. (disponibile on-line: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722019000100108).

ZUECK GONZÁLEZ 2020

S.L. ZUECK GONZÁLEZ, *Migrazione transnazionale tra Brez, Trento e la Sierra Mojada di Coahuila, Messico*, in *Da Dante a Camilleri: Estudios sobre literatura y cultura italiana*, a cura di S. Longhitano e S. Ibarra, Città del Messico 2020, pp. 243-253.

ABSTRACT

Fin dall'Ottocento il Trentino fu coinvolto negli ingenti flussi migratori verso il continente americano. Il *Monumento al minatore* a Brez, dello scultore Stefano Zuech, fu realizzato nella fase ormai conclusiva di questa Grande emigrazione europea, costituendone uno dei primi esempi artistici di elaborazione memoriale. Per quanto ubicato in un contesto periferico (la val di Non), esso riformulò con fierezza ed efficacia ideologica l'iconografia che associava il migrante alle dure condizioni di lavoro incontrate nelle miniere statunitensi e messicane. Originario di Brez e con una formazione viennese alle spalle, Zuech si trovò a concepire la sua statua secondo una complessa strategia di retoriche e rimozioni identitarie in una fase di progressiva costruzione del totalitarismo fascista e di italianizzazione del Trentino.

Starting in the XIXth century, Trentino experienced massive migratory flows toward the Americas. The *Monumento al minatore* in Brez, by sculptor Stefano Zuech, created during the final phase of the «Age of Mass Migration», is one of the earliest artistic examples of memorial art in Europe addressing this period. Situated in a peripheral valley (the Val di Non), the monument proudly and ideologically reinterpreted the iconography associated with migrants and the difficult working conditions they faced in U.S. and Mexican mines. A native of Brez who received an art education in Vienna, Zuech conceived his statue through a complex strategy of identity rhetoric and suppression during the establishment of fascist totalitarianism and the Italianization of Trentino.

PAESAGGIO DI CONFINE, PAESAGGIO DI LAVORO: DUE EPISODI PITTORICI DALLA TRENTO FASCISTA

1. Introduzione

Questo testo ricostruisce le vicende di due decorazioni murali realizzate nella Trento italiana del quarto decennio del Novecento. Obiettivo principale è indagare i modi, le iconografie e le narrazioni tramite cui la pittura su parete contribuì, in una provincia di confine da poco annessa all'Italia, al racconto e alla costruzione della nazione negli anni della strutturazione del fascismo come impero.

Le decorazioni furono entrambe realizzate dal pittore trentino Gino Pancheri. Oggi considerato un artista di secondo piano nel panorama delle arti italiane tra le due guerre, Pancheri fu però una figura di sicura importanza politica nel sistema artistico del tempo: nonostante la giovane età (era nato nel 1905), fu per quasi un decennio segretario del Sindacato fascista di Belle Arti dell'allora Venezia tridentina, destinatario di commissioni pubbliche importanti sull'ampio formato del dipinto murale e infine pittore da cavalletto molto presente sulla scena espositiva regionale e nazionale.

Le opere al centro di questa indagine sono una tempera per lo scalone interno del nuovo Palazzo delle Poste di Trento, ridecorato tra il 1933 e il 1934, e due pareti del salone centrale dell'INFAIL, l'Istituto nazionale fascista per l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro, poi INAIL dal dopoguerra, la cui nuova sede fu inaugurata nella primavera del 1940. A partire dall'analisi stilistica e iconografica di queste testimonianze pittoriche, dalla loro discussione critica e dallo studio della loro conservazione e ricezione nel corso del secolo a seguire, questa ricerca indaga come le testimonianze lasciateci dalle arti figurative, e in questo caso specifico dalla pittura, possano assumere significati identitari. Per fare questo, lo studio poggia soprattutto su due temi fondamentali, il paesaggio e il lavoro, e sulla loro declinazione pittorica.

Entrambi i soggetti sono qui studiati come possibili 'accentratori' identitari: in altre parole, come soggetti capaci di raccontare – soprattutto in una terra di confine da poco annessa all'Italia – una possibile specificità italiana. In questo contributo, tuttavia, il concetto di confine non è usato solo per portare l'attenzione sul confine lineare nazionale, in Trentino effettivamente vicino nonché vissuto come concreta barriera contesa da decenni, ma va anche inteso come strumento metodologico per interrogare le stesse opere d'arte figurativa e la stessa disciplina storico-artistica a partire da quesiti nuovi o, più spesso, nuovamente riformulati¹. In che misura, allora, le questioni stilistiche e formali possono assumere tratti identitari, e dunque diventare marcatori di alterità e appartenenze proprio come è marcatore il confine lineare? Fino a che punto le narrazioni visive cristallizzate dalle opere d'arte sono immagini fisse, e fino a che punto possono invece essere interpretate come testimonianze di processi più ampi e in divenire, i cui

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23013700006, codice progetto: 2022987EAH).

Desidero ringraziare tutti i membri del suddetto gruppo di ricerca, e in particolare Denis Viva e Alessandra Andreolli. Un ringraziamento, inoltre, a Mattia Baffetti per la disponibilità e la visita al palazzo dell'INAIL di Trento, a Fabio Campolongo per l'accesso ai documenti della Soprintendenza e a Paola Pettenella per l'aiuto e il confronto presso gli archivi del Mart.

¹ Un recente filone di studi di matrice antropologica ha incoraggiato a superare non solo il concetto di confine lineare (sul quale rimando a GOETTLICH 2019), ma anche quello di confine come contesto, per intenderlo invece come strumento per interrogare i rapporti tra politica ed estetica (AMILHAT-SZARY–DELL'AGNESE 2015, p. 5).

attori non sono solamente gli artisti o i critici d'arte, i collezionisti o i committenti, ma anche gli osservatori di ieri e di oggi? Quali sovrapposizioni – stilistiche, iconografiche, ideologiche e socio-culturali – è possibile leggere, nelle opere che sono oggetto di studio della disciplina storico-artistica?

A partire da queste domande, questo studio intercetta un altro confine su cui la storiografia si è tradizionalmente confrontata, quello tra centri e periferie²: se da un lato questa ricerca ha una prospettiva locale, ed è incentrata su opere qualitativamente non di primo piano (e tuttavia significative, in quanto testimonianze della ricezione periferica della pittura murale più nota e tradizionalmente presa come riferimento), dall'altro questa stessa periferia, da poco 'redenta', fu allora un laboratorio ideale in cui mettere alla prova l'efficacia tanto delle politiche di integrazione nazionale quanto delle campagne propagandistiche e dei loro strumenti³. A differenza della vicina Bolzano, che ancora appariva come terra da italianizzare, Trento fu costantemente brandita come 'già' e 'naturalmente' italiana: la provincia divenne dunque un luogo vivace in cui i nuovi cantieri e le recenti attività edilizie e artistiche ebbero una parvenza di spontaneità e naturalità che resero non necessaria la violenza, anche iconografica, imposta invece in Alto Adige⁴.

A questa perifericità complessa, e dunque anche alla minor notorietà degli artisti coinvolti, infine, si ricollega un ultimo tema che è necessario affrontare fin da queste premesse: quello del destino e della ricezione delle opere qui studiate. Tanto la tempera delle Poste quanto le pareti dell'INAIL, sebbene attraverso percorsi differenti, sono andate incontro a silenzi, incurie, cancellazioni e riscoperte solamente parziali, che ci consegnano oggi tre opere parietali la cui tutela è incerta e la cui accessibilità è gravemente compromessa. La stessa collocazione anfibia delle opere – situate in spazi interni, appartenenti alle istituzioni o destinate ai servizi per i cittadini, e tuttavia ambigui: pubblici e però non aperti – costringe anche a interrogarsi sulla sorte odierna di questi muri, che è a tutti gli effetti «difficile»⁵, e su come percepiamo oggi gli spazi dell'arte e i loro confini.

2. Contesti

La realizzazione della grande tempera dei *Boscaioli e vignaioli* (Fig. 1) va collocata nel contesto della progettazione del nuovo Palazzo delle Poste di Trento (1929-1934), un edificio centrale nel programma di smantellamento delle precedenti tracce asburgiche nella nuova Trento italiana⁶. L'architetto Angiolo Mazzoni, responsabile del cantiere, scelse gli artisti da coinvolgere nella decorazione del Palazzo⁷: al pittore Gino Pancheri, allora nemmeno trentenne e alla sua prima commissione pubblica, fu affidata la decorazione della parete sinistra nel vano scale per

² La nuova prefazione di Carlo Ginzburg al classico saggio scritto con Enrico Castelnuovo nel 1979 (GINZBURG–CASTELNUOVO 2019, pp. 7-14) aggiorna l'introduzione al testo che per primo in Italia mise in crisi questa dicotomia. Rimando a KAPS–KOMLOSY 2013 per un riepilogo della storia di questo modello interpretativo strutturalista e per un'analisi di come gli studi postcoloniali lo hanno ripensato e ridiscusso su scala globale dal 2000 in poi.

³ Segnalo, all'interno della ricchissima bibliografia sulla storia del Trentino nel Novecento, i lavori di Fabrizio Rasera e in particolare RASERA 2005. Per un saggio comparativo sul fascismo e i confini nord-orientali cfr. PUPO 2011.

⁴ Sull'Alto Adige cfr. DI MICHELE 2023.

⁵ Sulla nozione di «eredità difficile», così come elaborata dalla studiosa Sharon McDonald nel 2009, e sulla sua possibile applicazione al caso italiano cfr. BELMONTE 2023.

⁶ L'attuale proprietà privata dell'immobile non mi ha consentito l'accesso ai piani superiori né, dunque, la possibilità di misurare con esattezza la tempera. Non sono attestate buone fotografie dell'intera superficie (cioè senza tagli nella parte destra della tempera): la Fig. 1 è un tentativo di ricostruzione dell'intera raffigurazione. Per una storia dell'edificio, che tenga conto anche delle preesistenze, si veda BOMBARDA 2014.

⁷ Per le vetrate furono chiamati i futuristi Enrico Prampolini, Tato (Guglielmo Sansoni) e Fortunato Depero. Completavano l'edificio gli affreschi di Gino Pancheri e Luigi Bonazza e una scultura di Stefano Zuech. Per ulteriori dettagli sulla progettazione e decorazione dell'edificio si vedano BALDRACCHI 2022a e 2022b.

l'accesso al primo piano. Dopo diversi anni di formazione trascorsi tra la Brianza e Milano – dunque tra cantieri per la decorazione domestica di dimore private, aule di Brera e caffè nei quali aveva potuto avvicinare e conoscere molto bene figure come Edoardo Persico, Carlo Carrà o Dino Garrone – il pittore aveva da pochi mesi fatto ritorno nella propria città natale.

La decisione di dare spazio a un giovane artista locale, che presto sarebbe diventato un vero e proprio animatore della vita artistica regionale, era allineata alla più generale politica artistica che il regime, agendo come «stato mecenate», mise in piedi con particolare impegno nel corso degli anni Trenta⁸. Inoltre, tra le conseguenze del coinvolgimento nel cantiere delle Poste di artisti locali, spesso presenti sul posto, vi è purtroppo la scarsità di documenti relativi alla decorazione del Palazzo e, in particolare, alla scelta del programma iconografico; gli studi, tuttavia, hanno ipotizzato che quest'ultimo fosse nelle mani non tanto di Mazzoni quanto della Soprintendenza⁹.

Direttamente sulla parete, lungo una fascia orizzontale disturbata nell'angolo inferiore destro dai due scalini più alti, Pancheri dipinse dunque un fregio di personaggi di eguali dimensioni: ai taglialegna, sulla sinistra, fanno da contraltare le donne e gli uomini impegnati nella vendemmia, sulla destra; fa eccezione – figura più grande, centrale, a protezione della scena – il vescovo Vigilio, patrono della città.

Otto anni più tardi, nell'aprile 1940, sui muri del salone centrale della nuova sede dell'INFAIL di Trento¹⁰, Pancheri dipinse due grandi tempere dedicate al lavoro industriale e agricolo¹¹ (Figg. 2-3). A quelle date l'artista era ormai molto affermato sulla scena locale: la sua commissione pubblica precedente più nota era stata la decorazione del vano scale delle Scuole elementari Raffaello Sanzio, progettate dall'architetto Adalberto Libera¹², e nel frattempo il pittore si era distinto anche come organizzatore e critico d'arte.

I muri del salone (Fig. 4), dove avrebbero trovato posto le scrivanie degli impiegati e dove si sarebbero recati i molti cittadini in cerca di assistenza, furono dipinti a secco con una tempera all'uovo¹³. La prima parete, più ampia e dedicata al lavoro industriale, è distribuita su un unico piano pittorico ed è chiaramente scandita da sinistra a destra tra gli ambienti della miniera (anche se, dietro l'impalcatura, si intravedono il paesaggio esterno e uno squarcio di cielo), della fonderia e del cantiere edile. La seconda parete, invece, sovrappone nei diversi piani prospettici l'aratura, la semina e il raccolto.

3. *Modi, iconografie, narrazioni*

3a. *«Elogio del mio paese»*¹⁴

Per quanto corale nell'atmosfera, la tempera dei *Boscaioli e Vignaioli* appare cruda nei singoli dettagli, vicina al primitivismo di Henri Rousseau per come in Italia era stato declinato dal pittore Tullio Garbari, conterraneo di Pancheri e suo caro amico, scomparso nel 1931. Quella crudezza

⁸ Cfr. STONE 1988, p. 215.

⁹ Gli studi hanno soprattutto sottolineato il ruolo di Giuseppe Gerola: PASETTI MEDIN 2003, pp. 228-229.

¹⁰ Il palazzo fu costruito nel 1938 su progetto dell'ingegner bergamasco Ernesto Suardo. Il suo archivio privato, ora conservato dagli eredi, purtroppo non conserva né disegni, né corrispondenza sull'edificio (Archivio Ernesto Suardo, Chiuduno, BG).

¹¹ GINO PANCHERI 2005, schede 276-277.

¹² Ivi, schede 251-253. Sulla biografia di Pancheri e sulla sua attività per il sindacato cfr. NICODEMI 1943: il testo, datato a giugno, fu scritto e pubblicato pochi mesi prima della morte del pittore, avvenuta a dicembre in seguito a un bombardamento sulla città.

¹³ Pancheri fu aiutato nella preparazione dei colori dal dipendente INAIL Adolfo Mariotti, più tardi coinvolto come testimone orale anche nella fase di recupero delle pitture: PAROLINI 1999.

¹⁴ PANCHERI 1943.

simbolica, che Pancheri negli anni appianò, era evidente soprattutto nei profili marcati e rimandava, pur nel racconto di uno scenario bucolico, al lavoro espressivo condotto nella Venezia di inizio secolo da artisti come Gino Rossi o il giovane Arturo Martini.

Se è vero che, a quelle date, l'attività di Mario Sironi muralista e cantore del corporativismo fascista era già un punto di riferimento fondamentale (era del 1932 la sua rappresentazione della Carta del Lavoro per le vetrate dell'allora Ministero delle Corporazioni a Roma; era del 1933, invece, la parete del Lavoro alla V Triennale di Milano), è però altrettanto vero che la linea di Pancheri e dei pittori trentini del tempo è molto distante dall'espressionismo dei corpi sironiani. Se questi ultimi sembravano farsi carico della critica fascista al lavoro capitalista in un modo più direttamente demagogico¹⁵, l'aura religiosa che permeava la parete di Pancheri stemperava qualsiasi populismo aggressivo e rendeva quella sala un'allegoria di civismo e moralità, che ben assolveva il compito pedagogico assegnato alle nuove decorazioni per la città redenta. In altre parole, alla fatica delle figure sironiane, spesso isolate, rispondeva il «rito» corale dei lavoratori di Pancheri, un rito che la stampa fu subito pronta a rilevare¹⁶.

Dal punto di vista compositivo il fregio di Pancheri era memore dei rilievi dei mesi delle cattedrali romaniche (la concentrazione episodica, le figure a occupare quasi l'intera altezza della formella), ma faceva interferire questo modello con quello dei più noti mesi di Trento, quelli dipinti nel salone del Buonconsiglio: del ciclo trentino Pancheri naturalmente trascurava la dimensione cortese, ma tratteneva un aspetto fondamentale, invece assente nei mesi scultorei, ovvero la funzione del paesaggio come collante della composizione – un paesaggio che per altro, anche in termini schiettamente formali, assecondava la tensione primitivista del pittore (Figg. 5-6). I monti in serie a chiudere la parete, infatti, non erano decorazione o riempitivo, ma, al contrario, alludevano a un paesaggio quotidianamente contemplato e attraversato, un paesaggio che Pancheri stesso descrisse più volte sulle pagine delle cronache artistiche locali. *A spasso per la collina* o *Per le vie di Trento* erano i titoli di suoi pezzi o rubriche per le pagine de «Il Trentino» o de «Il Brennero»¹⁷, pagine nelle quali l'artista raccontava un paesaggio fatto di vegetazione e di osterie, di domeniche che prima di essere giorni erano soprattutto «riti», trascorsi tra campane, sagre e concerti: i protagonisti erano lavoratori «saggi, tenaci, dal fare un tantino rude, ma aperti e leali e mai villani»¹⁸, in un'antropologia del contadino dell'Italia fascista solo in parte selvaggio, poiché rappacificato col mondo da una serenità biblica.

Proprio la collocazione della scena in un paesaggio geograficamente ben definito, quello trentino, ma al tempo stesso atemporale, contemporaneo e primitivo, favoriva una lettura ambivalente e tuttavia non contraddittoria, prontamente proposta da Edoardo Persico già nei primi anni Trenta: se da un lato le sue «case», le «campagne» e gli «aperti paesi» facevano di Pancheri «un poeta del paesaggio e della vita trentina», dall'altro la sua capacità di tradurre il «senso religioso» di quella stessa vita trentina (da Persico tanto apprezzato) gli consentiva di raggiungere una «universale bellezza», evitandogli qualsiasi rischio di provincialismo¹⁹. Il binomio ebbe una prevedibile fortuna e fu più volte ripreso, anche da intellettuali di primo piano come Guido Piovene, quando si trattò, nel decennio a seguire, di raccontare l'arte del pittore²⁰.

¹⁵ BRAUN 2000, pp. 116-7, 126, 129-131,

¹⁶ Per esempio in STOFFELLA 1934.

¹⁷ Cfr. PANCHERI 1937. *Per le vie di Trento* fu invece il titolo di una rubrica in sei puntate uscite su «Il Brennero» tra il febbraio e il marzo 1943; segnale, per l'intreccio tra il racconto della quotidianità e la descrizione del paesaggio, la sesta e ultima parte: PANCHERI 1943.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ PERSICO 1947, p. 141. Prevedibilmente, Persico avvicinava la pittura di Pancheri alle ricerche di Renato Birolli e Angelo Del Bon, nei fatti leggendo come un chiarista trentino.

²⁰ Questo aspetto fu segnalato per la prima volta già in un articolo, St., *La mostra personale di Gino Pancheri*, s.d. (ma giugno 1930), rintracciato in Rovereto, Archivi Mart, Fondo Carte famiglia Pancheri, sezione rassegne stampa, *Su Pancheri e su terzi*, articolo n.13. A fine decennio tornarono sul tema anche: GAIFAS 1939; PIOVENE 1941; NICODEMI 1943; BRANZI 1944.

3b. *Seminatori e minatori*

Sette anni più tardi, nella sede dell'INFAIL, Pancheri abbandonò lo schema del fregio in favore di due composizioni più articolate, che avevano negli occhi il precedente decennio di pittura murale italiana. Nella parete agricola i personaggi, per quanto ancora bloccati nei loro panni e nelle loro pose, si disponevano ora secondo uno schema più complesso, che univa spunti tra loro anche molto differenti. La parete riesce infatti a unire due modelli del secondo Ottocento francese, tradizionalmente letti in opposizione tra loro: da Jean François Millet, per esempio, Pancheri non prese in prestito solo la fortunatissima figura del *Seminatore*, smaccatamente centrale, ma anche e soprattutto un approccio simbolico al mondo contadino, capace di far convergere il tema medievale del lavoro agricolo e quello biblico della fertilità della terra; dalla scuola di Jules Breton e di Léon Lhermitte (il primo, tuttavia, mai esposto né riprodotto in Italia; le opere del secondo furono invece alla Biennale di Venezia nel 1924) Pancheri mutuò invece un tratto più denso di informazioni, più realista, che evitava di concentrare l'attenzione su un solo personaggio o su una sola azione: al contrario, i molti fuochi della scena, dispersi sull'intera parete, testimoniavano l'impegno di tanti e tante nei campi²¹.

Con la parete industriale, invece, arrivarono nella pittura italiana anche i mestieri della modernità (lo avevano fatto da tempo, del resto, nella pittura inglese e francese²²), rendendo a loro volta necessari nuovi modelli iconografici e compositivi. Un importante punto di riferimento, soprattutto per il suo repertorio di figure dal sapore ancora biblico e ancestrale e tuttavia moderne, era il belga Constantin Meunier, protagonista nel 1932 di un'importante retrospettiva veneziana che lo aveva raccontato proprio come il pittore del lavoro, non solo di quello minerario ma anche di quello contadino²³. Tuttavia, fu soprattutto Massimo Campigli il collega capace di suggerire a Pancheri come coniugare la sua caratteristica staticità con geometrie nuove e più elaborate. Pochi mesi prima che Pancheri si mettesse al lavoro all'INFAIL, infatti, Campigli aveva decorato la sede centrale dell'Università di Padova e tra il gennaio e il marzo 1940 alcune tra le riviste d'arte più importanti, su tutte «Emporium» e «Domus», ne documentarono immediatamente il lavoro con fotografie eloquenti²⁴.

Se Campigli a Padova consegnava un modello formale, declinato però in scene che raccontavano il mondo degli scavi archeologici e delle lezioni universitarie, era invece proprio a Trento che Pancheri poteva trovare spunti anche contenutistici. Pochi anni prima, nel 1937, era stato bandito in città un concorso destinato esclusivamente ad artisti locali per completare l'apparato figurativo della Galleria dei Legionari. L'anno prima Pancheri stesso aveva vinto il concorso per decorarne a mosaico la parete di accesso²⁵. Nel giro di pochi mesi la Galleria sarebbe diventata l'entrata principale alla nuova piazza della città, il fulcro della Trento fascista, ovvero Piazza Littorio, un altro luogo cardine della topografia cittadina, oggi rinominata Piazza Cesare Battisti. Il concorso del 1937 fu vinto da Luigi Bonazza, artista trentino formatosi a Rovereto ma a lungo vissuto a Vienna a cavallo tra i due secoli; molto attivo sulla scena locale negli anni tra le due guerre, coniugò nella propria pittura la matrice secessionista degli anni giovanili con una rinnovata attenzione per le grandi composizioni della decorazione pittorica rinascimentale, dando vita a uno stile ibrido, nient'affatto scontato come megafono di italianità nella Trento di allora²⁶. Lungo le due pareti laterali della galleria, per esempio, Bonazza affrontò il lavoro dei campi e quello delle botteghe declinando secondo uno smaccato decorativismo

²¹ Per una lettura oppositiva di Breton e di Millet e della loro ricezione rimando a SCOTTI 1981-1982.

²² Come chiarito ancora da Aurora Scotti (*Ibidem*), i *Salons* e le esposizioni nazionali di tardo Ottocento furono pieni di «moderne fucine di Vulcano», che consentivano di continuare a dipingere il nudo eroico ma in chiave moderna.

²³ Su Meunier in Italia cfr. LECCI 1997.

²⁴ Cfr. RA. 1940; PERI 1940.

²⁵ Cfr. S.A. 1937: da qui si ricavano le informazioni sulla decorazione dell'intera galleria e i relativi concorsi.

²⁶ Sugli artisti trentini nel primo dopoguerra e sulle loro formazioni spurie, spesso orientate in maniera dirimente da lunghi periodi oltralpe, cfr. VIVA 2020.

d'oltralpe (ben visibile nel paesaggio della scena contadina, oltre che nella predominanza degli elementi lineari) un altro possibile repertorio di gesti e, soprattutto, di modelli compositivi cui Pancheri poté poi attingere. Nella scena dedicata al mondo dell'artigianato e dell'industria (Fig. 7) Bonazza propose uno schema a incastro noncurante della prospettiva, che Pancheri tenne presente nella parete industriale; nella scena agricola, invece, uno sfondo più tradizionale e senza soluzione di continuità riusciva a unire brani didascalici, in certi passaggi quasi illustrativi – si vedano i fasci tagliati o il raccolto in primo piano – con brani invece evocativi e simbolici, come nelle digradanti colline dello sfondo.

4. Interpretazioni

Questi due episodi appaiono snodi rilevanti di quel decennio di pittura trentina se ci si interroga su come le arti figurative, e in questo caso la pittura, possano diventare rappresentative in termini identitari: in altre parole, su come le immagini possano diventare significative poiché fatte perché qualcuno vi si riconosca. Proprio in un riuscito atto di riconoscimento poggiava la fortuna di Pancheri in quel periodo, ovvero nel suo essere senza dubbio il «pittore beniamino del fascismo trentino»: così scrisse in un appunto privato Riccardo Maroni, lo storico dell'arte che per primo si occupò di questa generazione di artisti trentini²⁷. La fedeltà a pochi temi, ricorrenti e chiaramente individuabili, lo rendeva un pittore che sapeva parlare ai suoi contemporanei: a quelli che sarebbero andati alle poste (e che si sarebbero verosimilmente rivisti nella tempera agricola) come a quelli che avrebbero ricevuto le nuove pensioni elargite dal regime. Tra questi temi individuiamo chiaramente il racconto georgico del proprio paesaggio, immediatamente interpretato, dalla stampa più allineata alle politiche ruraliste del regime, come un'ottima traduzione visiva della campagna italiana²⁸; la «fatica del lavoro», artigiano e contadino, operaio e intellettuale²⁹; il riferimento all'orizzonte della famiglia e alla dimensione della comunità locale, una comunità unita anche e soprattutto dalla religione.

C'erano poi anche caratteristiche formali della pittura di Pancheri che il regime sicuramente non disdegnava, come l'abilità nel destreggiarsi tra spinte classiciste e temi romantici, uniti e sublimati da una persistente aura spiritualista³⁰; e una spiccata capacità narrativa, sul piccolo come sul grandissimo formato. La lettura formalista delle opere del pittore, da parte non solo dei suoi contemporanei ma anche degli studi più recenti, ha parlato di una pittura «schietta esatta e immediata»³¹: gli aggettivi, che certamente hanno una loro sensatezza in termini stilistici, sono tuttavia anche le chiavi per capire quel meccanismo di riconoscimento di cui abbiamo già detto. Con schiettezza e immediatezza le immagini di Pancheri diventano identitarie anche e soprattutto in ragione di come il pittore declinò, nella propria pittura, alcuni temi centrali: il paesaggio, il lavoro e, soprattutto, il nesso tra i due.

Nelle sue pareti entrambi i temi divennero 'accentratori' identitari. L'immaginario del paesaggio trentino – per come fu prodotto, riprodotto e costantemente rinegoziato in quei decenni, anche grazie al contributo delle arti figurative e alla critica d'arte – poggiava tanto sulle sue specificità locali (le vette alpine, la ricchezza mineraria, l'essere stato una zona di confine, di guerra e di sacrificio) quanto sui suoi tratti più spiccatamente mediterranei e italiani (la fertilità della terra, la ricchezza botanica, la diffusione delle coltivazioni vinicole). Le immagini, e per

²⁷ Rovereto, Archivi Mart, Archivio Riccardo Maroni, *Mostre retrospettive Moggioli Pancheri - Tn (1969-1970)*, Mar.I.6.2.4.

²⁸ Si veda per esempio GAIFAS 1939: tra il richiamo all'amore per la terra e alla «santità» del grano, alle messi dorate o all'alternarsi di fatiche e vittorie, le cronache locali ripetevano descrizioni virgiliane stereotipate, che facevano dei lavori di Pancheri un'«esaltazione della vita rurale del Paese».

²⁹ BRANZI 1944.

³⁰ Nelle parole dei cronisti del tempo, dal «soffio di un'elevazione religiosa»: NICODEMI 1943, p. n.n.

³¹ BELLI 1989, pp. 19-21.

prime quelle destinate alla decorazione pubblica, contribuirono in questo senso a rafforzare il nesso tra paesaggio e identità nazionale, facendo della natura trentina un deposito di valori o disvalori – la produttività di un paesaggio fertile, l'ordine pacifico di un paesaggio sano – e dunque uno strumento in grado di determinare appartenenze o estraneità.

Una cosa analoga poté accadere al lavoro e alla sua rappresentazione. Con le parole dello storico Silvio Lanaro, il lavoro è stato, a partire dal secondo Ottocento, in Italia e non solo, una vera e propria «pedagogia nazionale», al servizio della perfettibilità degli italiani³². Negli anni dell'Italia fascista, quando questa perfettibilità divenne centrale nell'agenda politica, tradurre il lavoro in immagini dovette sembrare un'operazione funzionale e ideale per la decorazione di qualunque locale dedicato ai servizi per la cittadinanza proprio in ragione dell'esemplarità di cui tali immagini potevano farsi testimoni.

Da un punto di vista strettamente storico-artistico i sette anni che separano le tempere di Pancheri ci raccontano il percorso professionale di un pittore colto, aggiornato sulla pittura italiana del tempo, in contatto coi più importanti intellettuali del paese e sensibile ai cambiamenti che, su scala nazionale, stavano attraversando la pittura su grande parete; se però allarghiamo lo sguardo, le tre pareti raccontano anche il progressivo stringersi di questo nodo tra identità, paesaggio e lavoro lungo gli anni trenta. Questi due episodi trentini interessano allora proprio per la loro capacità di raccontare questo legame evidenziandone la precisa funzione in chiave locale e nazionale: tali immagini erano infatti un inequivocabile inno alla produttività di una regione che aveva puntato sull'agricoltura ma anche sui propri 'paesaggi minerari', facendo di questi ultimi un tratto distintivo della geografia fisica e culturale trentina³³. Una testimonianza visiva di questo nesso e della sua pervasività si legge con immediatezza sfogliando le annate della «Strenna trentina», il periodico popolare che durante il periodo natalizio entrava in tutte le case della provincia: le sue copertine (Fig. 8), illustrate da artisti locali, chiariscono immediatamente l'interdipendenza tra paesaggio e lavoro, tra natura e rieducazione. Su tale legame la cultura fascista fece leva proprio per la sua capacità di contribuire a una definizione di italianità che, per quanto vaga, poggiava sulla perfettibilità: dell'uomo (il lavoratore, il soldato) e, al contempo, della natura.

In questo contesto, e poi davanti alla produzione pittorica di Pancheri, sembra dunque appropriato affiancare al concetto di 'paesaggio di confine' (*borderscape*) – al centro delle indagini di questo progetto di ricerca dedicato al dialogo tra arte contemporanea e antropologia intorno al tema del confine³⁴ – quello di 'paesaggio di lavoro' (*workscape*). Elaborato dallo storico Thomas G. Andrews in uno studio dedicato alla storia del lavoro in miniera negli Stati Uniti, il termine "paesaggio di lavoro" può indicare tutti quei luoghi il cui aspetto e la cui percezione sono stati profondamente marcati dall'azione reciproca del lavoro umano e dei processi naturali³⁵. Pensare queste tempere come rappresentazioni sia di paesaggi di confine sia di paesaggi di lavoro permette di leggere le opere di Pancheri non solo come scene statiche confinate alla parete, saldamente costruite sulla scorta di un'ampia cultura visiva, ma anche come testimonianze

³² LANARO 1979, 22, 31.

³³ *I PAESAGGI MINERARI DEL TRENTINO* 2020. Tutt'oggi le miniere trentine sono percepite come «un grande patrimonio culturale» della regione, che ne caratterizzano «l'ambiente e l'identità» (<https://www.muse.it/home/scopri-il-museo/progetti-speciali/geodi-geologia-digitale-2023/geodi-miniere/> <19 gennaio 2026>. Si segnalano, a tal proposito, i progetti dedicati a questo tema dal Museo delle Scienze di Trento). Sulla storia del lavoro minerario trentino e sulle sue connessioni tanto alla storia dell'emigrazione locale quanto alla storia delle arti figurative rimando, in questo stesso numero, al saggio di Denis Viva, *Migrazioni e memoria pubblica in Trentino: il Monumento al minatore di Stefano Zuech a Brez (1927-1932)*.

³⁴ Sul tema rimando BRAMBILLA 2015 e AMILHAT-SZARY-DELL'AGNESE 2015 e agli studi, ora in corso di stampa, condotti dallo stesso gruppo di ricerca che ha lavorato a questo numero. Un approccio processuale al paesaggio di confine (BRAMBILLA 2015, p. 21) aiuta anche a ricordare che i paesaggi non hanno solo un'estensione fisica e spaziale, ma possono anche avere una durata temporale: su questo aspetto, era stato lungimirante l'antropologo Tim Ingold, già attento ai nessi tra la propria disciplina, l'arte e l'archeologia (INGOLD 1993).

³⁵ ANDREWS 2010, p. 125.

figurative in cui ciascuno dei corpi rappresentati, ciascun elemento del paesaggio, ciascun animale è colto in un momento di quello che in realtà è un processo in continuo divenire, e di cui persino gli osservatori, in quanto lettori di narrazioni e a loro volta possibili narratori, sono parte integrante.

Di fronte a questo intreccio tra paesaggio e lavoro, le due pareti dell'INFAIL diventano allora ancora più parlanti: il luogo è infatti epitome delle politiche fasciste in materia di previdenza sociale e di tutela del lavoro e l'ente, insieme all'INFPS, fu vero e proprio braccio operativo del governo³⁶. Strumenti di controllo, consenso e neutralizzazione del conflitto, i due enti furono però anche essenziali nel sorvegliare i processi d'integrazione nazionale³⁷. Il capillare sistema previdenziale del tempo, fatto di sedi periferiche e decentrate come quella trentina, può dunque essere visto come uno specchio del capillare sistema delle arti costruito dal Partito Nazionale Fascista³⁸, e le decorazioni pittoriche delle sedi periferiche, che nei fatti furono didascalie ideali alle funzioni degli edifici, sono una testimonianza concreta di questo rispecchiamento.

5. Destinì

Le pareti al centro di questo studio contribuiscono infine al racconto di luoghi centrali nella storia dell'Italia del Novecento, luoghi simbolo delle molte continuità, più che delle rotture, che hanno caratterizzato tale storia³⁹. Edifici come le poste o come le sedi INAIL e INPS, con le loro F cadute, restituiscono un patrimonio – edilizio, architettonico, artistico – ancora da interrogare. A partire dalla morte di Pancheri, nel 1943, sulle opere al centro di queste pagine si aprirono decenni di silenzio e poi addirittura di censura. Un ruolo di primo piano, in questi silenzi, è stato giocato anche dalla critica e dalla storia dell'arte, che hanno sempre trascurato il lavoro di Pancheri su parete, sminuendo sia i suoi risultati sia il coinvolgimento emotivo del pittore in tali realizzazioni, per riabilitarne invece l'attività al cavalletto⁴⁰.

Le poste sono andate incontro a un destino edilizio di vera e propria trascuratezza. La tela di Pancheri, rispetto alla decorazione parietale esterna (di Luigi Bonazza), alle vetrate futuriste o alla scultura angolare (di Stefano Zuech), sono state avvantaggiate dalla collocazione interna. I suoi locali, di fatto mai utilizzati, sono tuttavia nascosti e inaccessibili: oggi la proprietà dello stabile è privata e le Poste Italiane affittano solo poche stanze al pian terreno (le uniche in cui è possibile entrare), mentre i piani superiori del palazzo non sono visitabili⁴¹.

Più interessante ancora è il caso dell'INAIL, utilizzato con continuità in tutti i suoi piani e locali. Ciononostante, sulle pareti di Pancheri regnò il silenzio fino al 1978, secondo una linea guidata da un mesto *laissez faire* che ha quasi sempre consegnato al tempo, e a un'ordinaria gestione d'uso dello spazio pubblico, il destino di molti edifici e delle loro decorazioni. Nel 1978, tuttavia, una prima ristrutturazione del palazzo portò non solo alla suddivisione del salone centrale in molti uffici più piccoli (Fig. 9), ma anche alla scelta di coprire gli affreschi di Pancheri tramite dei pannelli, collocati a una decina di centimetri di distanza dalle pareti originali (Fig. 10).

³⁶ GIORGI-PAVAN 2021, capitolo 2.

³⁷ Ivi, 91 e sgg., 127. Sull'INFAIL nello specifico, e sulla sua rilevanza assoluta a partire dai secondi anni Trenta, cfr. 160 e sgg.

³⁸ SALVAGNINI 2000.

³⁹ Ivi, 209.

⁴⁰ È quanto fa la monografia del 1944 del critico d'arte Silvio Branzi (che aveva conosciuto bene Pancheri durante gli anni trascorsi a Trento tra il 1937 e il 1940): il libro, scritto con il fondamentale contributo dell'illustratore trentino Guido Polo, sminuiva con decisione la sua attività di muralista etichettandola come saltuaria e condotta «senza grande entusiasmo e convinzione» (Firenze, Archivio Gabinetto Vieusseux, Fondo Silvio Branzi, bb. 1-3, b. 3, c. 26).

⁴¹ Un prezioso lavoro, anche storiografico, di Fabio Campolongo testimonia, già nel 2014, l'incoraggiamento da parte della soprintendenza a importanti lavori di restauro (CAMPOLONGO 2014).

Nel 1999, in seguito all'intervento della Soprintendenza e ai successivi restauri, furono recuperate le pareti originali, notevolmente danneggiate soprattutto nelle zone angolari e in prossimità delle aperture delle porte⁴². Il recupero si può leggere sulla scia dell'approfondita storicizzazione dell'arte trentina di primo Novecento – una storicizzazione avviata allora e incoraggiata, a partire dai secondi anni Ottanta, anche dall'apertura del Mart e del suo archivio⁴³. Da allora le pareti sono dunque nuovamente visibili, per quanto nascoste e snaturate entro i nuovi, piccoli uffici dei dipendenti INAIL. Da qualche mese, tuttavia, il palazzo è di nuovo un grande cantiere in vista di un'imminente ristrutturazione dell'intero edificio, e gli uffici e i dipendenti sono stati temporaneamente trasferiti: non vi sono certezze né sui tempi dei lavori, né sull'eventualità di interventi conservativi sulle decorazioni pittoriche o sulla loro futura visibilità.

Più in generale, la città di Trento deve ancora fare i conti con il proprio patrimonio primo novecentesco – dunque non solo con le tracce del regime fascista, ma anche con le narrazioni e le memorie, elaborate fin dai primi due decenni del secolo, di questo territorio che fu 'di confine' e 'di conflitto'. Le prime iniziative meritorie in questo senso hanno preso piede solo di recente⁴⁴ e sono certamente necessari nuovi studi che, sulla scorta delle approfondite ricerche documentarie già condotte a livello locale, provino a leggere le vicende del patrimonio trentino anche alla luce dei suggerimenti della bibliografia internazionale sulle eredità scomode e la loro ricezione, ma anche sui rischi di legittimazione acritica in cui si può inciampare favorendo un superficiale processo di patrimonializzazione⁴⁵. Non è di poco conto, in questa discussione, la già menzionata collocazione anfibia di molte opere 'difficili': l'apertura degli spazi che li ospitano non potrà essere, come è stata in passato, una sensazionalistica riscoperta, possibile *una tantum* grazie all'intuizione e alla supposta sensibilità di associazioni purtroppo fondate sul lavoro volontario, non pagato. Al contrario, la risemantizzazione degli spazi pubblici – anche di quelli interni, inevitabilmente associati con le istituzioni, l'amministrazione del potere e i servizi alla cittadinanza – dovrà passare per una nuova concezione del patrimonio, che tratti quest'ultimo come palinsesto di narrazioni succedutesi nel tempo⁴⁶ e che, dichiarando a sua volta la propria parzialità (cioè la propria contemporaneità), provi a rendere conto della complessità dei diversi

⁴² PAROLINI 1999; S.A. 1999. Le fotografie a colori nella *Relazione tecnica di restauro* redatta dalla soprintendenza nell'ottobre 1999 mostrano bene i danni intorno alla porta e sui bordi della parete del *Lavoro industriale* e tutta la perdita dell'angolo inferiore sinistro del *Lavoro agricolo*, sopra all'attuale termosifone: Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Ufficio per i beni storico-artistici (d'ora in poi PAU, StAr, *Relazione tecnica di restauro* (ottobre 1999), Prot. 009387, 15-XI.99. Fotografie più recenti sono state scattate dalla soprintendenza nel 2021: Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Ufficio per i beni architettonici, *Scheda di verifica dell'interesse culturale dei beni immobili. Sede INAIL di Trento*, 2021, documentazione fotografica allegata, pp. 28-30.

⁴³ La musealizzazione di molti artisti e le molte ricerche avviate in quel frangente dovettero favorire i successivi interventi conservativi della soprintendenza. A livello nazionale, invece, e in un momento di rilegittimazione della destra neofascista, le istanze conservative di molte soprintendenze furono allora condotte non senza ambiguità: su questo, a partire da quanto accaduto a Roma al Foro italico con l'enorme dipinto murale di Luigi Montanarini, rimando a CARTER–MARTIN 2017.

⁴⁴ Oltre ai progetti messi a punto dalla Fondazione Museo Storico del Trentino (in relazione soprattutto alla Grande Guerra), segnalo il lavoro della Fondazione Bruno Kessler: <https://historycityapps.org/hidden-trento/> <22 ottobre 2025>.

⁴⁵ Su quest'ultimo punto si rimanda a ARTHURS 2010, pp. 124-125. Segnalo anche lo studio, attualmente in corso di stampa, che Giorgio Lucaroni ha condotto sul pittore Pino Casarini e sulla sua decorazione della sala in cui da ottant'anni si riunisce il consiglio comunale di Trento. La sala ospita quattro giganti allegorie della cosiddetta redenzione: i quattro teleri (1936-1938) raccontano la costruzione della nazione italiana e le sue più importanti tappe smaccatamente trentine (su tutte, quelle legate alla figura di Cesare Battisti), lungo un arco cronologico che va dal tempo dei precursori dell'unità, tra Sette e Ottocento, fino alla fondazione dell'impero fascista nel 1936. Nella quarta tela, sullo sfondo di un inventato paesaggio etiope, campeggia la testa di Mussolini. Il saggio di Lucaroni uscirà per gli «Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico» nel 2026.

⁴⁶ Sul caso italiano e le «difficoltà» del patrimonio lasciatoci dal regime fascista e a proposito della nozione di «palinsesto»: cfr. MALONE 2023, p. 59.

livelli sovrapposti, senza pretendere di arrivare a versioni della storia che si pongano come uniche o definitive.



Fig. 1: Ricostruzione grafica dell'intera superficie dipinta: G. Pancheri, *Boscaioli e vignaioli* (o *Scene campestri e San Vigilio*), 1933, tempera su muro, dimensioni ignote. Trento, Palazzo delle Poste, scalone di accesso al primo piano



Fig. 2: G. Pancheri, *Il lavoro industriale*, 1940, tempera su muro, 300x730 cm. Trento, INAIL, ex salone centrale al primo piano. Fotografia dell'ottobre 2024



Fig. 3: G. Pancheri, *Il lavoro agricolo*, 1940, tempera su muro, 300x530 cm. Trento, INAIL, ex salone centrale al primo piano. Fotografia dell'ottobre 2024



Fig. 4: Il salone centrale dell'INAIL di Trento nella sua struttura originaria: PAU, StAr, *Verbale Commissione Beni Culturali*, seduta 25.02.1998, *Proposta di notifica*, p. 10, fotografia 8

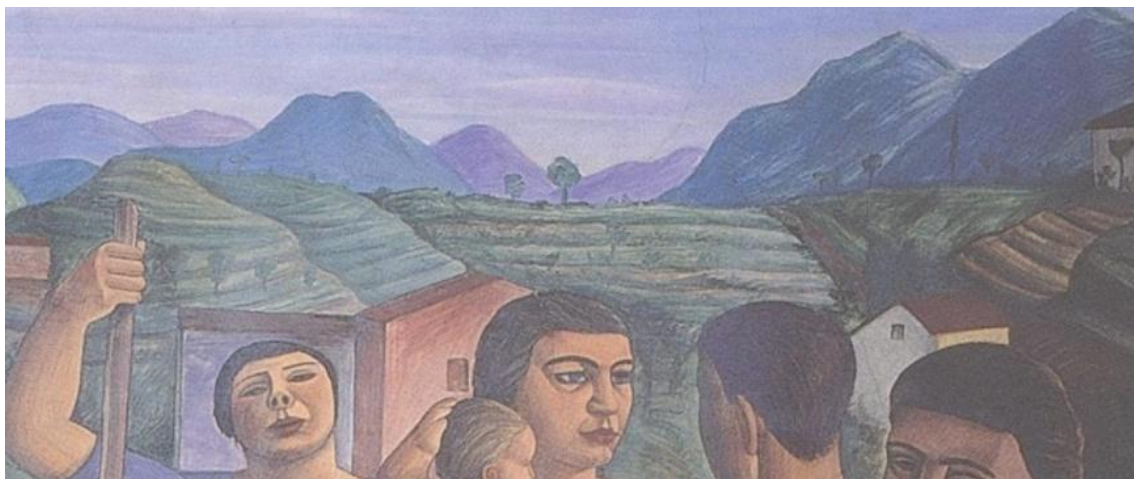


Fig. 5: G. Pancheri, *Boscaioli e vignaioli*, particolare



Fig. 6: Maestro dei Mesi di Trento, *Settembre*, fine XIV - inizio XV secolo, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila



Fig. 7: L. Bonazza, *Allegoria del Lavoro*, 1937, tempera su muro. Trento, Galleria dei Legionari, foto Maurizio Cau



Fig. 8: Copertina della «Strenna trentina» nel suo numero annuale del 1933

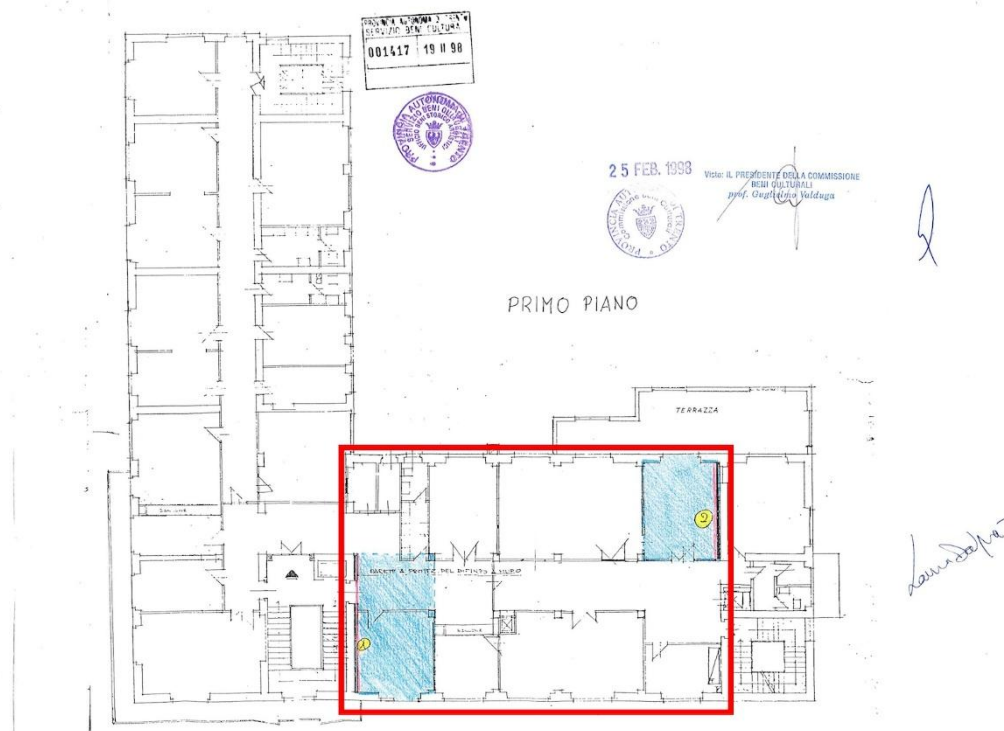


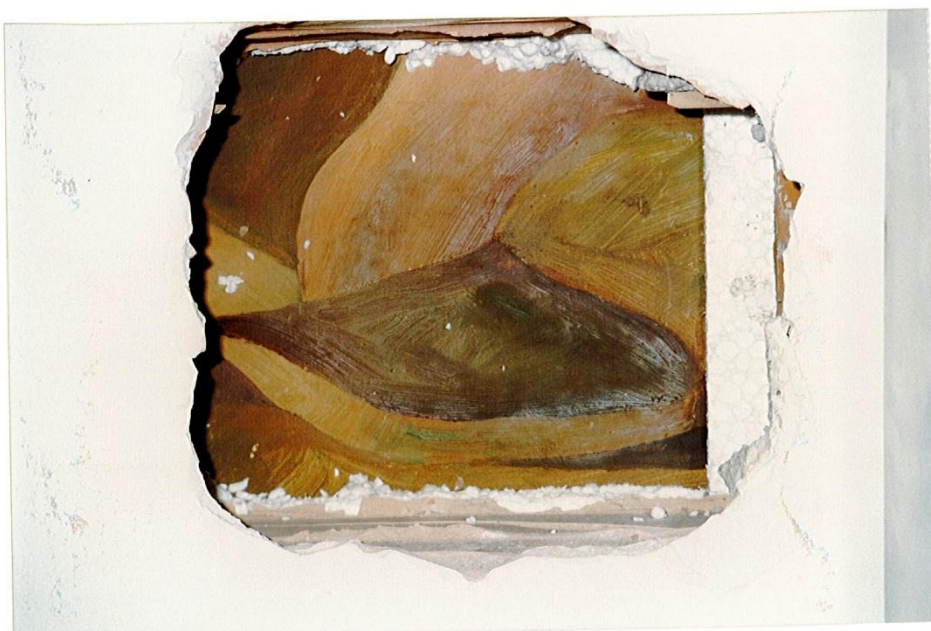
Fig. 9: Pianta del primo piano dell'INAIL dopo la divisione in uffici più piccoli effettuata nel 1978. Il salone centrale originario corrisponde al perimetro in rosso (elaborazione grafica dell'autrice). PAU, StAr, *Verbale Commissione Beni Culturali*, seduta 25.02.1998, *Proposta di notifica*, p. 5.

Proposta di notifica. Edificio proprietà I.N.A.I.L., p.ed 3117
C.C. Trento
Primo piano, ufficio n. 2 prospiciente la corte interna, parete
rivolta ad ovest.

SERVIZIO BENI CULTURALI	
001417	19 II 98



6



7

Fig. 10: Dettaglio dei pannelli provvisori che hanno coperto le tempere di Pancheri (qui in particolare il *Lavoro agricolo*) tra il 1978 e il 1999. PAU, StAr, *Verbale Commissione Beni Culturali*, seduta 25.02.1998, *Proposta di notifica*, p. 9, fotografie 6-7

BIBLIOGRAFIA

A DIFFICULT HERITAGE 2023

A difficult heritage: the artlife of fascist-era art and architecture, a cura di C. Belmonte, Milano 2023.

AMILHAT-SZARY–DELL’AGNESE 2015

A.-L. AMILHAT-SZARY, E. DELL’AGNESE, *Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics*, «Geopolitics», 20, 1, 2015, pp. 4-13.

ANDREWS 2010

T.G. ANDREWS, *Killing for Coal: America’s Deadliest Labor War*, Cambridge 2010.

ARTHURS 2010

J. ARTHURS, *Fascism as ‘heritage’ in contemporary Italy*, in *Italy Today. The Sick Man of Europe*, a cura di A. Mammone, G.A. Veltri, Londra 2010, pp. 114-127.

BALDRACCHI 2022a

M. BALDRACCHI, *Il Palazzo delle Poste di Trento. Angiolo Mazzoni, 1929-34*, «Arte trentina», 3, 12, 2022, pp. 44-59.

BALDRACCHI 2022b

M. BALDRACCHI, *Il Palazzo delle Poste di Trento. Le opere d’arte*, «Arte trentina», 3, 13, 2022, pp. 48-55.

BELMONTE 2023

C. BELMONTE, *Fascist heritage in Italy: from iconoclasm to critical preservation*, in A DIFFICULT HERITAGE 2023, pp. 7-17.

BOMBARDA 2014

R. BOMBARDA, *Palazzo a Prato. Il palazzo che visse quattro volte: dal concilio allo zuccherificio, dalle poste austroungariche alle poste italiane*, Trento 2014.

BRAMBILLA 2015

C. BRAMBILLA, *Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept*, «Geopolitics», 20, 2015, pp. 14-34.

BRANZI 1944

S. BRANZI, *Gino Pancheri*, Rovereto 1944.

BRAUN 2000

E. BRAUN, *Mario Sironi and Italian modernism: art and politics under fascism*, New York 2000.

CAMPOLONGO 2014

F. CAMPOLONGO, *Per il ritorno del colore. Materiali e appunti per la programmazione del restauro di Palazzo Poste a Trento riprogettato da Angiolo Mazzoni nel 1929*, in *Conoscenza, cantiere, gestione e manutenzione. Seminari in archeologia dell’architettura*, a cura di E. Cavada e G. Gentilini, Trento 2014, pp. 59-68.

DI MICHELE 2023

A. DI MICHELE, *Terra italiana. Possedere il suolo per assicurare i confini 1915-1954*, Bari - Roma 2023.

GINO PANCHERI 1989

Gino Pancheri: *l'opera*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, Milano 1989.

GINO PANCHERI 2005

Gino Pancheri. *Opere 1925-1943*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli e G. Nicoletti, Rovereto 2005.

CARTER–MARTIN 2017

N. CARTER, S. MARTIN, *The management and memory of fascist monumental art in postwar and contemporary Italy: the case of Luigi Montanarini's Apotheosis of Fascism*, «Journal of Modern Italian Studies», 22, 3, 2017, pp. 338-364.

GAIFAS 1939

E. GAIFAS JR., *Gino Pancheri pittore rurale*, «Il Giornale d'Italia Agricolo», 23 luglio 1939.

GINZBURG–CASTELNUOVO 2019

C. GINZBURG, E. CASTELNUOVO, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Milano 2019 (edizione originale in *Storia dell'arte italiana*, parte prima *Materiali e problemi*, I, *Questioni e metodi*, cura di G. Bollati, P. Fossati, G. Previtali, I, Torino 1979, pp. 285-352).

GIORGI–PAVAN 2021

C. GIORGI, I. PAVAN, *Storia dello Stato sociale in Italia*, Bologna 2021.

GOETTLICH 2019

K. GOETTLICH, *The rise of linear borders in world politics*, «European Journal of International Relations», 25, 2019, pp. 203-228.

INGOLD 1993

T. INGOLD, *The Temporality of the Landscape*, «World Archaeology», 25, 2, ottobre 1993, pp. 152-174.

I PAESAGGI MINERARI DEL TRENTINO 2020

I paesaggi minerari del Trentino: storia e trasformazioni, a cura di A. de Bertolini ed E. Schir, Trento 2020.

KAPS–KOMLOSY 2013

K. KAPS, A. KOMLOSY, *Centers and Peripheries Revisited: Polycentric Connections or Entangled Hierarchies?*, «Review», 36, 3-4, 2013, pp. 237-264.

LANARO 1979

S. LANARO, *Nazione e lavoro. Saggio sulla cultura borghese in Italia 1870-1925*, Venezia 1979.

LECCI 1997

L. LECCI, *La scultura di Constantin Meunier alle prime Biennali di Venezia*, «Studi di storia delle arti», 8, 1997, pp. 219-229.

MALONE 2023

H. MALONE, *Questioning the Idea of Difficult Heritage as Applied to the Architecture of Fascist Italy*, in A DIFFICULT HERITAGE 2023, pp. 47-63.

NICODEMI 1943

G. NICODEMI, *Gino Pancheri*, Trento 1943.

PANCHERI 1937

G. PANCHERI, *A spasso per la collina*, «Trentino», 13, 3, marzo 1937;

PANCHERI 1943

G. PANCHERI, *Per le vie di Trento. Intermezzo: elogio del mio paese*. VI, «Il Brennero», 18 marzo 1943.

PAROLINI 1999

M. PAROLINI, *INAIL, l'arte riaffiorata. Riportate alla luce le opere murate nel 78*, «Alto Adige», 15 luglio 1999.

PASETTI MEDIN 2003

A. PASETTI MEDIN, *Il "restauro" e la decorazione nell'intervento di Mazzone al palazzo delle Poste di Trento*, in *Mazzone (1894-1979). Architetto ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, a cura di M. Cozzi, E. Godoli, P. Pettenella, atti del convegno (Firenze, Palazzina Reale della stazione di Santa Maria Novella, 13-15 dicembre 2001), Milano 2003, pp. 227-235.

PERI 1940

G. PERI, *Padova. Il "Liviano" e la Reggia dei Carraresi*, «Emporium», 91, 541, 1940, pp. 47-48.

PERSICO 1947

E. PERSICO, *Per Gino Pancheri (1933)*, in Id., *Scritti critici e polemici*, a cura di A. Gatto, Milano 1947, p. 141-143.

PIOVENE 1941

G. PIOVENE, *Gino Pancheri*, «Domus», 162, giugno 1941.

PUPO 2011.

R. PUPO, *Il fascismo di confine. Una chiave interpretativa per un approccio comparativo*, «Faschismus an den Grenzen / Il fascismo di confine», 20, 1, 2011, pp. 11-19.

RA. 1940

RA., *Una grande pittura murale di Campigli*, «Domus», 147, marzo 1940, pp. 60-63.

RASERA 2005

F. RASERA, *Dal regime provvisorio al regime fascista (1919-1937)*, in *Storia del Trentino*, VI. *L'età contemporanea. Il Novecento*, a cura di A. Leonardi, P. Pombeni, Bologna 2005, pp. 75-130.

S.A. 1937

S.A., *Gino Pancheri ha vinto il concorso nazionale dell'affresco per la celebrazione dell'Impero*, «Il Brennero», 12 gennaio 1937.

S.A. 1999

S.A., *Dopo vent'anni tornano alla luce gli affreschi di Gino Pancheri*, «L'Adige», 12 luglio 1999.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*, Bologna 2000.

SCOTTI 1981-1982

A. SCOTTI, *La rappresentazione del lavoro nell'arte europea di fine Ottocento*, «Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica», 4, 1981-1982, pp. 148-164.

STOFFELLA 1934

C.G. STOFFELLA, *Il nuovo palazzo delle poste*, «Studi trentini», 2, 1934, pp. 177-178.

STONE 1988

M. STONE, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1988.

VIVA 2020

D. VIVA, *Formazione artistica e 'rimpatrio': il caso trentino nel primo dopoguerra del Novecento*, in *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, a cura di L. Longo-Endres, Bologna 2020, pp. 401-415.

ABSTRACT

A partire da due decorazioni murali realizzate nella Trento italiana del quarto decennio del Novecento, questo contributo indaga i modi, le iconografie e le narrazioni con cui la pittura su parete contribuì, in una provincia di confine da poco annessa all'Italia (1920), al racconto della nazione, e dunque alla sua costruzione, negli anni della strutturazione del fascismo come impero.

Le pitture – una tempera per lo scalone interno delle Poste di Trento (1933) e due grandi dipinti murali per il salone centrale della nuova sede cittadina dell'INFAIL (1940) – furono entrambe realizzate dal pittore trentino Gino Pancheri, figura oggi di secondo piano ma allora di sicura importanza politica nel sistema delle arti. A partire dall'analisi stilistica e iconografica di queste testimonianze pittoriche, dalla loro discussione critica e dallo studio della loro conservazione e ricezione nel corso del secolo a seguire, questa ricerca studia come le testimonianze lasciateci dalle arti figurative possano assumere significati identitari. Per fare questo, lo studio poggia soprattutto su due parole fondamentali, e sulla loro declinazione pittorica: il paesaggio e il lavoro.

This essay focuses on two mural decorations that were painted in the city of Trento in the 1930s. The paintings were made during the years when fascism was establishing itself as an empire, and in the context of Trentino, a border province that had recently been annexed by Italy (1920). Given these premises, the article explores how wall painting contributed to the construction of the nation through its modes, iconographies and narratives.

The decorations – a tempera painting for the internal staircase of the Trento Post Office (1933) and two large murals for the central hall of the new INFAIL headquarters in the city (1940) – were created by the Trentino painter Gino Pancheri. Although he is considered a minor figure today, at the time he was politically very influential within the art system. Combining the stylistic and iconographic analysis of these artworks with their critical discussion and the study of their conservation and subsequent reception, this research explores how the evidence left to us by the figurative arts can take on meanings related to identity. To achieve this, the study primarily focuses on two fundamental themes and their pictorial representation: landscape and work.

ONDE MEDITERRANEE. COOPERAZIONE, COLONIALITÀ E PROMOZIONE CULTURALE NEI CONTATTI TRA ITALIA E MAROCCO TRA GLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA DEL NOVECENTO

Introduzione

Negli ultimi anni, gli studi storico-artistici hanno mostrato un rinnovato interesse per gli scambi culturali tra Italia e area del Maghreb, in particolare del Marocco, sviluppatisi nella seconda metà del Novecento. In apertura, è doveroso richiamare almeno l'opera di Toni Maraini, figura centrale non solo per il suo ruolo attivo all'interno di questo contesto¹, quanto anche come interprete critica dello stesso². Accanto a lei, si distingue oggi una nuova generazione di studiose e studiosi che contribuisce ad ampliare e aggiornare il campo della ricerca³.

In tale quadro, la triangolazione tra Topazia Alliata⁴, che fondò la Galleria Trastevere nel 1959, Toni Maraini – sua figlia, nonché storica dell'arte, antropologa e saggista – e Mohamed Melehi – uno degli artisti marocchini più noti della sua generazione, che sposerà Maraini e con cui, nel 1964, fonderà la cosiddetta Scuola di Casablanca⁵ – rappresenta oggi un punto di riferimento consolidato negli studi. Parallelamente, le relazioni artistiche tra Italia e Marocco, in particolare tra la fine degli anni Sessanta e Settanta, sono state oggetto di crescente attenzione, con casi emblematici come quello di Carla Accardi, il cui coinvolgimento in quel contesto è stato più volte indagato⁶.

Il presente contributo si inserisce in tale filone, con l'intento di approfondire alcune delle dinamiche e delle figure che hanno animato questo dialogo transmediterraneo. Il percorso proposto prende avvio nei pieni anni Cinquanta, con l'obiettivo di interrogare in maniera più ampia e critica il contesto culturale e politico in cui cominciava a delinearsi un interesse italiano – ancora sporadico, ma significativo – per le arti del Nord Africa. In un'Italia appena uscita dal colonialismo, ma ancora profondamente intrisa delle sue logiche, lo scopo è quello di comprendere attraverso quali canali e dispositivi si rendeva visibile l'arte nordafricana, quali

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23013710006, codice progetto: 2022987EAH).

¹ Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, Maraini entrò in contatto con un gruppo di giovani artisti e artiste vicini alla Galleria Trastevere. Nel 1963 si recò con Melehi per la prima volta in Marocco e nel 1964 accettò l'invito a insegnare Storia dell'Arte all'École des Beaux-Arts di Casablanca, divenendo parte integrante del cosiddetto Gruppo di Casablanca. Insieme a Melehi, a Mohamed Chabâa e ad altri, animò il dibattito artistico e culturale marocchino dopo l'indipendenza e organizzò mostre e manifestazioni, rivestendo peraltro un ruolo importante nella definizione di alcune riviste, come «Maghreb Art», dal 1965, «Souffles», 1966, e «Integral», dal 1971. Chi scrive intende ringraziare sentitamente Toni Maraini per la disponibilità a dialogare su questi temi.

² L'ultimo contributo di Maraini riguardo questo tema è apparso nel 2025 (T. MARAINI 2025). Una parte dei suoi contributi 'storici' è invece consultabile nell'antologia T. MARAINI 1990.

³ Tra questi, si segnalano i lavori della ricercatrice e curatrice Maud Houssais (vedi ad esempio l'intervento *Carla Accardi and the Moroccan art scene: 1972-1975*, presentato alla British School at Rome in occasione del convegno *Crossing over: Women Artists, Abstraction, and Travel in Postwar Rome - 1950s-1970s*, 11 dicembre 2024), e le ricerche di Giulia Morale, che, nel quadro dei suoi studi sul Nord Africa e l'arte italiana ha dedicato recentemente un intervento alla figura di Maraini e alla Scuola di Casablanca nel Workshop *Art, Mobility and Border Politics between Italy and North Africa*, presso la Biblioteca Hertziana di Roma, 25-26 settembre 2025). In anni precedenti, alcune mostre e contributi dedicati al rapporto tra Italia e Maghreb sono stati portati avanti da Martina Corgnati (cfr. ad esempio CORGNATI 2009).

⁴ Per la figura di Topazia Alliata si rimanda almeno a: RUTA 2010 e TOPAZIA ALLIATA 2016.

⁵ Per la scuola di Casablanca si veda almeno il recente *CASABLANCA ART SCHOOL* 2024.

⁶ Cfr., oltre al già citato intervento di Houssais, anche MORALE 2024.

figure o istituzioni si facessero promotrici di tale visibilità, e, soprattutto, quale significato politico potesse assumere, in quel momento, un'apertura verso il Mediterraneo⁷.

A partire da questo sfondo, l'intento è quello di seguire un'evoluzione che, negli anni Sessanta, conduce verso modalità differenti di incontro culturale. È in questo passaggio che si inserisce la figura di Topazia Alliata, la quale, pur muovendosi nello stesso spazio geografico e cronologico, sembra rappresentare una parziale discontinuità rispetto al paradigma precedente. Il suo sguardo, al pari peraltro di quello di molte galleriste della sua generazione⁸, si fonda su un interesse autentico per le culture e le pratiche artistiche extraoccidentali, 'marginali' nel contesto del mercato dell'arte dell'epoca, ma soprattutto su un approccio non gerarchico, meno 'asimmetrico'. Si tratta di un dialogo che sposta l'attenzione dal piano diplomatico a quello della ricerca artistica, accogliendo e promuovendo, anche al di fuori delle mura della sua galleria, artisti stranieri spesso giovani e ancora poco noti, senza finalità propagandistiche.

La Galleria La Feluca e gli organismi per la 'cooperazione mediterranea'

Roma, già da tempo centro del cinema e degli attori di tutto il mondo, si sta rapidamente avviando a diventarlo anche nel mondo delle arti figurative, per scultori e pittori di tutte le tendenze. Basterebbe fare un giro attraverso le gallerie romane più importanti per convincersi dell'addentellamento di elementi stranieri nella vita artistica della capitale. Numerose gallerie sono dirette da americani: Charles Moses dirige «l'88», Francis MacCann la «Rome New York Foundation», Odyssa [sic] Skouras la galleria «Odyssa» [sic] e Schneider e George Lester sono proprietari di due gallerie che portano il loro nome. [...] Alla galleria Trastevere di Topazia Alliata di Montereale⁹ abbiamo visto le sculture dell'americano James Wines e al «Numero» in piazza di Spagna pitture astratte degli inglesi Denis Bowen e Sicander Adam. E si potrebbe continuare per un bel pezzo ad elencare artisti stranieri che vivono a Roma ed espongono nelle gallerie romane¹⁰.

Con queste parole, pubblicate nel 1962, Alvisè Querél restituiva un'istantanea vivace della presenza capillare di artisti – nonché di mercanti – stranieri nel panorama delle gallerie romane, sottolineando una dinamica che, seppur non certamente nuova, sembrava in quel momento assumere una rilevanza crescente e strutturata. Tra quelle citate non manca la galleria Trastevere di Topazia Alliata che, come noto, nella sua pur breve attività si distinse per una programmazione orientata a ospitare molteplici presenze straniere, privilegiando «situazioni sempre nuove piuttosto che convalida[ndo] ipotesi già affermate o rivernicia[ndo] vecchie etichette»¹¹, per utilizzare parole di Maurizio Fagiolo dell'Arco.

Oltre che sul contenuto, dell'articolo sopracitato è interessante soffermarsi anche sull'autore. Figura non particolarmente nota, Alvisè Querél era un giovanissimo critico e storico d'arte in formazione, interessato all'arte extraoccidentale, specialmente a quella mesoamericana¹².

⁷ In questo ambito, è assolutamente prezioso il contributo fornito da Anneka Lenssen nella sua tesi dottorale, discussa nel 2014 presso il Massachusetts Institute of Technology (LENSEN 2014). Va notato che l'impostazione di fondo proposta nel presente saggio converge in parte con la ricerca della studiosa, rivelando un terreno teorico comune che si sta delineando in modo sempre più riconoscibile negli studi recenti.

⁸ L'interesse di galleriste italiane nei confronti di arti e culture extraeuropee ha costituito la linea di ricerca principale dell'unità di ricerca dell'Università per Stranieri di Siena – di cui chi scrive ha fatto parte, sotto la supervisione della prof.ssa Caterina Toschi – all'interno del PRIN *Border.Art(E)Scapes*. Tra le personalità indagate dai membri dell'unità, si citino, oltre a Topazia Alliata, anche Fiamma Vigo e Beatrice Monti della Corte.

⁹ Topazia Alliata proviene in realtà dal ramo di Villafranca della famiglia Alliata, non da quello di Montereale.

¹⁰ A. QUERÉL 1962.

¹¹ FAGIOLO DELL'ARCO 1965.

¹² Cfr., ad esempio, A. QUERÉL 1964.

Nella sua fugace carriera¹³, fu molto vicino alla galleria Trastevere, sulla cui attività scrisse diversi articoli apparsi su riviste e settimanali¹⁴. Il fatto che egli manifestasse una certa sensibilità nei confronti dell'arte extraeuropea non stupisce più di tanto se pensiamo al contesto in cui era cresciuto: Alvise era figlio di Vittore Querél e Derna Muratori, giornalisti che, sullo scadere del 1954, avevano fondato a Roma la galleria La Feluca¹⁵. Tale spazio espositivo e commerciale fu salutato dalla stampa sin dall'inaugurazione come «La “feluca” dei diplomatici»¹⁶ – erano molti, infatti, gli artisti semi dilettanti gravitanti nel corpo diplomatico internazionale che i galleristi ospitavano regolarmente nelle loro sale¹⁷ – ma soprattutto, e questo è più significativo nell'ottica della presente trattazione, come «la galleria degli artisti mediterranei»¹⁸.

I coniugi Querél avevano infatti maturato un interesse particolare nei confronti degli artisti di appartenenza alla generica area linguistica araba, a dire il vero già prima dell'apertura della galleria. Vittore, in particolare, era stato segretario della prima mostra degli artisti e degli studenti arabi operanti in Italia¹⁹, organizzata dai ‘marguttiani’²⁰ a Roma nella primavera del 1954, grazie alla collaborazione delle rappresentanze diplomatiche dei paesi arabi, dell'Accademia Egiziana di Belle Arti²¹ e dell'Assessorato al Turismo del Comune di Roma, come si legge nei documenti pervenuti²² e sulla stampa²³. Nonostante l'indubbio valore dell'iniziativa nell'introduzione dell'opera di questi artisti in Italia a una data relativamente precoce, l'impianto della stessa restava fortemente legato a un punto di vista eurocentrico, e il dato della formazione romana rimaneva essenziale. La critica italiana riconosceva infatti pienamente la qualità di queste opere, «atte a esprimere magnificamente la sintesi della più caratteristica arte araba»²⁴, solo in quanto «illuminate e guidate dall'esperienza dell'arte contemporanea italiana»²⁵. Piero Scarpa, in un

¹³ Egli venne infatti ucciso a Città del Messico nel 1964, durante una missione di ricerca finalizzata alla stesura della tesi cui stava lavorando alla Sapienza di Roma con Giulio Carlo Argan. Cfr. [s.a.] 1964.

¹⁴ Per quanto riguarda i temi di nostro interesse, si veda ad esempio, la recensione A. QUERÉL 1963, in cui peraltro il critico si soffermò sulla partecipazione di Melehi: «la proposta di una nuova algebra di Mohamed Melehi di un linguaggio di linee e di simboli che - come lui stesso afferma - dovrebbe costituire un sistema di segnaletiche attraverso cui la mente può acquistare la sua propria disciplina».

¹⁵ Le prime ricerche condotte da chi scrive sulla Galleria La Feluca sono state presentate in occasione del convegno *Gallerie private d'arte moderna a Roma, 1940-1960. La fase della rinascita*, convegno a cura di Ilaria Schiaffini, MLAC – La Sapienza, Roma, 24-25 febbraio 2025. Gli atti sono attualmente in fase di pubblicazione.

¹⁶ SCIORTINO 1955.

¹⁷ A partire dalla prima mostra organizzata in galleria, tra il 15 e il 24 dicembre 1954, che fu una personale di Arturo Lopez Rodezno, ambasciatore dell'Honduras.

¹⁸ G.M. 1956.

¹⁹ «In aprile la mostra degli artisti arabi in Italia», così viene definita in una notizia diramata il 29 marzo 1954 dall'agenzia MEPs – Mediterranean Press Service: (Roma, Archivio storico diplomatico Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (d'ora in poi ASDMAECI), Gabinetto del Ministro (1953-1961), B. 11 (a/56 Mostre e Fiere), Fascicolo n. 20, *Mostra degli artisti Arabi in Italia*). Titolo alternativo a *Mostra dei Giovani Artisti Arabi*, che pure si ritrova in alcuni documenti e sulla stampa. La genesi della mostra, spiegata da Enrico Insabato, direttore del Centro Italo-Arabo, a Nicola Lo Russo, si dovette all'attività privata dei ‘marguttiani’ – gruppo di artisti, scrittori e galleristi che facevano capo alla romana via Margutta – e, in particolare, a Vittor Querél «a capo di questi», che prese contatti con Rezk. A seguito delle rimozioni di Insabato per essere stato escluso dall'iniziativa, Querél ammise alla mostra tutti gli artisti aderenti al Centro Italo-Arabo interessati a partecipare. Cfr. Lettera di Enrico Insabato a Nicola Lo Russo, 11 aprile 1954, in ASDMAECI, *ibidem*.

²⁰ È interessante notare che i ‘marguttiani’ si erano fatti promotori sempre nel 1954 anche del Premio di San Vito Romano. Querél collaborava attivamente al premio e, a partire dalla seconda edizione, l'apporto tecnico de La Feluca venne formalizzato. Non è un caso quindi che proprio la seconda edizione, del 1956, venisse riservata agli artisti stranieri residenti e operanti in Italia, tra cui molti provenienti da paesi arabi. Cfr. [s.a.] 1956. L'edizione del 1962 sarebbe stata invece esclusivamente dedicata agli artisti arabi.

²¹ In particolare, collaborò all'organizzazione della mostra il professor Abdel Kader Rezk, direttore dell'Accademia d'Egitto tra il 1950 e il 1954.

²² Notizia dell'agenzia MEPs, cfr. *supra*, nota n. 19.

²³ [s.a.] 1954.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

lungo articolo su «Il Messaggero», osservava che nessuno di quegli artisti aveva ancora raggiunto una personalità definita, ma che quasi tutte le loro opere erano «improntate all'arte internazionale moderna»²⁶, un'internazionalità che, nel contesto, appare chiaramente sinonimo di 'occidentalità'.

L'apertura de La Feluca costituì dunque per i Querél il naturale proseguimento di un percorso già avviato per quanto riguarda la promozione degli artisti mediterranei, rappresentati assiduamente nelle sale dello spazio espositivo di via Frattina²⁷. Ma, oltre a ciò, quello che risulta particolarmente interessante è che La Feluca, e dunque i Querél, divennero ben presto l'«organo esecutivo», dal punto di vista della programmazione culturale, di alcuni centri che avevano particolarmente a cuore il rafforzamento dei rapporti tra Italia e mondo arabo. Tra questi il Centro per la Cooperazione mediterranea, con sede a Palermo, che si configurava come la controparte istituzionale di un'altra realtà coeva, l'Accademia del Mediterraneo, che costituiva invece una piattaforma più propriamente accademica²⁸.

La funzione del Centro non si limitava alla sfera economica, ma comprendeva anche quella culturale, concepita come mezzo privilegiato per rinsaldare i legami dell'Italia con il mondo mediterraneo e, soprattutto, per consolidarne il ruolo nella regione. Dal 1956, il Centro si dotò di un proprio strumento editoriale, la rivista «Collaborazione Mediterranea»²⁹, che accoglieva peraltro frequentemente gli scritti di Vittore Querél. Secondo quanto riportato proprio sulle pagine della rivista, la scelta di affidare l'organizzazione delle mostre deliberate dal Centro ai Querél derivava dalla consapevolezza che La Feluca potesse a ragione essere considerata, come detto, «la galleria degli artisti mediterranei». Una definizione motivata non solo dal gusto artistico e dalle scelte espositive dei suoi fondatori, quanto anche dai loro intensi rapporti con istituzioni culturali e diplomatiche dei paesi del Mediterraneo, rapporti che conferivano con tutta probabilità alla galleria una funzione strategica non solo dal punto di vista culturale, quanto anche politico. Questa prospettiva si fa ancora più chiara se si considera il fatto che Vittore Querél era tra i membri fondatori dell'Accademia del Mediterraneo, condirettore della rivista «Cooperazione Mediterranea»³⁰ e capo di redazione per i servizi esteri della rivista «Vie Mediterranee»³¹, rendendo evidente la sua posizione al centro di una rete di contatti fitta e solida.

Anche solo limitandoci alla stagione 1956-1957, La Feluca organizzò, per conto del Centro, numerose esposizioni personali dedicate ad artisti che ricadevano sotto l'etichetta generale di 'mediterranei', quali Joaquín Vaquero Palacios, Spiro Vassiliu, Hamed Abdallah, Arturo López Rodezno e Juan Álvarez Estrada, tutte ampiamente documentate e commentate dagli organi di stampa espressione dei vari istituti citati³². Tali mostre furono in un certo senso preliminari all'organizzazione di una manifestazione di più ampio respiro, la rassegna *Incontri di artisti mediterranei*³³, che nelle intenzioni di Querél e del Centro doveva a sua volta rappresentare

²⁶ SCARPA 1954.

²⁷ Si pensi, ad esempio, alla mostra personale del pittore egiziano Abdel Hadi El Gazzar, nel 1955, o a quella dedicata alla cartellonistica giordana organizzata presso La Feluca nel 1957.

²⁸ Per una disamina di queste realtà dal punto di vista storico si rimanda a BAGNATO 1992 e LOVATO 2023.

²⁹ Rivista bimestrale diretta da Francesco Crispi, «Collaborazione Mediterranea» andava a sostituire, in un certo senso, un'altra rivista, «Rassegna Mediterranea», di cui costituiva il logico proseguimento. «Rassegna Mediterranea» fu pubblicata tra il 1948 e il 1956 come diretta espressione dell'Accademia del Mediterraneo e del Centro Studi e Scambi Internazionali di Palermo, fondato nel 1943 (cfr. LOVATO 2023, p. 530).

³⁰ Insieme a Querél, a dirigere la rivista era Gianni Carbone.

³¹ Rivista bimestrale del turismo mediterraneo, diretta da Gaetano Falzone, con sede a Palermo. La rivista dichiarava di puntare «attraverso gli strumenti della cultura e dell'arte, che sono mezzi di linguaggio universale, [a] gettare un ponte di amicizia e di comprensione fra tutti i popoli del bacino del Mediterraneo» <https://www.archiviofalzone.it/wp-content/uploads/2021/05/6-71.pdf> <30 ottobre 2025>.

³² Cfr. ad esempio l'articolo V. QUERÉL 1957b. Abdallah figurava peraltro tra i collaboratori della rivista «Collaborazione Mediterranea», per la quale non mancava di scrivere articoli, redatti in francese.

³³ Cfr. *INCONTRI DI ARTISTI MEDITERRANEI* 1957. Mostra a cura del Centro per la Cooperazione Mediterranea, in collaborazione con La Feluca, Galleria d'arte moderna in Roma. La compagine di artisti compresi nell'esposizione

una sorta di preludio di una auspicata Biennale del Mediterraneo³⁴, ovvero sia un evento in grado di assicurare agli artisti mediterranei una piattaforma periodica di espressione e visibilità che sopperisse, peraltro, alla loro scarsa presenza alla Biennale veneziana³⁵. L'idea germinale di una Biennale dei paesi del Mediterraneo era stata seminata già nel 1954, in occasione del Congresso Internazionale di Studi e Scambi Mediterranei tenutosi a Palermo e a cui presero parte i delegati ufficiali dei paesi mediterranei e arabi, che la accolsero positivamente. Allo stesso modo, pare che «nell'ambiente artistico italiano, la notizia della Biennale Mediterranea fu accolta [...] con entusiasmo e simpatia»³⁶ e vista come evento necessario e complementare non soltanto alla rassegna veneziana, ma anche alla Triennale di Milano e alla Quadriennale di Roma.

Al pari del Centro per la Cooperazione Mediterranea, altro istituto che si servì della collaborazione de La Feluca per l'organizzazione di mostre d'arte araba fu il Centro per le relazioni Italo-Arabe. Inaugurato il 3 aprile 1952 come sezione dell'Istituto per l'Oriente, anch'esso mirava a creare una connessione organica tra i contesti storico-culturali genericamente orientali e occidentali. L'intento dichiarato era quello di rivestire un ruolo di coordinamento delle iniziative indirizzate alla «grande meta ideale dell'intesa italo-araba; cioè *dell'intesa tra due mondi, tra due civiltà universali* fatte per collaborare per la felicità e la ricchezza dei popoli mediterranei»³⁷.

In tale contesto, a dicembre del 1957, nelle sale del centro si inaugurò un'esposizione che aprì la strada a una sorta di mostra permanente dedicata agli artisti arabi³⁸. Se in questo caso la mostra non prevedeva ancora la partecipazione di artisti marocchini³⁹, ci si rifece poco dopo, nel 1958, quando proprio Mohamed Melehi ebbe la sua prima occasione espositiva italiana, non in una grande ed eterogenea collettiva, come spesso accadeva per giovani artisti poco conosciuti, bensì in una bi-personale (Fig. 1). Le sale del Centro Italo-Arabo accolsero infatti Melehi a fianco di Jilali Gharbaoui⁴⁰ in una mostra che rappresentava entrambi gli artisti con un discreto numero di opere: dieci pezzi per Melehi e addirittura ventotto per Gharbaoui.

I due pittori si trovavano a Roma per motivi di studio, come la maggior parte degli artisti nordafricani, e non solo, giunti in Italia a queste altezze cronologiche⁴¹. Melehi studiò a Roma tra il 1957 e il 1960, mentre più tormentate furono le peregrinazioni – nonché la vita – di Gharbaoui, che arrivò all'Accademia di Belle Arti per la prima volta nel 1957, grazie all'interessamento di un altro artista marocchino, Farid Belkahia⁴². Il canale delle borse di studio, offerte ora dallo stato di appartenenza, ora da quello italiano, ora direttamente da alcuni di questi istituti di cooperazione, era dunque la strada più diffusa attraverso cui tali artisti, che molto

era composta in realtà per lo più da artisti italiani, da Pericle Fazzini a Renato Guttuso, da Bruno Caruso a Massimo Campigli, ma trovarono rappresentanza anche gli spagnoli Miguel Ortiz Berrocal e Mariano Villata, la jugoslava Eva Fisher e l'egiziano Din Abdel Karim.

³⁴ Querél riprese il tema della Biennale del Mediterraneo più volte alla metà degli anni Cinquanta; cfr. ad esempio V. QUERÉL 1957c, p. 73.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ V. QUERÉL 1957d. La rivista «Sicilia», trimestrale dell'Assessorato Turismo e Spettacolo della Regione Sicilia, edita da Flaccovio, è un altro palcoscenico editoriale costante per Querél e per i suoi scritti sulla collaborazione mediterranea. Per «Sicilia», si rimanda a: BAJAMONTE 2012.

³⁷ Dal discorso di Insabato tenuto in occasione dell'inaugurazione del Centro e riportato parzialmente in [s.a.] 1952.

³⁸ Cfr. V. QUERÉL 1957e.

³⁹ La mostra comprendeva invece nove pittori egiziani, un disegnatore giordano, uno scultore iracheno, sette pittori siriani e uno tunisino.

⁴⁰ Considerato uno dei maggiori esponenti del modernismo marocchino, Gharbaoui nasce a Jorf El Melha nel 1930 e muore a Parigi, suicida, nel 1971. Per una biografia dell'artista si rimanda a: POWERS 2016. Alla stessa autrice si deve anche un'analisi recente dell'attività del pittore, nello specifico in prospettiva decoloniale: POWERS 2023.

⁴¹ Per un'analisi approfondita della presenza di artisti stranieri nelle accademie italiane a questa altezza cronologica si rimanda a LENSSEN 2014.

⁴² Altra figura di spicco del modernismo marocchino, Belkahia fu peraltro direttore della Scuola di Casablanca tra il 1962 e il 1974, intrattenendo un proficuo rapporto sia con Melehi che con Toni Maraini.

spesso erano già passati dalla Francia per avviare o proseguire la propria formazione⁴³, arrivavano in Italia. La mostra dei due pittori venne registrata ampiamente da Ilda Ricasoli, sulle pagine di «Levante» – di cui era peraltro redattrice capo – rivista pubblicata proprio dal Centro Italo-Arabo ed essenziale per tenere traccia delle manifestazioni culturali promosse da questo. Ricasoli sottolineò come i due pittori si fossero allontanati dalla tradizione dell'arte araba e si fossero con coraggio orientati verso nuove forme rivoluzionarie, con l'intento di portare un soffio della più spinta modernità di netta marca occidentale in quello che era il mondo classico e un po' troppo chiuso della pittura islamica⁴⁴. In effetti, è vero che artisti come Melehi e Gharbaoui, rispetto ad altri loro contemporanei marocchini⁴⁵, miravano a integrare nella propria produzione una complessa e sfaccettata eredità culturale, che includeva anche quella coloniale, mediando tra elementi marocchini, francesi e in generale occidentali⁴⁶. Tuttavia, la lettura proposta da Ricasoli – che rifletteva una visione all'epoca ampiamente condivisa – risultava inevitabilmente parziale e fortemente orientata, poiché finiva per obliterare del tutto, nella dinamica di costruzione di una modernità marocchina, il ruolo determinante che il passato preislamico, islamico e arabo ebbe in tale processo⁴⁷.

Ricostruire con completezza le opere esposte in queste prime mostre, per lo più prive di catalogo, è complesso. Per quanto riguarda Gharbaoui, possiamo tuttavia ricondurre all'esposizione almeno due opere, passate in tempi non troppo lontani all'asta e che recano sul retro delle etichette che rendono possibile il tracciamento della loro storia espositiva⁴⁸. Una delle due, l'olio su cartone *Composizione astratta*, 1957 (Fig. 2), potrebbe corrispondere alla *Composizione n. 12* descritta da Ricasoli, opera segnalata per i colori più vividi rispetto a esemplari dai toni maggiormente smorzati – e più tipici di Gharbaoui – come l'acquerello su carta pure presentato alla mostra del 1958 e pervenutoci.

Ancora Melehi e Gharbaoui furono chiamati a rappresentare il Marocco in un'imponente occasione espositiva, che vide come di consueto Vittore Querél protagonista per la scelta delle opere: ovverosia la *Mostra d'arte araba contemporanea di Bari*, organizzata a ottobre dello stesso 1958 nel più ampio contesto della Fiera del Levante. Proprio riguardo a Melehi, nell'ambito di un'ampia disamina della mostra, Querél scrisse che si trattava di «un astratto che secondo me ha capito tutto di Pollock e qualche altro astrattista europeo e americano. Riducendo comunque in parte la portata del suo lavoro a un'esperienza puramente decorativa»⁴⁹. Il giudizio interessato all'opera di Melehi, ma non sperticatamente meritorio, è da leggere nella prospettiva delle preferenze artistiche dei Querél, coerenti con la programmazione espositiva de La Feluca. I galleristi non nutrivano infatti particolari simpatie per l'arte astratta, propendendo piuttosto per un figurativismo naïf, sia italiano che straniero, non a caso particolarmente gradito al potere coloniale.

La mostra fu inaugurata da Raffaele Ciasca, allora a capo dell'Istituto per l'Oriente e presidente dello stesso Centro Italo-Arabo, con la pronuncia di un discorso riportato poi per intero sulle pagine di «Levante» e corredato da alcune immagini che ritraggono il senatore proprio davanti alla sezione del Marocco (e a quella dell'Iraq). Nonostante la sala fosse molto

⁴³ È il caso, ad esempio, dello stesso Gharbaoui, che si trasferì a Parigi, per proseguire la formazione avviata a Fes, già nel 1952. Melehi, invece, posticipò il passaggio parigino al periodo subito successivo a quello romano, mentre in precedenza, nel 1955, aveva studiato a Siviglia e Madrid.

⁴⁴ RICASOLI 1958.

⁴⁵ Si tratta degli artisti, tra i quali il citato Belkahia, definiti da Irbouh *nativists* e che erano convinti che la produzione marocchina moderna dovesse puntare a una totale rottura nei confronti della produzione occidentale (cfr. IRBOUH 2012, pp. 235-243).

⁴⁶ Ivi, p. 244.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. l'Asta N. 14 - Arte Antica, Moderna e Contemporanea di Bertolami fine art – Roma, di mercoledì 17 dicembre 2014 (<https://www.arsvalue.com/it/aste/598/asta-n-14-arte-antica-moderna-e-contemporanea/inline?page=6&PageSize=48> <29 ottobre 2025>). Le opere di Gharbaoui sono i lotti 252 (*Composizione astratta*, 1957 ca, acquerello su carta, 68x48 cm) e 253 (*Composizione astratta*, 1957, olio su cartone, 48x68 cm).

⁴⁹ V. QUERÉL 1959, p. 60.

affollata, dalle fotografie emerge un allestimento piuttosto serrato, con le opere esposte a parete, in gran parte prive di cornice, disposte in almeno due file sovrapposte (Fig. 3). L'opera visibile esattamente dietro Ciasca sembra essere una gouache su carta di Gharbaoui⁵⁰, così come, verosimilmente, anche quella adiacente. Sul lato destro dell'immagine si nota invece una piccola opera caratterizzata da una composizione a 'reticolo', che ricorda piuttosto certe produzioni di Melehi di quegli anni.

Nel discorso inaugurale, Ciasca, dopo il consueto richiamo all'importanza dell'elezione di Roma da parte di questi artisti come luogo di formazione e fonte di ispirazione, sottolinea il ruolo della manifestazione come «espressione di quella più vasta collaborazione tra l'Italia e i popoli afro-asiatici che vivono fra le coste occidentali del Marocco e l'altipiano iranico»⁵¹.

La presenza diffusa di artisti marocchini in Italia nel 1958, inoltre, non sembra casuale. Basti pensare che, proprio nello stesso ottobre, si era tenuto a Firenze il Primo Colloquio Mediterraneo, «manifestazione che tende all'avvicinamento, all'amicizia e alla comprensione di tutti i popoli che vivono sulle sponde di questo mare»⁵², e che aveva visto tra i partecipanti, accanto alle massime cariche del governo italiano, il principe ereditario del Marocco, Moulay El Hassan.

Negli anni Sessanta, quando alcuni degli artisti arabi avevano cominciato a interessare rapporti importanti con altre gallerie private romane – Melehi, ad esempio, era entrato in contatto con Topazia Alliata, come vedremo, ma pure con Frances McCann della Rome New York Art Foundation⁵³ – non vennero tuttavia meno le occasioni espositive promosse dal Centro Italo-Arabo. Nel 1962 si tenne infatti la grande mostra di artisti arabi a Palazzo delle Esposizioni, dove il Marocco fu rappresentato da cinque artisti: Melehi, Albert Moyal e Mohamed Chabâa rappresentavano la compagine astratta, mentre Mohamed Naseri e Alami Ghizawi quella più spiccatamente figurativa.

Anche in questo caso le pagine di «Levante» risultano preziose per recuperare informazioni sulla mostra e sulle opere esposte. Di Mohamed Melehi ancora Ilda Ricasoli descrisse «quadri [...] realizzati a strisce bianche, nere e gialle intersecate talora da una semplice linea argentea, e definiti maliziosamente da qualcuno "pitture al ducotone", [che] rappresentano l'exasperazione del tema neoplastico orizzontale-verticale. Il significato artistico di queste opere sta nella ricerca della purezza assoluta, dell'infinito, sino al limite più arido dell'astrazione»⁵⁴. Anche Albert Moyal presentò disegni geometrici a «colori accesi in un'esplosione di blocchi cromatici simili a fuochi di artificio»⁵⁵. Particolarmente interessante risulta poi la figura di Mohamed Chabâa; giunto a Roma nel 1961, per studiare al pari di Melehi all'Accademia di Belle Arti, sarebbe anch'esso entrato presto nel circuito della Galleria Trastevere⁵⁶. È difficile stabilire che cosa espose Chabâa alla mostra del 1962, ma stando ancora una volta alle recensioni, che per il pittore rilevavano «una posizione polemica con i suoi quadri fatti di linee scure e marcate, liberamente intersecantesi secondo un principio dinamico, su semplice sfondo bianco»⁵⁷, sembra possibile affermare che le opere presenti a Palazzo delle Esposizioni fossero più vicine ai saggi

⁵⁰ Simile a un'opera come *Composition*, 1956, gouache su carta, 49,5x64,5 cm, Al Mada Foundation, Casablanca.

⁵¹ CIASCA 1958.

⁵² [s.a.] 1958.

⁵³ Pur essendo il rapporto con Topazia Alliata e con la Galleria Trastevere comprensibilmente più noto, data la frequenza e il numero di mostre che Melehi vi tenne, l'artista stesso racconta di aver in realtà conosciuto prima Frances McCann e sottolinea come quest'ultima, che conosceva peraltro il Marocco ed era in contatto con altri artisti marocchini, fosse stata un'ulteriore figura fondamentale nel supportarlo e nell'introdurlo all'ambiente delle gallerie private romane (MONTAZEMI 2021).

⁵⁴ RICASOLI 1962, p. 23.

⁵⁵ Ivi, p. 24.

⁵⁶ Non risultano mostre personali di Chabâa organizzate alla Trastevere; l'artista venne in ogni caso compreso in diverse occasioni espositive organizzate da Alliata o alle quali ella collaborò, compresa la IV Biennale di San Marino, dove l'artista espose tre tempere (cfr. *QUARTA BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1963, pp. 19, 57).

⁵⁷ *Ibidem*.

del 1957-1958, come ad esempio l'olio su legno *Untitled*⁵⁸, che alle opere realizzate proprio a Roma e in un certo senso dedicate alla capitale (si pensi alla serie *Rome*⁵⁹).

Da questa parziale e breve disamina emerge chiaramente che la rete di relazioni formata da istituti come l'Accademia Mediterranea, il Centro Italo-Arabo e il Centro per la Cooperazione Mediterranea, con il supporto operativo della Galleria La Feluca, costituisse un terreno particolarmente fertile e precoce per la diffusione delle opere marocchine e in generale 'arabe' in Italia. Ciò su cui è utile soffermarsi, tuttavia, è quale fossero gli scopi e i significati politici dietro questo tipo di promozione.

Benché le associazioni e gli organismi citati si presentassero come promotori di una collaborazione culturale mediterranea e benché intendessero iscriversi pienamente nell'inevitabile scenario anticoloniale⁶⁰, il loro operato pare tingersi di toni contraddittori. Per capire meglio la loro posizione occorre allargare lo sguardo al posizionamento del governo italiano sul tema anticolonialismo-colonialismo a questa altezza cronologica. I suddetti organismi, infatti, pur non essendo realtà governative, agivano in totale concerto con Palazzo Chigi e con il pieno appoggio del Ministero degli Esteri. Come è stato rilevato dalla critica, la posizione italiana su questi temi assunse sin dalla fine degli anni Quaranta contorni frastagliati e talvolta paradossali⁶¹. L'anticolonialismo italiano era infatti dettato da logiche di convenienza e necessità, si trattava di uno strumento necessario di politica mediterranea, ma esso non si opponeva categoricamente al colonialismo, costituendone piuttosto la logica prosecuzione. Semanticamente, i termini utilizzati slittano quasi senza soluzione di continuità da 'assoggettamento' e 'dominio' a 'collaborazione' e 'cooperazione' che, come visto, ricorrono anche sulla carta stampata dai Centri citati. La presenza degli europei in Africa veniva ancora percepita come necessaria, benché improntata a un'azione equilibratrice e rassicurante; e proprio l'Italia, forte della comunità di intenti con Washington, si proponeva come interlocutore privilegiato tra Stati Uniti e paesi nordafricani, anche in virtù di quel passato coloniale 'buono', improntato alla valorizzazione e al lavoro, di cui gli italiani andavano fregiandosi⁶².

Tutte le iniziative proposte, comprese quelle artistico-culturali, si inserivano dunque in una strategia volta a collocare l'Italia – e in particolare la Sicilia, «isola-cuore del nostro mare»⁶³ – in una posizione da protagonista assoluta nello scacchiere mediterraneo⁶⁴. In questo senso, la promozione culturale non era neutra: se da un lato favoriva gli artisti mediterranei, dall'altro riaffermava un ruolo guida italiano, talvolta in continuità con l'esperienza coloniale. Il quadro si fa ancora più complicato e ambiguo se si getta uno sguardo alla composizione dei direttivi o della rete di collaboratori dei centri di cui sopra: insieme a membri della Democrazia Cristiana e del Partito Nazionale Monarchico, essa comprendeva ex amministratori coloniali e personalità compromesse con il regime fascista⁶⁵ (come Martino Mario Moreno e Biagio Pace). Lo stesso Gianfranco Alliata, fondatore dell'Accademia del Mediterraneo, è una figura decisamente problematica, come la più recente storiografia ha approfonditamente rilevato⁶⁶. Per molti dei protagonisti di queste iniziative non esisteva di fatto alcuna contraddizione tra la promozione

⁵⁸ Mohamed Chabâa, *Untitled*, 1957, olio su legno, 76x78 cm.

⁵⁹ Mohamed Chabâa, *Untitled – Rome Series*, 1962, acrilico su carta, 68x47 cm.

⁶⁰ Si leggeva ad esempio sulle pagine di «Collaborazione Mediterranea»: «Il processo di decolonizzazione [...] appare ormai inarrestabile, ed è interesse generale che si svolga pacificamente e con la maggior possibile rapidità» (BIGNARDI 1956).

⁶¹ Cfr. BAGNATO, p. 289.

⁶² Ivi, pp. 298-307.

⁶³ [V. QUERÉL] 1957a, p.n.n.

⁶⁴ Questo vale soprattutto per l'idea di una Biennale di artisti mediterranei in Sicilia. Come scrisse lo stesso Querél, infatti, era «inutile sottolineare l'importanza che una manifestazione del genere rivestirà per la Sicilia ed il richiamo che essa avrà in tutto il mondo mediterraneo ed extramediterraneo» (cfr. V. QUERÉL 1957d).

⁶⁵ Cfr. LOVATO 2023, pp. 532-533.

⁶⁶ Cfr. MASSIGNAN 2024.

della collaborazione mediterranea e l'orgoglio per il passato coloniale italiano: «ciò che contava di più era la conclusione, che sottolineava la necessità del ruolo insostituibile dell'Italia in Africa»⁶⁷. Il colonialismo, di fatto, era negato nella forma, ma riaffermato nella sostanza⁶⁸.

Il programma de La Feluca si inserisce dunque pienamente su questa linea, e può essere interpretato come parte di uno scambio culturale asimmetrico, che da un lato celebrava la cooperazione, ma dall'altro riproponeva, sotto una veste aggiornata, vecchie istanze colonialiste. D'altro canto, anche la figura di Vittore Querél, come quella della moglie Derna Muratori, era a dir poco problematica. Autore di testi come *L'Inghilterra contro l'Egitto* e *Palestina e Sionismo*, Querél proveniva da un passato chiaramente fascista, per il quale fu peraltro imprigionato a Terni dopo la Liberazione⁶⁹. Va inoltre ricordato che le iniziative di collaborazione con i paesi del Nord Africa e il dichiarato sostegno alla loro indipendenza trovavano motivazione anche in chiave anticomunista, una chiave che al contempo affermava gli interessi «nazionali o forse nazionalistici»⁷⁰ del paese e giustificava la presenza italiana in Africa agli occhi dell'alleanza⁷¹.

In quest'ottica, rispetto a quanto detto in precedenza, possiamo collocare meglio la presenza di Querél nel contesto e il peso che gli venne attribuito in queste dinamiche, un peso che, dati i suoi precedenti, potrebbe invece apparire del tutto ingiustificabile.

Il paradigma alternativo della Galleria Trastevere di Topazia Alliata

In questo quadro la vicenda della Galleria Trastevere⁷² rappresenta un approccio diverso rispetto alle realtà citate. L'esperienza di Topazia Alliata non si pone in opposizione diretta, ma piuttosto offre un modo alternativo di interpretare gli scambi culturali, spostando l'attenzione dal piano diplomatico a quello della pura ricerca artistica. Se La Feluca e le realtà quali il Centro per la Cooperazione mediterranea guardavano al Mediterraneo anche come terreno di strategie politiche e di posizionamento, la Galleria Trastevere proponeva un approccio centrato esclusivamente sulla sfera culturale, accogliendo artisti, come accennato, spesso giovani e poco noti, senza obiettivi diplomatici o propagandistici.

Come è stato rilevato, Topazia Alliata fu una figura in grado di attraversare confini fisici, culturali e sociali⁷³. Educata all'insegna di un certo cosmopolitismo, nel 1938 si trasferì in Giappone con il marito Fosco Maraini e qui, dopo l'8 settembre del 1943, fu costretta ad affrontare con la famiglia un durissimo periodo di prigionia per non aver accettato di aderire alla Repubblica di Salò⁷⁴, evento che la pone dunque immediatamente in una posizione antitetica rispetto a quella di alcuni dei personaggi sopracitati. Al suo ritorno in Italia, dopo una parentesi siciliana, aprì la Galleria Trastevere nel 1959. Nello stesso anno, grazie a Toti Scialoja, docente in Accademia⁷⁵, entrò in contatto con Melehi, avviando con quest'ultimo un sodalizio duraturo. La Galleria ospitò

⁶⁷ LOVATO 2023, pp. 542.

⁶⁸ BAGNATO, p. 296.

⁶⁹ In particolare per il suo coinvolgimento nella redazione della rivista «Avanguardia», settimanale della legione SS in Italia. Cfr. Assessment Report, 31 agosto 1957, Mierlak, Constantine_0054 (<https://archive.org/details/MIERLAKCONSTANTINE-0054> <27 ottobre 2025>) e MASSIGNAN 2024.

⁷⁰ BAGNATO 1992, p. 204.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Sulla Galleria Trastevere si rimanda almeno a: LOMBARDI 2019; T. MARAINI 2022; *ARTISTI SUL TEVERE* 2018.

⁷³ PATAT 2020, p. 13.

⁷⁴ Per le vicende biografiche di Topazia Alliata, specialmente in relazione alla parentesi giapponese, si rimanda a D. MARAINI 2001 e T. MARAINI 2003.

⁷⁵ Melehi stesso fu allievo di Scialoja dal 1959, dato segnalato già in occasione della prima mostra alla Galleria Trastevere (cfr. MELEHI 1959). Subito dopo, in occasione della personale del 1960 presso la stessa galleria, Cesare Vivaldi scriveva che «due o tre quadri impressionantemente neri [di Scialoja], [...] potrebbero anche rappresentare il termine più vicino alla fatica di Melehi» (cfr. MELEHI 1960, p.n.n.). Vedi anche DIACONO 2013, p. 211. Per l'attività di docenza di Scialoja si rimanda invece a GENOVESI 2021-2022.

svariate personali del pittore⁷⁶ e lo incluse in collettive di giovani artisti, cui prese parte anche Chabâa, garantendo a entrambi una visibilità significativa sia in Italia che all'estero.

Particolarmente rilevante è proprio la fitta rete di collaborazioni internazionali attuata da Topazia, che favorì la penetrazione di questi artisti nei mercati esteri. Come si evince da alcuni documenti pervenutici, alla data 1962 Topazia era peraltro agente esclusiva di Melehi, elemento che testimonia il ruolo della galleria nel promuovere l'artista su scala internazionale, anche quando il nome della gallerista non compariva direttamente in mostra o in catalogo. Nello stesso 1962, ad esempio, Melehi tenne un'esposizione personale alla Little Gallery, spazio espositivo del Minneapolis Institute of Art, con cui a quell'altezza cronologica l'artista collaborava in quanto docente associato. L'organizzazione della mostra passò attraverso la corrispondenza tra Forrest Selving, Associate Director, e la Galleria Trastevere, che confermava appunto di essere agente unico di Melehi e appoggiava di buon grado la mostra⁷⁷. Analogamente, la galleria approvò il trasporto della mostra da Minneapolis a Kansas City, come era stato richiesto dall'Hallmark Cards Incorporated⁷⁸.

Altro caso significativo nella promozione internazionale degli artisti della 'scuderia Trastevere' fu il rapporto con la Suzanne Bollag Gallery di Zurigo. Nel 1962, durante la piena attività della galleria romana, Alliata promosse a Zurigo la mostra *Fünf Künstler aus Rom*. Similmente all'esposizione *Eight Contemporary Artists from Rome*⁷⁹, che si sarebbe tenuta nel 1965 al Minneapolis Museum of Art, la mostra raggruppava personalità operanti a Roma, ma non necessariamente romani di nascita, tra cui Melehi. La corrispondenza tra la Galleria Trastevere – spesso tramite Norman Glass, che affiancava a queste altezze cronologiche la gallerista nella gestione dello spazio – e Suzanne Bollag documenta la volontà di Alliata di promuovere al massimo i suoi artisti all'estero, non solo attraverso la mostra zurighese, ma anche sondando possibili, ulteriori spazi privati in Svizzera e Germania ipoteticamente interessati ad accoglierli⁸⁰. Bollag, tuttavia, riteneva che le gallerie centroeuropee interessate all'arte «costruttivista», come la definiva, fossero limitate, il che si riflette forse nei risultati di vendita – assenti – della mostra del 1962⁸¹. Nonostante ciò, la stampa segnalò invece l'iniziativa, riconoscendo peraltro in Melehi, con le sue sintetiche opere bianche, nere e rosse, l'artista più promettente del gruppo dei cinque 'romani' esportati a Zurigo⁸².

Dopo la chiusura della Galleria Trastevere, Topazia Alliata continuò a svolgere, come noto, un ruolo attivo nella promozione culturale, organizzando mostre ed eventi in Italia e all'estero. A Roma, la collaborazione con la libreria Feltrinelli, vivace centro culturale⁸³, fu di particolare importanza (Fig. 49: a partire dal 1964 e per un biennio, insieme a Nanni Balestrini, Topazia curò infatti la programmazione artistica dello spazio. Pur non essendo sempre semplice distinguere il contributo diretto di Alliata nelle varie iniziative⁸⁴, la frequente presenza di Melehi

⁷⁶ Presso la Galleria Trastevere vennero organizzate personali di Melehi nel 1959, 1960, 1962 e 1963.

⁷⁷ Cfr. lettera della Galleria Trastevere al Minneapolis Institute of Arts, datata 8 maggio 1962, in Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (d'ora in poi GNAMC), Fondo Topazia Alliata, Corrispondenza / 1962 / M-R - The Minneapolis Institute of Arts (27/04/1962-25/08/1962).

⁷⁸ Cfr. lettera di Goldthwaite H. Dorr a Topazia Alliata, datata 25 luglio 1965, in GNAMC, *ibidem*. L'iniziativa non risulta tuttavia aver avuto luogo.

⁷⁹ Cfr. *EIGHT CONTEMPORARY ARTISTS FROM ROME* 1963.

⁸⁰ Come si evince dalle risposte di Suzanne Bollag: lettere di Suzanne Bollag a Norman Glass, datate 9 aprile e 5 giugno 1962, in GNAMC, Fondo Topazia Alliata, Corrispondenza / 1962 / A-F – Suzanne Bollag (25/03/1962-5/06/1962).

⁸¹ Cfr. lettera di Suzanne Bollag a Norman Glass, datata 19 maggio 1962, in GNAMC, Fondo Topazia Alliata, Corrispondenza / 1962 / A-F – Suzanne Bollag (25/03/1962-5/06/1962).

⁸² Cfr. [s.a.] 1962.

⁸³ L'attività culturale delle librerie Feltrinelli è stata di recente al centro del convegno: *Per l'unità della cultura. L'attività culturale delle librerie Feltrinelli dal 1962 al 1969*, a cura di Roberta Cesena, Livia de Pinto, Martina Rossi e Paolo Rusconi, 21-22 marzo 2024, Sapienza Università di Roma. Gli atti sono di prossima pubblicazione.

⁸⁴ Come ricorda Toni Maraini, addirittura il nome e il ruolo di Alliata vennero spesso inspiegabilmente omessi nei dépliant di invito alle mostre della Feltrinelli (T. MARAINI 2022, p. 94).

nella libreria appare una diretta conseguenza del suo interesse per l'artista. Melehi partecipò, ad esempio, alla mostra *Immagini di spazio*, presentata da Argan presso la Feltrinelli tra maggio e giugno 1965. Fotografie dell'allestimento (Fig. 5)⁸⁵ e recensioni documentano come le opere di Melehi dialogassero con sculture di Lorenzelli, dell'argentina Inés Blumencweig, di Attilio Pierelli, tra gli altri, e con dipinti di Bruce Tippet. In questo periodo, dopo il soggiorno americano, la produzione di Melehi mostrava ormai i motivi più notoriamente associati alla sua poetica, dalle 'onde' ai piccoli quadratini ordinatamente giustapposti su campiture piatte di colore di fondo, riferimento alle schede perforate dei primi computer. Quest'ultimo è il caso di almeno un dipinto esposto alla Feltrinelli, come si evince ancora dalle fotografie, caratterizzato da tre file di quadrati colorati nel quarto superiore della tela. Opere come queste erano state esposte da Melehi anche in occasioni quali la mostra *Hard Edge and Geometric Painting and Sculpture*, che si tenne al MoMA's Penthouse nel 1963⁸⁶ e che sicuramente si rivelò cruciale per la diffusione oltreoceano della sua produzione.

Considerando tuttavia che a quell'altezza cronologica la Galleria Trastevere era l'agente unico di Melehi, che non godeva di una rappresentanza galleristica americana, è facile immaginare il ruolo, seppur silente, che Topazia Alliata dovette aver svolto anche in quell'occasione.

⁸⁵ Sul retro della fotografia compare un'iscrizione che reca la data 1966. Tuttavia, confrontando la foto con altre conservate presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano, sembra possibile affermare che si tratti di uno scatto realizzato in occasione della mostra del 1965.

⁸⁶ *Hard Edge and Geometric Painting and Sculpture*, New York, MoMA's Penthouse, 10 gennaio - 28 febbraio 1963. In questa occasione Melehi espose un *Untitled*, 1962.

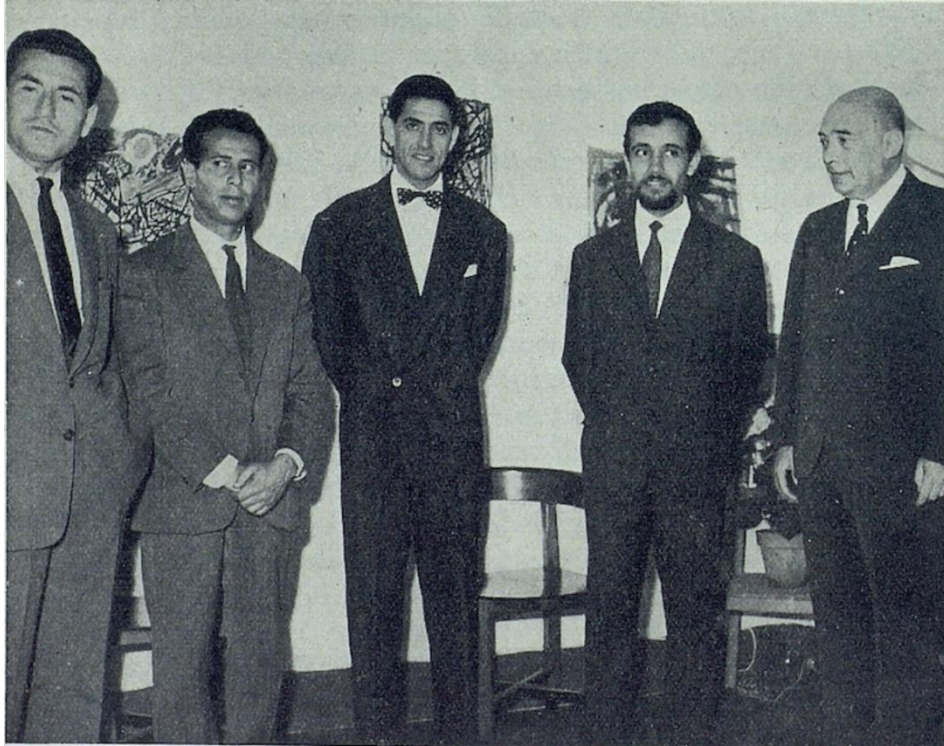


Fig. 1: Ahmed Taïbi Benhida, ambasciatore del Marocco, tra gli artisti Gharbaoui (a sinistra) e Melehi (a destra), in occasione della mostra bi-personale dei due artisti al Centro Italo-Arabo, 1958. Foto pubblicata in «Levante», V, 3-4, 1958, p. 44. Esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma, collocazione P.ITA 2408



Fig. 2: Jilali Gharbaoui, *Composizione astratta*, 1957, olio su cartone, 48x68 cm. Collezione privata. Courtesy Bertolami Fine Art Srl



Fig. 3: Raffaele Ciasca tiene il discorso inaugurale all'apertura della *Mostra d'arte araba contemporanea di Bari*, 1958. Foto pubblicata in «Levante», V, 3-4, 1958, p. 7. Esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma, collocazione P.ITA 2408



Fig. 4: Topazia Alliata alla libreria Feltrinelli di Roma, 1965, Archivio storico Feltrinelli Editore, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano



Fig. 5: Foto di allestimento alla Libreria Feltrinelli, Roma [mostra *Immagini di spazio*, maggio-giugno 1965], Fondo Topazia Alliata, GNAMC, Roma

BIBLIOGRAFIA

ARTISTI SUL TEVERE 2018

Artisti sul Tevere. Fra Emilio Villa e Topazia Alliata, catalogo della mostra, a cura di M. Barrese, Roma 2018.

BAGNATO 1992

B. BAGNATO, *Alcune considerazioni sull'anticolonialismo italiano*, in *L'Italia e la politica di potenza in Europa (1950-60)*, a cura di E. di Nolfo, R.H. Rainero, B. Vigezzi, Settimo Milanese 1992.

BAJAMONTE 2012

C. BAJAMONTE, *La rivista "Sicilia" dell'editore S.F. Flaccovio (1954-1982)*, «teCLa», 5, 2012, pp. 40-57.

BIGNARDI 1956

F. BIGNARDI, *Necessità di concrete iniziative per un piano economico mediterraneo*, «Collaborazione Mediterranea», I, 2, 1956, pp. 1-5.

CASABLANCA ART SCHOOL 2024

Casablanca Art School. Eine Postkoloniale Avantgarde 1962-1987, catalogo della mostra, a cura di M. Montazami, M. de Colnet, E. Schlicht, Francoforte 2024.

CIASCA 1958

R. CIASCA, *Italia e Levante*, «Levante», V, 3-4, 1958, p. 6.

CORGNATI 2009

M. CORGNATI, *Dall'Italian Manner alla Modernità liquida. Artisti tra Italia e Mediterraneo. Dal mondo arabo e ritorno*, in *Convergenze Mediterranee. Artisti arabi tra Italia e Mediterraneo*, catalogo della mostra, a cura di M. Corgnati, Roma 2009, pp. 11-22.

DIACONO 2013

M. DIACONO, *KA. Da Kounellis a Acconci: Arte materia concetto 1960-1975*, Milano 2013.

EIGHT CONTEMPORARY ARTISTS FROM ROME 1963

Eight Contemporary Artists from Rome. Carla Accardi, Eugene Charlton, Mario and Egidio de Grossi, Fabio Manti, Mohamed Melebi, Nuvolo, Lucio Pozzi. Selected by the Galleria Topazia Alliata, catalogo della mostra, a cura del Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 1963.

FAGIOLO DELL'ARCO 1965

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Esiste davvero la "Scuola di Roma"?*, «Avanti», 28 luglio 1965, p. 3.

GENOVESI 2021-2022

E. GENOVESI, *Insegnare l'amore per l'arte la didattica di Toti Scialoja (1948-1959)*, tesi di Dottorato, Sapienza Università di Roma, A.A. 2021-2022.

INCONTRI DI ARTISTI MEDITERRANEI 1957

Incontri di artisti mediterranei, catalogo della mostra, a cura di V. Querél, Roma 1957.

IRBOUH 2012

H. IRBOUH, *Art in the Service of Colonialism. French Art Education in Morocco 1912-1956*, Londra - New York 2012 (prima edizione 2005).

LENSSEN 2014

A. LENSSSEN, *The Shape of the Support: Painting and Politics in Syria's Twentieth Century*, tesi di Dottorato, Massachusetts Institute of Technology, 2014.

LOMBARDI 2019

F. LOMBARDI, *Galleria Trastevere*, in *Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal Centro e Documentazione Arti Visive*, a cura di A. Cappella, C. Crescentini, D. Vasta, Modena 2019, pp. 202-207.

LOVATO 2023

M. LOVATO, *Sicily's Mediterranean Vocation during the 1950s: On the Culture of the Accademia del Mediterraneo*, «Italice», 100, 4, pp. 528-556.

G.M. 1956

G.M., *La "Feluca" è la galleria degli artisti mediterranei*, «Collaborazione Mediterranea», I, 2, 1956, p. 56.

D. MARAINI 2001

D. MARAINI, *La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre*, Milano 2001.

T. MARAINI 1990

T. MARAINI, *Écrits sur l'Art*, Casablanca 1990.

T. MARAINI 2003

T. MARAINI, *Ricordi d'arte e prigionia di Topazia Alliata*, Palermo 2003.

T. MARAINI 2022

T. MARAINI, *Topazia Alliata. Una galleria d'arte con vista sul mondo*, Roma 2022.

T. MARAINI 2025

T. MARAINI, *Marocco, Maghreb e arte moderna*, «Arte e Critica», XXXII, 100, 2025, pp. 19-27.

MASSIGNAN 2024

M. MASSIGNAN, *Sangue blu, zona grigia e trame nere: Storia di Gianfranco Alliata di Montereale, il rivale di Licio Gelli nel mondo del potere occulto*, Viterbo 2024.

MELEHI 1959

MELEHI, *dépliant della mostra*, Roma 1959.

MELEHI 1960

MELEHI, *dépliant della mostra*, Roma 1960.

MONTAZEMI 2021

M. MONTAZEMI, *Mohamed Melehi in conversation with Morad Montazami*, (disponibile on-line: <http://www.thirdtext.org/melehi-montazami>).

MORALE 2024

G. MORALE, *From Rome to Rabat: Carla Accardi's Encounters with Moroccan Modernism*, «Art History», 47, 3, 2024, pp. 436-461.

PATAT 2020

E. PATAT, *Transcontinental Contacts: The Marainis' Journey from Italy to Japan*, «Journal of Literature, Culture and Literary Translation», X, 2, 2020, pp. 1-16.

POWERS 2016

H. POWERS, *Gharbaoui, Jilali (1930–1971)*, voce in *Routledge Encyclopedia of Modernism*, (disponibile on-line: <https://www.rem.routledge.com/articles/gharbaoui-jilali-1930-1971>).

POWERS 2023

H. POWERS, *Jilali Gharbaoui and Decolonization*, «Nka: Journal of Contemporary African Art», 53, 2023, pp. 44-55.

QUARTA BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE 1963

Quarta Biennale Internazionale d'arte di San Marino, San Marino 1963.

A. QUERÉL 1962

A. QUERÉL, *L'Arte a Roma*, «D'Ars agency», II, 1, p. 18.

A. QUERÉL 1963

A. QUERÉL, *Gli "8" di Minneapolis*, «La Fiera Letteraria», 20 ottobre 1963, p. 6.

A. QUERÉL 1964

A. QUERÉL, *Noi e le culture precolombiane*, «La Fiera Letteraria», XIX, 38, p. 6.

[V. QUERÉL] 1957a

[V. QUERÉL], *Dalle mostre "personali" agli incontri di artisti mediterranei*, in *INCONTRI DI ARTISTI MEDITERRANEI* 1957, p.n.n.

V. QUERÉL 1957b

V. QUERÉL, *L'Egitto di Abdallah*, «Collaborazione Mediterranea», II, 2, 1957, pp. 73-74.

V. QUERÉL 1957c

V. QUERÉL, *Riproposto il problema della Biennale dell'Arte dei Paesi Mediterranei*, «Collaborazione Mediterranea», II, 2, 1957, p. 72-73.

V. QUERÉL 1957d

V. QUERÉL, *Attività del Centro per la Cooperazione Mediterranea*, «Sicilia», 18, 1957, p. 62.

V. QUERÉL 1957e

V. QUERÉL, *Una permanente di pittura araba aperta al Centro italo-arabo di Roma*, «Collaborazione mediterranea», II, 5-6, 1957, pp. 41-42.

V. QUERÉL 1959

V. QUERÉL, *L'arte araba moderna in Italia*, «Levante», VI, 1, 1959, pp. 56-68.

RICASOLI 1958

I. RICASOLI, *Pittori marocchini al centro italo-arabo*, «Levante», V, 3-4, 1958, p. 43.

RICASOLI 1962

I. RICASOLI, *Artisti arabi al Palazzo delle Esposizioni*, «Levante», IX, 2, pp. 9-26.

RUTA 2010

A.M. RUTA, *Topazia Alliata. Una vita nel segno dell'arte*, Palermo 2010.

SCARPA 1954

P. SCARPA, *Una mostra di artisti nel Palazzetto Borghese*, «Il Messaggero», 28 aprile 1954, p. 4.

SCIORTINO 1955

G. SCIORTINO, *La "feluca" dei diplomatici*, «La Fiera Letteraria», X, 1, 1955, p. 7.

TOPAZIA ALLIATA 2016

Topazia Alliata. Una vita per l'arte, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ruta e F. Micieli, Palermo 2016.

[s.a.] 1952

[s.a.], *Inaugurazione del Centro per le relazioni italo-arabe*, «Oriente moderno», XXXII, 3-4, p. 104.

[s.a.] 1954

[s.a.], *Il sindaco di Roma inaugura la prima mostra d'arte araba*, «Il Corriere della Somalia», 26 aprile 1954, p. 5.

[s.a.] 1956

[s.a.], *60 pittori d'ogni parte del mondo oggi all'appuntamento di San Vito*, «L'Unità», XXXIII, 255, 16 settembre 1956, p. 4.

[s.a.] 1958

[s.a.], *Apertosi a Firenze il "Colloquio Mediterraneo"*, «Il Corriere della Somalia», VIII, 224, 4, 1958, p. 1.

[s.a.] 1962

[s.a.], *Kunst in Zürich. Fünf Künstler aus Rom (Galerie Suzanne Bollag)*, «Neue Zürcher Zeitung», 26 aprile 1962, p. 2.

[s.a.] 1964

[s.a.], *Assassinato a vent'anni*, «L'Unità», 27 ottobre 1964 p. 4.

ABSTRACT

Il contributo analizza i rapporti artistici e culturali tra Italia e Marocco negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, interrogando le modalità attraverso cui la cooperazione mediterranea fu costruita, rappresentata e talvolta strumentalizzata nel contesto postcoloniale italiano. Muovendo da un'analisi delle iniziative promosse da istituti come il Centro per la Cooperazione Mediterranea, il Centro Italo-Arabo e l'Accademia del Mediterraneo, con la collaborazione operativa ed essenziale della Galleria La Feluca, attiva a Roma dal 1954, il saggio indaga come la programmazione culturale costituisse uno strumento di diplomazia utile a riaffermare, sotto il linguaggio della 'collaborazione', la centralità politica e simbolica dell'Italia nel bacino mediterraneo. Attraverso casi emblematici – come le prime mostre italiane di Mohamed Melehi e Jilali Gharbaoui o la partecipazione marocchina alla Fiera del Levante del 1958 – emerge come la promozione dell'arte araba si collocasse in un ambito di scambio profondamente asimmetrico, nel quale il discorso anticoloniale si intrecciava con il persistere di logiche eurocentriche e nazionaliste. In contrappunto, la seconda parte del saggio propone la figura di Topazia Alliata e della sua Galleria Trastevere (1959-1964) come esempio di paradigma alternativo. L'approccio di Alliata, fondato su un cosmopolitismo autentico e su un dialogo non gerarchico, spostava l'asse dalle dinamiche di rappresentanza diplomatica a una cooperazione artistica orizzontale, favorendo la circolazione internazionale di artisti come Melehi e Mohamed Chabâa. Attraverso l'analisi dei documenti d'archivio e delle relazioni istituzionali e personali che sottendevano questi scambi, l'articolo mostra come il Mediterraneo si configurasse, in quegli anni, quale spazio complesso di mediazione, nel quale si intrecciavano cooperazione, colonialità e ricerca di nuove forme di modernità artistica condivisa.

This paper examines the artistic and cultural relations between Italy and Morocco during the 1950s and 1960s, questioning the ways in which Mediterranean cooperation was constructed, represented, and at times instrumentalized within the Italian postcolonial context. Starting from an analysis of the initiatives promoted by institutions such as the Centro per la Cooperazione Mediterranea, the Centro Italo-Arabo, and the Accademia del Mediterraneo – with the operational and essential collaboration of La Feluca Gallery, active in Rome since 1954 – the essay investigates how cultural programming functioned as a tool of diplomacy, aimed at reaffirming, under the rhetoric of 'collaboration', Italy's political and symbolic centrality in the Mediterranean basin. Through emblematic case studies – such as the first Italian exhibitions of Mohamed Melehi and Jilali Gharbaoui and the Morocco's participation in the 1958 Fiera del Levante – the article reveals how the promotion of Arab art took shape within a profoundly asymmetrical framework of exchange, where anti-colonial discourse intertwined with the persistence of Eurocentric and nationalist logics. In contrast, the second part of the essay focuses on the figure of Topazia Alliata and her Galleria Trastevere (1959-1964) as an example of an alternative paradigm. Alliata's approach, grounded in genuine cosmopolitanism and non-hierarchical dialogue, shifted the focus from diplomatic representation to horizontal artistic cooperation, fostering the international circulation of artists such as Melehi and Mohamed Chabâa. Through the analysis of archival documents and the network of institutional and personal relationships underlying these exchanges, the article demonstrates how, in those years, the Mediterranean emerged as a complex space of mediation in which cooperation, coloniality, and the search for new forms of shared artistic modernity converged.

«DIVERTISSEMENT» ESPOSITIVI: IL GIRO DEL MONDO DI BEATRICE MONTI DELLA CORTE (1956-1979)

Introduzione

Interrogata nell'ottobre del 2021 in merito alla pluralità di mostre dedicate dal 1956 al 1979 ad artisti o a culture artistiche extra-occidentali presso la Galleria dell'Ariete (sedici in totale) Beatrice Monti della Corte le ricorda come dei «divertissements, delle pure libertà sue». Anche se c'era chi ne contestava la frivolezza, è straordinario l'entusiasmo che queste esposizioni suscitarono nel pubblico, non solo per le vendite documentate dalla ricca corrispondenza custodita presso il Getty Research Institute¹, ma anche perché divennero «un modo per vedere quello che vedevano gli altri», un bacino di fonti vive a cui ispirarsi per gli artisti che gravitavano intorno alla galleria². Nel venticinquennio di attività espositiva coesistono infatti due diverse inclinazioni programmatiche: una interessata a soddisfare la domanda del collezionismo occidentale incuriosito dall'arte tradizionale, prevalentemente anonima, di queste culture, e un'altra impegnata invece a promuoverne le ricerche più contemporanee, contribuendo ad allargare il sistema del mercato in nuove, globali dimensioni.

Questi decenni, prossimi agli anni Novanta e dunque di avvio di una riflessione decoloniale³, coincidono infatti con la riconfigurazione delle geografie dell'arte, segnate allora dalla centralità degli Stati Uniti – ponte verso il mercato dell'Asia orientale – e dall'ingresso delle arti latinoamericane. La pratica del viaggiare al di fuori dei confini europei diventa sempre più accessibile, portando alla redazione di numerosi studi da parte di etno-antropologi, e al proliferare di racconti su esperienze di intellettuali, collezionisti e mercanti, competenti anch'essi di queste culture ma distanti per un approccio visionario, inclini a leggere i luoghi percorsi come «continenti immaginari [...]»; continenti dell'"altrove", oggi che l'"altrove" si può dire che non esista più, e tutto il mondo tende a uniformarsi»⁴ – come illustrato da Italo Calvino, tra il 1972 e il 1983, nelle sue presentazioni de *Le città invisibili*, tra i romanzi più iconici sul tema.

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23013710006, codice progetto: 2022987EAH).

¹ Los Angeles, Getty Research Institute, Galleria dell'Ariete records, 1955-1993, Special Collections.

² Conversazione del 30 novembre 2021 tra Beatrice Monti della Corte e Caterina Toschi presso la Fondazione Santa Maddalena, Donnini. Questo studio restituisce alcuni risultati della ricerca condotta dall'unità senese del progetto PRIN 2022 *Border.Art(E)Scapes. Contemporary Art, Anthropology and Borderscapes: from the late nineteenth century to the 2000s, reading contemporaneity and experimenting with new research practices* (PI: Giorgio Bacci, Università degli Studi di Firenze). Obiettivo dell'unità è quello di verificare l'ipotesi secondo cui nel secondo dopoguerra la posizione delle galleriste (ancora, ma per poco, marginale rispetto a quella dei loro colleghi maschi) possa averle incoraggiate a promuovere contesti culturali inconsueti, chiedendosi se, stante la disattenzione verso le aree più periferiche da parte di coloro che occupavano posizioni di centralità nel mercato, le mercanti abbiano avuto la lungimiranza di interessarsi alle arti non occidentali, anticipando così l'attuale configurazione globale del mercato. Questa ipotesi, per quanto affascinante, può essere dimostrata solo attraverso un'indagine documentata di casi studio inerenti, poiché, a eccezione di studi sporadici ancora troppo limitati, non esistono finora ricerche sufficienti a sostanziare un'ipotesi di così ampia portata. I primi risultati di questa ricerca sono stati diffusi in TOSCHI 2026.

³ La letteratura sull'argomento è piuttosto estesa: sui formati di esposizione in Europa e Nord America delle opere e degli oggetti delle culture extraeuropee si rimanda ai due seminali studi antropologici di CLIFFORD 1988 e PRICE 1989; per la riflessione postcoloniale sul tema si vedano le note bibliografiche dei seguenti contributi: BARGNA 2025; PINTO 2025 e 2023; TOSCHI 2025b; MURPHY 2022 e 2023; GRECHI 2021; GUERMANDI 2021.

⁴ CALVINO 2020. p. VIII. Il testo, che riunisce due interventi di I. Calvino del 1972-1973, è quello di una conferenza da lui tenuta il 29 marzo 1983 per gli studenti della Graduate Writing Division della Columbia University di New York.

Obiettivo di questo studio è quello di interrogarsi sulle ricadute delle esperienze di viaggio negli interessi di mercato e nell'attività espositiva di Beatrice Monti, grazie alle quali entra in contatto diretto con le culture dei paesi visitati, documentandoli in ricchi resoconti fotografici che raccoglie in album custoditi nel suo archivio personale presso la Fondazione Santa Maddalena.

La genesi di un pensiero visivo

L'interesse di Beatrice Monti verso le culture extraeuropee ha radici biografiche, di cui si tracciano qui solo alcuni snodi presumibilmente riconducibili alla genesi del gusto. Nasce a Roma nel 1926 da madre nobile armena, Jacqueline Keutchè-Oglou, e padre lombardo, il barone Alessandro Augusto Monti; Bruce Chatwin scrive di sua madre, morta a venticinque anni quando lei ne ha sei: «Il ricordo di lei, una persona incredibilmente bella ed esotica, ha dato a Beatrice un'idea a cui si è aggrappata per tutta la vita; che il gusto, quello vero, non il falso surrogato occidentale, è un prodotto del mondo ottomano»⁵. Sua nonna Lucie è per metà armena e per metà francese, mentre suo nonno Aram è figlio di Agop, banchiere e cambiavalute ufficiale della corte ottomana, ed è la fonte, nei ricordi della nipote, di colorati racconti sulla rimpianta Costantinopoli repentinamente abbandonata nel 1922 per fuggire dal genocidio. Alla morte della moglie il padre, storico e genealogista, si trasferisce per dieci anni in Etiopia, per studiarne il patrimonio culturale e le tradizioni; la figlia lo raggiunge per un periodo, accompagnandolo in passeggiate culturali tra la città imperiale di Gondar e le chiese ipogee e monolitiche rupestri. Durante queste escursioni Alessandro Monti cura la documentazione fotografica dei due libri che ne raccoglieranno le ricerche alla fine degli anni Trenta, prediligendo negli apparati iconografici gli scorci dei dettagli architettonici piuttosto che gli scatti cerimoniali dal sapore etnografico⁶. È in Africa che ha luogo, nel 1939, il primo incontro tra Beatrice Monti e Curzio Malaparte, in visita al padre con il quale aveva partecipato all'impresa di Fiume; ne nasce un'amicizia che induce la futura mercante ad accettare nel 1953 l'inaspettata proposta dello scrittore di diventare socia di Daria Guarnati – editrice del suo romanzo *La pelle*⁷ – nella gestione della Galleria del Sole. Due anni dopo Beatrice Monti rileva lo spazio, divenendone unica proprietaria, e lo ribattezza sotto il proprio segno zodiacale: Galleria dell'Ariete⁸.

Parallelamente al programma espositivo dello spazio milanese, dal 1967 la gallerista riunisce una poliedrica collezione presso la propria abitazione sulle colline del Valdarno, oggi sede della Fondazione Santa Maddalena: nelle stanze della casa dipinti e sculture di artisti contemporanei occidentali e non, da lei rappresentati in galleria, dialogano con oggetti e opere africane, turche, sud-est asiatiche e mesoamericane, riflettendo nello spazio domestico il meticcio proprio anche del suo progetto di mercato. Oggi, a seguito della riflessione avviata dagli studi antropologici, a partire dagli anni Settanta, sui processi decoloniali da attivare nelle modalità di presentazione delle arti extraeuropee, ci si interroga se queste opere distanti culturalmente si trovino – citando i recenti studi di Francesco Remotti – a 'coesistere' o a 'convivere' nelle stanze della Fondazione: se la relazione tra questi testi figurativi si fondi cioè solo sulle loro differenze, e quindi sui loro contrasti formali, in linea con il gusto estetizzante del collezionismo secondo-novecentesco⁹; o se invece, grazie alla conoscenza diretta delle

⁵ I MIEI SCRITTORI 2021, pp. 27-31, 76-79, 176-179.

⁶ MONTI DELLA CORTE 1938 e 1940.

⁷ MALAPARTE 1949.

⁸ TOSCHI 2024.

⁹ Questo gusto, interessato ad accostare manufatti tradizionali provenienti da paesi extra-occidentali a opere contemporanee europee o nord-americane è coronato, come ampiamente argomentato dalla letteratura, dalle

culture dei popoli visitati durante i suoi viaggi in giro per il mondo, la gallerista abbia maturato un progetto espositivo più moderno, interessato piuttosto alle somiglianze tra queste opere che ne rispettasse le 'biografie' sia nel loro allestimento domestico che in quello pubblico del programma di mostre ospitate in galleria¹⁰. Un percorso che si intreccia ai viaggi fatti dal 1959 al 1978, durante i quali sviluppa un proprio pensiero visivo sui patrimoni artistici e architettonici incontrati documentato dalle sue fotografie, in cui tenta, soffermandosi con l'obiettivo su dettagli e particolari formali, di evocarne i principi dell'intuizione sensibile, per cercare di comprenderne l'estetica (Fig. 1).

La promozione degli artisti contemporanei

Nell'ottobre del 1956 Beatrice Monti dedica la sua quindicesima mostra alle opere di due artisti vietnamiti Le Thy e Tran Tho presentando al pubblico milanese una pratica tipica del Sud-Est asiatico: il disegno su lacca e la pittura su seta¹¹. I due erano già stati esposti da Daria Guarnati alla Galleria del Sole tre anni prima e dalla Galleria della Medusa di Roma nel novembre del 1954¹². Guido Perroco aveva firmato la loro introduzione nel catalogo della XXVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1954 e l'anno successivo Sergio Milliet quello della III edizione della Biennale di San Paolo; Beatrice Monti ripubblica entrambi i testi nel catalogo della mostra alla Galleria dell'Ariete. Il suo primo interesse verso le ricerche artistiche contemporanee di aree geografiche non europee o nord americane nasce dunque grazie alla mediazione dei principali circuiti di presentazione di questi artisti in Europa: le grandi Biennali.

I canali attraverso cui avvicinarsi a queste culture si ripropongono due anni dopo, quando la Biennale di Venezia è nuovamente occasione di incontro con alcune figure chiave per il futuro della sua attività. Nel 1958, durante l'inaugurazione della XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Ugo Mulas – fotografo ufficiale della Galleria dell'Ariete fino alla sua morte nel 1973¹³ – la ritrae al Café Florian e nelle sale espositive con Michel Tapié e con l'artista giapponese Hisao Domoto, residente a Parigi dal 1955, al quale il critico aveva dedicato il mese prima una mostra personale alla Galleria Notizie di Torino¹⁴. La letteratura sul ruolo di Michel Tapié come ambasciatore in Giappone delle ricerche artistiche europee nel Secondo dopoguerra – a partire dalla presentazione degli artisti italiani nella sua prima mostra dell'ottobre del 1957 *Sekai gendai geijutsu ten* (*Contemporary World Art Exhibition*) al Bridgestone Museum di Tokyo e a Osaka – è oggetto di un'ampia disamina storico-artistica¹⁵, e trova conferma anche nella sua corrispondenza con Beatrice Monti della fine degli anni Cinquanta, in cui la aggiorna sui contratti firmati in esclusiva per gli artisti europei, come Georges Mathieu, e la interroga sugli accordi di vendita delle opere¹⁶. È grazie a lui e ad altri artisti che gravitano attorno alla sua

mostre newyorkesi *Primitivism in 20th Century Art* del 1984, a cura di William Rubin, e *African Aesthetics* del 1986, dedicata alla raccolta di Carlo Monzino, tra i principali acquirenti della Galleria dell'Ariete. Cfr. CHAGNON-BURKE-BERTIN 2025; GUZZETTI 2017; PRIMITIVISM 1984; AFRICAN AESTHETICS 1986.

¹⁰ Cfr. REMOTTI 2019; SEVERI 2018.

¹¹ LE LACCHE DI LE THY E TRAN THO 1956.

¹² LE LACCHE DI LE THY E TRAN THO 1954.

¹³ TOSCHI 2025a.

¹⁴ DOMOTO 1958.

¹⁵ Il 1° giugno 1959 Michel Tapié organizza presso la Galleria Notizie di Torino una mostra del gruppo Gutai (1-30 giugno 1959, si rimanda alla documentazione fotografica on-line sul sito del progetto *MAConDA. Le mostre d'Arte Moderna nelle Gallerie private in Italia: i due decenni cruciali 1960-1980*, <https://www.maconda.it/mostra/it/Galleria+Notizie/Gutai/1/1015/> <4 novembre 2025>); IMAI 1958; DIPINTI DI SHIRAGA 1962. Cfr. TURINA 2023; RANA 2018; TOKYO GALLERY + BTAP 2010.

¹⁶ Si veda la lettera inviata da Michel Tapié a Beatrice Monti della Corte, datata 1959 (giorno e mese non indicati), in cui il critico le scrive: «J'ai signé hier un contrat Mathieu d'exclusivité pour l'Asie, de Constantinople à Tokyo.

galleria che in questi primi anni di attività Beatrice Monti entra in contatto con importanti esponenti dell'avanguardia del Sud-Est asiatico. Il 12 maggio 1958, un mese prima della sua incoronazione alla Biennale di Venezia con il premio della Fondazione David E. Bright e dell'Unesco, Antoni Tàpies inaugura la sua prima personale alla Galleria dell'Ariete¹⁷; l'anno successivo, è lui e non Tapié, entrambi membri della giuria della prima e unica edizione del *Premio dell'Ariete - Selezione Biennale di Pittura Internazionale*, a invitare Domoto a presentare le sue opere in concorso e nella mostra collettiva organizzata per l'occasione. Si tratta dell'unico pittore giapponese tra i venti concorrenti, e uno dei pochi di origine non occidentale insieme al sudafricano John Latham e al filippino Ossorio, rispettivamente però cittadini britannico e statunitense¹⁸. La promozione di artisti contemporanei extra-europei rappresenta dunque un passo importante nella storia del mercato dell'arte per la decolonizzazione del sistema artistico, a cui l'attività espositiva della Galleria dell'Ariete ha senz'altro offerto un contributo rilevante. Nel corso di questa ricognizione è emerso del resto il peso incontrovertibile delle relazioni tra i mercanti nel processo di selezione degli artisti, a cui si affianca, parallelamente, un progetto di mercato autonomo della Monti sulle ricerche contemporanee più marginali mediato certamente dalla conoscenza diretta di queste culture acquisita durante i suoi viaggi.

Tra il 1959 e il 1960 avvia, inoltre, un programma di mostre dedicato non agli artisti contemporanei, ma a opere anonime della tradizione di questi popoli. Si tratta di un appuntamento organizzato periodicamente, sempre a dicembre, in cui la gallerista riunisce lavori provenienti da una o più aree geografiche, anche molto distanti tra loro, attribuite a estese cronologie. Il formato espositivo di questa cosiddetta 'mostra di Natale' ha molta fortuna, e risponde alla crescente domanda del collezionismo, spesso incapace di cogliere la profondità storica e il contesto culturale di produzione di queste opere ma comunque interessato al loro acquisto, sulla scia di un gusto diffuso nel secondo dopoguerra solleticato dal periodo natalizio. Le prime due mostre ospitate all'Ariete, curate da Franco Monti¹⁹, sono dedicate nel 1959 all'arte oceanica e l'anno successivo all'*Arte precolombiana: Messico, Costa Rica, Perù*²⁰. Di entrambe le esposizioni restano i cataloghi, accomunati da alcune costanti che richiamano i formati editoriali degli studi etno-antropologici dell'epoca, quali la presenza di una mappa geografica, di piccole riproduzioni fotografiche delle opere, di un testo alquanto didascalico sulla storia e gli stili delle civiltà indagate e di fonti tratte dalla letteratura e dalla tradizione orale. Si tratta di due progetti ispirati ai modelli della ricezione avanguardista, come si evince sin dal frontespizio del primo catalogo che ospita una citazione dal testo del 1917 di Guillaume Apollinaire *À propos de l'art des noirs*, in cui il poeta richiama l'anonimato di queste «réalisations esthétiques» riconoscendone la semplice e autentica bellezza; tale gusto primitivista riemerge nel testo introduttivo in cui si illustra l'incontro di queste opere con i maestri dell'avanguardia, ed è richiamato, infine, nella trascrizione della poesia australiana *La chanson du serpent*, già pubblicata sulla rivista «Dada» nel 1917 nella traduzione di Tristan Tzara – autore anche del testo critico della prima mostra ospitata alla Galleria dell'Ariete²¹. Il dicembre successivo Franco Monti cura una seconda esposizione dedicata all'arte precolombiana, il cui catalogo ricalca la struttura del primo, pubblicandovi, a conclusione, la trascrizione di due canti religiosi: un inno peruviano di Manco Cápac e uno messicano di Xipe Tòtec²². Nei mesi che precedono questa seconda mostra Beatrice Monti organizza un viaggio in Messico, documentato da un ricco resoconto fotografico raccolto

Avez-vous des connexions au Moyen-Orient?» (Los Angeles, Getty Research Institute, Galleria dell'Ariete records, 1955-1993, Special Collections).

¹⁷ TÀPIES 1958.

¹⁸ PREMIO DELL'ARIETE 1959.

¹⁹ Sull'attività di Franco Monti la letteratura si è recentemente arricchita di diversi studi, si veda ACOCCELLA 2025; ORSINI 2025; TOSCHI 2021; PASSION D'AFRIQUE 2009.

²⁰ OCEANIA 1959; ARTE PRECOLOMBIANA 1960.

²¹ *La chanson du serpent*, tribù Loritja, traduzione francese di Tristan Tzara (TZARA 1917); PICASSO 1955; OCEANIA 1959.

²² ARTE PRECOLOMBIANA 1960.

in un primo album, che intitola «viaggio surrealista» nel quadro di questo primo approccio primitivista alle culture mesoamericane²³.

Nella ricca documentazione composta di centinaia di immagini, da lei selezionate e organizzate in grandi album, la presenza umana ha uno spazio dedicato, ridimensionato, tuttavia, dai suoi interessi verso l'organizzazione delle forme osservate, in particolare delle architetture. Non sembrano fotografie con pretese documentarie dal sapore antropologico: i soggetti umani sono sì colti nei loro contesti, ma quasi sempre guardano in macchina (Fig. 2), svelando dunque la presenza dietro l'obiettivo di Beatrice Monti, che pare prediligere il ricordo di un dialogo con queste popolazioni; si tratta di un'indagine interessata a comprendere e a raccontare la ricchezza dei patrimoni culturali dei luoghi visitati. La gallerista ricorda l'apprezzamento di Ugo Mulas verso queste fotografie in bianco e nero²⁴, che dimostrano un inaspettato governo della tecnica fotografica: un controllo formale della composizione, dell'inquadratura, spesso costruita sulla diagonale, dunque pensata; una perfetta padronanza dei toni chiaroscurali e della luce; un certo ordine imposto all'immagine, i cui elementi trasformano, scatto dopo scatto, la realtà fotografata in qualcosa di esteticamente rilevante, in ciò dimostrando la maturazione di un percorso di conoscenza verso il patrimonio e le culture documentate (Fig. 3)²⁵.

A dicembre del 1963 i suoi interessi si spostano verso il Sud-Est asiatico, ospitando la mostra *Arte indonesiana: Giava, Bali, Sumatra*: il formato editoriale del catalogo è analogo ai due precedenti, e riporta sempre la trascrizione italiana di una fonte, un antico canto giavanese; solo lo spazio concesso alla documentazione fotografica è più esteso nell'economia dell'opuscolo²⁶. Due anni dopo, la fortuna della 'mostra di Natale' è poi confermata dall'esposizione *Arte di 3 continenti: Africa, India, Centro America*, organizzata in collaborazione con Luca Scacchi Grasso, che spiega nel testo introduttivo l'ambizione del progetto di assecondare e promuovere su scala globale il crescente interesse del collezionismo per le raccolte di arte primitiva e orientale: «la mostra è una scelta per interessare il nuovo collezionista»²⁷.

Tra queste due esposizioni, a gennaio del 1964, Beatrice Monti, ispirata da una visita all'amico Sam Francis a Santa Barbara in California, abbraccia la sfida di Jules Verne e torna in Europa attraverso l'Asia, passando da Honolulu e visitando il Giappone, Hong Kong, la Cambogia, la Thailandia e l'Indonesia. «Un giro del mondo», come lo battezza nell'album che ne raccoglie la documentazione fotografica, i cui scatti racchiudono una vera e propria indagine visiva sulle forme dei patrimoni visitati, presentando un ricco repertorio di dettagli decorativi e geometrici, su cui l'obiettivo si sofferma, a conferma della sensibilità della gallerista verso le testure architettoniche per comprendere la ricchezza della produzione creativa di questi popoli (Fig. 4).

Reduce da questa esperienza, la gallerista dedica, nei cinque anni successivi, quattro personali ad artisti contemporanei orientali: il cinese Hsiao Chin (1964), e i giapponesi Shusaku Arakawa (1965), Shu Takahashi (1968) e Shigeo Fukuda (1969)²⁸. Tale rinnovata attenzione verso le sperimentazioni coeve è ancora mediata dal sistema del mercato come garante per la scelta degli artisti, analogamente, del resto, ai criteri di selezione adottati verso gli autori europei o nord-americani: Hsiao Chin, che vive a Milano, è rappresentato da diversi galleristi italiani, da

²³ Questa escursione è anticipata l'estate prima da un viaggio in Grecia, tra Creta, Idra e Delo, sempre raccontato dai suoi scatti in cui già si ravvisano dei tratti comuni a quelli dell'anno successivo e, in generale, al repertorio fotografico di viaggio che realizza nel ventennio, che include nei medesimi anni anche un viaggio in Marocco di incerta datazione.

²⁴ Conversazione del 30 novembre 2021 tra Beatrice Monti della Corte e Caterina Toschi presso la Fondazione Santa Maddalena, Donnini.

²⁵ Donnini (FI), Fondazione Santa Maddalena, Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Album fotografico di *Viaggio in Messico*, 1960. Foto: Beatrice Monti della Corte.

²⁶ *ARTE INDONESIANA* 1963.

²⁷ *ARTE DI 3 CONTINENTI* 1965.

²⁸ *HSLAO CHIN* 1964; *ARAKAWA* 1965, *SHU TAKAHASHI* 1968; *GIOCHI E COSE GIAPPONESI* 1969; sulla fortuna in Italia di Hsiao Chin si veda MAGLIONE 2025.

Giorgio Marconi a Fiamma Vigo; Arakawa, a cui Beatrice Monti dedica la prima personale in Italia, è attivo a New York promosso dalla Sidney Janis Gallery con cui la mercante collabora regolarmente; la personale di Shu Takahashi, trasferitosi a Roma nel 1963, nasce da un accordo con la Galleria Trastevere – come documenta la corrispondenza con Topazia Alliata²⁹ –, e, infine, il lavoro di Fukuda le viene presentato dal critico Shuzo Takiguchi, già commissario del padiglione giapponese alla Biennale del 1958, con cui, dopo il viaggio in Giappone, Beatrice Monti avvia una ricca corrispondenza per promuovere le ricerche artistiche italiane nel Sol Levante, in particolare l'opera di Lucio Fontana³⁰.

La personale di Fukuda, aperta il 4 dicembre del 1969, inaugura una nuova stagione di 'mostre di Natale' non più dedicate a opere anonime della tradizione ma alle ricerche degli artisti contemporanei; una scelta confermata il 4 dicembre successivo dall'esposizione *20 pittori dei Caraibi*, centrata sulle recenti tendenze pittoriche haitiane. Gianfranco Vigorelli descrive nel catalogo, illustrato da un ricco apparato fotografico firmato anche da Giorgio Colombo, un nuovo gusto collezionistico, introdotto quell'anno dagli Stati Uniti a seguito di una serie di fortunati appuntamenti espositivi a Dortmund e a Laval, verso le ricerche artistiche dei cosiddetti naïf, «di moda, dicono; troppo di moda» esordisce Vigorelli³¹. L'esposizione è dunque precorritrice di una tendenza che si diffonderà in Europa nel decennio successivo, anticipata in Italia da Beatrice Monti costantemente aggiornata sugli interessi statunitensi; nel corso del 1970, coerentemente con un progetto autonomo di mercato, decide infatti, in preparazione della mostra, di organizzare un viaggio ad Haiti, durante il quale visita diversi studi di artisti, documentati nelle sue fotografie, poi presentati nella collettiva all'Ariete³².

Nel programma espositivo degli anni Settanta la più raffinata neoavanguardia occidentale si trova dunque a convivere, e non a coesistere, con i progetti di mostra dedicati alle arti extraeuropee. Lo confermano le fotografie degli allestimenti di due esposizioni, *Piccoli dipinti indiani del XVII XVIII XIX secolo* del dicembre 1971 e *Quilts della vecchia America* del novembre 1973³³, a firma rispettivamente di Giorgio Colombo e di Patrizio Parolini. Confrontando questa documentazione fotografica con i provini di altre mostre, è infatti possibile verificare le analoghe modalità con cui Beatrice Monti espone le opere, occidentali e non, caratterizzate da un'indiscussa sensibilità architettonica e da un'attenzione ai bilanciamenti costruiti nello spazio attraverso le forme artistiche. Gli scatti di Colombo registrano la disposizione dei piccoli dipinti indiani, senza apparati informativi, sulle pareti della galleria lungo delle linee o a costituire delle pentastrutture piramidali, al pari dei lavori di Mark Tobey e Cy Twombly presentati lo stesso anno (Fig. 5). Parolini documenta, due anni dopo, l'allestimento delle trapunte della vecchia America, che, analogamente alle grandi tele dipinte di Giorgio Griffa esposte in febbraio o alle imponenti superfici dipinte di Enrico Castellani, Richard Smith e Alan Shields presentate l'anno precedente, si alternano in modo ritmico ai vuoti degli spazi dell'Ariete, costruendo delle scansioni geometriche, dei punti di fuga prospettici diagonali sul pavimento, che ricordano le studiate inquadrature di Beatrice Monti delle trame decorative dei pianali calpestati durante i suoi viaggi (Figg. 6 e 7).

Nel corso del decennio le sue escursioni al di fuori dell'Europa non si interrompono: a settembre del 1977 visita l'Iran e l'Afghanistan insieme al marito, lo scrittore mitteleuropeo

²⁹ Si veda la corrispondenza tra Beatrice Monti della Corte e Topazia Alliata dell'ottobre 1968 (Los Angeles, Getty Research Institute, Galleria dell'Ariete records, 1955-1993, Special Collections).

³⁰ Cfr. TOSCHI 2017.

³¹ *20 PITTORI DEI CARAIBI* 1970.

³² Donnini (FI), Fondazione Santa Maddalena, Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Album fotografico viaggio ad Haiti, marzo 1970. Foto: Beatrice Monti della Corte.

³³ *PICCOLI DIPINTI INDIANI* 1971; si veda poi la documentazione fotografica di Giorgio Colombo della mostra *Piccoli dipinti indiani del XVII XVIII XIX secolo* del 1971 (Archivio Giorgio Colombo, Milano), e di Patrizio Parolini della mostra *Quilts della vecchia America* – Milano, Galleria dell'Ariete, dal 25 novembre 1973 (Archivio fotografico di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini).

Gregor von Rezzori. L'equilibrio tra la documentazione di interesse antropologico – con affondi su scene di vita collettiva, cerimonie popolari, e sport tradizionali come il Buzkashi (Fig. 8) – e il catalogo delle forme decorative e architettoniche di questi patrimoni connota anche le fotografie di questo viaggio³⁴. Al suo ritorno, inaugura il 6 dicembre l'esposizione *Afghanistan. Kilim, ikat ed altre cose*, in cui utilizza, per illustrarne il manifesto e il catalogo, alcuni ritratti acquistati di fotografi ambulanti a sposi in posa con un mazzo di fiori sul cuore³⁵. Nella raccolta si distingue ironicamente un uomo con una radio al posto dell'omaggio floreale, un tocco eloquente della curiosità ancora viva nello sguardo della mercante, instancabilmente a caccia dei dettagli più insoliti del poliedrico patrimonio visivo afgano per cercare di approfondirne la cultura.

Alla fine degli anni Settanta si consolida la fortuna delle esposizioni dedicate alle arti 'straniere'; forse un caso, ma Beatrice Monti chiude il proprio programma di mostre dedicando l'ultimo catalogo della Galleria dell'Ariete, il n. 212, al resoconto fotografico del viaggio in Buthan di Pietro Francesco Mele³⁶. Si chiude così, con un omaggio alla fotografia di viaggio, una parabola espositiva trentennale, in cui l'obiettivo della macchina diventa un prezioso strumento di indagine che l'instancabile viaggiatrice svilupperà nel proprio originale progetto di mercato.

³⁴ Si veda l'album fotografico del viaggio in Iran e Afghanistan, settembre 1977. Foto: Beatrice Monti della Corte (Donnini (FI), Fondazione Santa Maddalena, Archivio personale di Beatrice Monti della Corte).

³⁵ *AFGHANISTAN 1977; Afghanistan. Kilim, ikat ed altre cose*, manifesto della mostra, Galleria dell'Ariete, Milano, dal 6 dicembre 1977 (Donnini (FI), Fondazione Santa Maddalena, Archivio personale di Beatrice Monti della Corte).

³⁶ *IMMAGINI DEL BUTHAN 1979*.



Fig. 1: Album fotografico di *Viaggio in Marocco*, s.d. Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini



Fig. 2: Album fotografico di *Viaggio in Messico*, 1960. Foto: Beatrice Monti della Corte. Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini

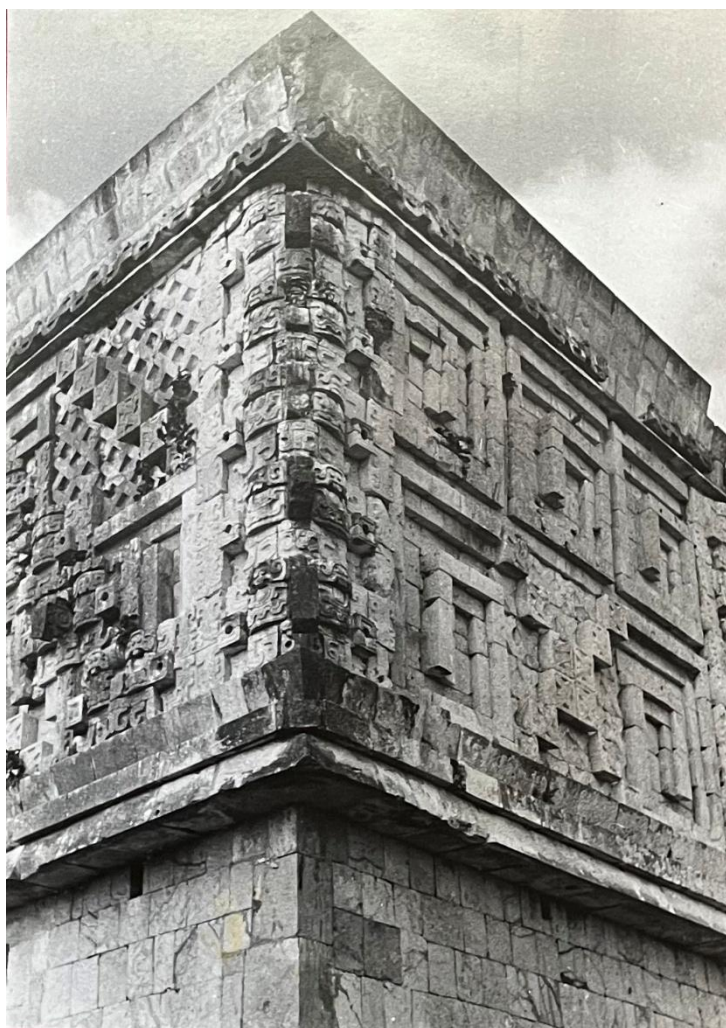


Fig. 3: Chichén Itza. Album fotografico di *Viaggio in Messico*, 1960. Foto: Beatrice Monti della Corte. Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini



Fig. 4: Album fotografico *Giro del mondo*, 1964. Foto: Beatrice Monti della Corte, Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini



Fig. 5: Mostra *Piccoli dipinti indiani del XVII XVIII XIX secolo*, Galleria dell'Ariete, Milano, dicembre 1971.
Foto: Giorgio Colombo. Courtesy Archivio Giorgio Colombo



Fig. 6: Mostra *Quilts della vecchia America*, Galleria dell'Ariete, Milano, dal 25 novembre 1973. Foto: Patrizio Parolini. Archivio fotografico di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini



Fig. 7: Mostra *Quilts della vecchia America*, Galleria dell'Ariete, Milano, dal 25 novembre 1973. Foto: Patrizio Parolini. Archivio fotografico di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini



Fig. 8: Buzkashi. Album fotografico viaggio in Iran e Afghanistan, settembre 1977. Foto: Beatrice Monti della Corte, Archivio personale di Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena, Donnini

BIBLIOGRAFIA

20 PITTORI DEI CARAIBI 1970

20 pittori dei Caraibi, catalogo della mostra n. 161 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 4 dicembre 1970), testo di G. Vigorelli, Milano 1970.

ACOCELLA 2025

A. ACOCELLA, *Fotografie di scultura africana (1976-1978): Mario Carrieri nelle raccolte CSAC*, in *STRANIERE IN ITALIA* 2025, pp. 99-118.

AFGHANISTAN 1977

Afghanistan. Kilim, ikat ed altre cose, catalogo della mostra n. 205 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 6 dicembre 1977), Milano 1977.

AFRICAN AESTHETICS 1986

African Aesthetics: the Carlo Monzino collection, catalogo della mostra, a cura di S. M. Vogel, New York 1986.

ARAKAWA 1965

Arakawa, catalogo della mostra n. 114 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 9 novembre 1965), Milano 1965.

ARTE DI 3 CONTINENTI 1965

Arte di 3 continenti: Africa, India, Centro America, catalogo della mostra n. 115 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 15 dicembre 1965), testo di L. Scacchi Grasso Milano 1965.

ARTE PRECOLOMBIANA 1960

Arte precolombiana: Messico, Costarica, Perù, catalogo della mostra n. 68 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 14 dicembre 1960), a cura di F. Monti, Milano 1960.

ARTE INONESIANA 1963.

Arte indonesiana: Giava, Bali, Sumatra, catalogo della mostra n. 99 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 12 dicembre 1963), Milano 1963.

BARGNA 2025

I. BARGNA, *Mostre e collezionismo di arte africana in Italia. Uno sguardo antropologico*, in *STRANIERE IN ITALIA* 2025, pp. 17-35.

CALVINO 2020

I. CALVINO, *Presentazione*, in *Le città invisibili*, Cles 2020, pp. V-XI (edizione originale: *Italo Calvino on Invisible Cities*, «Columbia», 8, 1983, pp. 37-42).

CHAGNON-BURKE-BERTIN 2025

V. CHAGNON-BURKE, M. BERTIN, *African Aesthetics and beyond: Carlo Monzino's Collection of Non-European Arts*, in *STRANIERE IN ITALIA* 2025, pp. 81-98.

CLIFFORD 1988

J. CLIFFORD, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge - Londra 1988 (edizione italiana: *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino 1996).

DIPINTI DI SHIRAGA 1962

Dipinti di Shiraga, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie e International Center of Aesthetic Research, dal 7 marzo 1962), Torino 1962.

DOMOTO 1958

Domoto, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, dal 15 maggio 1958), Torino 1958.

GIOCHI E COSE GIAPPONESI 1969

Giochi e cose giapponesi: il lavoro di Shigeo Fukuda, catalogo della mostra n. 152 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 4 dicembre 1969), Milano 1969.

GRECHI 2021

G. GRECHI, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano-Udine 2021.

GUERMANDI 2021

M.P. GUERMANDI, *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Roma 2021.

GUZZETTI 2017

F. GUZZETTI, *Tra Primitivo e Primario. Dialoghi tra arte "primitiva" e arte contemporanea nella collezione Panza*, in *Giuseppe Panza di Biumo. La passione della collezione*, a cura di F. Moschini, numero monografico di «Annali delle arti e degli archivi. Pittura, Scultura, Architettura», 3, 2017, pp. 153-162.

HSIAO CHIN 1964

Hsiao Chin, catalogo della mostra n. 103 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 20 maggio 1964), Milano 1964.

IMAI 1958

Imai. Dipinti e tempere, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, dal 1 ottobre 1958), Torino 1958.

IMMAGINI DEL BUTHAN 1979

Immagini del Buthan di Pietro Francesco Mele, catalogo della mostra n. 212 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 1° marzo 1979), Milano 1979.

I MIEI SCRITTORI 2021

I miei scrittori e altri animali. Santa Maddalena una casa in Toscana, a cura di B. Monti della Corte, M. Cunningham 2021.

LE LACCHE DI LE THYE TRAN THO 1954

Le lacche di Le Thy e Tran Tho (Vietnam), catalogo della mostra (Roma, Galleria La Medusa, novembre 1954), Roma 1954.

LE LACCHE DI LE THYE TRAN THO 1956

Le lacche di Le Thy e Tran Tho, catalogo della mostra n. 15 (Milano, Galleria dell'Ariete, 18-30 ottobre 1956), Milano 1956.

MAGLIONE 2025

B. MAGLIONE, *Bridging Borders Through the Art Market. The ProMotion of the Ton-Fan Group in Italy (1959-1971)*, «Journal of Borderlands Studies», 2025, pp. 1-16 (disponibile on-line: <https://doi.org/10.1080/08865655.2025.2576197>).

MALAPARTE 1949

C. MALAPARTE, *La Pelle: storia e racconto*, Roma-Milano 1949.

MONTI DELLA CORTE 1938

A.A. MONTI DELLA CORTE, *I castelli di Gondar*, Roma 1938.

MONTI DELLA CORTE 1940

A.A. MONTI DELLA CORTE, *Lalibèlâ: le chiese ipogee e monolitiche e gli altri monumenti medievali del Lasta*, Roma 1940.

MURPHY 2022

M. MURPHY, *Voir autrement*, Parigi 2022.

MURPHY 2023

M. MURPHY, *L'art de la décolonisation Paris-Dakar, 1950-1970*, Digione 2023.

OCEANIA 1959

Oceania, catalogo della mostra n. 56 (Milano, Galleria dell'Ariete, dall'11 dicembre 1959), a cura di F. Monti, Milano 1959.

PASSION D'AFRIQUE 2009

Passion d'Afrique: l'art africain dans les collections italiennes, a cura di E. Cossa, J.-L. Paudrat, C. Dandrieu, Roma 2009.

PICASSO 1955

Picasso: opere grafiche, catalogo della mostra n. 1 (Milano, Galleria dell'Ariete, 26 ottobre-10 novembre 1955), testo di T. Tzara, Milano 1959.

PICCOLI DIPINTI INDIANI 1971

Piccoli dipinti indiani del XVII XVIII XIX secolo, catalogo della mostra n. 171 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 9 dicembre 1971), Milano 1971.

ORSINI 2025

C. ORSINI, *La circolazione di oggetti latinoamericani in Italia nel XX secolo tra mercato e musei*, in *STRANIERE IN ITALIA* 2025, pp. 37-50.

PINTO 2025

R. PINTO, *Magiciens de la terre. La trasformazione del concetto di mostra internazionale*, in *STRANIERE IN ITALIA* 2025, pp. 207-218.

PINTO 2023

R. PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, II ed., Milano 2023 pp. 195-212.

PREMIO DELL'ARIETE 1959

Premio dell'Ariete - Selezione Biennale di Pittura Internazionale. 20 quadri, catalogo della manifestazione (Milano, Galleria dell'Ariete, 8-31 maggio 1959), Milano 1959.

PRICE 1989 1992

S. PRICE, *Primitive Art in civilized places*, Chicago 1989 (edizione italiana: *I primitivi traditi: l'arte dei 'selvaggi' e la presunzione occidentale*, Torino 1992).

PRIMITIVISM 1984

Primitivism in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and Modern, catalogo della mostra, a cura di W. Rubin, New York 1984 (edizione italiana: *Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno*, Milano 1985).

RANA 2018

A. RANA, *Materia spirituale e spaziale: gli esperimenti del gruppo Gutai e di Fontana*, in *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, Milano 2018, pp. 75-81

REMOTTI 2019

F. REMOTTI, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Bari - Roma 2019.

SHU TAKAHASHI 1968

Shu Takahashi, catalogo della mostra n. 141 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 12 novembre 1968), Milano 1968.

SEVERI 2018

C. SEVERI, *L'oggetto-persona: rito, memoria, immagine*, Torino 2018.

STRANIERE IN ITALIA 2025

Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee, a cura di A. Acocella, L.P. Nicoletti, C. Toschi, Macerata 2025.

TÀPIES 1958

Tàpies, catalogo della mostra n. 36 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 12 maggio 1958), Milano 1958.

TOKYO GALLERY + BTAP 2010

Tokyo Gallery + BTAP: 1950-2010, a cura di M. Mochizuki, M. Doi e H. Sasaki, Tokyo 2010.

TOSCHI 2017

C. TOSCHI, 'Ova' in mostra alla Galleria dell'Ariete. *La promozione di Beatrice Monti della Corte dell'opera di Lucio Fontana*, in *Lucio Fontana. Fine di Dio*, a cura di E. Crispolti, Firenze 2017, pp. 104-135.

TOSCHI 2021

C. TOSCHI *Bobo Piccoli alla Galleria dell'Ariete*, in *Appunti per una ricerca su Bobo Piccoli*, a cura di C. Piccoli ed E. Pontiggia, Milano, 2021, pp. 70-75.

TOSCHI 2024

C. TOSCHI, *Spazi figurati per la non figurazione. Beatrice Monti della Corte e le pareti della Galleria dell'Ariete*, in *Spazi astratti. Interferenze fra architettura e arti a Milano 1945-1970*, a cura di A. Viati Navone, L. Tedeschi, S. Setti, Milano 2024, pp. 114-123.

TOSCHI 2025a

C. TOSCHI, *Ugo Mulas e la Galleria dell'Ariete: nascita di un mercato per la fotografia a Milano (1970-1973)*, in *Mostre fotografiche in Italia negli anni settanta: spazi, dialoghi, narrazioni*, a cura di A. Acocella e C. Casero, Milano 2025, pp. 168-182.

TOSCHI 2025b

C. TOSCHI, *Esporre le arti africane in Italia: il contributo di Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Immaginari visivi postcoloniali. Ricerche artistiche e scritture espositive in Italia tra anni Ottanta e Doppiozero*, a cura di F. Gallo, Cinisello Balsamo (Milano) 2025, pp. 112-125.

TOSCHI 2026

C. TOSCHI, *Reconfiguring the borders of the art market: the case of Beatrice Monti della Corte and South-East Asian arts (1955-1980)*, «Journal of Borderlands Studies», 2026 (in corso di stampa).

TZARA 1917

T. TZARA, *La chanson du serpent*, «Dada 2 Recueil Littéraire et Artistique», 2, 1917, p.n.n.

TURINA 2023

S. TURINA, *Giappone*, in *Dizionario Lucio Fontana*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2023, pp. 277-280.

ABSTRACT

Lo studio indaga il contributo di Beatrice Monti della Corte, e del programma espositivo da lei ospitato presso la Galleria dell'Ariete di Milano, nella diffusione tra i principali collezionisti italiani di un'apertura internazionale del gusto legata al viaggio e al confronto con altre culture artistiche nei quattro decenni che precedono la riflessione espositiva postcoloniale. Attraverso un'analisi incrociata di fonti d'archivio e foto dei viaggi di Beatrice Monti l'indagine approfondisce le nuove geografie del mercato dell'arte in una stagione in cui il *viaggio* diventa un importante strumento di emancipazione femminile attraverso cui costruire reti personali e professionali al di fuori del tradizionale sistema artistico eurocentrico.

The study investigates the contribution of Beatrice Monti della Corte and the exhibition program she hosted at the Galleria dell'Ariete in Milan in spreading an international openness of taste among leading Italian collectors, linked to travel and engagement with other artistic cultures in the four decades preceding postcolonial exhibition thinking. Through a cross-analysis of archival sources and photos of Beatrice Monti's travels, the investigation delves into the new geographies of the art market at a time when travel became an important tool for female emancipation, through which personal and professional networks could be built outside the traditional Eurocentric art system.

**VERSO LA *CRITICAL SPACE ART*:
POETICHE E POLITICHE ARTISTICHE NELLO SPAZIO COSMICO**

Mentre una nuova era spaziale si sviluppa inesorabilmente sotto i nostri occhi, il pensiero va alla precedente epoca scandita dagli entusiasmi quanto dagli allarmi nucleari i quali hanno caratterizzato la Guerra fredda. Il confronto tra i due periodi storici, attuabile da molteplici punti di vista e prospettive storiche oltre che teoriche, assume un'interessante piega se affrontato attraverso l'analisi delle operazioni artistiche che oggi, come allora, si sono volutamente e direttamente relazionate con l'esplorazione spaziale.

La prima era spaziale è temporalmente collocabile in un periodo che comunemente viene fatto iniziare con il lancio del satellite Sputnik e quindi alla realizzazione del primo volo nello spazio, ossia 1957, e terminare negli anni Settanta, con la grande stagione delle esplorazioni post-allunaggio. Oggi, diversamente, la definizione temporale di inizio della nuova era spaziale assume contorni meno precisi, localizzabile al termine del primo decennio del nuovo millennio, ed è caratterizzata piuttosto da una sempre più pervasiva presenza e rappresentanza della privatizzazione dello spazio cosmico. Risulta fondata ossia su marcati interessi di natura coloniale, estrattivista e mercificante, con l'esempio della pratica del turismo spaziale quale estrema radicalizzazione di una tendenza già in atto. Si è registrato invero il progressivo svanire degli entusiasmi e della fascinazione che hanno guidato la realizzazione delle imprese spaziali della seconda metà del XX secolo: crollati insieme alla divisione del mondo in due blocchi e al conseguente disgregarsi delle ideologie politiche che avevano trainato il mondo contemporaneo.

Lo sguardo sul tema, se dispiegato su una prospettiva storica decennale, dimostra le evidenti metamorfosi in corso. Le operazioni artistiche che trattano il tema del cosmo si fanno testimoni del mutato clima nei confronti delle esplorazioni spaziali, dimostrando un progressivo spostamento dalla fascinazione alla base dello sviluppo della *Space Art*, come branca dell'arte astronomica, verso un primo momento di confronto con il pubblico (non solo come spazio ma anche come occasione di pubblicità), infine di una nuova forma di operazione che si potrebbe definire *Critical Space Art*, ossia una produzione che, raccogliendo sentire condivisi non scevri dalla fascinazione per il cosmo, si propone quale dispositivo di sensibilizzazione circa l'esigenza e l'urgenza di confrontarsi con questioni dirimenti quali l'inquinamento, l'antropocentrismo, il colonialismo e l'estrattivismo.

Space Art in orbita

Il 18 marzo del 1965 i cosmonauti Alexei Leonov e Pavel Beljaev decollarono a bordo della navicella spaziale Voschod 2 dal cosmodromo di Bajkonour, con la missione di effettuare la prima passeggiata di un uomo nello spazio. Il lancio seguiva una serie di importanti traguardi raggiunti dall'industria aerospaziale sovietica nel contesto della Guerra fredda e della tensione con gli Stati Uniti d'America, affrontata anche sul terreno della corsa allo spazio¹. In volo attorno alla Terra per una giornata intera, i cosmonauti riuscirono a compiere la missione: mentre Beljaev si occupava di guidare la navicella, Leonov perseguiva l'obiettivo di camminare nello

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP B53D23022300006, codice progetto: 2022987EAH).

¹ Dopo il lancio dello Sputnik, basti pensare ai cosmonauti Yuri Gagarin e Valentina Tereshkova, primo uomo e donna a compiere un'orbita terrestre, rispettivamente a bordo della Voschod 1 nell'aprile del 1961 e della Voschod 6 nel giugno del 1963.

spazio dimostrando la sopravvivenza dell'umanità equipaggiata in tale ambiente ostile. Una volta rientrato, Leonov eseguì quattro schizzi con matite colorate su foglio di carta sancendo in maniera inedita il connubio tra cosmonauta professionista e artista autodidatta, una carriera quest'ultima mai potuta sviluppare per questioni economiche². Tra i disegni realizzati è annoverata un'alba spaziale la quale riproduceva la vista della Terra avuta fuori dalla navicella³. L'immagine rappresenta il sorgere del Sole visto dallo spazio e reso con una serie di linee a creare una gradazione di colori raffigurante l'irradiarsi dei raggi solari gialli e rossi nel cosmo oscuro e sulla superficie della Terra, descritta in riflessi blu e neri.

Frutto di una lavorazione veloce, nella sua semplicità e immediatezza esprime sia lo sguardo del cosmonauta e il fascino provato sia l'impatto che la dimensione tecnologica esercita sull'esperienza umana in orbita. La sera prima di partire, lo stesso racconta di aver preparato il materiale necessario legando ciascuna matita a un bracciale in metallo tramite del filo, così da superare le difficoltà date dall'assenza di gravità⁴. A ciò però Leonov associava anche una dimensione emotiva, in quanto la passeggiata nello spazio ha causato una reazione dell'ossigeno in assenza di gravità e quindi una difficoltà nel gestire i movimenti nella tuta spaziale, rendendo particolarmente pericoloso e complesso il suo rientro nella navicella⁵. Riuscito infine a risolvere, Leonov racconta di essersi voluto rilassare realizzando un disegno dopo l'avvenimento⁶, giungendo a detenere un nuovo primato quale la realizzazione della prima opera d'arte nello spazio. La testimonianza dell'impresa fu documentata da riprese video gestite dagli stessi cosmonauti, trasmesse in diretta sulla televisione sovietica, oltre che in collegamento radio. Benché le trasmissioni furono interrotte dopo aver notato le difficoltà di Leonov al rientro, i cosmonauti ignari proseguirono con la registrazione riprendendo, tra le altre scene, lo stesso cosmonauta intento a tracciare delle linee curvilinee su carta, presumibilmente, il momento in cui stava disegnando l'alba⁷.

Sebbene la passeggiata nello spazio fosse l'obiettivo della missione e poi un elemento cardine nella narrazione dell'esplorazione spaziale sovietica, caratterizzata da tratti propagandistici e celebratori, sapientemente costruita e controllata dallo Stato⁸, anche l'opera d'arte è interpretabile quale espressione di tale contesto. Con il suo stile chiaro e comprensibile, aderiva ai dogmi del Realismo socialista⁹ rispettando i criteri dello stile figurativo e del contenuto che racchiudeva il senso più profondo della celebrazione e della glorificazione dell'impresa compiuta non tanto da Leonov, quanto dal sistema sovietico intero. D'altronde, l'opera rientra di diritto nella *Space Art*, una forma artistica nata durante la prima era spaziale e caratterizzata principalmente dalla riproduzione di immagini figurative descrittive del cosmo. Influenzata dal generale entusiasmo per l'esplorazione spaziale, è rappresentativa della fascinazione provata e rispecchia tendenzialmente uno sguardo poetico e disincantato.

Sebbene la letteratura prodotta dal cosmonauta supporti una ricezione del suo gesto artistico quale espressione della sua volontà, il rapporto tra arte ed esplorazione spaziale si era già reso fatto politico con la fondazione del NASA Art Program nel 1962, fortemente voluto dall'astronauta James Webb e che ha visto l'agenzia spaziale statunitense invitare artisti dal

² SCOTT-LEONOV 2004, pp. 29-30 e p. 110.

³ COSMONAUTS 2014.

⁴ SCOTT-LEONOV 2004, p. 101.

⁵ LEONOV 1965.

⁶ SCOTT-LEONOV 2004, p. 110.

⁷ Tali riprese furono rese successivamente pubbliche in versione integrale dal ЦНФ - Центральной научно-популярной студии [CNF - Studio centrale della scienza popolare] con il documentario dedicato all'impresa e intitolato *Человек вышел в космос* [L'uomo è andato nello spazio] del 1965. <https://www.net-film.ru/film-53706/<15 ottobre 2025>>.

⁸ SIDIQI 2011; GEROVITCH 2014.

⁹ Per approfondire il tema del Realismo socialista in lingua italiana si rimanda a GOLOMSTOCK 1990; *DA STALIN A GORBACIOV* 1993; *REALISMI SOCIALISTI* 2011.

calibro di Andy Warhol e Robert Rauschenberg a realizzare opere sull'esplorazione spaziale¹⁰. Alla produzione dedicata al tema dello spazio e dell'esplorazione, che caratterizza la produzione sotto l'egida della NASA, Leonov contrappose un immaginario profondamente diverso e originato dall'esperienza vissuta in prima persona in grado di prefigurare – nonostante lo stile canonico – un importante cambiamento. Riproduceva ovvero una delle prime vedute della Terra dallo spazio, anticipata solo dalle fotografie scattate durante i lanci del missile tedesco V2 nel 1946 e nel 1947, le quali avevano riportato anch'esse vedute parziali del pianeta riprodotte in bianco e nero. Nel disegno di Leonov e, nello specifico, nel delineare un orizzonte curvo si può intravedere lo spostamento effettuato anche sul piano visuale – e ben prima che in *Earthrise* (1968) – e il cambiamento di un paradigma nell'osservazione umana e nella concezione della Terra.

Parafrasando Hito Steyerl, la perdita dello sguardo verso un orizzonte lineare, avviata in pittura da Turner, rappresenta uno spostamento fondamentale nello sguardo e nell'autopercezione dell'osservatore che abbandona la linearità (della forma e del tempo) verso il *Free Fall*, la caduta libera, esacerbata dalle vedute aeree e radicalizzata con le immagini prodotte nel cosmo. Se considerata retrospettivamente, genera una prospettiva distanziata capace di abbracciare l'insieme e di esercitare un controllo dall'alto, in grado di decretare il passaggio da un mondo basato sulla prospettiva lineare – per cui si presupponeva l'esistenza di un osservatore fisso entro un orizzonte stabile – a un nuovo stato in cui chi osserva fluttua e guarda verso il basso un suolo non più solido. L'esperienza di precarietà dell'esistenza e l'emergere di sempre più forti asimmetrie di potere convivono in un nuovo regime scopico basato sulla verticalità, in un passaggio che vede un'associazione sempre più forte tra umanità e tecnologia nella costruzione della visione del mondo¹¹.

Nel pieno della prima era spaziale alcune voci critiche avevano analizzato il cambiamento in corso. Hannah Arendt aveva posto l'interrogativo «Has man's conquest of space increased or diminished his stature?»¹², con lo scopo di ragionare attorno alla non neutralità dell'impresa spaziale in relazione allo sguardo verso la Terra e filtrato dalla tecnologia, ritenendo che questo potesse portare alla perdita del senso di partecipazione al mondo e alla sua trasformazione in qualcosa di fondamentalmente artificiale¹³.

Sulla scorta della teorizzazione circa la vergogna prometeica¹⁴, Günther Anders introduceva il concetto di discrepanza telescopica per riferirsi al fatto che l'avanzamento nella conoscenza scientifica e su grande scala comportasse un ridimensionamento simbolico della Terra e dell'uomo. A ciò associava il ruolo dei mass-media, in particolare la televisione, nella diffusione pervasiva di una narrazione che entrava nella vita quotidiana delle persone, nelle loro abitazioni, contribuendo a trasformare lo spazio in un'entità oggettivabile e quindi percepibile come merce da consumare¹⁵. La visione di Anders si discostava pertanto dalle letture ambientaliste e pacifiste emerse in riferimento alle immagini della Terra scattate dalle missioni Apollo, prefigurando piuttosto uno scenario consumistico che si sarebbe trasformato nelle prime forme di privatizzazione dello spazio del cielo e del cosmo.

Space (Advertising) Art

L'interesse del mondo pubblicitario per raggiungere un pubblico globale attraverso campagne che superassero i limiti tradizionali trovava precedenti già alla fine degli anni Ottanta, come

¹⁰ DEAN-ULRICH 2008.

¹¹ STEYERL 2011.

¹² ARENDT 1963, p. 527.

¹³ Ivi.

¹⁴ ANDERS 2007a e 2007b.

¹⁵ COSTELLO 2014, p. 244.

testimonia il progetto *France's 'Ring of Light' Project* (1989). Tale iniziativa anticipava quella che oggi viene definita *space advertising*, a tutti gli effetti la pratica che prevede l'utilizzo dello spazio per scopi commerciali e pubblicitari. Il fenomeno della commercializzazione dello spazio è ampio, e tra i vari tentativi di applicazione si annoverano l'occupazione del cielo con dispositivi luminosi per replicare loghi, così come il consumo di prodotti alimentari (prontamente adattati per la vita nello spazio) a bordo delle navicelle e durante delle dirette.

Indubbiamente si inserisce in linea con la crescente industrializzazione e privatizzazione delle infrastrutture orbitali, una dinamica entro cui si può inserire il progetto artistico *Space Expedition ANDORA*. Realizzato nel 1992 su invito del marchio di sigarette West, è stato concepito dall'artista e cosmonauta della Germania dell'Est Andora (al secolo Andreas Hoge) con la collaborazione della Roscosmos, l'Agenzia Spaziale Russa, nel contesto della grande campagna pubblicitaria rinominata *West in Space* (Fig.1). A disposizione di Andora venne dato un intero vettore spaziale, Proton-K, che divenne quindi il supporto di un intervento artistico collettivo realizzato direttamente sulla carena, dividendo lo spazio con il logo del marchio di sigarette¹⁶. Lanciato nello spazio dal cosmodromo di Bajkonur il 30 ottobre dello stesso anno, fu ripreso e trasmesso in diretta televisiva. Inoltre, la West organizzò in precedenza una campagna pubblicitaria ospitata su riviste, basata sulla richiesta di inviare testi da portare nello spazio. L'impatto mediatico è quindi il principio da cui nasce l'opportunità di lavorare con il vettore spaziale, e l'intento pubblicitario si colloca in un contesto storico specifico, quello del crollo dell'Unione Sovietica, della privatizzazione e dell'ingresso del libero mercato in un territorio fortemente ricettivo della realtà occidentale.

L'unione ideale tra Est e Ovest auspicata su piano economico è divenuta tema primario del progetto artistico, che assumeva però contorni poetici e messaggi pacifisti, esemplificati in primis dalla scelta di Andora il quale, nato in Germania dell'Est, ha frequentato un corso per cosmonauti in Unione Sovietica presso la Città delle Stelle e inoltre ha vissuto a New York. Lo stesso, ha infine allargato l'invito di partecipare al progetto ad altre figure, coinvolgendo l'artista ucraino Yuri Leiderman e lo scrittore kirghiso Chinghiz Aitmatov (Figg. 2-3). Sul vettore furono quindi applicati i vari interventi¹⁷: Andora presentò un lavoro pittorico in stile neoespressionista tedesco realizzato sul razzo, un testo di Aitmatov e un lavoro fotografico di Leiderman, applicati come stampa su pellicola sul Proton-K. Il testo di Aitmatov inneggiava alla responsabilità dell'umanità nei confronti dell'esistenza non umana¹⁸, mentre il lavoro di Leiderman apriva un dialogo con il tema della vita e della morte citando le teorie filosofiche del cosmismo iniziate da Nikolai Fyodorov.

Pubblicate postume nel libro *Filosofia dell'opera comune*¹⁹, la teoria di Fyodorov sosteneva una rilettura del determinismo marxista postulando che una società ideale di stampo socialista sarebbe stata raggiungibile attraverso la condivisione del benessere, per cui si rendeva necessario ottenere l'immortalità dei viventi e la resurrezione degli avi attraverso lo sviluppo di nuove tecnologie. Fondamentalmente, Fyodorov anticipava il tecno-utopismo sovietico. Sulla base di queste riflessioni, l'ingegnere e scienziato russo Konstantin Tsiolkovsky, padre fondatore dell'industria aerospaziale sovietica, compì di fatto il primo progetto di razzo spaziale e teorizzò vari aspetti del volo nello spazio, oltre all'ascensore spaziale²⁰.

Mentre Fyodorov era un autore dimenticato e problematico in URSS, Tsiolkovsky veniva celebrato con monumenti e musei a lui dedicati. Per Leiderman, ucraino di stanza a Mosca negli anni Ottanta e attivo nel circolo concettualista fino ai primi Novanta, il recupero del cosmismo fedoroviano presenta tratti esistenziali attribuibili alla sua esposizione alla cultura visuale

¹⁶ POSTSCHLIESSFACH 1993.

¹⁷ Informazioni avute da un'intervista dell'autrice con l'artista Andora, aprile 2019, Berlino.

¹⁸ POSTSCHLIESSFACH 1993, pp. 38-39.

¹⁹ FEDOROV 1970.

²⁰ Sul tema si rimanda a HAGEMEISTER 1997; YOUNG 2012.

sovietica relativa alla corsa allo spazio. L'estetica e il tema del suo lavoro si discostano tanto dall'orizzonte celebrativo d'epoca sovietica quanto dal tecno-utopismo diffuso negli anni Novanta e perno attorno cui *West in Space* ruotava. Da un punto di vista tecnico, l'opera di Leiderman si componeva della riproduzione di fotografie scattate a lapidi e tombe del cimitero e del crematorio Donskoy di Mosca in cui si vedono dati personali e fotografie riferite a persone defunte, con cui l'artista non aveva legami diretti (Fig. 4). Le immagini, stampate e applicate sulla punta del vettore, erano destinate a dissolversi tramite effetto di combustione nell'attraversamento tra l'esosfera e il cosmo, un passaggio simbolico per Leiderman che vedeva in questo un rimando alla cremazione e alla resurrezione, e fondamentalmente un rituale cui assistere come collettività²¹.

The topic of overcoming physical death turns out to be the main engine of technical progress. All living and temporarily departed from this world are pushing humanity into space. The fire of all ever-former cremations merges in a single flame of rocket love. The rocket seems to be filled with human dust, carried away into space for the subsequent resurrection²².

Di fronte al tecno-ottimismo e alla privatizzazione dello spazio, Leiderman propone un immaginario dominato da un appello a ripensare il progresso tecnico quale mezzo per ottenere il superamento della morte, o tendenzialmente un miglioramento per l'umanità da attuarsi in nome dell'amore quale sentimento entro cui unire gli sforzi verso il raggiungimento di un obiettivo comune. Tale visione, certamente ancorata all'immaginario collettivo di stampo sovietico, tuttavia suggerisce una lettura laterale – se non marginale – rispetto alla narrazione dominante ed egemonica dell'esplorazione spaziale, attraverso la risemantizzazione del pensiero cosmista e, in definitiva, attuando una delle sue più radicali interpretazioni in ambito artistico²³. Il progetto, già realizzato prima di collaborare a *Space Expedition ANDORA*, ha assunto nuovi connotati in virtù della partecipazione a una delle prime opere d'arte che ha raggiunto il cosmo attraverso l'uso di tecnologia aerospaziale. In tale contesto, l'aspirazione cosmista all'immortalità risulta amplificata su una scala universale, in quanto la riflessione sul superamento della morte si articola in relazione all'effettivo attraversamento di un confine non solo simbolico, ma anche fisico e spaziale e, non da ultimo considerato l'ultima frontiera per l'umanità.

Critical Space Art: il caso di Trevor Paglen

Il rapporto tra prima e seconda era spaziale diviene soggetto centrale nell'opera dell'artista e geografo statunitense Trevor Paglen – attivo nel contesto rinnovato del XXI secolo –, *The Last Pictures* (2012) (Fig. 5), in cui l'esplorazione spaziale è territorio della *new space economy*, dominata dall'ingresso sulla scena di colossi privati come SpaceX, Blue Origin e Virgin Galactic, e dal capitalismo multiplanetario²⁴.

L'opera consiste in una riattualizzazione del *Voyager Golden Record*, il disco fonografico lanciato dalla NASA nello spazio nel 1977, a bordo delle sonde Voyager 1 e Voyager 2. Concepito per raccogliere suoni e immagini rappresentativi delle diversità della vita sulla Terra, era destinato a forme di vita extraterrestre o a viaggiatori dello spazio in futuri remoti²⁵ e fu posizionato sulle due sonde, la cui rotta era rivolta all'esplorazione dello spazio senza ritorno. Una missione ancora oggi parzialmente attiva e che le vede collocate nello spazio interstellare

²¹ Informazioni avute da un'intervista dell'autrice con l'artista Yuri Leiderman, aprile 2019, Berlino.

²² Estratto dal testo scritto dall'artista per il progetto dell'opera. LEIDERMAN, collezione privata 1992.

²³ FRANETOVICH 2019.

²⁴ Cfr. NELSON–BLOCK 2018; SHAMMAS–HOLEN 2019; COBOL PONGIDE 2019.

²⁵ Si rimanda alla pagina *The Golden Record* sul sito NASA, <https://science.nasa.gov/mission/voyager/voyager-golden-record-overview/> <19 gennaio 2026>.

quali artefatti umani più lontani dalla Terra. Secondo Paglen, lo sguardo retrospettivo rivolto a tale progetto disvela un certo grado di *naïveté* nelle aspettative del passato, dimostrando d'altro lato quanto la società attuale abbia sviluppato un'attitudine più «nichilista» rispetto al futuro²⁶.

Con *The Last Pictures* l'artista ha quindi operato di fatto una risemantizzazione del modello storico fondata su una critica al suo contenuto, ritenuto una selezione di documenti e immagini volti unicamente a costruire una visione edulcorata della Terra. In sostituzione a queste, l'artista ha coinvolto scienziati, artisti, antropologi e filosofi per individuare fonti alternative che rispondessero a criteri di rappresentatività delle problematiche geopolitiche, sociali e ambientali, del rapporto tra umanità, tecnologia e cosmo, tra cui un *frame* della passeggiata nello spazio di Leonov, ma furono incluse anche immagini culturali e artistiche, inclusa la fotografia della stanza suprematista che Kazimir Malevich presentò nel dicembre del 1915 nel contesto dell'esposizione collettiva *Ultima mostra futurista 0.10* presso la galleria di Nadezhda Dobychina a San Pietroburgo, *La grande onda di Kanagawa* di Hokusai (1830-1833) e *Captain America*²⁷. Il nuovo disco è stato quindi caricato sul satellite EchoStar XVI e destinato a rimanere in orbita attorno alla Terra, entrando a far parte della *space junk*, rendendosi quindi spazzatura e collocandosi al di là dell'ipotesi remota che potrà essere, prima o poi, ritrovato.

Al centro della riflessione di Paglen risiede il rapporto con il tempo e il concetto di temporalità diluita in un'eternità umanamente incomprensibile, per cui i satelliti e gli oggetti spaziali sono interpretabili quali rovine culturali e materiali dell'umanità, ossia dei «monumenti dell'antropocene» rappresentativi del «fallimento» di una «società suicida» su cui basare una riflessione critica collettiva²⁸. *The Last Pictures* emerge da una riflessione sulle tecnologie, le infrastrutture e i sistemi di controllo invisibili poiché volutamente nascosti al popolo dal governo Statunitense, sviluppata negli anni precedenti tramite il mezzo fotografico e progetti editoriali, scattando immagini di basi militari segrete, siti di sorveglianza²⁹, e anche di satelliti e altri oggetti volanti nel cielo, come nel caso di *INTRUDER 12A in Vulpecula (Ocean Reconnaissance Satellite; USA 274)* (2017)³⁰. L'immagine mostra, a un primo sguardo, una porzione di cielo azzurro entro cui delle nubi bianche sembrano farsi strada, dal basso verso l'alto, eppure il soggetto dello scatto – denunciato dal titolo – è un oggetto volante ritratto nella forma di una sottilissima linea bianca, la quale mette in luce l'esistenza di un satellite non dichiarato dagli Stati Uniti d'America ma tracciato e mappato da osservatori amatoriali di satelliti³¹.

L'indagine sul confine tra arte contemporanea, tecnologia spaziale e geografia politica si è successivamente radicalizzata con la realizzazione di *Orbital Reflector* (Figg. 6-7), un'opera costituita da un satellite e da una scultura gonfiabile prodotta in Mylar metallizzato e lanciata nello spazio a bordo di un razzo Falcon 9 di SpaceX il 3 dicembre 2018. Concepita a partire dalla metà degli anni 2000 e progettata a partire dal 2008, la produzione dell'opera è stata avviata effettivamente nel 2016 con la collaborazione del Nevada Museum of Art e una campagna di *fundraising* mirata sia al raggiungimento di una quota di finanziamento sia al coinvolgimento del pubblico. Il progetto prevedeva il rilascio del satellite nell'orbita bassa terrestre e la seguente attivazione della scultura gonfiabile che, una volta aperta, avrebbe mostrato una forma a diamante dalla lunghezza di 30 metri.

L'obiettivo di Paglen era di realizzare un'opera d'arte pubblica nello spazio cosmico, destinata a essere vista a occhio nudo dalla popolazione terrestre. Per riuscirci, oltre al calcolo circa la dimensione, si era reso necessario garantire un certo grado di riflettenza della superficie,

²⁶ THOMPSON 2012.

²⁷ PAGLEN 2012, pp. 24-140.

²⁸ Ivi, p. 10.

²⁹ PAGLEN 2009.

³⁰ Si veda PAGLEN 2013 e JACOB 2018.

³¹ Sul tema dell'osservazione amatoriale dei satelliti si ricorda la Operation Moonwatch organizzata dallo Smithsonian Astrophysical Observatory nel 1956 (MCCRAY 2008).

di modo che potesse rendersi visibile tramite il riflesso dei raggi solari. In ogni aspetto della sua realizzazione l'opera è stata strettamente collegata alla scienza aerospaziale e l'oggetto stesso testimonia evidenti richiami a precedenti progetti di satelliti-specchio, pensati per aumentare i raggi solari su specifiche aree sulla Terra.

Tuttavia, alle questioni puramente tecniche e tecnologiche si aggiunge una lettura di tono poetico e ancorata nella storia dell'arte. Secondo Paglen, difatti, una delle principali fonti di ispirazione è stata la teoria suprematista espressa da Kazimir Malevich nel testo *Suprematismo: 34 disegni*, pubblicato nel 1920, in cui descrisse le forme usando il termine '*sputnik*', ovvero 'satelliti', forme fluttuanti nello spazio cosmico al pari di oggetti volanti. Un termine reso noto successivamente dall'industria aerospaziale sovietica che lo ha utilizzato per una serie di satelliti, tra cui lo *Sputnik 1*, il primo a essere lanciato in orbita decretando l'inizio dell'esplorazione spaziale e della corsa allo spazio. A interessare l'artista è però il fondamento non funzionale del progetto malevichiano e il suo potenziale nel rivendicare una visione dello spazio cosmico (e del cielo) che sia scevra da qualsiasi utilitarismo, a maggior ragione priva di interessi militari, scientifici o commerciali. Secondo Paglen, l'opera di Malevich è interpretabile alla stregua di un fotorealismo pertanto le forme da lui costruite possono assumere connotati cosmologici e apparire quali infrastrutture ed estetiche planetarie³².

Tuttavia Paglen non ha potuto vedere l'attualizzazione della sua visione. Dopo essere stata lanciata nell'orbita terrestre bassa, l'opera è rimasta incompiuta in quanto richiedeva un ulteriore passaggio per la sua realizzazione, ossia l'espansione della forma specchiata che dipendeva, come ogni fase del processo, dal lavoro congiunto di FCC (Commissione Federale per le Comunicazioni), esercito e NASA. Nei giorni successivi al lancio l'amministrazione della prima presidenza Trump aveva esercitato pressione e chiuso il congresso per settimane, lasciando il personale delle diverse agenzie in congedo, con lo scopo di far finanziare la costruzione del muro al confine tra Stati Uniti d'America e Messico. Un fatto che ha dimostrato quanto l'interdipendenza tra le politiche dei confini terrestri e quelle spaziali sia una realtà.

In a very real way, the fact is that Trump's wishes to build a wall with Mexico killed the Orbital Reflector project, [...] proved the point of the project, or one of the points of the project, which was to think about the relationship between the public and territories and borders. For me, it was a perfectly legitimate resolution to the project. It wasn't the one outcome I expected, nor the one that we had planned for, nor the one that we had engineered. But from a conceptual standpoint, I think it is a perfectly fine way to end the project³³.

La pratica artistica di Paglen si configura come una forma paradigmatica di *Critical Space Art* in quanto ricorre allo sfruttamento delle tecnologie aerospaziali, e alla definizione di una *Satellite aesthetics*³⁴ e, in egual misura, avanza una critica delle strutture di controllo e delle forme di potere implicite nello spazio. Si tratta ovvero di una forma autocosciente, e diremmo in questo caso critica, di *Space art*, che può svolgere un ruolo nel «rivelare la trasformazione dell'esplorazione spaziale nello sfruttamento dello spazio e, infine, che la mercificazione si sta espandendo ben oltre il pianeta blu per mezzo della scienza e dell'arte»³⁵.

Rispetto a questo però, la definizione di *Critical Space Art* presenta un passaggio successivo, una strutturazione del pensiero che da autocoscienza si fa critica applicata al contesto pubblico e profondamente ancorata in una tradizione di studi critici. In linea con le ricerche compiute nel contesto del suo percorso di dottorato svolto a Berkeley con Carl Sauer e con la teoria lefebvriana dello spazio di rappresentazione, l'artista opera nell'ambito di una *experimental geography*: mettendo

³² PAGLEN –FRANETOVICH 2020.

³³ Ivi.

³⁴ DÍAZ 2025.

³⁵ WEDDIGEN 2012.

in luce come ogni pratica spaziale rifletta posizionamenti ideologici e sociali, evidenzia le interdipendenze tra tecnologia, politica e controllo dei territori, terrestri e extraterrestri. Propone quindi una *counterspatial activity*, in grado di rendere evidenti, esponendoli, i nodi e le connessioni che il potere ha in quel contesto tentando di postulare possibili alternative³⁶.

Il rapporto con la tecnologia aerospaziale, pur essendo condizione necessaria per la realizzazione delle opere, non implica alcuna adesione ai sistemi scientifici, militari o economici che la governano, di contro ai quali piuttosto Paglen attua uno sguardo critico capace di far emergere le non funzionalità e le intenzioni implicite delle infrastrutture spaziali. In questo senso, il suo operato si situa tra un orizzonte che abbraccia il sentire poetico (che permane quale fondamento irrinunciabile) e uno sguardo razionale, occidentale e decostruttivo. La riattualizzazione critica di dispositivi storici (dai Voyager Golden Records ai satelliti-specchio) e la problematizzazione delle narrative egemoniche legate alla colonizzazione e alla mercificazione dello spazio può di fatto contribuire a sensibilizzare l'opinione pubblica sulle criticità relative a una esplorazione spaziale orientata al mero sfruttamento delle risorse e alla colonizzazione. Si pone in linea con le forme di analisi critica, quali le discussioni sulla *cosmic diplomacy*³⁷ e l'esigenza di postulare un atteggiamento etico nell'esplorazione spaziale fondato anche sulla scorta di riflessioni del rapporto tra umano e non umano, recentemente riportate all'attenzione dall'astrobiologia, e sulla presa di posizione contro una forma di *spatial orientalism*³⁸.

³⁶ JACOB 2018, pp. 27-28.

³⁷ BATTAGLIA 2014.

³⁸ MARINO 2023, pp. 282-283, 285.



Fig. 1: Andora (Andreas Hoge) con Chinghiz Aitmatov e Yuri Leiderman, *Space Expedition ANDORA*, 1992, intervento con tecniche pittoriche e a stampa su vettore spaziale. Lancio del Proton-K dal cosmodromo di Bajkonour il 30 ottobre del 1992. Foto Ludwig Rauch. Courtesy l'artista

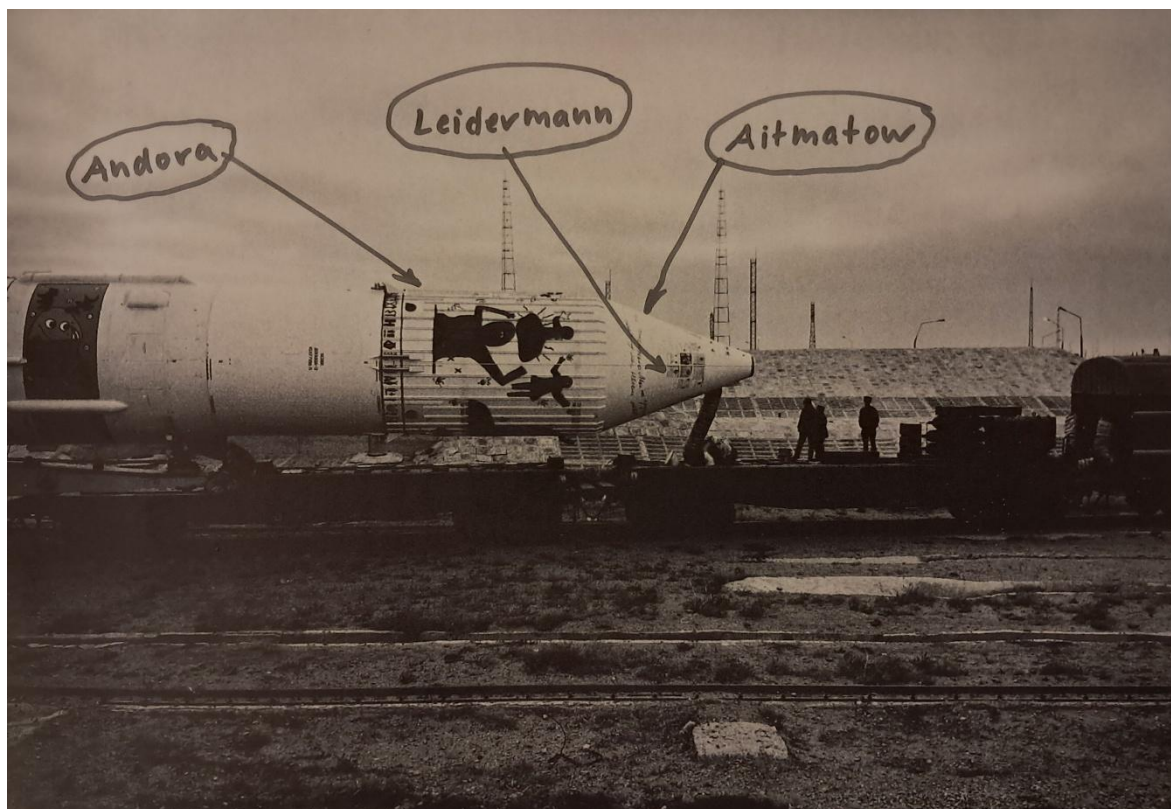


Fig. 2: Andora (Andreas Hoge) con Chinghiz Aitmatov e Yuri Leiderman, *Space Expedition ANDORA*, 1992. Immagine pubblicata su *Postschließfach. Ein Bericht der Space Expedition ANDORA*, Reison Verlag, Berlino, 1993



Fig. 3: Andora (Andreas Hoge) con Chinghiz Aitmatov e Yuri Leiderman, *The Space Expedition Andorra*, 1992, intervento con tecniche pittoriche e a stampa su vettore spaziale. Courtesy l'artista

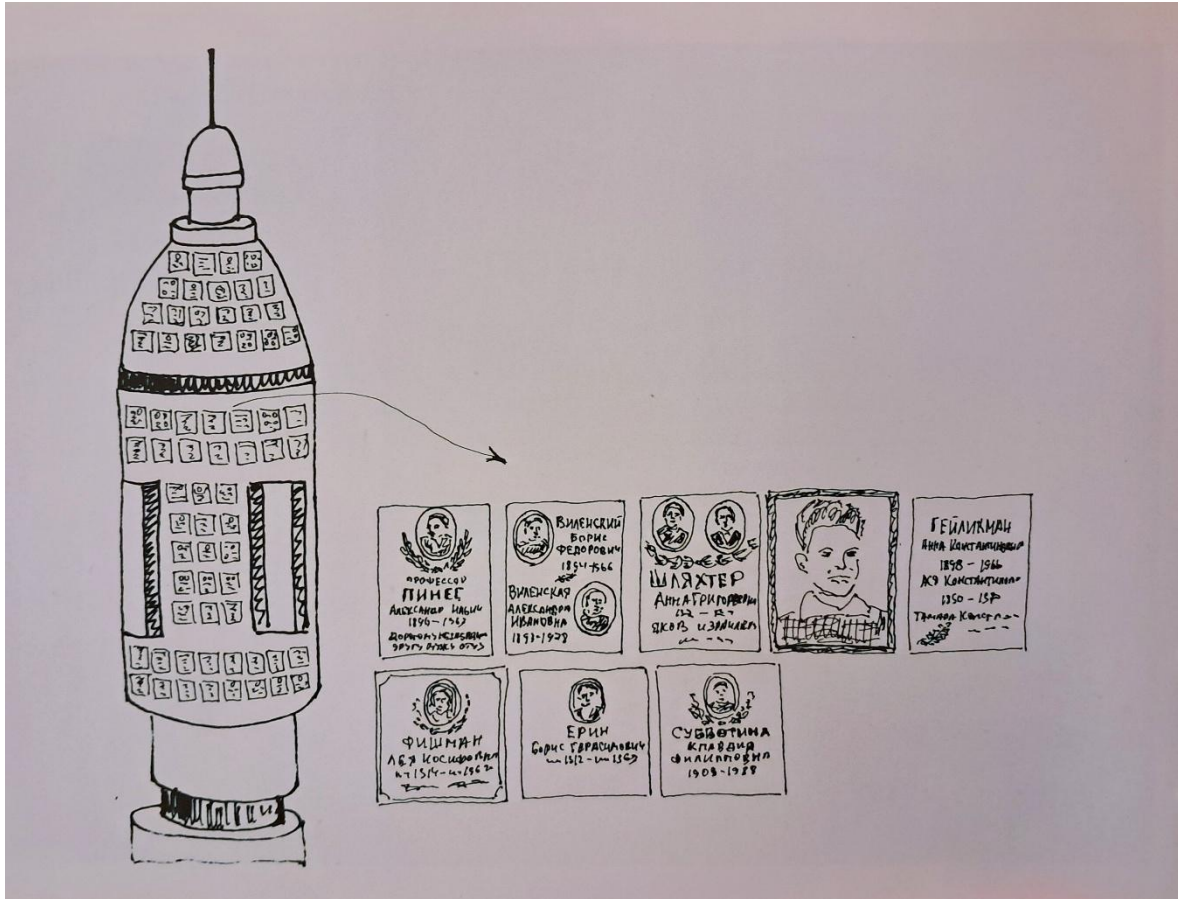


Fig. 4: Yuri Leiderman, disegno progettuale per *Space Expedition ANDORA*, 1992. Immagine pubblicata su *Postschließfach. Ein Bericht der Space Expedition ANDORA*, Reison Verlag, Berlino, 1993

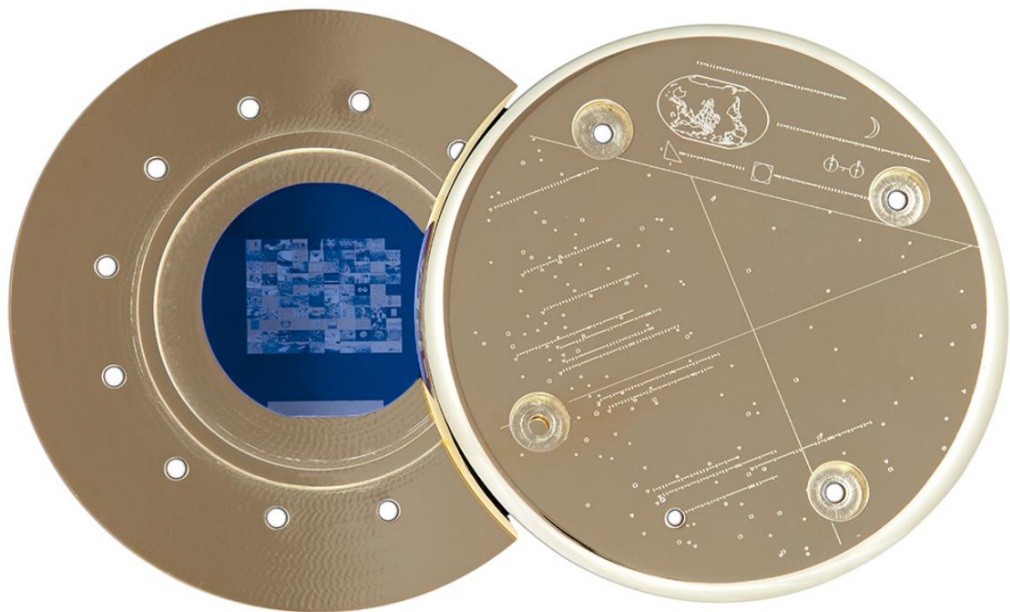


Fig. 5: Trevor Paglen, *The Last Picture. Artifact*, 2012, disco di silicio inciso e racchiuso in un contenitore placcato in oro. Courtesy l'artista

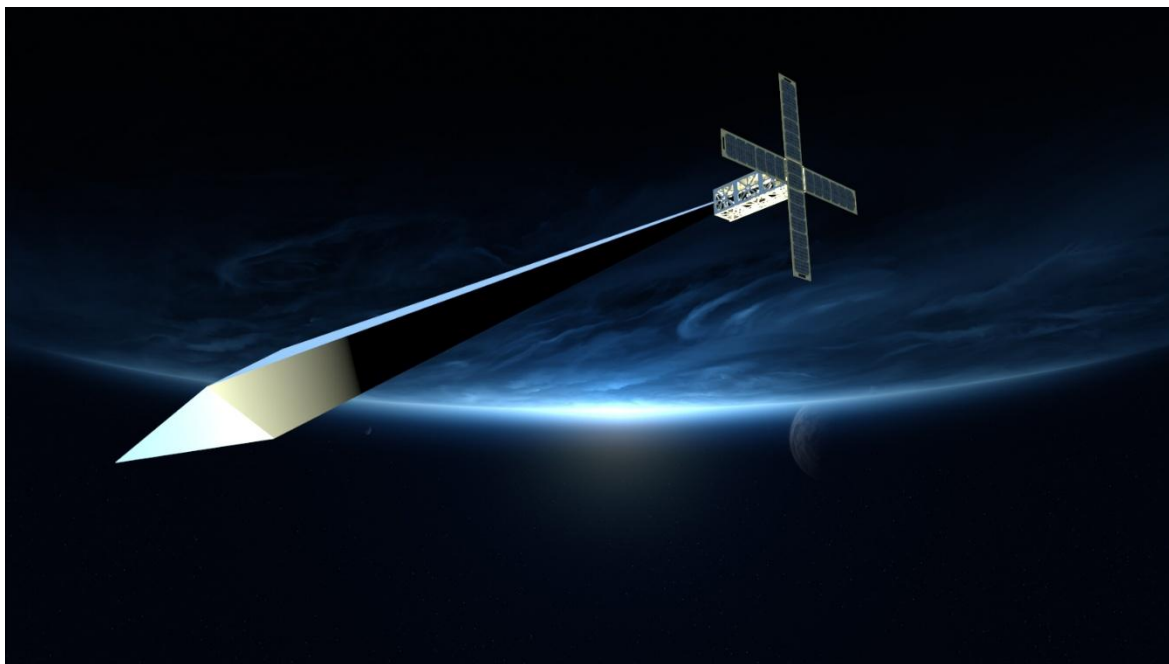


Fig. 6: Trevor Paglen, *Orbital Reflector*, 2018, mylar, alluminio, pannelli solari. Digital rendering di *Orbital Reflector*. Courtesy l'artista e Nevada Museum of Art



Fig. 7: Trevor Paglen, *Orbital Reflector*, 2018, mylar, alluminio, pannelli solari. Digital rendering di *Orbital Reflector*. Courtesy l'artista e Nevada Museum of Art

BIBLIOGRAFIA

ANDERS 2007a

G. ANDERS, *L'uomo è antiquato. I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino 2007 (edizione originale *Die Antiquiertheit des Menschen*, Monaco 1956; prima traduzione italiana, Milano 1963).

ANDERS 2007b

G. ANDERS, *L'uomo è antiquato. II. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Torino 2007 (edizione originale *Die Antiquiertheit des Menschen*, Monaco 1980; prima traduzione italiana, Milano 1992).

ARENDT 1963

H. ARENDT, *Man's Conquest of Space*, in «The American Scholar», XXXII, 4, 1963, pp. 527-540.

BATTAGLIA 2014

D. BATTAGLIA, *Cosmos as Commons: An Activation of Cosmic Diplomacy*, «e-flux journal», 58, ottobre 2014 (disponibile on-line: <https://www.e-flux.com/journal/58/61180/cosmos-as-commons-an-activation-of-cosmic-diplomacy>)

COBOL PONGIDE 2019

COBOL PONGIDE, *Marte oltre Marte. L'era del capitalismo multiplanetario*, Roma 2019.

COSMONAUTS 2014

Cosmonauts: Birth of the Space Age, catalogo della mostra, a cura di D. Millard, Londra 2014.

COSTELLO 2014

D.C. COSTELLO, *Publishing Words to Prevent Them from Becoming True: The Radical Praxis of Günther Anders*, tesi di Dottorato, University of California, Irvine 2014 (edizione originale: G. Anders, *Der Blick vom Mond: Reflexionen über Weltraumflüge*, Monaco 1970).

DA STALIN A GORBACIOV 1993

Da Stalin a Gorbaciov. Aspetti del realismo socialista in URSS, catalogo della mostra, a cura di F. Santoro, Milano 1993.

DEAN-ULRICH 2008

J.D. DEAN, B. ULRICH, *NASA/ART: 50 Years of Exploration*, New York - Londra 2008.

DÍAZ 2025

E. DÍAZ, *After Spaceship Earth. Art, Techno-utopia, and Other Science Fictions*, New Haven 2025.

FEDOROV 1970

N. FEDOROV, *The Philosophy of the Common Cause. Articles, thoughts and letters of Nikolai Fedorovich Fedorov*, 1970 (edizione originale: Verny 1906, Mosca 1913).

FRANETOVICH 2019

A. FRANETOVICH, *Cosmic Thoughts: The Paradigm of Space in Moscow Conceptualism*, «e-flux journal», 100, aprile 2019 (disponibile on-line: <https://www.e-flux.com/journal/99/263593/cosmic-thoughts-the-paradigm-of-space-in-moscow-conceptualism>).

GEROVITCH 2014

S. GEROVITCH, *Voices of the Soviet Space Program. Cosmonauts, Soldiers, and Engineers. Who Took the USSR into Space*, Londra 2014.

GOLOMSTOCK 1990

I. GOLOMSTOCK, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano 1990 (edizione originale, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londra 1990).

HAGEMEISTER 1997

M. HAGEMEISTER, *Russian Cosmism in the 1920s and Today*, in *The Occult in Russian and Soviet Culture*, a cura di B. Rosenthal, Londra 1997, pp. 185-202.

JACOB 2018

J.P. JACOB, *Trevor Paglen: Invisible Images and Impossible Objects*, in *Trevor Paglen. Sites Unseen*, catalogo della mostra, a cura di John P. Jacob, L. Skrebowski, Washington DC - Londra 2018, pp. 23-85.

LEONOV 1965

A. LEONOV, *My First Steps in Space*, «The Unesco Courier», 6, 1965, pp. 4-12.

MARINO 2023

A. MARINO, *Reconstellating Astroenvironmentalism. Borders, Parks, and Other Cosmic Imaginaries*, in *The Routledge Handbook of Social Studies of Outer Space*, a cura di J.F. Salazar, A. Gorman, Londra - New York 2023, pp. 281-294.

MCCRAY 2008

P. MCCRAY, *Keep Watching the Skies! The Story of Operation Moonwatch and the Dawn of the Space Age*, Princeton 2008.

NELSON-BLOCK 2018

P.L. NELSON, W.E. BLOCK, *Space Capitalism: How Humans will Colonize Planets, Moons, and Asteroids*, Londra 2018.

PAGLEN 2009

T. PAGLEN, *Blank Spots on the Map: The Dark Geography of the Pentagon's Secret World*, New York 2009.

PAGLEN 2012

T. PAGLEN, *The Last Picture*, Berkeley 2012.

PAGLEN 2013

T. PAGLEN, *Friends of Space, How Are You All? Have You Eaten Yet? Or, Why Talk to Aliens Even if We Can't*, «Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry», 32, 2013, pp. 8-19.

PAGLEN-FRANETOVICH 2020

T. PAGLEN, A. FRANETOVICH, *Impossible Objects: A Conversation*, «e-flux journal», 113, novembre 2020 (disponibile on-line: <https://www.e-flux.com/journal/113/359928/impossible-objects-a-conversation>)

POSTSCHLIESSFACH 1993

POSTSCHLIESSFACH, *Ein Bericht der Space Exploration ANDORA*, Berlino 1993.

REALISMI SOCIALISTI 2011

Realismi socialisti: grande pittura sovietica 1920-1970, catalogo della mostra, a cura di M.C. Bown, E. Petrova, Z. Tregulova, Milano 2011.

SCOTT–LEONOV 2004

D. SCOTT, A. LEONOV, *Two Sides of the Moon: Our Story of the Cold War Space Race*, New York 2004.

SHAMMAS–HOLEN 2019

V.L. SHAMMAS, T.B. HOLEN, *One giant leap for capitalistkind: private enterprise in outer space*, «Palgrave Commun», 5, 10, 2019 (disponibile on-line: <https://www.nature.com/articles/s41599-019-0218-9>)

SIDDIQI 2011

A. SIDDIQI, *From Cosmic Enthusiasm to Nostalgia for the Future A Tale of Soviet Space Culture*, in *Soviet Space Culture Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, a cura di E. Maurer, J. Richers, M. Rüthers, C. Scheide, New York 2011, pp. 283-306.

STEYERL 2011

H. STEYERL, *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, «e-flux journal», 24, aprile 2011 (disponibile on-line: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective>).

THOMPSON 2012

N. THOMPSON, *The Last Pictures: Interview with Trevor Paglen*, «e-flux journal», 37, settembre 2012, (disponibile on-line: <https://www.e-flux.com/journal/37/61238/the-last-pictures-interview-with-trevor-paglen>)

WEDDIGEN 2012

T. WEDDIGEN, *Alien spotting: Damien Hirst's Beagle 2 Mars Lander calibration target and the exploitation of outer space*, in *Imagining outer space: European astroculture in the twentieth century*, a cura di A.C.T. Geppert, New York 2012 p. 315.

YOUNG 2012

G.M. YOUNG, *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and his Followers*, New York 2012.

ABSTRACT

Il saggio indaga pratiche artistiche realizzate nel contesto della prima e della nuova era spaziale e, nello specifico, nello spazio extra-atmosferico attraverso l'utilizzo di tecnologie aerospaziali quali razzi e satelliti. L'analisi si struttura su casi emblematici che introducono all'individuazione di tre fasi principali. La prima, esemplificata dai disegni del cosmonauta Aleksei Leonov, rappresenta un consolidamento della *Space Art* pur nel contesto della fattiva esplorazione spaziale, la seconda indaga la crescente aspirazione alla commercializzazione dello spazio del post-1989 con l'esempio di *Space (Advertising) Art*, rappresentata dal progetto *Space Expedition ANDORA*. Infine si prende in esame l'opera di Trevor Paglen, tramite cui si propone la definizione di *Critical Space Art*, quale espressione di riflessione critica sulle strutture e le forme di pensiero egemonico che sottostanno l'esplorazione spaziale, rivelando visioni profondamente coloniali e antropocentriche. Nel contesto dello studio, si indagano quindi le visioni artistiche nelle loro accezioni e sfumature poetiche e politiche, in grado di sviluppare – in tempi e modi diversi – letture sul rapporto tra l'umanità e lo spazio cosmico, in un momento storico caratterizzato dal ritorno alle pratiche di colonizzazione dello spazio definite da processi di militarizzazione, privatizzazione e turistificazione del cosmo.

The paper investigates artistic practices developed in the context of the first and new space age, specifically in outer space through the use of aerospace technologies such as rockets and satellites. The analysis is structured around emblematic cases that lead to the identification of three main phases. The first, exemplified by the drawings of cosmonaut Aleksei Leonov, represents a consolidation of Space Art within the context of active space exploration. The second examines the growing aspiration for the commercialization of space after 1989, illustrated by Space (Advertising) Art through the *Space Expedition ANDORA* project. Finally, Trevor Paglen's work is examined, through which the concept of *Critical Space Art* is proposed as an expression of critical reflection on the structures and forms of hegemonic thought underlying space exploration, revealing deeply colonial and anthropocentric visions. Within the scope of this study, artistic visions are explored in their poetic and political nuances, capable of developing – at different times and in different ways – interpretations of the relationship between humanity and cosmic space in a historical moment characterized by the return of space colonization practices defined by militarization, privatization, and the touristification of the cosmos.

TOWARD AN ECOLOGY OF MUTUAL AID: POLITICS OF THE MARGIN AND MORE-THAN-HUMAN RECIPROCITY IN THE PRACTICE OF WURMKOS

Introduction: Ecology of the Margin

Within contemporary ecological thought, the margin has emerged as a crucial heuristic nexus. At once a physical space, a discursive arena, and an embodied condition, the margin allows for radical experimentation with epistemologies, ethics, and politics opposed to an increasingly unsustainable *status quo*. This tactical drift toward the edge represents a calculated desertion from modern ‘mainstream’ environmentalism, which originated in Cold War atomic anxieties, pioneering studies on anthropogenic environmental endangerment¹ and unprecedented ‘global perspectives’ on Earth². Although rebranded in the early 2000s under the fashionable banner of the ‘Anthropocene’, this narrative remains deeply problematic. In fact, the ‘Human epoch’ hypothesis posits the planet as an interconnected and fragile totality – and ecological collapse as a shared, transnational imperative. However, ecofeminist, queer, anticapitalistic, and decolonial critiques highlight three fundamental aporias within this paradigm.

Firstly, the ‘global’ rhetoric of the Anthropocene universalizes responsibility for environmental damage, which is, conversely, engineered within specific socioeconomic structures. Asserting that ‘humanity’ acts as a singular geological force indulges in a statistical hallucination, which enables «the military-state-corporate apparatus to disavow responsibility for the differentiated impacts of climate change»³ and makes all subjects complicit in a destructive project that is essentially capitalocentric⁴. Secondly, relentless catastrophic imagery in political and media communication risks paralyzing, rather than catalyzing, ethical transformation. As described by urban geographer Stephanie Wakefield, this short circuit inadvertently leads to «moralizing instructions on the necessity of educating the masses, using smarter lightbulbs, jettisoning “outdated” nature/human binaries, and supporting resilience gurus or a green new politician»⁵. Thirdly, an ecological transition dominated by the lexicon of resilience, sustainability, and individual empowerment ultimately reinforces, rather than radically question, the separation between Man and the natural world. Behind the appearance of greater «solidarity with non-human people»⁶ lies, in fact, a totalizing and intoxicating «sense of total overview, global and dominating, rather than a sense of humble belonging»⁷. Rooted in the modern suprematist project of the European rational subject (as inherited from Cartesian dualism), this perspective has historically legitimized colonial and extractive capitalism⁸. Therefore, elevating humanity to an overwhelming and irreversible global agent merely

The author wishes to thank Wurmko for sharing invaluable published and unpublished materials, for the insightful conversations, and for the opportunity to participate in a workshop connected to the projects discussed in this article; sincere gratitude is expressed to Pasquale Campanella, Patrizio Raso, and Monica Sgrò – currently a doctoral candidate at the Universitat Politècnica de València and the Università degli Studi di Milano-Bicocca, researching the intersections between relational artistic practices and political ecology. Finally, acknowledgment is due to Roberto Pinto, who generously granted access to essential documents from his personal archive regarding Wurmko’s early years of activity.

¹ CARSON 1962; DORST 1965; MEADOWS ET ALII 1972.

² RUSSILL 2013; MENDES FLORES 2023.

³ DEMOS 2017, p. 17.

⁴ MOORE 2016.

⁵ WAKEFIELD 2020, p. 10.

⁶ MORTON 2017.

⁷ BONNEUIL–FRESCOZ 2016, pp. 133-134.

⁸ COLEBROOK 2016; MIRZOEFF 2018; YUSOFF 2018.

identifies the eco-catastrophe as «a new geological era ripe with human-directed opportunity»⁹ for technocratic, Promethean policies, replaying «the modernist dream of mastery and control of nature»¹⁰.

Against this background, radical ecological thought ties alternative epistemic, ethical, and political categories to the acknowledgment of the intersecting mechanisms of oppression obscured by the Anthropocene discourse – what Marisol de la Cadena defines as the «anthropo-not-seen»¹¹. Here, Joanna Zylinska's proposal of a 'feminist counterapocalypse' becomes particularly salient. As a micro-vision «that takes seriously the geopolitical unfoldings on our planet while also rethinking our relations to and with it precisely as relations»¹², this heuristic move challenges «the de facto masculinist subject that disinterestedly looks at the world as his possession and playground»¹³, aiming at dismantling the cartographic and panoptic gaze characteristic of the anthropocenological debate¹⁴. In opposition to late-capitalist exaggerated competitiveness and unrestrained growthism, attention must hence turn to resistance tactics enacted at the margin, understood as an assemblage of «precarious lives and bodies of human and nonhuman others – including the male bodies and minds that have been discarded in the downsizing process of disruptive semiocapitalism»¹⁵. Numerous figurations of this *being-in-the-world* have emerged in recent years: from Donna Haraway's¹⁶ 'tentacular thinking' and the diffuse vegetal intelligence investigated by Stefano Mancuso¹⁷, to the 'undrowned' struggle of marine mammals articulated by Alexis Pauline Gumbs¹⁸, and the fungal collaborations in capitalist ruins explored by Anna Lowenhaupt Tsing¹⁹.

These critical inquiries suggest that to overcome the anthropocentric suprematist discourse is to first acknowledge that relations among the human, the nonhuman, and the more-than-human precede human intentionality. As Tsing underlines: «In order to survive, we need help, and help is always the service of another, with or without intent»²⁰. This recognition of constitutive vulnerability resonates with M. Beth Dempster's notion of 'sympoiesis'²¹, Jane Bennett's theory of 'vibrant matter',²² and Karen Barad's concept of 'intra-action'²³, which reject the separation of entities prior to their relations, proposing instead that being emerges through dynamic entanglement. Among these, Haraway's 'compost theory' offers a radical ontological shift: «We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman»²⁴. In conclusion, a politics attentive to this vitality – a 'politics of sensitivity', as transfeminist researcher Antonia Anna Ferrante notes – dissolves «the identitarian boundaries of a 'we' burdened with the mission of saving 'them', the planet, the animals, the inert and passive others»²⁵, seeking new modes of coexistence grounded in shared fragility and ongoing collaboration.

⁹ ELLIS 2012. On the ambiguity of a 'Good Anthropocene', see also CRUTZEN 2002; STEFFEN–CRUTZEN–MCNEILL 2007; ELLIS 2009; CRUTZEN–SCHWÄGERL 2011.

¹⁰ FREMAUX 2019, p. 99.

¹¹ DE LA CADENA 2015.

¹² ZYLINSKA 2018, p. 52.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ See INGOLD 1993, pp. 31-32; COSGROVE 2001; ALAIMO 2016; DAVIS *ET ALII* 2019; BORSELLI 2024.

¹⁵ ZYLINSKA 2018, p. 58.

¹⁶ HARAWAY 2016.

¹⁷ MANCUSO 2018.

¹⁸ GUMBS 2020.

¹⁹ LOWENHAUPT TSING 2015.

²⁰ Ivi, p. 29.

²¹ DEMPSTER 2000.

²² BENNETT 2010.

²³ BARAD 2007.

²⁴ HARAWAY 2016, p. 55.

²⁵ FERRANTE 2022, p. 35.

A Continuous, Exaggerated, and Collective Effort: Living (Together) as Form in the Practice of Wurmkos

Within the landscape of Italian artistic initiatives²⁶ that have most radically interrogated the political ramifications and relational potentialities of the margin, Wurmkos occupies a pivotal position. The genesis of the group is inextricably entangled with the complex socio-economic fabric of Sesto San Giovanni, a former industrial stronghold on the outskirts of Milan. During the 1980s, this territory was traversed by an acute crisis precipitated by the deindustrialization process – specifically the dismantling of historical industrial leviathans such as Breda and Falck. This structural collapse resulted not only in widespread economic hardship and urban decay but also in the necessity to redefine social cohesion amidst shifting demographics and intensifying migratory flows²⁷. It is within this fractured *milieu* that the *Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione*²⁸ (Anti-Marginalization Cooperative) emerged in 1981 in the Parpagliona neighborhood. Predicated upon the recognition of the inalienable dignity of the entire social body – most notably the marginalized – the consortium articulated a comprehensive spectrum of actions. These interventions ranged from educational support and professional training to clinical assistance for vulnerable subjects, including substance addicts and HIV-positive individuals. Additionally, the initiative established reception structures and consultation forums.

Wurmkos was thus established in 1987 from the convergence of Pasquale Campanella, then an emerging visual artist, and Claudio Palvarini, co-founder of the *Cooperativa*. Situated within the Cooperative's operational and axiological framework, it aimed at providing a long-term, open visual arts workshop. This project deliberately blurred the conventional boundaries between the aesthetic and the social, tracing the «path of the continuity/contiguity between art and life»²⁹. The core group comprised professional artists, citizens from varying social backgrounds, and, crucially, individuals experiencing psychic distress. This composition functioned as a foundational statement: by refusing to separate the aesthetic act from civic engagement, it positioned the lab as a horizontal space where every participant possessed full creative and political agency. Simona Bordone, independent curator and President of *Fondazione Wurmkos* since 2011, characterizes the *Cooperativa* as a «pilot community [...] due to its 'Basaglian' inspired management modalities»³⁰. This evocation of Franco Basaglia is far from fortuitous. Basaglia's anti-institutional psychiatric experiments in Trieste established a new sociopolitical paradigm for mental illness, culminating in the abolition of the Italian asylum system via *Legge 180* (1978). Crucially, this lineage explicitly oriented the Cooperative's mission to engage with the matter of psychic 'diversity' in its dual subjective and structural dimensions. This approach has been lucidly synthesized by Palvarini himself as a pragmatical awareness:

that the issue of mental illness was (also) a social issue came naturally to us precisely from working with other subjects and other problems, social ones in fact, and it could not be conceived otherwise whether we were dealing with the 'mad person' instead of the young person from the periphery or the 'addict'³¹.

Consistent with this ethos, Wurmkos translates Basaglia's principle of relational proximity into artistic practice, explicitly rejecting the therapeutic distance inherent to both institutional

²⁶ Although often overlooked by international studies of eco-art history and criticism – more frequently centered on North America and, in more recent years, the Global South – Italian art has provided fundamental, albeit fragmentary, contributions to the debate on contemporary creativity, ecology, and the public sphere: among others, see at least DANTINI 2012; BINDI 2019; BORSELLI 2023; GARACCI 2025.

²⁷ SUDATI 2008; MORO 2017; GARRUCCIO–ZANISI 2018.

²⁸ www.cooplotta.org/ <30 October 2025>.

²⁹ LONGARI 2005, p. 57.

³⁰ BORDONE 2005, p. 27.

³¹ PALVARINI 2005, p. 7.

treatment and the methodologies of art therapy³². Eschewing medical supervision and clinical teleology, the group's practice focuses exclusively on collective creation and mutual recognition. This approach also situates Wurmkos in sharp contrast to the essentializing taxonomies of Outsider Art³³ or *Art Brut*³⁴. Premised upon the trope of individual genius or abnormality, these labels risk aestheticizing or commodifying mental distress, ultimately reproducing ableist and discriminatory binaries between 'irregular' and 'regular' artists. Wurmkos firmly embeds its work within the culture and practice of contemporary art. However, it maintains a critical distance from the ephemeral, depoliticized, and ultimately hierarchical traits often attributed to relational aesthetics³⁵ and participatory art³⁶. Scholarship has scrutinized these paradigms for their failure to interrogate the artist's centrality, vertical power dynamics, or their capacity to advance alternative socio-political schemes³⁷. Conversely, Wurmkos grounds its practice in long-term duration³⁸ (spanning nearly four decades), shared responsibility, and a non-market-driven collaborative methodology, aligning with the category of «living as form»³⁹. Here, the priority shifts from generating gallery-ready objects to fostering tactics of *being-with* – a sustained *coabitare*⁴⁰ (living together) –, where fairer social relationships constitute the work's primary form and ethical commitment. Consequently, Pasquale Campanella's agency radically diverges not only from the Western romantic tradition of the solitary (male) author but also from the persisting privileges frequently retained by art professionals in community-based projects⁴¹. Art historians Carlo Maccioni and Francesca Farci aptly reframe Campanella as a «midwife, mediator, proponent, and promoter, a master of “beauty policies”»⁴². This establishes a «“deliriously anarchic” artistic approach capable of creating a group identity without flattening the different personalities involved and their styles»⁴³.

This durational, process-oriented, and horizontal ethos – defined by the group as a «continuous, exaggerated, and collective effort»⁴⁴ – frames the exhibition as a site of dual potentiality. On the one hand, Wurmkos appropriates the exhibition format to leverage the validation and reputational mechanisms of the art system⁴⁵. On the other hand, the group mobilizes the exhibiting apparatus to problematize normative conventions of display and authorship, transcending the local specificity of Sesto San Giovanni⁴⁶. This constitutive commitment to relational proximity thus extends to the politics of spectatorship, reorienting the 'visitor' from a passive visual consumer into an active, generative agent:

The places that Wurmkos constructs directly involve those who pass through them, prompting them to act within a context that arises from a process of interaction between Wurmkos' elements and the possibilities that the audience expands and continues, with the potential and even unexpected configurations of the project, which, once entrusted to others, develop and enrich the initial meaning⁴⁷.

³² HILL 1945; HOGAN 2001.

³³ CARDINAL 1972.

³⁴ PEIRY 2001; DANCHIN 2003.

³⁵ BOURRIAUD 2002.

³⁶ BISHOP 2012.

³⁷ MILLER 2016.

³⁸ *LOCATING THE PRODUCERS* 2011.

³⁹ *LIVING AS FORM* 2012.

⁴⁰ *COABITARE L'ISOLA* 2022.

⁴¹ See KESTER 2011, p. 192.

⁴² MACCIONI–FARCI 2021, p. 7.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ WURMKOS 2005, p. 13.

⁴⁵ For an analysis of artistic capitalism as reputational labor, see ESTREMO 2020.

⁴⁶ On the discursive transition from 'site specificity' to 'community specificity', traced through case studies of US public art, see KWON 2002.

⁴⁷ BORDONE–CAMPANELLA 2017, unnumbered pages.

Exemplifying this ethos, the exhibition *Wurmkos Design* (Viafarini, Milan, 1992) (Fig. 1) investigated the intersection of spontaneous artistic production and functional design. Developed in collaboration with figures such as Maurizio Barberis, Paolo Deganello, Elio Grazioli, and Alessandro Mendini, the project effectively dissolved the professional binary between aesthetic and utilitarian objects⁴⁸. This was followed by the immersive environment *Eden* (collateral event of the *XLIX International Art Exhibition* of the Venice Biennale, 2001) (Fig. 2), which transformed the venue into a site of sensorial and relational co-habitation, framing the ‘work’ as the shared ecosystem experienced by participants⁴⁹. *Abitare* (2000-2004) stands as the group’s most significant inquiry into collective dwelling. Spanning four years and involving the residents of *Comunità Parpagliona*, the project explicitly subverted the logics of display. Instead, it reconfigured the habitation of architectural space into a sustained aesthetic experiment, foregrounding environmental care and non-hierarchical relationships⁵⁰.

Wurmkos solidified its institutional framework in 2011 with the establishment of the *Fondazione Wurmkos Onlus*, mandated to safeguard the group’s methodological legacy. Following this development, the Foundation inaugurated *Farmacia Wurmkos* (2013) in Sesto San Giovanni. Occupying a former municipal pharmacy, this site operates as a hybrid operational nexus: it functions simultaneously as a workshop, archive, exhibition space, and social interface. By physically embedding the laboratory within the local territory, the *Farmacia* acts as a generative organism, perpetuating the collective’s synthesis of social and aesthetic engagement.

An Isomorphism of Violence:

La passione del grano (2017), *Berta* (2019), *Andare con le radici* (2023)

Since 2017, Wurmkos’ practice – defined by the nexus of relational proximity, community-based aesthetics, and political antagonism – has expanded significantly toward political ecology. This trajectory extrapolates the collective’s focus on the socially marginalized subject to address intersectional processes of domination and bordering manifesting across more-than-human dimensions. Although this theoretical framework was solidified recently, it traces its roots to projects like *Cénte* (2010-2013). Developed in Latronico (Potenza) for the Associazione Culturale Vincenzo De Luca, this work investigated the subaltern epistemologies of Southern Italian material culture⁵¹. From this vantage point, the group posits a profound structural continuity: the normative oppression inflicted upon the pathologized subject mirrors the systematic depredation of the biosphere – an isomorphism of violence connecting body and earth. Furthermore, this body of work mobilizes vegetal life, Indigenous ecological epistemologies, and principles of environmental justice as vectors for developing radical tactics of cohabitation. Operationally, this phase is anchored in long-term, processual installations and participatory workshops situated within PAV – Parco Arte Vivente in Turin, an experimental center for contemporary art conceived and founded by Piero Gilardi in 2006. The selection of this venue is not merely circumstantial, but reflects the institution’s foundational ecological and relational vocation – dedicated since its inception to exploring the nexus between art and nature through its permanent collection, temporary exhibitions, and pedagogical programs. Crucially, the collaboration establishes a genealogical resonance between Wurmkos’s poetics and Gilardi’s own militant praxis. This connection is rooted in Gilardi’s historical trajectory – specifically his

⁴⁸ <http://www.viafarini.org/10/wurmkos---wurmkos-design/> <30 October 2025>.

⁴⁹ <http://wurmkos.blogspot.com/p/eden.html> <30 October 2025>.

⁵⁰ http://drive.google.com/file/d/0B_d7r1BqtX89cXZ2Q2hwSXBWRbWc/view?resourcekey=0-yA_DZG7k2lVDrPJdGULLEA <30 October 2025>.

⁵¹ <http://www.associazionevincenzodeluca.com/progetti/Wurmkos/Wurmkos.htm> <30 October 2025>.

decade-long tactical withdrawal from the mainstream art system in 1968 to forge alliances with the FIAT workers' movement and the anti-psychiatric struggles⁵².

Curated by Marco Scotini at PAV in 2017, *La passione del grano* (The Passion of Grain) marked the group's programmatic entry into the ecological field. Explicitly negating immediate aesthetic consumption, the intervention unfolded through the diachronic rhythm of the agricultural cycle, commencing with the on-site sowing of wheat in late 2016 (Figg. 3-4). Its conceptual framework was anchored in the anthropological history of the Lucanian peasant world: appropriating the title of Lino Del Fra's 1960 eponymous ethnographic film, the project reactivated Ernesto De Martino's seminal category of the '*crisi della presenza*' (crisis of presence)⁵³. Wurmkos decoded the harvest as a polysemic act, one that dialectically intertwines the 'killing' of the grain with the guarantee of communal sustenance. Crucially, the work cited the archaic rite depicted in Del Fra's documentary, wherein farm laborers enacted a choreography of 'vengeance' for the grain's death. This involved the mimetic hunting of a scapegoat (a symbolic animal blamed for the winter's 'vegetal void'), followed by the ritual denuding of a woman – a propitiatory offering of her garments to the fields to invoke renewed fertility. The ritual's political climax manifested in the symbolic divestment and mockery of the landowner (played by an actor in Del Fra's film), who was finally compelled to provide libations to the entire community of reapers.

Through this intervention, Wurmkos deployed the ritual to enact forms of communal sustenance while challenging the logic of land ownership and extractive capitalism. The project's participatory framework served as a conduit for trans-generational, interdisciplinary knowledge transfer. The fabrication of the *Gregna* (or *Sciglio*) – a monumental votive structure – relied on the mediation of expert binders from Episcopia (Basilicata), who instructed participants in the non-standardized manual skills of sheaf weaving. Composed of approximately 5,000 ears of grain, the installation was situated in the courtyard to function as habitat and shelter for local avian life. This displacement of function – reorienting the labor-benefit dynamic between human agents and nonhuman entities – instituted a concrete logic of multi-species reciprocity, dissolving the aesthetic object into a functional ecological relationship. The exhibition grounded the physical installation within a broader historical apparatus, incorporating archival photographs by Ando Gilardi and Franco Pinna (Fig. 5).

With *Berta* (PAV, 2019), Wurmkos radicalized its ecological critique, extending it into the domain of socio-environmental justice within a rigorous decolonial and anti-capitalist framework. The installation functioned as a memorial apparatus dedicated to Berta Cáceres (1971/1972/1973-2016), the Lenca Indigenous leader assassinated for her militant opposition to corporate hydroelectric infrastructure on the Rio Gualcarque⁵⁴ (Fig. 6). While constituting a situated tribute to grassroots resistance against the 'necropolitics'⁵⁵ of the Anthropocene, the work simultaneously reclaimed the epistemologies of peasant material culture, pitting principles of circularity and seasonal cycles against the linear, extractive temporality of capital. In doing so, it aimed to subvert the established protocols of commodification and anthropocentric control⁵⁶. To this end, the installation entailed the planting of twelve black grape vine stocks, trained to form a *vigna a topia* (trellis vineyard) – a botanical architecture conceived as a *percolato/casa* (pergola/house) (Fig. 7).

Within the framework of political ecology, the project enacted a strategic withdrawal of aesthetic control, deferring to the spontaneous vegetal agency of the vine. The architectural support was conceived not as a fixed form, but as a structure to be negotiated and assimilated by

⁵² See PIERO GILARDI 2017; SEROTTI 2025.

⁵³ DE MARTINO 1962.

⁵⁴ CURIEL-BARROS-OLIVEIRA 2021.

⁵⁵ MBEMBE 2003.

⁵⁶ See KENNEDY 2017; FRASER 2022.

the plant's organic expansion, embodying an ethic of more-than-human care that entailed «accompanying the growth of plants, [...] observing them to accommodate their intentions»⁵⁷. This ethical posture deeply resonates with feminist theories of care. Defined by Joan Tronto and Bernice Fisher as «a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our world so that we can live in it as well as possible»⁵⁸, care is here understood – following ecofeminist scholar María Puig de la Bellacasa – as «concomitant to the continuation of life for many living beings in more than human entanglements – not forced upon them by a moral order, and not necessarily a rewarding obligation»⁵⁹. Beyond its ecological function, the pergola served as a nexus of conviviality and political organization for activists and residents.

Wurmko's latest major intervention, *Andare con le radici* (Going with the Roots, PAV, 2023), functions as a critical synthesis of social critique and posthumanist exploration, asserting the margin as a nexus for «cultivating perspectives that may help us understand our plurality»⁶⁰. Situated within the collective show *Il parlamento delle cose* (The Parliament of Things) – an homage to Bruno Latour's call for extending democratic representation to nonhumans⁶¹ –, the intervention served as a laboratory for unlearning the violent operations of normative categorization. By intersecting 'biodiversity' (as the prerequisite for resilient environments) with neurodiversity (as the affirmation of cognitive plurality against the normative construct of psychic 'sanity'), the project materialized as a performative process of 'self-vegetalization' (Fig. 8). Through participatory workshops, subjects were invited to «dress their bodies» with botanical imagery, undergoing a temporary metamorphosis into a «vegetal person»⁶². The final phase, deploying branches and bamboo as prosthetic links (inspired by the Polynesian *mattang*), generated non-geographical 'maps of experience' (Fig. 9). In doing so, the work prefigured tactics of cohabitation based on diffused intelligence, decentralized politics, and collective care, mobilizing Stefano Mancuso's botanical findings and adopting Donna Haraway's 'tentacular thinking' to unthink human exceptionalism.

Conclusions: Arts and Ecologies of Mutual Aid

In *All Art is Ecological* (2018), the prominent philosopher Timothy Morton tackles the imbrication between ecological thought and contemporary artistic production. Expanding upon their earlier theorization of 'hyperobjects' – entities so vast and distributed as to remain constitutively unintelligible to the human sensorium⁶³ – Morton posits that «the experience of art provides a model for the kind of coexistence ecological ethics and politics wants to achieve between humans and nonhumans»⁶⁴. For the British thinker, this 'ecological relationship' – defined as a mode of «coexisting nonviolently with nonhuman beings»⁶⁵ – manifests when the spectator surrenders to the 'seduction' of the artwork, allowing for an affective agency to emerge and elicit a sensation of attunement. However, this phenomenological approach reveals an array of profound critical inconsistencies, primarily stemming from its constitutive omission of socio-political framework. As argued by researcher and activist Marco Baravalle, in fact, «such a potentially ecological relationship is only established on the condition of leaving aside any

⁵⁷ Document shared by Wurmko with the author.

⁵⁸ TRONTO–FISHER 1990, p. 40.

⁵⁹ PUIG DE LA BELLACASA 2017, p. 70.

⁶⁰ Document shared by Wurmko with the author.

⁶¹ LATOUR 1993.

⁶² Document shared by Wurmko with the author.

⁶³ MORTON 2013.

⁶⁴ MORTON 2018, p. 3.

⁶⁵ Ivi, p. 43.

consideration of the institutional context, any analysis of the power relations, asymmetries, capture *dispositifs*, and toxic philanthropy⁶⁶ that act on, against, and through the work of art.

The first contradiction emerges in Morton's assertion that «aesthetic experience is about *solidarity* with what is given [...] for no reason in particular, with no agenda in particular»⁶⁷. Framing solidarity as an ambiguous 'alreadiness' – a generic receptivity devoid of specific political intent – obscures the entanglements of interests and oppressions such solidarity might serve or suppress. Moreover, it displaces the entire responsibility for formulating a response to ecological collapse onto the individual subject, inadvertently reiterating the statistical hallucination of the Anthropocene's abstract rhetoric. A second paradox arises from the conflation of artistic potential with an 'inherently disturbing' effect. By reducing the aesthetic experience to a direct encounter with inanimate matter (and contemporary art to mere artifact), Morton suggests that art facilitates a «telepathic mind meld with something that stands for the worst possible fate of a human subject, being turned into an object»⁶⁸. Far from radicalizing the discourse, this proposal to 'suffer with' non-living entities counterintuitively reinforces the colonial dualism between the human subject and the more-than-human world, reproducing an ethical drive predicated upon a passive, inert, and romanticized notion of 'Nature'. The final and perhaps most significant contradiction lies in Morton's reactionary identification of aesthetics with conventional notions of beauty and mystery; art, in this view, offers «a fantastic, 'impossible' access to the inaccessible [...] to the mysterious reality of things», while informational strategies fail to be «artistic enough»⁶⁹. Since an artwork is itself a nonhuman being, all art is consequently – albeit controversially – ecological *per se*: «[e]cologically explicit art is simply art that brings this solidarity with the nonhuman to the foreground»⁷⁰.

Ultimately, Morton's analysis of the intersections between art and ecology provides an essentializing and universalistic framework – effectively reinstating the very fallacious and pacifying rhetoric that ecofeminist, decolonial, and anticapitalist critique has rigorously labored to dismantle. On one hand, this perspective absolves cultural institutions, artists and critics from the burden of defining a concrete ecological approach to production; on the other, it neutralizes the antagonistic potential of art, effectively re-inscribing the hegemony of the Western canon. Beyond constituting a mere depoliticization of the ecological debate, such a paradigm offers a deliberate theoretical legitimization for the neoliberal co-optation and spectacularization of the environmental crisis. As Oliver Marchart argues regarding the rhetorical commonplace that art is political precisely by *not* being explicitly political, this stance allows the system to «capitalize on the symbolic value of “political art” while at the same time making the politicization of art impossible»⁷¹. In this sense, Morton's updated version of Adorno's aesthetic autonomy provides the reactionary politics of the contemporary institutional art system with a fundamental instrument for maintaining the *status quo*.

Against this theoretical backdrop, Wurmkoś operates in a diametrically opposed direction. By rejecting the Mortonian tenets of objecthood, spectacle, and depoliticization, the group's practice exposes the interlocking logic of the marginalization of neurodivergent subjects and the systematic exploitation of more-than-human life, oppressed peoples, and natural resources. Crucially, the recognition of dehumanization as a strategy of subjection and domination – applied transversally to the environment, to nonhuman living beings, and to the human subjects discarded by processes of capitalist optimization – serves not merely as a diagnosis of our current cultural metabolism, but becomes the point of departure for experimenting with

⁶⁶ BARAVALLE 2024, pp. 45-46 (emphasis in original).

⁶⁷ MORTON 2018, p. 58 (emphasis in original).

⁶⁸ Ivi, p. 73.

⁶⁹ Ivi, pp. 4, 57.

⁷⁰ Ivi, p. 58.

⁷¹ MARCHART 2019, p. 14.

alternative, more just forms of relation. The extension of Wurmko's participatory, enduring, and artistically anarchic practice into the realm of political ecology thus sharply departs from a tokenistic cosmetic adjustment; rather, it stands as the culmination of a broader methodological formulation of anti-anthropocentric, anti-capitalist, and anti-ableist cohabitation. As such, this approach actively embodies the ethos of 'disabled ecologies' theorized by academic and activist Sunaura Taylor; eschewing a return to a pristine, normative nature, Wurmko enacts a «vision of living with: a refusal to abandon those who have been harmed, and an insistence on staying with the trouble of a troubled landscape»⁷². In the post-industrial, capitalist ruins of Sesto San Giovanni, the group embraces precisely those bodies and territories that mainstream environmentalism often discards as 'ecological others'⁷³, that is, subjects deemed unfit for the ableist narratives of wilderness conservation and planetary stewardship. By activating the structural homology between neurodiversity and biodiversity⁷⁴ – a paradigm that redefines cognitive variance not as a deficit, but as a prerequisite for sociopolitical resistance akin to species richness in healthy ecosystems – Wurmko converts the stigma of fragility into a generative site for intersectional, collaborative, and ongoing alliances. In doing so, the group opposes the destructive model of human exceptionalism – revealing its violent nature as fundamentally white, masculine, capitalist, and ecocidal – and refuses to reinforce an exclusionary politicization masked as ethical neutrality.

Ultimately, this methodological shift is operationalized through what Wurmko itself – in the context of a 2023 workshop held in Florence – has explicitly framed as an ecology of *mutuo appoggio* (Mutual Aid)⁷⁵. Drawing upon the evolutionary theory formulated in the early twentieth century by the Russian anarchist and naturalist Pëtr Alekseevič Kropotkin, the group reactivates mutual aid as both a biological factor of evolution and an ethical inspiration: a mechanism wherein the survival of a species is predicated not on internecine competition, but on intraspecific and interspecific cooperation⁷⁶. Within Wurmko's praxis, this concept translates into a structural alliance between the fragility of the neurodivergent subject, the struggles of subaltern peoples, and the vulnerability of the ecosystem. In projects such as *La passione del grano*, *Berta*, and *Andare con le radici*, the Kropotkinian principle is stripped of any utopian naivety and applied as a survival tactic amidst the ruins of capitalogenic collapse. Here, the sharing of the harvest with avian life, the reactivation of Indigenous epistemologies and Southern Italian peasant material culture, and the somatic hybridization with plant matter do not function as symbolic gestures, but as concrete rehearsals of a non-hierarchical and non-anthropocentric co-existence.

It is precisely this performative dimension that signals the fundamental transition from the reactionary and pacifying notion of 'solidarity' with the nonhuman – often championed by the Anthropocene discourse – to a radical praxis of more-than-human reciprocity. By embedding the artistic act within long-term cycles of care and biological necessity, Wurmko escapes the pitfalls of what artists Isa Fremeaux and Jay Jordan have identified as 'extractivist art': a mode of production that might 'speak about', 'explore', or attempt to 'visibilize' ecological issues, yet whose «relationship with life is that of a resource rather than acts of reciprocity»⁷⁷. Whereas extractivist art serves primarily to legitimize the institution and the artist's career – converting the suffering of the earth into 'good art' – Wurmko's refusal of aesthetic autonomy, individual authorship, and object-oriented practice short-circuits this mechanism. In the group's foundational practice, this reciprocity manifested long before the recent 'ecological turn' through the rejection of therapeutic distance and isolation: neither Campanella nor the

⁷² TAYLOR 2024, p. 6.

⁷³ RAY 2013.

⁷⁴ SINGER 2017.

⁷⁵ <http://lnx.scriptafestival.it/vii-essere-comunita/> <30 October 2025>.

⁷⁶ KROPOTKIN 1902.

⁷⁷ THE LABORATORY OF INSURRECTIONARY IMAGINATION 2024, p. 63.

Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione aimed to 'save' the fragile subject, but rather inhabited with them a space of shared vulnerability where the roles of author and user collapse.

Translated into the ecological sphere, this ethic fully unfolds as a mechanism of resource redistribution and epistemic justice. In *La passione del grano*, reciprocity becomes literally metabolic: by subtracting the harvest from the logic of profit and even from that of musealization, the grain is returned to the local biological cycle as nourishment for avifauna, transforming the installation into a collective feeder that serves nonhuman life rather than merely representing it. Similarly, in *Berta*, the renunciation of sculptural control in favor of the vine's autonomous growth configures the work not as a static monument, but as a pact of coexistence requiring constant maintenance, binding the political memory of the assassinated activist to the material survival of the plant. Finally, in *Andare con le radici*, reciprocity becomes somatic: through corporeal hybridization with vegetal matter, the human subject does not 'gaze at' nature but acknowledges their inherent existence as humus, recognizing that their own psychophysical survival depends on a pre-intentional sympoietic entanglement with the other-than-self.

In sum, Wurmkos's ecology of mutual aid marks the transcendence of mere spectator 'solidarity' – often paternalistic and detached – toward a radical praxis of 'reciprocity'. Here, art ceases to be either a mirror for the narcissism of a wealthy elite or a spectacle of apocalyptic paralysis, and becomes an experiment in common survival: a space where fragility is no longer a stigma to be invisibilized or rectified, but the fundamental condition for counteracting coercive atomization and acknowledging ourselves as part of the same living – albeit fractured – matter. Recalling Franco Basaglia's lucid and prescient words:

We, the champions of the great Western civilization which asserts the values of the individual, of the spirit, and of reason, find ourselves weakened and destroyed by a system whose logic survives on our weakness, on our acquiescence, and on the manipulation of this weakness and this acquiescence. The absolute values that have always been held up to us (the pride of our civilization populated by saints and heroes) have acted – in their unattainability and inhuman perfection – as an instrument of domination through the game of guilt in those unable to achieve them, and as a training in compromise and in the acceptance of one's own impotence for the obstinate few who attempt to do so. The distance between the absolute and the relative, when the value proposed as unique is absolute, serves as an instrument of subjection, dependency, and manipulation; it serves to render every action absolutely relative (and thus empty, useless, devoid of meaning) in the eyes of the doer; it serves to enforce the supine and uncritical acceptance of the inhuman condition in which one lives⁷⁸.

⁷⁸ BASAGLIA 1972, p. xviii.



Fig. 1: Wurmkos, *Wurmkos Design*, 1992, Viafarini, Milan. Ph. Antonio Maniscalco. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 2: Wurmkos, *Eden*, 2001, Spazio Berengo, Murano (VE). Ph. Annalisa Guidetti. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 3: Wurmkos, *La passione del grano*, 2017, wheat sowing, PAV – Parco d'Arte Vivente, Turin. Ph. Patrizio Raso. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 4: Wurmkos, *La passione del grano*, 2017, wheat harvest, PAV – Parco d'Arte Vivente, Turin. Ph. Valentina Bonomonte. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 5: Wurmkos, *La passione del grano*, 2017, exhibition view, PAV – Parco d'Arte Vivente, Turin. Ph. Valentina Bonomonte. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 6: Wurmkos, *Berta*, 2019, PAV – Parco d'Arte Vivente, Turin. Ph. Patrizio Raso. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 7: Wurmkos, *Berta*, 2019, PAV – Parco d'Arte Vivente, Turin. Ph. Patrizio Raso. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 8: Wurmkos, *Andare con le radici*, 2023, PAV – Parco d'Arte Vivente, Turin. Ph. Patrizio Raso. Courtesy Fondazione Wurmkos



Fig. 9: Wurmkos, *Andare con le radici*, 2022, workshop, Farmacia Wurmkos, Sesto San Giovanni (MI). Ph. Francesca Marconi. Courtesy Fondazione Wurmkos

BIBLIOGRAPHY

ALAIMO 2016

S. ALAIMO, *Your Shell on Acid: Material Immersion, Anthropocene Dissolves*, in Ead., *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*, Minneapolis - London 2016, pp. 143-168.

ART FOR RADICAL ECOLOGIES 2024

Art for Radical Ecologies (manifesto), edited by M. Baravalle, E. Braga, G. Riccio, F. Timeto, Venice 2024.

BARAD 2007

K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.

BARAVALLE 2024

M. BARAVALLE, *Art, Radical Ecologies and Class Composition. On the Possible Alliance between Historical and New Materialisms*, in ART FOR RADICAL ECOLOGIES 2024, pp. 44-57.

BASAGLIA 1972

F. BASAGLIA, *La "via" cinese (Introduzione)*, in G. Bermann, *La salute mentale in Cina*, Turin 1972, pp. vii-xxiv.

BENNETT 2010

J. BENNETT, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010.

BINDI 2019

G. BINDI, *Arte, ambiente, ecologia*, Milan 2019.

BISHOP 2012

C. BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London - New York 2012.

BONNEUIL-FRESSOZ 2016

C. BONNEUIL, J.-B. FRESSOZ, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*, London - New York 2016.

BORDONE 2005

S. BORDONE, *La cosa più difficile che abbiamo mai fatto*, in *WURMKOS: ABITARE* 2005, pp. 27-29.

BORDONE-CAMPANELLA 2017

S. BORDONE, P. CAMPANELLA, *Il sociale non è un corpo liscio e levigato. Il lavoro di Wurmkos*, «Roots § Routes. Research on Visual Cultures», 2017 (available on-line: <http://www.roots-routes.org/la-svolta-sociale-la-collaborazione-suoi-dissensi-claire-bishop-3/>).

BORSELLI 2023

D. BORSELLI, *Tristi tropi. Sulla possibilità di un'arte pubblica alla fine del mondo*, Pistoia 2023.

BORSELLI 2024

D. BORSELLI, *Realismo catastrofista. Estetica, etica e politica della fotografia nell'Antropocene*, Milan 2024.

BOURRIAUD 2002

N. BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Paris 2002 (original edition: 1998).

CARDINAL 1972

R. CARDINAL, *Outsider Art*, New York 1972.

CARSON 1962

R. CARSON, *Silent Spring*, Boston 1962.

COABITARE L'ISOLA 2022

Coabitare l'isola. Spazio pubblico e cura dei luoghi, edited by G. Azzoni and P. Campanella, Milan 2022.

COLEBROOK 2016

C. COLEBROOK, *What is the Anthro-Political?*, in *Twilight of the Anthropocene Idols*, edited by T. Cohen, C. Colebrook, J. Hillis Miller, London 2016, pp. 81-125.

COSGROVE 2001

D. COSGROVE, *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimora 2001.

CRUTZEN 2002

P.J. CRUTZEN, *Geology of Mankind: The Anthropocene*, «Nature», 415, 2002, p. 23.

CRUTZEN-SCHWÄGERL 2011

P.J. CRUTZEN, C. SCHWÄGERL, *Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos*, «Yale Environment 360», 2011 (available on-line: http://e360.yale.edu/features/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos).

CURIEL-BARROS-OLIVEIRA 2021

O. CURIEL, B. BARROS, J. OLIVEIRA, *Berta Cáceres and Decolonial Feminism*, «Women's Studies Quarterly», 49, pp. 64-81.

DANCHIN 2003

L. DANCHIN, *Jean Dubuffet*, Santarcangelo di Romagna, 2003.

DANTINI 2012

M. DANTINI, *Arte contemporanea, ecologia, sfera pubblica. Scritti scelti (2007-2011)*, Rome 2012.

DAVIS ET ALII 2019

J. DAVIS, A.A. MOULTON, L. VAN SANT, B. WILLIAMS, *Anthropocene, Capitalocene... Plantationocene? A Manifesto for Ecological Justice in an Age of Global Crises*, «Geography Compass», XIII, 5, 2019 (available on-line: <http://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/gcc3.12438>).

DE LA CADENA 2015

M. DE LA CADENA, *Uncommoning Nature*, «e-flux journal», 65, May 2015 (available on-line: <http://www.e-flux.com/journal/65/336365/uncommoning-nature>).

DE MARTINO 1962

E. DE MARTINO, *Furore, Simbolo, Valore*, Milan 1962.

DEMOS 2017

T.J. DEMOS, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlin 2017.

DEMPSTER 2000

M.B. DEMPSTER, *Sympoietic and autopoietic systems: A new distinction for self-organizing systems*, in *Proceedings of the World Congress of the Systems Sciences and ISSS 2000*, edited by J.K. Allen and J. Wilby, Toronto 2000, pp. 2-20.

DORST 1965

J. DORST, *Avant que nature meure*, Lonay 1965.

ELLIS 2009

E. ELLIS, *Stop Trying to Save the Planet*, «Wired Science», 6 May 2009 (available on-line: <http://www.wired.com/2009/05/ftf-ellis-1/>).

ELLIS 2012

E. ELLIS, *The Planet of No Return: Human Resilience on an Artificial Earth*, «Breakthrough Journal», Winter 2012, pp. 37-44.

ESTREMO 2020

V. ESTREMO, *Teoria del lavoro reputazionale. Saggio sul capitalismo artistico*, Milan 2020.

FERRANTE 2022

A.A. FERRANTE, *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Rome 2022.

FRASER 2022

N. FRASER, *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*, London - New York 2022.

FREMAUX 2019

A. FREMAUX, *After the Anthropocene: Green Republicanism in a Post-Capitalist World*, London 2019.

GARACCI 2025

M. GARACCI, *Arte, ecologia e attivismo. L'opera estesa*, Milan 2025.

GARRUCCIO–ZANISI 2018

R. GARRUCCIO, S. ZANISI, *Il Polline e la ruggine: memoria, lavoro, deindustrializzazione a Sesto San Giovanni. Un documentario e un progetto di ricerca tra storia orale, etnografia e storia pubblica*, «Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi», II, 2018 (available on-line: <http://rivista.clionet.it/vol2/garruccio-zanisi-il-polline-e-la-ruggine-memoria-lavoro-deindustrializzazione-a-sesto-san-giovanni/>)

GUMBS 2020

A.P. GUMBS, *Undrowned: Black Feminist Lessons from Marine Mammals*, Edinburgh 2020.

HARAWAY 2016

D.J. HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham - London 2016.

HILL 1945

A. HILL, *Art versus Illness: A Story of Art Therapy*, London 1945.

HOGAN 2001

S. HOGAN, *Healing Arts: The History of Art Therapy*, London 2001.

KENNEDY 2017

P. KENNEDY, *Vampire Capitalism: Fractured Societies and Alternative Futures*, London 2017.

KESTER 2011

G.H. KESTER, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham - London 2011.

KROPOTKIN 1902

P.A. KROPOTKIN, *Mutual Aid: A Factor of Evolution*, New York 1902.

KWON 2002

M. KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge - London 2002.

INGOLD 1993

T. INGOLD, *Globes and Spheres: The Topology of Environmentalism*, in *Environmentalism: The View from Anthropology*, edited by M. Kay, Oxon - New York 1993, pp. 31-42.

LATOUR 1993

B. LATOUR, *We Have Never Been Modern*, Cambridge 1993.

LIVING AS FORM 2012

Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011, edited by N. Thompson, New York 2012.

LOCATING THE PRODUCERS 2011

Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art, edited by P. O'Neill and C. Doherty, Amsterdam 2011.

LONGARI 2005

E. LONGARI, *Le ragioni dell'abitare*, in *WURMKOS: ABITARE* 2005, pp. 57-65.

LOWENHAUPT TSING 2015

A. LOWENHAUPT TSING, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton - Oxford 2015.

MACCIONI-FARCI 2021

C. MACCIONI, F. FARCI, *Follia arte liberazione: il laboratorio Wurmkos e un caso studio in Sardegna*, «Medea», VII, 1, 2021, pp. 1-20.

MANCUSO 2018

S. MANCUSO, *The Revolutionary Genius of Plants: A New Understanding of Plant Intelligence and Behavior*, New York 2018.

MARCHART 2019

O. MARCHART, *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

MBEMBE 2003

A. MBEMBE, *Necropolitics*, «Public Culture», 15, 1, 2003, pp. 11-40.

MEADOWS ET ALII 1972

D.H. MEADOWS, D.L. MEADOWS, J. RANDERS, W.W. BEHRENS III, *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, New York 1972.

MENDES FLORES 2023

T. MENDES FLORES, *The Global Imagination: From "The Blue Marble" Photograph to "Google Earth"*, in *Landscape with(out) Locus: Negotiating Images*, II, edited by E. Leitolf and G. Cordin, Rome 2023, pp. 27-46.

MILLER 2016

J. MILLER, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, «FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism», 3, 2016, pp. 165–183.

MIRZOEFF 2018

N. MIRZOEFF, *It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene; or, The Geological Color Line*, in *After Extinction*, Minneapolis - London 2018, pp. 123-149.

MOORE 2016

J. MOORE, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland 2016.

MORO 2017

A. MORO, *Ex Area Falck*, Milan - Udine 2017.

MORTON 2013

T. MORTON, *Hyperobjects*, Minneapolis - London 2013.

MORTON 2017

T. MORTON, *Humankind: Solidarity with Non-Human People*, London - New York 2017.

MORTON 2018

T. MORTON, *All Art is Ecological*, London 2018.

PALVARINI 2005

C. PALVARINI, *Presentazione*, in *WURMKOŚ: ABITARE* 2005, pp. 7-9.

PEIRY 2001

L. PEIRY, *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, Paris 2001.

PIERO GILARDI 2017

Piero Gilardi, *Nature Forever*, edited by A. Palopoli, Macerata 2017.

PUIG DE LA BELLACASA 2017

M. PUIG DE LA BELLACASA, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis - London 2017.

RAY 2013

S.J. RAY, *The Ecological Other: Environmental Exclusion in American Culture*, Tucson 2013.

RUSSILL 2013

C. RUSSILL, *Earth-Observing Media*, «Canadian Journal of Communication», XXXVIII, 2013, pp. 277-284.

SEROTTI 2025

S. SEROTTI, *Piero Gilardi esperto rosso*, Milan 2025.

SINGER 2017

J. SINGER, *Neurodiversity: The Birth of an Idea*, London 2017.

STEFFEN–CRUTZEN–MCNEILL 2007

W. STEFFEN, P.J. CRUTZEN, J.R. MCNEILL, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*, «Ambio», XXXVI, 8, 2007, pp. 614-621.

SUDATI 2008

L.F. SUDATI, *Tutti i dialetti in un cortile. Immigrazione a Sesto San Giovanni nella prima metà del '900*, Milan 2008.

TAYLOR 2024

S. TAYLOR, *Disabled Ecologies: Lessons from a Wounded Desert*, Oakland 2024.

THE LABORATORY OF INSURRECTIONARY IMAGINATION 2024

THE LABORATORY OF INSURRECTIONARY IMAGINATION (ISA FREMEAUX, JAY JORDAN), *Against Extractivist Art and for an Art of Life*, in *ART FOR RADICAL ECOLOGIES* 2024, pp. 58-69.

TRONTO–FISHER 1990

J.C. TRONTO, B. FISHER, *Toward a Feminist Theory of Caring*, in *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, edited by E.K. Abel and M.K. Nelson, Albany 1990, pp. 36-54.

WAKEFIELD 2020

S. WAKEFIELD, *Anthropocene Back Loop: Experimentation in Unsafe Operating Space*, London 2020.

WURMKOS 2005

WURMKOS, *Disegni e Maquettes*, in *WURMKOS: ABITARE* 2005, pp. 13-26.

WURMKOS: ABITARE 2005

Wurmkos: abitare. La trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte, edited by S. Bordone, Bologna 2005.

YUSOFF 2018

K. YUSOFF, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis - London 2018.

ZYLINSKA 2018

J. ZYLINSKA, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse*, Minneapolis - London 2018.

ABSTRACT

Situated at the intersection of visual arts and the legacy of psychiatric de-institutionalization, the decades-long practice of Wurmkos (founded in 1987 in Sesto San Giovanni, Italy) offers a paradigmatic case for a radical political ecology of the margin. By tracing the group's trajectory from the post-industrial crisis to recent experiments in eco-art, the research unveils a structural isomorphism between the pathologization of neurodivergent subjectivity and the systematic exploitation of environmental resources. Mobilizing Kropotkin's evolutionary theory of 'mutual aid' alongside ecofeminist, decolonial, and anticapitalist thought, Wurmkos's methodology of 'cohabitation' is here reinterpreted not merely as social inclusion, but as an abdication of anthropocentric sovereignty. Through site-specific interventions such as *La passione del grano* (2017), *Berta* (2019), and *Andare con le radici* (2023), the collective enacts tactics of more-than-human reciprocity and resistance against intersectional forms of oppression. Relinquishing aesthetic control to vegetal agency and prioritizing sym-poietic dependency over autonomous production, these practices dismantle the extractivist and necropolitical logic of the Anthropocene, positing the margin as the generative humus for fairer modes of coexistence grounded in shared fragility and ongoing collaboration.

Situata all'intersezione tra le arti visive e l'eredità della deistituzionalizzazione psichiatrica, la pratica pluridecennale di Wurmkos (fondato nel 1987 a Sesto San Giovanni) offre un caso paradigmatico per un'ecologia politica radicale del margine. Ripercorrendo la traiettoria del gruppo dalla crisi post-industriale alle recenti sperimentazioni di arte ecologica, la ricerca svela un'omologia strutturale tra la patologizzazione della soggettività neurodivergente e lo sfruttamento sistematico delle risorse ambientali. Mobilitando la teoria evolutiva del «mutuo appoggio» di Kropotkin unitamente al pensiero ecofemminista, decoloniale e anticapitalista, la metodologia della «coabitazione» di Wurmkos viene qui riletta non come inclusione sociale, bensì come abdicazione della sovranità antropocentrica. Attraverso interventi *site-specific* quali *La passione del grano* (2017), *Berta* (2019) e *Andare con le radici* (2023), il gruppo mette in atto tattiche di reciprocità più-che-umana e di resistenza contro forme intersezionali di oppressione. Rinunciando al controllo estetico in favore dell'*agency* vegetale e privilegiando la dipendenza simpoietica rispetto alla produzione autonoma, tali pratiche decostruiscono la logica estrattiva e necropolitica dell'Antropocene, ponendo il margine quale *humus* generativo per modalità di coesistenza più giuste basate sulla fragilità condivisa e sulla collaborazione continua.

«IL MITOLOGICO, IL POETICO E L’AFFETTIVO»: STORIE DI UNA GIORNATA IN SPIAGGIA

Scenario numero uno.

Siamo finalmente arrivati: il caldo è opprimente, lo spazio è ormai poco, abbiamo fatto tardi. I teli formano uno smerigliato mosaico di colori: giallo, blu, rosso, verde, azzurro. Colori che invitano a scendere al mare: l'estate è arrivata, prendi le tue infradito e vai in spiaggia, conquista il tuo lembo di terra ancora disponibile (sempre che ci sia ancora). Le scritte che promuovono brand e marchi più o meno noti affollano lo spazio, descrivendo l'immaginario comune: dalle medicine alle squadre di calcio e basket, è la quotidianità consumista che ci insegue perfino al mare. Anche dentro al mare, volendo: ciambelle, materassini, canotti griffati o pseudo-tali. L'azienda ti ha fatto un simpatico dono prima dell'estate: un bel telo matrimoniale, scritta naturalmente bene in evidenza, che automaticamente ti fa diventare testimonial della stessa istituzione, fabbrica, o quello che sia, che ti ha fatto agognare, fino a portarti all'esaurimento, le due settimane di ferie che ti stai provando a godere, tra un trillo del telefonino e l'altro. Perché sì, hai provato a farne a meno, ma non è possibile. Magari arriva la telefonata che cambia la vita, chissà. Di sicuro però arriva l'ennesima registrazione di una promozione imperdibile. La tua stessa idea, una vacanza al mare, l'hanno avuta più persone di quante tu pensassi (o ti augurassi in cuor tuo): ci sono i bambini che corrono da una parte all'altra, continui mulinelli di sabbia che vorticano a mezz'aria, un pallone ti sfiora la testa. Fai attenzione, qualcuno dei nuovi barbari non si è curato del cane che ha felicemente defecato in spiaggia. Un percorso a ostacoli: ci sono lattine sparse intorno, ricordo di un troppo recente falò notturno che si riverbera nell'inquinamento del mare, con le bottiglie di vetro e plastica che rimandano ingannevoli riflessi. Eppure, senti che qualcuno sta condividendo i tuoi stessi pensieri: il clima è cambiato, dal caldo torrido di qualche minuto fa si sta passando velocemente, troppo velocemente, a un cielo coperto che minaccia improvvisi rovesci estivi. Siamo al Lido di Venezia ma sembra di stare su una spiaggia di un qualche luogo esotico soggetto a rischio monsonico. Non lontana da te, «solitaria, in questa specie di bolgetta», per citare il Pasolini della celebre *Lunga strada di sabbia*, c'è una stramba ragazza, una sorta di «ninfetta»¹, o forse è una sirena: sta parlando di un suo ex fidanzato, un umano, che è morto sfidando il mare. Ha osato troppo, ed è stato inghiottito dai potenti gorghi di un qualche mare del sud. Poco distante, una donna, fin troppo elegante nel suo costume di una celebre marca di abbigliamento, sta raccontando a un annoiato compagno 'di tintarella' che il suo bambino di otto anni e mezzo (che, pensa un po', tra un anno e mezzo compirà dieci anni esatti) ha già nuotato nei mari dei più diversi colori (di nuovo, come i teli da mare): giallo, bianco, rosso, e poi il Mediterraneo, l'Egeo e perfino la barriera corallina. Viste meravigliose, sta spiegando la signora, ed era persino possibile prendere dei deliziosi cocktail osservando i tristi coralli morenti. Tristi, a onor del vero, non l'ha detto: lo hanno aggiunto due giovani sorelle poco distanti da lei, che sembrano le uniche a preoccuparsi della crisi ambientale. Tuttavia, il piano che hanno elaborato per salvare il pianeta è quantomeno originale: ricreare tutto con una stampante 3D. Proprio tutto: dalla madre a loro stesse, dai pesci alla barriera corallina. Illusione o distopia? O entrambe? Difficile rispondere, d'altronde ormai viviamo in un mondo interconnesso e globalizzato, che sembra autorizzare l'uomo a escogitare pensieri sempre più estremi e folli. L'antica via della seta, riflette un uomo maturo, si è ormai ridotta a

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP B53D23022300006. Codice progetto: 2022987EAH).

¹ PASOLINI 2015, p. 20.

parodia di se stessa, a commercio massificato di prodotti scadenti, di cui tutti, in un modo o nell'altro, usufruiamo: guarda il costume che stai indossando, con tutta probabilità è stato prodotto in Cina. In tutto ciò, due ragazzi sembrano ringraziare l'imprevedibilità della Natura, che sempre più spesso si ribella all'uomo, cercando di ricordargli che per quanto ambizioso possa essere, sarà sempre lei a comandare: e dunque, grazie all'eruzione del vulcano, il loro aereo non è potuto partire e da una settimana si ritrovano a condividere amore e vita.

Scenario numero due.

Guardando fuori dal finestrino, in lontananza si iniziano a intravedere le spiagge tanto desiderate. Quello che si sta dipanando sotto i nostri occhi è un simpatico patchwork di colori variopinti: i teli e gli ombrelloni di ogni colore e foggia formano un intarsio di piccole e vivaci nazioni autonome. Sì, è proprio vero, la spiaggia, vista da quest'altezza, è una sorta di frastagliata e complessa linea di confine, che spartisce e divide il terreno multicolore da un lato, e le onde dall'altro.

La battaglia, con tutti i teli a segnare immaginarie linee di confine, sembra volerci ricordare che il «termine inglese *map* [...] viene dal latino *mappa*, che significa pezzo di stoffa o tovagliolo»² e quei teli da mare, visti dall'alto, annunciano proprio piccole nazioni individuali, spazi tenacemente conquistati. Non è un caso, viene da pensare seguendo una serie di associazioni randomiche di pensiero, che l'artista palestinese Khalil Rabah, nella serie *Common Geographies* (2018-2021), abbia riprodotto tramite tessuti ritagliati e sagomati le geografie rotte e segmentate dei territori palestinesi occupati (Fig. 1). Rabah, in un certo senso, dà vita concretamente, attraverso «uno straordinario atto di alchimia simbiotica», al concetto secondo il quale «le mappe che si dispiegano davanti ai nostri occhi presentano una versione creativa di una realtà che pensiamo di conoscere, ma allo stesso tempo la trasformano in qualcosa di molto diverso»³: nel caso di *Common Geographies* e di *On what grounds (site plans)* (2022), i tappeti, simbolicamente associati, specialmente nella cultura araba, alla casa e all'accoglienza, diventano uno strumento di denuncia storica, sociale e politica.

Tuttavia, l'aereo ha iniziato la sua discesa verso l'aeroporto, riportandoci alla realtà. Ora vediamo meglio le onde che si profilano sotto di noi: sono anch'esse confini mobili che osserviamo dall'alto con una lucidità che raramente possiamo avere. Ci ricordiamo di un testo di Marie Darrieussecq. Le onde sono il tramite tra la terra e l'acqua, connettono mondi e ambienti, immaginari visivi e letterari:

La *battigia*, che di solito è una semplice striscia di sabbia, è quel luogo del mondo che riceve tutto l'impatto del mare; proprio quel luogo del mondo dove, nel caso delle onde, si verifica una congiunzione. Possiamo comprenderne l'importanza. La battaglia non ha dimensioni definite ed è troppo sfuggente per essere descritta facilmente, poiché si tratta di uno spazio che appare e scompare accogliendo le onde per poi essere immediatamente ripulito: uno spazio di attaccamento e abbandono, una striscia di sabbia, se volete, che è anche una striscia d'acqua, un miscuglio instabile di pienezza e vuoto su cui è ancora possibile tentare una passeggiata⁴.

Questo testo, pubblicato in realtà qualche anno fa, lo abbiamo letto sfogliando il catalogo di *Sun & Sea (Marina)*, opera presentata nel Padiglione della Lituania presso la struttura della Marina Militare a Castello, vincitrice del Leone d'Oro come migliore esposizione nazionale alla Biennale Arte di Venezia del 2019, frutto della collaborazione tra la regista cinematografica e teatrale Rugilė Barzdžiukaitė, l'artista e musicista Lina Lapelytė e la scrittrice, drammaturga e poetessa Vaiva Grainytė.

² BROTON 2013, p. 22.

³ Ivi, p. 29.

⁴ DARRIEUSSECQ 2019, p. 18. Traduzione dello scrivente.

È arrivato il momento di scoprire le carte: il primo scenario riflette effettivamente l'ambientazione di *Sun & Sea (Marina)*, che consisteva in una spiaggia artificiale animata da una sorta di opera-performance con libretto per tredici voci interpretate da un massimo di circa ventiquattro performer per ogni singola replica prevista *in loop* per tutto l'orario di apertura dell'esposizione. I visitatori avevano due diverse possibilità di assistere alla performance: osservarla dall'alto del ballatoio soprastante la scena (Fig. 2), oppure prendere parte all'opera per tre ore in qualità di 'vacanzieri', prenotandosi con largo anticipo e portandosi dietro asciugamano e costume (Fig. 3).

Il libretto dava voce ai pensieri e ai dialoghi tra le diverse persone in spiaggia: il filosofo che rifletteva amaramente sulla metamorfosi della via della seta; la signora che si lamentava dell'incuria e della maleducazione dei turisti; il lavoratore esaurito; la sirena che raccontava del suo ex fidanzato morto sfidando i mari; la mamma ricca che descriveva le vacanze sue e del figlio di otto anni, preoccupata soltanto di poter godere di ogni agio possibile; le sorelle che fantasticavano di ricostruire il mondo in 3D; il coro dei vacanzieri (composto però dai performer) che idealmente si faceva interprete delle varie voci del libretto, etc.. Il risultato era un'opera ibrida, un nuovo genere espressivo, come avremo modo di vedere nel corso del presente contributo, situata sulla faglia di rottura tra teatro, opera d'arte e performance. D'altronde sono state le tre autrici stesse a rivendicare il carattere stratificato e ambizioso del lavoro, presentato in precedenza presso la National Gallery of Arts di Vilnius e come 'micro-opera' alla Palermo Gallery di Stoccarda, sottolineandone i caratteri principali. Vediamo dunque come ne hanno parlato Barzdžiukaitė e Lapelytė.

Barzdžiukaitė: «L'idea è partita dall'immagine della spiaggia, guardata dall'alto, e dal parallelo tra il fragile corpo umano e il corpo della Terra...»⁵. Lapelytė:

Per me il cambiamento e la sfida più grande è l'approccio alla durata del lavoro. Durante la Biennale, le giornate di performance dureranno dalla mattina alla sera. In realtà, fin dalla prima fase dell'opera abbiamo avvertito la necessità di farne un'installazione più che una performance con un inizio e una fine chiari. Abbiamo sempre voluto qualcosa che potesse sembrare eterno, qualcosa che non solo formalmente ma anche fisicamente funzionasse come una giornata sotto il sole cocente⁶.

Di nuovo Barzdžiukaitė:

Questo pezzo ha strati visivi, narrativi e musicali, e se si togliesse qualcosa di tutto ciò andrebbe perso nel suo insieme. [...] Durante la ricerca dello spazio, abbiamo perlustrato molti luoghi diversi: scale, chiese abbandonate, banche, magazzini, cantieri navali, appartamenti privati, cantieri interni e così via, cercando l'angolazione necessaria dall'alto. Il pubblico deve guardare l'opera come se fosse dalla prospettiva del sole. I soffitti non sono molto alti nello spazio selezionato, ma ci sono comunque molti altri vantaggi. Dal punto di vista logistico, a volte si ha l'impressione che tutti stiano lottando per rendere possibile l'impossibile: il progetto è follemente ambizioso sotto ogni aspetto, se si tiene conto del contesto e del formato...⁷

Prospettiva, durata, stratificazione: sono tre termini che serviranno da guida al saggio, suggerendo altrettante piste interpretative, connesse con temi altamente complessi come quelli del paesaggio, della concezione dell'opera d'arte e del cambiamento climatico.

Prima di iniziare dalla prospettiva e dunque dalla nozione di paesaggio come teatro (e viceversa) che emerge dall'opera, è opportuno evidenziare, ma a questo punto sarà già chiaro al lettore, che l'apertura in tono narrativo non era una semplice *boutade*, ma un modo per

⁵ PETRE 2019. Traduzione dello scrivente.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

sottolineare uno degli aspetti centrali dell'opera, ovvero il suo afflato narrativo. Con 'afflato narrativo' si intende qui rimandare all'idea di narrazione così come è stata precisata nel corso degli anni dalla teorica culturale e dell'arte Mieke Bal, che ricomprende al suo interno una molteplicità di declinazioni utili a delineare una cornice introduttiva al padiglione lituano. La narrazione comporta, in primo luogo, una «riflessione sullo statuto dell'arte come finzione. La finzione non è l'opposto della realtà. È una speciale inflessione della realtà arricchita dall'immaginazione»⁸, e d'altra parte «l'arte è un prodotto dell'immaginazione e si rivolge all'immaginazione del suo pubblico; e questo nel senso più letterale del termine»⁹. Ci siamo: entrando in *Sun & Sea (Marina)* andavamo a sdraiarsi su una spiaggia che oscillava tra realtà (i granelli che la componevano) e finzione (non eravamo al Lido di Venezia ma in una struttura della Marina Militare). Ancora: ascoltando le canzoni avevamo accesso ai pensieri dei personaggi ed eravamo inevitabilmente portati a schierarci. Narrazione (artistica) e focalizzazione (dei personaggi-performer) manipolavano la ricezione e l'attenzione. Infine, anticipando un altro tema approfondito in seguito (quello del rapporto tra tempo, spazio e prospettiva), l'intreccio tra dimensione visiva, sonora e partecipativa portava a riflettere sulla memoria come figura narratologica che

è anche molto spesso il punto di congiunzione tra tempo e spazio. Sebbene questi non possano mai essere separati, al loro legame può essere data una figurazione, quella che Silverman ha definito "forma percettiva" [...]. Dominare, guardare dall'alto, dividere e controllare è un approccio allo spazio che ignora il tempo e la densità della sua qualità vissuta. Il verbo *mappare*, usato spesso, allude a questo approccio. In opposizione a questi modi di vedere lo spazio, dotare un paesaggio di una storia è un modo di spazializzare¹⁰.

In questo contesto, la narrazione, per sgombrare il campo da possibili equivoci, non ha dunque sfumature aneddotiche, ma si configura piuttosto come mezzo espressivo che trova nel concetto di attenzione un necessario e ulteriore tassello interpretativo. È significativo che Claire Bishop abbia introdotto il suo recente *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today* proprio con il caso esemplificativo di *Sun & Sea (Marina)*, in grado di innervare l'approccio artistico del *white cube* con quello teatrale del *black box*, definendo un nuovo statuto spettatoriale:

Questi turisti che prendevano il sole su teli color pastello sembravano occupare un tempo sospeso sull'orlo di un abisso climatico. Erano anche lo specchio del pubblico, riflettendo la nostra stessa inazione. Disconnessi dalla lenta violenza del cambiamento climatico come i languidi performer sotto di noi, mormoravamo tra noi e scattavamo fotografie. Il tempo passava. Gli occupanti della spiaggia (sotto luci intense), come noi (che guardavamo nell'ombra), andavano e venivano con il passare delle ore, arrivando, fermandosi per un po' e poi allontanandosi di nuovo¹¹.

E ancora:

Il trasferimento delle arti performative nello spazio della galleria è quindi sintomatico: mentre le mostre performative incoraggiano la cattura fotografica e la circolazione, danno anche priorità a una presenza fisica incarnata e all'immediatezza organizzata "digitalmente". Ritengo che le mostre performative non segnino la fine dell'attenzione totalmente focalizzata, ma esemplifichino il modo in cui guardiamo all'arte oggi. Esse incarnano una nuova modalità di *spettatorialità ibrida* che ci riporta ad aspetti della socialità premoderna, ora triangolata tra l'opera dal vivo, il pubblico in presenza e la rete online.¹²

⁸ BAL 2024, p. 45.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 141.

¹¹ BISHOP 2024, pp. 6-7. Traduzione dello scrivente.

¹² Ivi, pp. 39-40.

Spettatorialità, sguardo, attenzione e durata. Sono idee che si aggiungono alle precedenti, andandole a precisare e arricchire. Iniziamo dunque dal paesaggio, che per certi versi le racchiude e sintetizza.

Il paesaggio

Fin dal titolo, *Sun & Sea (Marina)*, «ironicamente bifronte, per metà crema solare e per metà quadro dell'Ottocento»¹³, il visitatore è proiettato in una fitta rete semantica, teso tra poli dialettici alternativi ma non così dissonanti come potrebbe sembrare a prima vista. L'appena citata osservazione di Virginia Magnaghi coglie perfettamente la natura dell'opera, verrebbe da dire del *tableau vivant*, sospesa sul crinale della crisi intesa «come la confusione e il perturbamento causati dal venir meno di certezze e proiezioni sul futuro e la stabilità delle nostre forme sociali ed economiche, siano esse manifeste, come sistemi macroscopici, oppure nei costi umani ed economici del mantenimento di individuali abitudini di vita e di consumo»¹⁴. *Sun & Sea (Marina)* è, in poche parole, un affresco della società in cui viviamo, colta nei suoi riti e passatempi e scandagliata nelle sue contraddizioni: leggerezza e amara disillusione si trovano l'una accanto all'altra in senso letterale. La signora ricca che si preoccupa dei cocktail e le ragazze che si preoccupano della crisi ambientale condividono gli stessi spazi. Per dipingere questo panorama (il riferimento ottocentesco è ovviamente voluto), le tre artiste giocano con il sistema prospettico, modulando le diverse accezioni del concetto di 'paesaggio' e intrecciandone, secondo una modalità interdiscorsiva, le differenti interpretazioni medialì¹⁵. Il risultato è quello di condurre lo spettatore lungo un sentiero che si snoda tra carte geografiche, teatro e pittura.

Riprendiamo allora il primo scenario descritto in apertura: lo spettatore è al livello della performance, coinvolto nel paesaggio inteso come teatro dell'azione dell'uomo. Le tre artiste risalgono, consapevolmente o meno, alle radici della parola 'teatro', interrogando il visitatore sulla propria responsabilità. Si gioca su due tavoli: quello della rappresentazione di una giornata di svago in spiaggia e, insieme, quello della *agency* individuale in relazione alla crisi ambientale attuale. I due piani sono interconnessi e contribuiscono a determinare la natura ibrida della performance. Torniamo però all'etimologia della parola teatro, che contraddistingue in profondità la natura di *Sun & Sea (Marina)*, citando due autorità nell'ambito degli studi geografici: Jeremy Brotton (del quale abbiamo già menzionato un passo) ed Eugenio Turri.

Il primo, parlando delle mappe rinascimentali, nomina il cartografo fiammingo Abraham Ortelius, autore nel 1570 di un libro intitolato *Theatrum orbis terrarum* – il 'teatro del mondo', per poi precisare: «Ortelius utilizzò la definizione del termine greco *théatron*: "luogo per assistere a uno spettacolo". Come in uno spettacolo, le mappe che si dispiegano davanti ai nostri occhi presentano una versione creativa di una realtà che pensiamo di conoscere, ma allo stesso tempo la trasformano in qualcosa di molto diverso»¹⁶.

Il secondo, riflettendo sullo spazio come scena dell'agire dell'uomo, puntualizza: «il paesaggio non è soltanto, come lo intendono i geografi, lo spazio fisico costruito dall'uomo per vivere e produrre, ma anche il teatro nel quale ognuno recita la propria parte facendosi al tempo stesso attore e spettatore. Questo nel senso greco di *théatron*, derivato da *thásasthai*=contemplare, guardare da spettatore [...]»¹⁷.

¹³ MAGNAGHI 2024.

¹⁴ GARACCI 2025, p. 29.

¹⁵ Cfr. più in generale *LANDSCAPE AND POWER* 2002, e in particolare, sul tema della spiaggia, TAUSSIG 2002, contenuto nel medesimo volume.

¹⁶ BROTTON 2013, p. 39.

¹⁷ TURRI 2023, p. 28.

L'osservatore, aggiungono Turri e Brotton, si trova simultaneamente dentro e fuori dalla mappa, o dallo spazio, che sta osservando: dentro in quanto attore protagonista della vita che si svolge sul palcoscenico del paesaggio, e fuori nel momento in cui si astrae dall'immediatezza degli eventi e adotta uno sguardo dall'alto, sollevandosi rispetto agli eventi della quotidianità. Chi è in grado, si chiede inoltre Turri, di restituire questo sguardo dall'alto, inducendo i compagni a riflettere? L'artista e il poeta, «che sanno astrarsi dal quotidiano e sanno farsi spettatori, capaci di cogliere il senso del recitare dei loro *comes*, concittadini o compaesani, delle loro smorfie, sofferenze, durezze, impegni, oltre che delle azioni di cui marciano il paesaggio»¹⁸.

Il quadro si complica: possiamo provare a interpretare *Sun & Sea (Marina)* come meta-paesaggio e come specchio distorto della nostra quotidianità, rivedendo noi stessi nei performer, ma possiamo anche scorgervi un'allegoria del ruolo dell'artista, che è capace di adottare uno sguardo altro e dall'alto. E forse, dunque, un problema di scala? Così sembrerebbe autorizzarci a pensare la curatrice del padiglione, Lucia Pietroiusti, che nel saggio in catalogo spiega che

Intorno alla spiaggia si affollano tutti questi corpi, tutte queste vite. Vorrei dire piccoli corpi, piccole vite, ma la scala è davvero quella che si decide di dare loro. Qual è la scala di una spiaggia? La vediamo a pochi metri da terra: qui, un gruppo di persone e di asciugamani diventa una composizione, un gruppo di voci diventa un coro. Se siamo su di essa, e magari in vacanza, le dimensioni si riducono a un flacone di crema solare e il tempo è il volo delle 7.15 di domani mattina¹⁹.

Tempo e spazio si intrecciano. Torniamo al titolo e all'assunto iniziale: *Sun & Sea (Marina)* è, abbiamo detto, un affresco della società odierna. Un giorno in spiaggia, nella calura veneziana, diviene spunto di riflessione sul nostro mondo in disfacimento. I mezzi sono aggiornati, sono quelli del *loop* e del *refresh* (la performance viene ripetuta ed è già stata rappresentata in altri contesti prima di arrivare alla Biennale), del telefonino e delle comunicazioni via internet, ma il tema non è nuovo. Riprendendo l'espressione impiegata da Longhi per l'autore di un quadro famoso presentato alla Biennale del 1956, potremmo azzardarci a dire che le tre artiste lituane sono efficacissime 'pittrici di vita'. Longhi, naturalmente, si era espresso in questi termini a proposito de *La Spiaggia*, quadro-manifesto di Guttuso esposto alla Biennale di Venezia del 1956 (Fig. 4), che aveva suscitato ampio dibattito ed era stato esaltato proprio da Longhi che lo aveva avvicinato alla *Grande Jatte* di Seurat: «uno dei quadri più ambiziosi, ma anche più coraggiosamente meditati della pittura moderna dopo "la Grande Jatte" di Seurat»²⁰. E a quale mezzo aveva guardato, Guttuso, per rappresentare adeguatamente una giornata sulla spiaggia, restituendone il sapore della piena attualità? Al cinema, ovviamente, cercando di proiettare lo spettatore, con un forte scorcio prospettico, al centro del dipinto di dimensioni imponenti (oltre quattro metri di lunghezza per circa tre di altezza): il bagnante-osservatore doveva farsi largo tra teli, sdraio, corpi abbronzati e artisti accaldati (Picasso con l'asciugamano a citare le celebri fotografie di Robert Capa). Tra gli altri, è stato Crispolti a evidenziare appieno la qualità del dipinto, muovendosi con disinvoltura tra notazioni artistiche e di costume:

In realtà ciò che conta nel grande e indubbiamente composito dipinto è l'empito della grande narrazione a misura e in immagine di folla, con un'attenzione quasi d'ottica cinematografica, di suggestione quasi infatti di cinemascope, intendo dire. Che è quanto infine riunifica e giustifica la grande e impervia tela, grande manifesto appunto dell'intuizione di una dimensione collettiva popolare dell'uomo contemporaneo, quale crescita di una nuova realtà proletaria.²¹

¹⁸ Ivi, p. 43.

¹⁹ PIETROIUSTI 2019, p. 9.

²⁰ LONGHI 1984, p. 115.

²¹ CRISPOLTI 1984, p. XVI.

La Spiaggia apre dunque su una nuova dimensione. Quello dipinto da Guttuso è un grande quadro di costume, di vita moderna, così come lo era stato *La Grande Jatte*, capace di descrivere diversi tipi sociali e di immortalare lo svago e il tempo libero, accezioni inedite dello sviluppo industriale e capitalista tra Otto e Novecento. Ancora una volta, il titolo del quadro francese svolgeva una parte essenziale:

Ciò che colpisce di Seurat è la contestualizzazione spaziotemporale che egli intende prestare all'opera, a partire dalla definizione del titolo, *Una domenica alla Grande Jatte*, già opposta alle categorie astratte in cui ricadono i titoli di Puvis, come *l'Été* nel caso specifico [...]. L'espressione della modernità, riferita a un essere calati nel proprio tempo, prosegue nell'accurata registrazione di tutti quei dettagli che servono a caratterizzare, in una sorta di censimento ossessivo, i diversi tipi sociali, come il sigaro o la pipa, la canna da passeggio o gli ombrellini, la scimmietta al guinzaglio o la tromba.²²

Tipi sociali restituiti tuttavia attraverso particolari che conferiscono originalità ai soggetti ritratti: tipizzazione e singolarità al tempo stesso, una caratteristica che torna utile anche per *Sun & Sea (Marina)*, che su questo rapporto dialettico fonda l'interrogazione rivolta allo spettatore. La catena di associazioni visive e testuali è ovviamente opinabile e ampliabile *ad libitum* (fino a un certo punto però) ma è funzionale, come si sarà intuito, a situare la performance del padiglione lituano in un più ampio contesto storico-artistico, sottolineandone le molteplici valenze a livello di contenuto. Così, il titolo che ha il sapore del quadro ottocentesco e della crema solare suscita l'attenzione dello spettatore e del conoscitore più attenti, facendo capire fin da subito che l'opera apre in due direzioni, rivolgendo uno sguardo al passato per autorizzare, in un certo senso, l'esplorazione del 'campo espanso' della contemporaneità²³.

La prospettiva dall'alto

Le considerazioni svolte finora sono inestricabilmente connesse alla prospettiva da cui l'opera viene fruita: proviamo allora ad adottare il punto di vista dall'alto, dopo aver esaminato le implicazioni legate alla 'condivisione' della performance 'dal basso'. Le autrici, è bene richiamarlo, dicevano che il «pubblico deve guardare l'opera come se fosse dalla prospettiva del sole»²⁴: è una precisazione che potrebbe condurre la riflessione ai concetti di *hybris* e di arroganza dell'uomo, rammentando il mito di Fetonte e la sua corsa infuocata che causò la distruzione della terra prima dell'intervento risolutivo di Zeus. È un'associazione non arbitraria, dal momento che una delle voci del libretto è, come abbiamo visto, quella di una sirena che lamenta la morte dell'ex fidanzato che ha osato sfidare, appunto in un atto di *hybris*, le onde del vasto mare. Del resto, non casualmente Pietrojusti ha affermato che il suo modo personale per sentirsi «veramente connessa con l'ecologia è stato attraverso il mitologico, il poetico e l'affettivo»²⁵. Viene da pensare al libro di Maurizio Bettini intitolato *Arrogante umanità. Miti classici e riscaldamento globale*: è proprio attorno all'analisi del mito di Fetonte e alle sue possibili connessioni filosofiche con l'attuale crisi climatica che ruota infatti il ragionamento dell'autore, partendo dalla constatazione che il mito «ha questa straordinaria capacità: narrando riesce a "dire" molte più cose di quanto il suo stesso racconto sembra manifestare, ovvero sa esprimere assai più di quanto la sua riduzione a discorso positivo, ragionevole, conforme alla verosimiglianza, riuscirebbe mai a comunicare. Il mito è un discorso intrinsecamente denso»²⁶. E infatti *Sun &*

²² MESSINA 1993, p. 46.

²³ Si fa riferimento qui al fondamentale saggio di KRAUSS 1979.

²⁴ PETRE 2019. Traduzione dello scrivente.

²⁵ BROWN 2019. Traduzione dello scrivente.

²⁶ BETTINI 2025, p. 20.

Sea (Marina) è un lavoro narrativo che procede per stratificazioni successive. Il fatto stesso di raccontare la crisi climatica attraverso le voci di singole figure recitanti ha, come già detto, una connessione a livello strutturale con il mito, sfruttando il meccanismo della narrazione. Il particolare e il singolare sono visti come mezzi per rappresentare un tema collettivo: «trasmettere il macrocosmo attraverso un microcosmo, mentre le esperienze terrene e individuali offrono l'opportunità di cogliere i principali problemi»²⁷. Gradualmente, le storie individuali arrivano a comporre «una sinfonia globale, un coro universale di voci umane dedicato a problemi ambientali di scala planetaria»²⁸. Il risultato, come di nuovo le stesse autrici hanno spiegato, è una sorta di «ode al capitalismo»²⁹ che può trovare un antecedente in *Have a Good Day!*, «opera contemporanea per dieci cassiere, suoni del supermercato e pianoforte», come recita il sottotitolo, presentata da Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė e Rugilė Barzdžiukaitė per la prima volta nel 2013 e poi riproposta in varie sedi negli anni successivi, compresa la rappresentazione in occasione della Biennale Teatro di Venezia del 2024. Nel lavoro è già presente, tra l'altro, come nota Virginia Magnaghi, «l'impianto allo stesso tempo corale e individuale, che da un lato consente di far emergere personaggi ben definiti nelle storie, nelle età e nei caratteri, e dall'altro permette alla singola vicenda di diventare condivisa, poiché esemplare di un comune logoramento»³⁰.

Il fatto che le singole voci vadano a comporsi in una sinfonia globale non deve però ingannare lo spettatore, che comunque non è in grado di cogliere in uno sguardo onnicomprensivo e onnisciente la molteplice frammentarietà della scena sottostante:

qualunque chimera di padronanza sia concessa dalla prospettiva divina dello spettatore, essa crolla attraverso la dispersione dello sguardo su un campo visivo organizzato senza gerarchia e punteggiato da una serie di eventi imprevedibili. Quando abbaierà il cane? Per quanto tempo i bambini continueranno a divertirsi? Quali notizie leggeranno i performer su Internet? La vivacità della scena, la realtà dei corpi, respinge ogni previsione. I nostri modelli predittivi cercano di domare un futuro inimmaginabile e falliscono; questa finzione permeata di realtà è, come l'Antropocene stesso, animata da una contingenza incontrollabile che riduce al nulla i nostri sforzi per affrontarla³¹.

Anche in questo caso c'è un'altra opera che può aiutare a comprendere l'architettura visiva di *Sun & Sea (Marina)*: si tratta del documentario sperimentale intitolato *Acid Forest*, girato da Barzdžiukaitė nel 2018 in una zona boschiva della Lituania avvelenata dagli escrementi dei cormorani. Qui la prospettiva aerea è quella offerta da un drone che sorvola l'area in questione, inquadrando dei turisti che osservano da una piattaforma rialzata il paesaggio devastato:

le attività ricreative e le questioni relative al rapporto tra la vita umana e quella non umana si mescolano in un unico scenario, caratterizzato da umorismo nero e disperazione. In entrambe le opere, Barzdžiukaitė riorienta la prospettiva abituale degli spettatori, collocandoci in una posizione atipica: guardiamo i turisti, ovvero i nostri sostituti. Ci viene chiesto di considerare l'umanità dall'esterno piuttosto che dall'interno, per quanto impossibile possa essere, come se il distacco fosse un prerequisito per la comprensione³².

Non è impossibile guardare l'umanità dall'esterno piuttosto che dall'interno, ammesso di ricordare la nostra posizione nel paesaggio: siamo attori e spettatori al tempo stesso, situati

²⁷ LITHUANIAN PAVILION *SUN & SEA (MARINA)* 2019. Traduzione dello scrivente.

²⁸ *Ibidem*. Traduzione dello scrivente.

²⁹ *Ibidem*. Traduzione dello scrivente.

³⁰ MAGNAGHI 2024.

³¹ BALSOM 2019. Traduzione dello scrivente.

³² *Ibidem*. Traduzione dello scrivente.

dentro e fuori dalla mappa. Si sta così andando a saldare un cerchio semantico che vede in *Sun & Sea (Marina)* un'opera polifonica in grado di porsi come «lo specchio del pubblico» attraverso la metafora del paesaggio: un meta-paesaggio che propone allo spettatore il riflesso della realtà vissuta. La prospettiva dall'alto conferma questa lettura: non si tratta della moderna vista dall'alto che «è eminentemente tecnologizzata, inestricabilmente legata all'automazione e al distacco della guerra con i droni, in cui il corpo umano è un granello, un oggetto, un bersaglio»³³, ma di «un imperativo politico»³⁴ legato alla crisi ambientale, volto a interrogare lo spettatore su quelle che sono le sue responsabilità. A essere chiamata in causa è l'*agency* dello spettatore-cittadino: da un lato le tre artiste ridefiniscono l'idea della crisi climatica come iper-oggetto che non è possibile dominare nella sua interezza³⁵, e dall'altro problematizzano il «punto di vista rialzato e panottico adoperato da Burtynsky»³⁶ nelle sue fotografie.

Il ruolo dell'artista

A essere indagato, in questa ibrida *grey zone* allestita con cura da Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė, è anche il ruolo dell'artista, che condivide le diverse prospettive sperimentate dallo spettatore, lasciandolo poi libero di interpretare il finale dell'opera: amara considerazione della vanità dell'uomo che si crede capace di far rinascere il mondo in 3D dopo averne irreparabilmente alterato l'ecosistema, oppure la genuina preoccupazione delle sorelle offre un appiglio di speranza per il futuro?

Entrambe le opzioni sono valide, tanto da essere sostenute nel catalogo da due voci distinte. Per la prima ipotesi sembra propendere la curatrice, Lucia Pietroiusti, che scrive: «Su questa spiaggia, le utopie tecnologiche prendono la forma di un mondo autoalimentato stampato in 3D che non si cura minimamente del fatto che intorno a sé non ci sia nient'altro, purché possa riprodursi (una storia familiare)»³⁷. Sembra invece propendere per la seconda opzione Monika Kalinauskaitė, che poche pagine dopo si ribella a un finale già scritto: «Ma credo che possiamo ancora riporre la nostra fiducia nelle due piccole sirene che chiudono *Sun & Sea (Marina)*. Sono le uniche qui a rendersi conto di quanto sia grave andare in spiaggia su un pianeta in rapido deterioramento, e la loro sincera preoccupazione, unita alla volontà di fare tutto il necessario, offre una nota di speranza malinconica ma indimenticabile»³⁸.

Le tre artiste sono riuscite pienamente nel loro intento: *Sun & Sea (Marina)* è un'opera aperta nel senso più ampio del termine, in grado di aggiornare consunte poetiche relazionali e di ripensare il ruolo dello sguardo e di conseguenza dell'artista. Ancora una volta, possiamo utilizzare come sponda il testo di Claire Bishop che precisa la diversa valenza dello sguardo nelle *performance exhibition*, lontano tanto dal concetto di 'assorbimento' di Michael Fried, quanto da quello di 'care' di Tina Campt:

Le opere discusse nei primi tre capitoli di questo libro non offrono alcuna delle unità formali sostenute da Fried e Campt, ma solo visioni parziali e frammentarie: installazioni che aggregano più materiale di quanto sia possibile assimilare; performance che durano settimane; interventi che esistono più per la circolazione mediatica che per la visione diretta. Poiché l'attenzione totale è compromessa fin dall'inizio, esse abbandonano l'estetica modernista del rapimento e della pienezza. Suggestiscono invece modalità di attenzione collettiva ibride, disordinate e quasi certamente meno soddisfacenti. E implicano un modello diverso del soggetto che guarda: non

³³ *Ibidem*. Traduzione dello scrivente.

³⁴ *Ibidem*. Traduzione dello scrivente.

³⁵ Per la nozione di iper-oggetto cfr. MORTON 2018.

³⁶ BORSELLI 2024, p. 86.

³⁷ PIETROIUSTI 2019, p. 11. Traduzione dello scrivente.

³⁸ KALINAUSKAITE 2019, p. 29. Traduzione dello scrivente.

uno spettatore composto e al centro, ma uno la cui percezione è tirata in più direzioni da altre persone e dalla tecnologia. Le dicotomie profondità contro superficialità, lento contro veloce, sono affascinanti e tenaci, ma dobbiamo trovare altri modi per descrivere le operazioni disordinate dell'attenzione oggi.³⁹

In *Sun & Sea (Marina)*, le tre autrici lituane sembrano giocare con la figura dell'artista, la cui presenza nell'opera è sottaciuta. Presente eppure assente. È suggestivo pensare che nella performance ci siano almeno due indizi che lasciano trapelare una sorta di provocazione. Non è detto che siano voluti, ma certo sembrano indicare una direzione. Entrambi ruotano attorno alle sorelle che sognano di poter ricreare il mondo in 3D: il riferimento all'artista pantocratore è evidente, una sorta di divinità la cui presenza è avvertibile in ogni dove, pur non essendo esplicita da nessuna parte. A pensarci bene, c'è un artista che lavora proprio così: è il fotografo-scultore Thomas Demand, studiato a lungo proprio da Michael Fried, che dapprima realizza in carta le sue opere in scala 1:1 rispetto al reale e successivamente le fotografa. Come noto, si tratta di ambientazioni ispirate perlopiù a fatti storici o di cronaca, private dei dettagli identificativi: la pulizia dello spazio diventa segno della presenza dell'artista. In *Clearing* (2003), una fotografia che ritrae un raggio di luce che si fa strada tra un fitto fogliame, probabilmente la metafora dell'artista raggiunge la massima evidenza: «Più semplicemente, *Clearing*, una grande immagine raffigurante una massa di fogliame attraversata dalla luce del giorno, induce lo spettatore a riconoscere che la forma e la posizione di ogni foglia di carta sono state determinate non dal DNA degli alberi e delle piante reali (in combinazione con fattori locali quali il suolo, la luce e così via), bensì dalle azioni deliberate dell'artista [...]»⁴⁰.

Potrebbe sembrare una provocazione richiamare Michael Fried dopo averne sottolineato la distanza rispetto al tema della *performance exhibition*, e allora portiamo la provocazione fino in fondo accostando al nome dello storico dell'arte statunitense quello di una delle filosofe più in voga negli ultimi anni: Donna Haraway. Dove si potrebbe nascondere il riferimento all'autrice di *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*? A un primo livello, dobbiamo considerare l'attenzione costante della curatrice, Lucia Pietroiusti, al rapporto tra arte ed ecologia, tra esseri umani ed esseri viventi 'più che umani' di altre specie⁴¹, mentre per quanto concerne nello specifico *Sun & Sea (Marina)*, dobbiamo tornare, ancora una volta, alle sorelle che ricostruiscono il mondo in 3D, perché nell'elenco delle cose da stampare compare anche la barriera corallina, protagonista peraltro anche dei racconti della signora ricca. Anche in questa circostanza c'è una corrispondenza con il mondo reale dell'arte. Nel dettaglio, il collegamento è con le sorelle «Christine Wertheim, artigiana e poetessa» e «sua sorella gemella Margaret, artista e matematica»⁴² che, dando avvio nel 2005 a un processo di creazione condiviso nel corso degli anni con migliaia di persone sparse in tutto il mondo, hanno deciso di ricreare la barriera corallina all'uncinetto. Nella loro azione le sorelle sono state ispirate dalla matematica Daina Taimina, originaria della Lettonia e docente alla Cornell University, che nel 1997 aveva creato un modello fisico dello spazio iperbolico utilizzando proprio il metodo dell'uncinetto. Altra suggestiva coincidenza: anche le sorelle erano presenti alla Biennale Arte di Venezia del 2019,

³⁹ BISHOP 2024, p. 37. Traduzione dello scrivente.

⁴⁰ FRIED 2012, pp. 275-276. Traduzione dello scrivente. A proposito di forme d'arte che sondano «le intersezioni tra forme di vita animale, umana e tecnica», è da citare almeno *Variants*, il lavoro realizzato nel 2021 da Pierre Huyghe al Kistefos Museum *sculpture park*, a un'ora di macchina da Oslo, in cui la scansione iniziale in formato 3D dell'intera isola dà vita a «un processo di visione e immaginazione – o di mappatura mentale – che si dispiega in tempo reale» (citazioni tratte da BLOM 2022, tradotte dallo scrivente).

⁴¹ È anche opportuno ricordare il ruolo di rilievo svolto da Carolyn Christov-Bakargiev nell'introduzione del pensiero di Donna Haraway nel dibattito artistico contemporaneo. Non a caso, tra i *100 Notes / 100 Thoughts - 100 Notizen / 100 Gedanken* pubblicati nell'ambito di DOCUMENTA (13), curata dalla stessa Christov-Bakargiev nel 2012, rientra anche un quaderno, il n. 33, opera di Haraway (<https://www.carolynchristov.com/documenta-100-notebooks/> <21 ottobre 2025>).

⁴² Entrambe le citazioni sono tratte da HARAWAY 2023, p. 113.

all'interno della mostra principale curata da Ralph Rugoff intitolata *May You Live in Interesting Times*. L'intreccio che si crea tra discipline, urgenze climatiche e sistemi di vita nella barriera corallina realizzata all'uncinetto è inestricabile:

Le astrazioni della matematica all'uncinetto sono una specie di richiamo seduttivo verso l'ecologia affettiva cognitiva messa a punto nelle arti tessili. La barriera corallina fatta all'uncinetto è una pratica in cui ci si prende cura dell'altro senza il bisogno di immortalare con l'obiettivo fotografico o di toccarlo con mano durante un avventuroso viaggio di scoperta. Il gioco materiale crea un pubblico interessato. Questa pratica è un altro filo molto saldo nell'olobioma della barriera corallina: siamo tutti coralli adesso⁴³.

Ammettiamolo: non siamo riusciti a resistere alla tentazione di citare due studiosi tirati per la giacca nelle accademie di mezzo mondo. Allora, portiamo di nuovo fino in fondo la sfacciataggine, forti del fatto che la provocazione e la catena di associazioni mentali sono incoraggiate dal modo in cui è stata concepita la performance. Siamo tutti coralli, afferma Donna Haraway. Siamo tutti vacanzieri, potremmo rispondere noi partecipando a *Sun & Sea (Marina)*. Vacanzieri catturati in una fitta rete di rimandi intertestuali e interdiscorsivi, che spaziano dall'arte novecentesca alla performance, dal teatro all'ecologia, dall'attivismo al nuovo statuto della spettatorialità. Ma questa rete, si spera, non è posticcia e non suona falsa. È la rete della nostra contemporaneità, in fin dei conti, interpretata da tre artiste che integrano prospettive e approcci diversi al sistema dell'arte. Le connessioni, le citazioni che possono sembrare ammiccanti, i fili e le tracce della storia visiva e culturale che abbiamo provato a seguire nelle pagine del presente contributo, nascono da quello che era uno dei principali obiettivi dell'opera presentata nel Padiglione della Lituania: *Sun & Sea (Marina)* non era semplicemente un lavoro attivista o, peggio ancora, 'attivista', ma un dispositivo critico atto a sviluppare una riflessione concernente il ruolo dello spettatore, quello dell'artista e, insieme, la loro responsabilità nel mondo contemporaneo⁴⁴. Che è cosa ben distante dal realizzare un'opera didascalicamente roboante. Il filtro non poteva che essere quello del paesaggio, declinato nell'immagine della spiaggia: dispositivo anch'esso, pienamente integrato nel meccanismo artistico che dettava il funzionamento della performance. Il palcoscenico, per chiudere da dove siamo partiti, è quello della quotidianità, è il nostro spazio di azione, in cui realtà e finzione, come nel caso di *Sun & Sea (Marina)*, arrivano a confondersi, interrogandoci sul nostro ruolo e sulle nostre responsabilità.

⁴³ Ivi, p. 117.

⁴⁴ A questo proposito cfr. FREMAUX 2019 e HORMIO 2024.



Fig. 1: K. Rabah, *Where do you go from here*, 2023 (13 piante di olivo) e *On what grounds (site plans)*, 2022 (tappeti in lana tessuti a mano). Courtesy Fondazione Merz; Photo by Renato Ghiazza.



Fig. 2-3: *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance by Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė at Biennale Arte 2019, Venice. Courtesy the artists.



Fig. 4: Renato Guttuso, *La Spiaggia*, 1955-1956. Olio su tela, 301x452 cm. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta-Galleria Nazionale.

BIBLIOGRAFIA

BAL 2024

M. BAL, *Narratologia in pratica*, Milano 2024 (edizione originale Toronto 2021).

BALSOM 2019

E. BALSOM, *Above the Fray*, «Artforum», 58, 1, 1 settembre 2019 (disponibile on-line: <https://www.artforum.com/features/erika-balsom-on-rugill-barzdzikait-vaiva-grainyt-and-lina-lapelyts-sun-sea-marina-at-the-lithuanian-pavilion-venice-244433/>).

BETTINI 2025

M. BETTINI, *Arrogante umanità. Miti classici e riscaldamento globale*, Torino 2025 (edizione digitale).

BISHOP 2024

C. BISHOP, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Londra - New York 2024 (edizione digitale).

BLOM 2022

I. BLOM, *Possibility of an Island*, «Artforum», 61, 3, novembre 2022 (disponibile on-line: <https://www.artforum.com/columns/ina-blom-on-pierre-huyghes-variants-252193/>).

BORSELLI 2024

D. BORSELLI, *Realismo catastrofista. Estetica, etica e politica della fotografia nell'Antropocene*, Milano 2024.

BROTTON 2013

J. BROTON, *La storia del mondo in dodici mappe*, Milano 2013 (edizione originale Londra 2012).

BROWN 2019

K. BROWN, *'We Have More Agency Than We Realize': Serpentine Curator Lucia Pietroiusti on How the Art World Can Tackle Climate Change*, «Artnet», 15 luglio 2019 (disponibile on-line: <https://news.artnet.com/art-world/lucia-pietroiusti-serpentine-climate-change-1593163>).

CRISPOLTI 1984

E. CRISPOLTI, *Introduzione a Guttuso*, in *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di E. Crispolti, II, Milano 1984.

DARRIEUSSECQ 2019

M. DARRIEUSSECQ, *On Waves*, in *SUN & SEA (MARINA)* 2019, pp. 4-30 (edizione originale Parigi 1999).

FREMAUX 2019

A. FREMAUX, *After the Anthropocene: Green Republicanism in a Post-Capitalist World*, Cham 2019.

FRIED 2012

M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven - Londra 2012 (prima edizione New Haven - Londra 2008).

GARACCI 2025

M. GARACCI, *Arte, ecologia e attivismo. L'opera estesa*, Milano 2025.

HARAWAY 2023

D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, traduzione di C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma 2023 (prima edizione italiana Roma 2019; edizione originale Durham - Londra 2016).

HORMIO 2024

S. HORMIO, *Taking Responsibility for Climate Change*, Cham 2024.

KALINAUSKAITĖ 2019

M. KALINAUSKAITĖ, *Pulling the Pavement From Under a Beach, or Sun & Sea & Social*, in *SUN & SEA (MARINA)* 2019, pp. 27-29.

KRAUSS 1979

R. KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», 8, 1979, pp. 30-44.

LANDSCAPE AND POWER 2002

Landscape and Power, a cura di W.J.T. Mitchell, Chicago - Londra 2002 (edizione originale 1994).

LITHUANIAN PAVILION *SUN & SEA (MARINA)* 2019

Lithuanian Pavilion Sun & Sea (Marina), «Artext», 2019 (disponibile on-line: [http://www.artext.it/artext/Sun-&-Sea-\(Marina\).html](http://www.artext.it/artext/Sun-&-Sea-(Marina).html)).

LONGHI 1984

R. LONGHI, *Lettera per la mostra di Guttuso a New York, 1958*, in IDEM, *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze 1984, pp. 111-115 (edizione originale in «Paragone. Arte», 101, 1958, pp. 72-76).

MAGNAGHI 2024

V. MAGNAGHI, *Biennale Teatro 2024. Have a Good Day!*, «Stratagemmi Prospettive Teatrali», 11 luglio 2024 (disponibile on-line: <https://www.stratagemmi.it/biennale-teatro-2024-have-a-good-day/>).

MESSINA 1993

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993.

MORTON 2018

T. MORTON, *Iperoggetti*, Roma 2018 (edizione digitale; edizione originale Minneapolis - Londra 2013).

PASOLINI 2015

P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia* (1959), fotografie di P. Séclier, Roma 2015 (edizione originale Parigi 2005).

PETRE 2019

A. PETRE, *Take Me to the Beach*, «arterritory», 17 aprile 2019 (disponibile on-line: https://arterritory.com/en/visual_arts/topical_qa/24044-take-me-to-the-beach/).

PIETROIUSTI 2019

L. PIETROIUSTI, *Fish, Sex, Sandwiches, Garbage*, in *SUN & SEA (MARINA)* 2019, pp. 7-11.

SUN & SEA (MARINA) 2019

Sun & Sea (Marina), Padiglione della Lituania alla 58ª Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, un'opera-performance di R. Barzdžiukaitė, V. Grainytė, L. Lapelytė, a cura di L. Pietroiusti, Milano - Ginevra - Parigi 2019.

TAUSSIG 2002

M. TAUSSIG, *The Beach (A Fantasy)*, in *LANDSCAPE AND POWER* 2002, pp. 317-347.

TURRI 2023

E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia 2023 (edizione originale Venezia 1998).

ABSTRACT

Il contributo prende in esame la performance-installazione *Sun & Sea (Marina)*, curata da Lucia Pietroiusti e realizzata da Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė per il Padiglione della Lituania, vincitrice del Leone d'Oro per la miglior Partecipazione Nazionale alla Biennale Arte di Venezia 2019. Ambientato su una spiaggia artificiale, il lavoro delle artiste lituane intreccia narrazione, canto e azione quotidiana, generando un dispositivo critico al confine tra teatro, arte visiva e opera. Attraverso voci individuali e corali, emergono temi centrali della contemporaneità, quali la crisi climatica, il consumismo, la memoria sociale e la responsabilità individuale.

A partire da queste considerazioni, il presente saggio, adottando un approccio narrativo che riflette il metodo di indagine adottato, approfondisce, attraverso tre assi interpretativi – prospettiva, durata e stratificazione – le questioni, sollevate dal padiglione lituano, del paesaggio e della spettatorialità. Il paesaggio è infatti inteso come teatro dell'azione umana e come meta-paesaggio che riflette lo sguardo dello spettatore, chiamato a muoversi tra partecipazione e distacco. È così che nasce un'opera polifonica e aperta, che riformula il ruolo dell'artista e dello spettatore in chiave critica, mostrando come il paesaggio-spiaggia possa farsi metafora della condizione contemporanea e delle sue contraddizioni.

This contribution examines the performance-installation *Sun & Sea (Marina)*, curated by Lucia Pietroiusti and created by Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė for the Lithuanian Pavilion, winner of the Golden Lion for Best National Participation at the 2019 Venice Art Biennale. Set on an artificial beach, the Lithuanian artists' work intertwines narration, song, and everyday action, producing a critical device at the intersection of theatre, visual art, and opera. Through individual and collective voices, central themes of contemporary life emerge, such as the climate crisis, consumerism, social memory, and individual responsibility.

Building on these considerations, this article, adopting a narrative approach that mirrors the chosen method of inquiry, delves – through three interpretative axes: perspective, duration, and stratification – into the questions of landscape and spectatorship raised by the Lithuanian Pavilion. Landscape is understood both as a theatre of human action and as a meta-landscape that reflects the spectator's gaze, who is called to shift between participation and detachment. In this way, a polyphonic and open work takes shape, one that critically redefines the role of both artist and spectator, showing how the beach-landscape can become a metaphor for the contemporary condition and its contradictions.

**CON I CORPI DEGLI ALTRI:
LA RIVISITAZIONE DEI CONFINI ANATOMICI NEL DIALOGO
TRA ARTE E SCIENZA**

Nel 2017, a oltre venticinque anni dall'intervento subito, il filosofo francese Jean-Luc Nancy commenta nuovamente la sua esperienza con un cuore trapiantato, rivedendo e accrescendo le riflessioni esposte nel noto saggio *L'intruso* (2000), dove aveva affrontato il processo di diventare stranieri a sé stessi mediante l'apertura chirurgica dei propri confini anatomici, l'appropriazione del cuore di un (o una) giovane deceduto e la soppressione delle difese immunitarie¹. Nel *Post scriptum* aggiuntivo, Nancy amplia la sua discussione attorno al trapianto di organi, fino ad assurgere quest'ultimo a paradigma della contemporaneità: secondo il filosofo, infatti, la società attuale trasforma tutti noi in «più o meno trapiantati, innestati in luoghi, gruppi, reti, persone»², attraverso fenomeni come i flussi migratori, gli scambi economici, la circolazione della forza lavoro e, soprattutto, lo sviluppo tecnico/tecnologico. Di qui, ciascun individuo – argomenta Nancy – sperimenta inevitabilmente la rottura delle barriere sia naturali sia convenzionali della propria soggettività, che richiede pertanto di essere riformulata proprio sulla base di una serie continua di sconfinamenti, molti dei quali presidiati dalle logiche globali del sistema capitalistico. Afferma, infatti, lo studioso:

[s]empre più la tecnica del trapianto – la cui forma agricola, l'innesto, risale a tempi immemorabili – appare come una sorta di metatecnica: un'arte delle combinazioni, supplementazioni, sostituzioni, permutazioni, protesi, rigenerazioni, iscrizioni, trasferimenti, trasposizioni, transazioni... Non si sa dove fermare la concatenazione o forse piuttosto il contagio, la contaminazione, la trasfusione o addirittura la confusione delle tante operazioni che oggi caratterizzano la combinatoria generale nella quale siamo trascinati³.

I commenti di Nancy sui raccordi contagiosi, virali, nelle nostre vite riguardano un ampio discorso teorico che trova la sua matrice anche nelle interconnessioni – tra uomini, tra uomini e animali, tra uomini e dispositivi artificiali – generate dalla biomedicina, per cui i concetti di 'sé' e 'altro' non possono più essere considerati in termini strettamente oppositivi, perché sono costruiti come contigui all'interno di una precisa organizzazione scientifica e, più in generale, economico-politica. Del resto, in Occidente, in special modo a partire dalla seconda metà del Novecento, il corpo diventa funzionale ai meccanismi trasformativi e comunicativi della società tecno-informatica, che si concentra prioritariamente, come rileva Donna Haraway, «sulle condizioni dei confini e le interfacce, sui gradienti di flusso attraverso i confini, e non sull'integrità degli oggetti naturali»⁴.

All'interno di queste diffuse logiche di scambio, l'essere umano non è più considerato unitario né tantomeno inalterabile nelle sue componenti costitutive: può essere pertanto

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP F53D23007460006, codice progetto: 2022987EAH).

Un sentito ringraziamento ad Anna Hawkins per avermi permesso di prendere completa visione della sua opera e per averne discusso con me.

¹ NANCY/PIAZZA 2024, pp. 11-40.

² Ivi, pp. 53-72, pp. 67-68.

³ Ivi, pp. 68-69.

⁴ HARAWAY 1995, p. 147.

smontato e rimontato a seconda delle esigenze, i suoi pezzi corporei – da cadavere e, in determinati casi, da vivente – possono essere impiegati per la salvezza di altre persone, i suoi campioni biologici conservati in biobanche e riutilizzati all'occorrenza, e così via. L'individuo chiuso, finito e protetto dal sistema immunitario che la modernità ottocentesca aveva contribuito a determinare deve essere ridefinito a favore di un soggetto permeabile, fluido e 'contaminato', il quale, proprio mediante operazioni come quella del trapianto di organi, si qualifica come un assemblaggio di materie ed entità differenti, tanto inconsueto quanto di difficile accettazione⁵. Al riguardo, numerosi studi hanno lasciato emergere il disagio provato dai trapiantati nei confronti di un'anatomia ricostruita con parti aliene: diversi pazienti hanno ad esempio rivelato di percepire una sorta di invasione interna da parte dell'organo estraneo, sperimentando un cambio di personalità, abitudini e preferenze che immaginano ereditate dal donatore; altri, seppur lontani da questo tipo di reazione, hanno comunque dichiarato di sentirsi connessi, loro malgrado, a una persona deceduta, la cui identità, per ragioni legali, non potranno mai conoscere⁶.

In questo complicato processo di riformulazione del sé e di riconoscimento culturale di un corpo puzzle, l'arte gioca un ruolo primario perché, a differenza della biomedicina che dà la priorità agli obiettivi salvavita del trapianto senza esplorarne a fondo i possibili disagi emotivi e psicologici, sceglie di insistere sui rapporti trasversali innescati dall'amalgama di elementi anatomici differenti, mettendo in luce le potenziali connessioni affettive e le risonanze empatiche di un processo che la studiosa Margrit Shildrick definisce «concorporeità»⁷. La concorporeità a cui fa riferimento Shildrick non rimanda soltanto al concatenamento tra corpi teorizzato da Maurice Merleau-Ponty per spiegare il fenomeno dell'intercorporeità⁸, ma è generata da un continuo e mai concluso meccanismo di ibridazione organica, che si attiva grazie a strumenti tecnici/tecnologici, proprio come ravvisato nella metatecnica del trapianto formulata da Nancy.

In quest'ottica, al fine di porre in rilievo le profonde concatenazioni somatiche ed emozionali provocate dallo scambio di organi, nel 2014 l'artista britannica Alexa Wright, membro, come Shildrick, del progetto di ricerca interdisciplinare *Hybrid Bodies* (Corpi ibridi)⁹, crea ad esempio l'installazione sonora e interattiva *Heart of the Matter* (Cuore della questione), dove alcune giacche di feltro si attivavano all'avvicinarsi dei visitatori grazie a sensori posti all'altezza del cuore e permettevano di ascoltare racconti – recitati da attori – riguardanti sia trapianti cardiaci sia complicati rapporti affettivi: più persone si spostavano nello spazio espositivo, più voci e più narrazioni si sovrapponevano, creando un cacofonico incrocio di tutte le difficoltà fisiche e/o emotive causate da un cambiamento, concreto e metaforico, di cuore e incoraggiando, al contempo, l'aggiornamento in chiave concorporea delle nostre categorie identitarie¹⁰.

Sulla base di queste premesse, il presente saggio intende analizzare alcune testimonianze artistiche che hanno lavorato sulla concorporeità con la prerogativa, però, di rivisitare opere della tradizione storico-artistica, così da rendere ragione, da un lato, di pratiche di fusione di 'corpi-immagine' da sempre presenti in ambito estetico e, dall'altro, di un immaginario visivo

⁵ Significativamente, le sperimentazioni sui trapianti avvengono proprio in un periodo in cui la scienza, grazie alla scoperta nel 1882 dei fagociti da parte del biologo russo Ilja Il'ic Metchnikoff, stabilisce il sistema immunitario come un'autodifesa dell'organismo contro le invasioni esterne. Si veda a tal proposito COHEN 2009.

⁶ Tra i vari studi, si veda, a titolo esemplificativo, WALDBY-MITCHELL 2006; SHILDRICK ET ALII 2018; ROSS 2010; PEARSALL ET ALII 1999.

⁷ SHILDRICK 2019.

⁸ Per una trattazione estesa dell'intercorporeità merleau-pontiana, si veda SCOTT MARRATTO 2012.

⁹ Il progetto, dedicato al trapianto di cuore, si è sviluppato nella seconda metà degli anni Duemila a Toronto e ha visto la collaborazione sinergica di medici, scienziati, filosofi e diversi artisti, tra cui Ingrid Bachmann, Andrew Carnie, Catherine Richards e Alexa Wright. Si veda *HYBRID BODIES* 2016.

¹⁰ EL-SHEIK 2016, s.p.; HATZI 2019, p. 458.

che promuove una figurabilità sempre *in fieri*, utile a sostenere quella revisione ontologica e ontica della persona che il nostro presente ci richiede.

Saranno presi in considerazione i lavori di Anna Hawkins, che si concentra sul gruppo del *Laocoonte* conservato nei Musei Vaticani e riformula la pratica antica del rimontaggio di statue utilizzando video accessibili su piattaforme social; di Mounir Fatmi, che riflette sul proto-trapianto raffigurato nel ‘miracolo della gamba nera’ dipinto dal Beato Angelico e sulle questioni etniche a esso collegato; e, infine, di Marco Donnarumma, che investiga gli assemblaggi tra organi umani e tecnologia come attualizzazione delle procedure alchemiche di metamorfosi del sé.

Seppur molto dissimili, le opere di Hawkins, Fatmi e Donnarumma interpretano il paradigma della metatecnica del trapianto come dislocazione di parti organiche che scompongono i confini dell’individuo e lo aprono all’unione con l’altro: tale alterità non è necessariamente presentata come interamente assorbibile, ma mantiene dei tagli, delle differenze e degli aspetti oscuri che segnano l’area su cui si iscrive l’eccedenza rispetto al già noto. È quest’area, indefinita, mobile e sfidante, che traccia la nuova ‘frontiera concorporea’ del soggetto contemporaneo.

Il braccio del Laocoonte di Anna Hawkins

Nel volume *Intercorporeality* (2017), Christian Meyer, Jürgen Streeck e J. Scott Jordan citano il gruppo scultoreo del *Laocoonte* (40-20 a.C.) come una delle testimonianze artistiche più esemplari dell’intercorporeità, spiegandola come un intreccio coordinato tra corpi – in questo caso, quelli del sacerdote troiano e dei suoi due figli impegnati a difendersi dalle spire di enormi serpenti marini – adatto a definire modelli cognitivi e di interazione sociale sganciati dall’autonomia individuale¹¹. Il *Laocoonte*, probabile copia romana in marmo di un originale greco in bronzo, presenta però una storia di ricostruzione con elementi spuri del corpo artistico che consente di inquadrarlo anche nel campo teorico della concorporeità.

Nel 1506, al momento del suo rinvenimento nella vigna di Felice de Fredis sul monte Oppio a Roma, l’insieme statuario era pressoché integro, tranne il braccio destro del sacerdote, quello, sempre destro, del figlio minore, alcune dita della mano destra del figlio maggiore e altre parti secondarie¹². Come ben dimostra Ludovico Rebaudo, è soprattutto il braccio mancante del sacerdote a presentare una storia di restauro integrativo molto complessa: dal Cinquecento fino al 1957, quando l’arto originale è stato ripristinato dopo il suo ritrovamento nel 1905, il nudo marmoreo di Laocoonte ha, infatti, subito vari ‘innesti’, con continue metamorfosi di forma e postura.

Tra gli arti realizzati *ex novo* per essere impiantati, rientra ad esempio il cosiddetto ‘braccio di Michelangelo’, ritenuto essere opera del Buonarroti ma di paternità anonima, che ha addirittura richiesto che una porzione della spalla originaria fosse tagliata, alterando così l’anatomia iniziale della statua romana, nonostante non sia, molto probabilmente, mai stato collocato¹³.

Sempre nella logica di offrire all’opera la compiutezza perduta, molto nota e discussa è anche la copia del *Laocoonte* realizzata, su commissione della famiglia de’ Medici, da Baccio Bandinelli negli anni dal 1520 al 1525 e ora conservata agli Uffizi. Giorgio Vasari racconta che, al cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, che gli chiedeva se «gli bastava l’animo di fare un Laocoonte pari al primo», Bandinelli avesse risposto che non solo era in grado di replicarne uno uguale, ma che «gli bastava l’animo di passare quello di perfezione»¹⁴. Il desiderio di dimostrare la propria abilità e di aggiornare il capolavoro con invenzioni personali porta così Bandinelli a

¹¹ *INTERCORPOREALITY* 2017, p. xviii.

¹² Si veda REBAUDO, in SETTIS 1999, pp. 231-232; REBAUDO 2007, pp. 7-8.

¹³ REBAUDO 2007, p. 14.

¹⁴ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 429, Edizione Giuntina.

rifare il gruppo scultoreo aggiungendo il braccio destro di Laocoonte e i pezzi mancanti dei due figli in una sorta di *restitutio ad integrum* che, insieme ai diversi tentativi di innesto compiuti sul marmo originale, ricorda sostanzialmente il principio alla base del trapianto di organi chirurgico, finalizzato a supplire al malfunzionamento o all'assenza di certe parti del corpo¹⁵. Non è un caso, dunque, che lo storico dell'arte Pierre-Yves Theler consideri l'opera di Bandinelli un «trapianto artistico» indiretto, perché completa l'insieme conservato nei Musei Vaticani con nuovi elementi anatomici e partecipa così, a suo dire, al «rinnovamento carnale»¹⁶ dei personaggi.

D'altra parte, proprio come è stata la storia della sua sagoma, variamente rielaborata nel corso dei secoli, la fortuna di cui gode ancora oggi il *Laocoonte* dipende da una continua metamorfosi simbolica, che, oltre a consentirgli di rinnovarsi all'interno di contesti differenti, ha fatto sì che l'ammirato *pathos* delle tre figure scolpite potesse 'incarnare', di volta in volta, numerose reazioni estetico-affettive e altrettante mutate istanze socioculturali¹⁷.

L'opera contemporanea *With Outthrust Arm* (2014) dell'artista statunitense Anna Hawkins è una testimonianza efficace in tal senso, a maggior ragione perché, se letta nella prospettiva della metatecnica del trapianto, ha la peculiarità di concentrarsi esplicitamente sulla figurabilità aperta e sempre ricomponibile delle statue in questione. Nei suoi lavori, Hawkins ricorre agli strumenti e risorse digitali per mettere in luce una fruizione artistica che, modificando dinamicamente i capolavori del passato, consente di cogliere, nel confronto tra l'originale e le copie attuali, nuovi gesti, linguaggi e rapporti comunicativi¹⁸.

Per realizzare *With Outthrust Arm*, Hawkins ha raccolto dalla piattaforma social YouTube diversi video girati da visitatori internazionali di fronte al *Laocoonte* nei Musei Vaticani e, successivamente, li ha frammentati e riassemblati per formare un unico filmato, in cui si possono vedere i pezzi corporei del sacerdote troiano, dei suoi due figli e dei serpenti che si staccano dal gruppo marmoreo e si muovono, oscillanti e a diversa grandezza, su uno sfondo nero: teste, torsioni, gambe, braccia, piedi e code serpentine sono mostrati incastrarsi e separarsi tra loro, mentre in sottofondo i commenti dei visitatori esaltano la magnificenza dell'opera, arrivando a definirla «la statua più importante mai realizzata nella storia dell'arte»¹⁹.

In questa 'migrazione' ondeggiante di parti anatomiche, emerge nettamente la loro varia natura: da un lato, l'artista ha lasciato inalterate le diverse sfumature di colore del marmo – dall'avorio al beige, al grigio, al rosa –, che comparivano nei video dei turisti e che risultavano differenti a seconda della videocamera, delle condizioni di luce, dei settaggi, della qualità di registrazione usati per le riprese; dall'altro, ha mantenuto le tracce dei tremolii delle loro mani mentre, per catturare l'immagine delle statue, impugnavano dispositivi ottici personali. Quando, all'inizio di *With Outthrust Arm*, i diversi frammenti corporei sono mostrati uniti a comporre il gruppo di sculture, la loro origine difforme risulta ben visibile, perché esibiscono anatomie multicolori attraversate, in qualche punto, da fratture evidenti. Il risultato del montaggio dei corpi-video è, infatti, un *Laocoonte* ibrido e instabile, che sembra voler intensificare in chiave concorporea l'intreccio dei protagonisti: non è un caso che le loro forme eterogenee appaiano sulla copertina del volume *Entangled Bodies* (2020), dedicato a ricerche interdisciplinari sull'intercorporeità/concorporeità generata dal trapianto di organi²⁰.

Hawkins si riappropria di un'opera d'arte molto conosciuta e celebrata per indurre a riconoscere quei «gradienti di flusso attraverso i confini»²¹ che oggi ci riguardano tutti, sia perché

¹⁵ Al riguardo, si veda l'affermazione di J.-L. NANCY: «[i]nizialmente il trapianto si presenta come una *restitutio ad integrum*: si ha di nuovo un cuore che batte» (NANCY/PIAZZA 2024, p. 27).

¹⁶ THELER 2014, pp. 193-194. Relativamente al tema del trapianto di organi nell'arte, dello stesso autore, si veda anche THELER 2015.

¹⁷ Si vedano SETTIS 1999 e 2003.

¹⁸ Si veda il sito personale dell'artista (<https://annahawkins.net/With-Outthrust-Arm> <15 settembre 2025>).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ ENTANGLED BODIES 2020.

²¹ HARAWAY 1995, p. 147.

immersi in esperienze di vita fluttuanti e iperconnesse sia perché possessori di anatomie potenzialmente aperte, scomponibili e ricomponibili attraverso tecniche di montaggio non solo artistico, ma anche chirurgico. Il montaggio utilizzato da Hawkins per unire frammenti di corpi-video disuguali può essere a tutti gli effetti considerato una delle testimonianze più incisive di quella metatecnica del trapianto che modula la nostra esperienza sociale. Il titolo stesso della sua opera, *With Outthrust Arm* – ‘con braccio allungato’ –, rimanda ironicamente al braccio teso di chi ha uno smartphone in mano ed è impegnato a riprendere ciò che lo circonda, in una postura opposta e complementare a quella del braccio reinnestato del sacerdote troiano: il dialogo speculare di gesti tra il concreto e il virtuale, il naturale e l’artificiale, l’autentico e le copie rivela le nuove modalità di percezione e auto-percezione con cui occorre inevitabilmente confrontarsi per comprendere la qualità ibrida delle soggettività odierne così come le possibili migrazioni delle loro parti corporee.

«*Ero l'unico a vedere questa gamba nera*»: Mounir Fatmi e il Beato Angelico

Nelle prassi attuative della chirurgia del trapianto di organi, il fenomeno della migrazione risulta articolato su più piani: nel passaggio, in sala operatoria, dell’organo di un donatore al corpo del ricevente, ma, ancora prima, nel trasporto degli organi da innestare da una regione all’altra o da una nazione all’altra. Basi di dati dedicate e reti di organizzazioni internazionali garantiscono alle strutture sanitarie di trovare organi il più possibile compatibili con il DNA dei loro pazienti, così da scongiurare il rischio di rigetto. Da questo punto di vista, le distanze e i confini geografici sono annullati, anche in virtù di una legislazione europea che gestisce e presidia la sicurezza e la qualità degli scambi di organi e tessuti umani tra gli Stati membri²².

Questo significa che, al fine di salvare il maggior numero di vite, la concorporeità tra i cittadini europei è regolamentata e, anzi, incoraggiata dalle Istituzioni, nell’ottica di quella «combinatoria generale»²³ della collettività che Nancy raggruppa, appunto, sotto l’insegna della metatecnica del trapianto. Considerata, però, la grave carenza di risorse disponibili, parallelamente al diffondersi del trapianto si è sviluppato su scala mondiale il traffico illegale di organi, reni soprattutto, e il relativo turismo a danno delle popolazioni più povere del Sud globale, esacerbando dinamiche capitalistiche di sfruttamento che mettono a rischio la sopravvivenza dei donatori indigenti o saccheggiano impunemente le spoglie di prigionieri appena deceduti²⁴.

Nelle arti, queste migrazioni di organi fondate su disuguaglianze sociali e/o differenze etniche sono state motivo di indagine principalmente nel cinema²⁵, ma esiste un soggetto iconografico, nato nell’Europa medievale, che ne è diventato il simbolo visivo più efficace, ossia il cosiddetto ‘miracolo della gamba nera dei santi medici Cosma e Damiano’²⁶.

L’evento soprannaturale è raccontato nella *Legenda aurea* (1265 ca) di Iacopo da Varazze, che narra di come i due santi fratelli appaiano in sogno a un loro devoto per curargli la gamba incancrenita e sostituiscano l’arto malato con quello di un Etiope recentemente morto e sepolto²⁷. Sulla base di questo racconto agiografico, dal Quattordicesimo al Sedicesimo secolo in Italia, Spagna e nel nord Europa, si sono moltiplicati i dipinti del ‘miracolo della gamba nera’,

²² Si vedano le direttive 2010/53/EU e 2012/25/EU.

²³ NANCY/PIAZZA 2024, p. 69.

²⁴ Esiste una letteratura molto ampia al riguardo. Si vedano, tra i vari studi, SCHEPER-HUGHES 2000 e 2001; *GLOBAL ASSEMBLAGES* 2005, in particolare la sezione II; FLAHERTY ET ALII 2021.

²⁵ Tra i film esemplificativi in tal senso, si ricordano *Le mani dell'altro* (*Orlac's Hände*, 1924) di Robert Wiene, *The Thing with Two Heads* (1972) di Lee Frost, *Piccoli affari sporchi* (*Dirty Pretty Things*, 2002) di Stephen Frears, *John Q* (2002) di Nick Cassavetes.

²⁶ Si veda DAMIANI 2022.

²⁷ IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007, pp. 1094-1099.

conferendogli grande popolarità nonostante un'iconografia insolita e bizzarra, che, sintomaticamente, viene ora interpretata come un trapianto di organi *ante litteram*.

Soprattutto gli storici della chirurgia rimandano al miracolo di Cosma e Damiano come prova della presenza immaginifica di questa operazione già nei desideri dell'umanità del passato, equiparando il lavoro dei chirurghi a quello dei santi per magnificarne la portata salvifica, senza però mai insistere sull'evidente ibridazione corporea dell'uomo guarito²⁸.

In realtà, il contrasto tra il corpo bianco del fedele e la gamba nera del cadavere africano è il fulcro nodale delle rappresentazioni pittoriche del miracolo, perché indispensabile per esaltarne visivamente la paternità soprannaturale e, dunque, la straordinarietà²⁹: le questioni di ordine etnico e identitarie – Iacopo da Varazze dichiara che il devoto, risvegliatosi e non vedendo «sulla gamba nessun segno del male, si chiedeva se era lui oppure un altro»³⁰ – erano subordinate alla necessità di manifestare immediatamente allo sguardo l'origine sacra della guarigione.

Al di là dell'ambito religioso, la presenza del «Moro» – molto probabilmente da interpretare come un cristiano proveniente da Paesi lontani – è però sicuramente connessa alle politiche colonialiste e schiaviste del periodo, che, soprattutto a partire dal Quattrocento, avevano contribuito ad aumentare il numero di persone nere nel Vecchio Continente, obbligando gli Europei a regolamentare l'inevitabile incrocio razziale che il contesto storico andava maturando e a far fronte ai timori generati da un incombente meticciamento sociale³¹.

Sono proprio questi timori, tuttora distinguibili, che l'artista marocchino Mounir Fatmi sceglie di esplicitare, contestualizzando il miracolo dei santi medici nel panorama contemporaneo. Nell'installazione sonora dal titolo *Lettre à Jane* (Lettera a Jane, 2017), Fatmi narra, ad esempio, le impressioni suscitate in lui dalla tempera *San Cosma e san Damiano guariscono il diacono Giustiniano* (1438-1440 ca) del Beato Angelico, predella smembrata della Pala di San Marco che raffigura i due santi, ai lati opposti del letto su cui riposa addormentato il loro devoto, mentre innestano la gamba nera a mani nude.

Questo dipinto è uno dei nuclei portanti attorno a cui ruota la poetica di Fatmi, che lo scopre per la prima volta mentre si trovava in Italia per studio, dopo aver abbandonato il Marocco nel 1999. In *Lettre à Jane*, racconta che:

[f]in dal primo sguardo, ho capito che quella gamba nera ero io. Sono rimasto sorpreso dal fatto che tutti intorno a me vedessero solo la prospettiva, la luce e la composizione del dipinto. Ero l'unico a vedere quella gamba nera. Questa parte aliena ha vissuto nel profondo di me e mi ha reso quello che sono oggi. Un sopravvissuto. Un lavoratore migrante. Un esule permanente. [...] Cara Jane, sono solo un granello di polvere in questa macchina. Una gamba nera innestata sul corpo di qualcun altro³².

Fatmi si identifica con la parte nera ed estranea del corpo del fedele, rimarcando le proprie difficoltà di artista migrante a essere pienamente accolto nei vari Paesi in cui transita o vive: il suo passaporto marocchino crea umilianti sospetti alle frontiere e se in Francia, dove lavora, è ritenuto essere un mediorientale, negli Stati Uniti diventa un europeo³³. È la costante esperienza

²⁸ Tra le varie testimonianze, si veda, ad esempio, CONOLLY-BENZANZIO 2007.

²⁹ Più che per i racconti scritti, la bicromia del corpo del miracolato diventa comprensibilmente un'esigenza pittorica. Si veda, al riguardo, JACQUET 1983.

³⁰ IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007, p. 1098.

³¹ Per una trattazione del concetto di razza legata al colore della pelle nella Firenze del Quattrocento, si veda NETHERSOLE 2022; per il discorso sul meticciamento della società e il commercio degli schiavi neri, si veda anche FRACCHIA 2019.

³² M. Fatmi, *Lettre à Jane / Letter to Jane*, 2017, Installazione sonora (<http://www.mounirfatmi.com/works-503.html> <20 settembre 2025>). Traduzione di chi scrive.

³³ STANCIU 2017.

dell'alterità quella che Fatmi attribuisce alla gamba nera impiantata in un corpo bianco e, proprio per questo, la sceglie a matrice del proprio messaggio artistico, articolato attorno a processi di sconfinamento, confluenza e incrocio.

Fatmi fa infatti spesso riferimento al «trapianto fisico, corporeo e culturale»³⁴ come a un'azione necessaria di fronte alla volontà di amputare certi legami esistenziali per poi ricostruirli diversamente ai fini della sopravvivenza personale, insistendo sull'ibridazione reciproca dei corpi e delle esperienze: è in questa prospettiva che varie sue opere rielaborano lo scomparto di predella del Beato Angelico.

Negli anni 2011 e 2012, l'artista realizza il trittico *La Jambe noire de l'Ange* (La gamba nera dell'Angelo), dove il dipinto della Pala di San Marco è presentato in bianco e nero e poi trasformato in una sorta di radiografia trasparente che, invertendo i colori come in un negativo, fa diventare bianca la gamba dell'Etiope e nero il corpo del devoto. Sempre con lo stesso titolo, Fatmi crea anche un video dalle connotazioni fantasmatiche, dove le figure si sovrappongono e una lente circolare, muovendosi sopra la rappresentazione, ne mette in rilievo i particolari ingranditi fino quasi a cogliere i tratti aniconici della grana pittorica, con diverse e intrecciate prospettive di sguardo. La studiosa Siobhán Shilton afferma che l'arte postcoloniale, a cui associa i lavori di Fatmi,

tende a combinare significanti ed elementi sensoriali disgiuntivi per riferirsi a forme visive apparentemente stabili, "eccedendole" allo stesso tempo. Questo trascina lo spettatore in un'esperienza multisensoriale e multidimensionale di *opacité* e interazione – o in un "incontro transculturale" – che lo incoraggia non solo a pensare in modo *contrappuntistico*, ma anche a pensare, o vedere, *altrimenti*³⁵.

Di fatto, la visione 'altra' e straniante della tempera rinascimentale proposta da Fatmi non si basa su un semplice rovesciamento dei colori e, insieme, delle classi binarie della società occidentale – dal bianco al nero, dalla vita alla morte, dal familiare all'esotico, così come dalla pittura al video o dal passato al presente e viceversa –, ma 'eccede' la stabilità delle forme e delle categorie allo scopo di incoraggiarne, non senza intenti provocatori, il meticciamiento creativo.

Sempre in quest'ottica, è strutturato anche il progetto *La Lumière aveuglante* (La luce accecante, 2013-2014), una serie di fotografie e un video dove Fatmi sovrappone digitalmente la pittura in bianco e nero del Beato Angelico a fotografie di sale operatorie realizzate da lui stesso, testimoniando l'intervento miracoloso dei due santi in letterale connessione con l'odierno lavoro dei chirurghi, proprio come evocato in molti testi di storia della medicina. In questo modo, obbliga l'osservatore a confrontarsi con temporalità sfasate, dove il rapporto tra religione e scienza, fede e razionalità, sogno incubatorio e sonno anestetico si mostra costruito su combinazioni di personaggi – figure soprannaturali dipinte e figure reali fotografate – che sono impegnati ad aprire e riaggregare un corpo-immagine.

La 'gamba nera' dell'estetica di Fatmi si connota, dunque, come il segno per eccellenza di un rimescolamento di varie tipologie di confine attivate dalla tecnica sia artistica sia chirurgica, dove la presenza delle differenze corporee, geopolitiche e socioculturali non viene annullata né tantomeno ignorata, bensì esibita come possibilità eccedente di trasformazione reciproca.

Nelle opere dell'artista, gli effetti incerti, alienanti e imprevedibili della concorporeità chirurgica diventano parte indispensabile del meccanismo di metamorfosi identitaria richiesto al soggetto contemporaneo, che, per riuscire a realizzare nuovi e più equi principi di convivenza, deve necessariamente imparare a vedersi e riconoscersi come «estraneo a [...sé] stesso»³⁶, a cominciare dalle sue stesse frontiere anatomiche.

³⁴ POLLA 2013.

³⁵ SHILTON 2014, p. 43. Traduzione di chi scrive; corsivi nel testo.

³⁶ NANCY/PIAZZA 2024, p. 29.

L'estraneità del sé: la Nigredo di Marco Donnarumma

L'invito a sperimentare il proprio corpo come un'entità ibrida è al centro anche dei lavori di Marco Donnarumma, artista e ricercatore italiano che affronta da diverse prospettive l'intreccio tra corpi e tecnologie, esibendo la complessa ambiguità della loro interazione, anche e soprattutto in termini di critica sociale.

In risposta alle diffuse politiche incentrate sull'intolleranza e la segregazione nei confronti dello straniero e del diverso, Donnarumma realizza, ad esempio, *Nigredo* (2013), un'opera finalizzata a dimostrare la nostra impossibilità di conoscere del tutto il nostro stesso corpo e i suoi meccanismi interni, che ci risultano così in larga parte alieni. L'allusione, nel titolo, alla prima fase del processo alchemico, quando la materia è chiamata a dissolversi e putrefarsi per poi proseguire nella sua trasformazione, rivela appieno l'obiettivo dell'artista, ossia quello di farci sperimentare l'alterità inquietante della nostra stessa anatomia.

L'installazione, creata con biosensori per i battiti cardiaci e la circolazione sanguigna progettati dall'artista stesso, prevedeva otto minuti di esperienza per una singola persona alla volta. All'interno di una cabina oscurata, chi aveva scelto di partecipare si poneva seduto di fronte a uno specchio, permetteva che gli venisse bloccata la testa alla sedia con una fascia elastica e che gli fosse fatto indossare il biosensore, utile a catturargli i suoni del battito cardiaco, del flusso sanguigno e delle contrazioni muscolari. Questi suoni, una volta acquisiti e campionati, erano elaborati digitalmente e ritrasmessi al corpo del visitatore sotto forma di nuovi stimoli uditivi, visivi e fisici grazie a due subwoofer e un sistema surround nascosti, a luci epilettiche generate da strisce LED e a intense vibrazioni meccaniche, ottenute utilizzando dispositivi a infrasuoni ad alta potenza che entravano in contatto diretto con il cranio e la colonna vertebrale del visitatore; durante gli otto minuti, quest'ultimo sperimentava dapprima uno stato di privazione percettiva e poi una serie di stimolazioni che gli provocavano momentaneamente alterazioni fisiologiche e neurali, inducendolo a percepire il suo corpo come un'entità esterna, con gli organi dislocati³⁷. Il riflesso nello specchio restituiva al partecipante, che non era più in grado di capire i propri confini e la differenza tra il dentro e il fuori di sé, un'immagine mutata, che gli 'mostrava' attività fisiologiche fino ad allora sconosciute³⁸. In un procedimento con risultati non così distanti dalla sensazione di estraneità degli organi provata da alcuni pazienti trapiantati, *Nigredo* estremizzava la percezione dell'interiorità viscerale, alterando così la coscienza di sé.

Donnarumma spiega che l'installazione è stata formulata sulla base delle teorie di Brian Massumi, secondo cui i corpi possiedono delle potenzialità latenti, indipendenti e discontinue, che non vengono concretizzate finché non oltrepassano una soglia³⁹. *Nigredo* è stata costruita per attraversare tale soglia mediante un eccesso di informazioni sensoriali, portando a realizzare ciò che, sulla scorta del pensiero di Gilbert Simondon, Donnarumma definisce il processo della «transindividualità (*transindividuation*)», dove l'io è la risultante di un ininterrotto meccanismo di individuazione psichica e collettiva, in cui trovano posto anche le interazioni con i sistemi tecnologici. L'opera voleva, infatti, mettere in discussione la separazione netta tra corpi organici e corpi meccanici, dato che i rumori e i suoni del lavoro interno dei primi erano amplificati a tal punto da diventare letteralmente cassa di risonanza dei secondi: aumentato digitalmente dalle macchine, il ritmo vitale del cuore pulsante, della circolazione sanguigna e delle contrazioni muscolari creava una forma ignota e assolutamente ibrida di sé⁴⁰.

³⁷ Si può prendere visione dell'opera sul sito personale dell'artista: *Nigredo* (<https://marcodonnarumma.com/works/nigredo/> <27 settembre 2025>).

³⁸ FORTE 2016.

³⁹ DONNARUMMA 2015, p. 63.

⁴⁰ Ivi, pp. 66-67.

Non si tratta, in questo caso, di un passaggio di organi da un soggetto a un altro, ma di un individuo che, grazie alla tecnologia, scompone e ricompone continuamente i suoi stessi organi, al punto che «*il sistema tecnico e il corpo umano diventano parti attive di un nuovo corpo, che li integra in un'unica entità emergente*»⁴¹.

Questa nuova soggettività, incarnata e protesica al tempo stesso, che si realizza in qualità di immagine straniante dell'io allo specchio, è stata presentata da Donnarumma come un'affermazione politica contro la sorveglianza dei corpi attuata dalla società capitalistica, che trasforma in dati digitali ogni individuo, ordinandolo all'interno di modelli standardizzati o comunque conformi ai propri interessi utilitaristici⁴². Anziché esporre una tecnologia digitale che schedi, controlli e governi le persone in specifiche (e rassicuranti) classi sociali e di consumo, Donnarumma la inquadra come un mezzo per arrivare alla conoscenza di un'anatomia eterogenea e incostante, capace di attivare relazioni inedite, sia umane sia non umane, a partire dalla consapevolezza che le «condizioni dei confini» possono e devono essere continuamente rinegoziate.

Conclusioni

Nelle loro diverse articolazioni estetiche, i lavori di Hawkins, Fatmi e Donnarumma ricorrono alla metatecnica del trapianto come modello privilegiato per focalizzare l'attenzione sulla necessità di riformulare il concetto di confine individuale: i corpi-immagine che propongono, riappropriandosi, perlomeno in due casi, della tradizione artistica, definiscono l'identità personale e culturale come un processo sempre *in fieri*, che si può comprendere solamente accettando un'anatomia non più unitaria né tantomeno finita.

Nelle loro opere, le frontiere esterne e interne del corpo vengono reinterpretate come eccedenti, alterabili, porose, e mostrate in qualità di luogo deputato a concertare, incessantemente, la relazione con lo straniero. Lo spazio di scarto che lasciano emergere – i colori diversi dei pezzi anatomici, le tracce esibite delle loro giunture, le sovrastimolazioni sensoriali – è la soglia potenziale dove, oggi, si possono realizzare nuove espressioni dell'essere. Da questo punto di vista, il trapianto di organi, oltre a indicare un intervento chirurgico indispensabile alla vita di molte persone, diventa la chiave simbolica privilegiata per generare modelli alternativi di cittadinanza, in cui l'individuo, riconoscendosi distribuito in altri soggetti e/o oggetti⁴³, sostiene continuità e contiguità fisiche e comunicative, che si potrebbero rivelare fondamentali per stabilire dinamiche sociali sempre più eque.

⁴¹ Ivi, p. 71. Traduzione di chi scrive; corsivi nel testo.

⁴² Ivi, p. 76.

⁴³ Il riferimento indiretto è ovviamente alla teoria della «persona distribuita» di Alfred Gell. Si veda GELL/CAPPELLETTO 2021. Si veda anche QUARTA 2024 e, a cura dello stesso autore, *DONAZIONE DEGLI ORGANI* 2023.

BIBLIOGRAFIA

COHEN 2009

E. COHEN, *A Body Worth Defending: Immunity, Biopolitics, and the Apotheosis of the Modern Body*, Durham - Londra 2009.

CONOLLY-BENANZIO 2007

B.W. CONOLLY, M. BENANZIO, *Cosmas and Damian Revisited*, in *Hand Transplantation*, a cura di M. Lanzetta e J.-M. Dubernard, Milano 2007, pp. 3-10.

DAMIANI 2022

S. DAMIANI, «Visibilità esacerbata»: il miracolo della gamba nera dei santi Cosma e Damiano, «Studium», 4, 2022, pp. 524-545.

DONAZIONE DEGLI ORGANI 2023

La donazione degli organi. Prospettive antropologiche, a cura di L. Quarta, Bologna 2023.

DONNARUMMA 2015

M. DONNARUMMA, *Nigredo: configuring human and technological bodies*, in *Experiencing the Unconventional*, a cura di T. Schubert e A. Adamatzky, Singapore 2015, pp. 61-85.

EL-SHEIK 2016

T. EL-SHEIK, *Weights and Measures: The Symbolic and Physical Mobility of the Heart in the Work of Alexa Wright*, in *HYBRID BODIES* 2016, s.p.

ENTANGLED BODIES 2020

Entangled Bodies: Art, Identity and Intercorporeality, a cura di T. El-Sheikh, Malaga 2020.

FLAHERTY ET ALII 2021

G.T. FLAHERTY ET ALII, *Transplant Tourism and Organ Trafficking: Current Practices, Controversies and Solutions*, «IJTMGH, International Journal of Travel Medicine and Global Health», IX, 3, 2021, pp. 102-106.

FORTE 2016

A. FORTE, *Marco Donnarumma – il risveglio del corpo assente*, «Il Muro», 19 febbraio 2016 (disponibile on-line: <http://www.ilmuromagazine.com/il-risveglio-del-corpo-assente-marco-donnarumma-2/>).

FRACCHIA 2019

C. FRACCHIA, *Black but Human: Slavery and Visual Art in Hapsburg Spain, 1480-1700*, Oxford 2019.

GELL/CAPPELLETTO 2021

A. GELL, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, a cura di C. CAPPELLETTO, Milano 2021 (edizione originale *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998).

GLOBAL ASSEMBLAGES 2005

Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems, a cura di A. Ong e S.J. Collier, Malden (MA) 2005.

HARAWAY 1995

D.J. HARAWAY, *Biopolitica di corpi postmoderni: la costituzione del sé nel discorso sul sistema immunitario*, in ID., *Manifesto Cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano 1995, pp. 135-180 (edizione originale *The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse*, «differences», I, 1, 1989, pp. 3-43).

HATZI 2019

V.I. HATZI, *Increasing Awareness of Heart Transplantation through Socially Engaged Art Practices from Selected Artists of MEDinART*, «JACC, Journal of the American College of Cardiology», I, 3, 2019, pp. 457-460.

HYBRID BODIES 2016

Hybrid Bodies: Rethinking Heart Transplantation, a cura di M. Shildrick *et alii*, Montreal 2016.

IACOPO DA VARAZZE/MAGGIONI 2007

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento di G.P. MAGGIONI, Firenze 2007.

INTERCORPOREALITY 2017

Intercorporeality: Emerging Societies in Interaction, a cura di C. Meyer, J. Streeck, J. Scott Jordan, New York 2017.

JACQUET 1983

J.-D. JACQUET, *Le Miracle de la jambe noire*, in *Les miracles miroirs des corps*, a cura di J. Gelis e O. Redon, Saint-Denis 1983, pp. 21-52.

NANCY/PIAZZA 2024

J.-L. NANCY, *L'intruso*, a cura di V. PIAZZA, Napoli 2024 (edizione originale *L'intrus*, Parigi 2000).

NETHERSOLE 2022

S. NETHERSOLE, *Fra Angelico's The Miracle of the Black Leg: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450*, «Art History», XLV, 2, April 2022, pp. 250-278.

PEARSALL ET ALII 1999

P. PEARSALL ET ALII, *Changes in Heart Transplant Recipients that Parallel the Personalities of Their Donors*, «Integrative Medicine», II, 2/3, 1999, pp. 65-72.

POLLA 2013

B. POLLA, *Le dessin fondateur*, Settembre 2013 (disponibile on-line: <http://www.mounirfatmi.com/work-72-02.html>).

QUARTA 2024

L. QUARTA, *The Diffuse Person: the Moral Worlds of Organ Transplantation*, «L'Uomo Società Tradizione Sviluppo», 1, 2024, pp. 113-138.

REBAUDO 2007

L. REBAUDO, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2007.

REBAUDO 1999

L. REBAUDO, *I restauri del Laocoonte*, in SETTIS 1999, pp. 231-258.

ROSS 2010

H. ROSS et al., *What They Say Versus What We See: 'Hidden' Distress and Impaired Quality of Life in Heart Transplant Recipients*, «The Journal of Heart and Lung Transplantation», 29 (10), 2010, pp. 1142-1149.

SCHEPER-HUGHES 2001

N. SCHEPER-HUGHES, *Bodies for Sale – Whole or in Parts*, «Body & Society», VII, 2-3, 2001, pp. 1-7.

SCHEPER-HUGHES 2000

N. SCHEPER-HUGHES, *The Global Traffic in Human Organs*, «Current Anthropology», XLI, 2, 2000, pp. 191-224.

SCOTT MARRATTO 2012

L. SCOTT MARRATTO, *The Intercorporeal Self: Merleau-Ponty on Subjectivity*, New York 2012.

SETTIS 2003

S. SETTIS, *La fortune de Laocoon au XX^e siècle*, «Revue Germanique Internationale», 19, 2003, pp. 269-301.

SETTIS 1999

S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

SHILDRICK 2019

M. SHILDRICK, *Body Shock: Unsettling the Biosciences Through Postconventional Materialities*, «Somatechnics», IX, 2-3, 2019, pp. 206-222.

SHILDRICK ET ALII 2018

M. SHILDRICK ET ALII, *Messy entanglements: research assemblages in heart transplantation discourses and practices*, «Medical Humanities», 44, 2018, pp. 46-54.

SHILTON 2014

S. SHILTON, *Cubist Counterpoint: Transnational Aesthetics in Video, Sculpture and Installation Art by Mounir Fatmi*, «Forum for Modern Language Studies», L, 1, 2014, pp. 40-56.

STANCIU 2017

E. STANCIU, *A Struggle with Meaning: The Art of Mounir Fatmi*, «PETRIe», 26 maggio 2017, (disponibile on-line: <https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2024/11/PetriInventory.pdf>).

THELER 2014

P.-Y. THELER, *L'image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, tesi di Dottorato, Università di Friburgo (Svizzera), 2014.

THELER 2015

P.-Y. THELER, *Le Miracle de la jambe noire: Entre discours médical et fascination artistique*, in *Corps recomposés: Greffe et art contemporain*, a cura di B. Denis-Morel, Aix-en-Provence 2015, pp. 33-43.

VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

WALDBY–MITCHELL 2006

C. WALDBY, R. MITCHELL, *Tissue Economies: Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*, Durham (NC) 2006.

ABSTRACT

Articolando il concetto di confine in relazione al corpo umano, il saggio intende indagare, in una prospettiva storico-artistica e di cultura visuale, la ridefinizione identitaria del soggetto contemporaneo promossa dalle tecnologie biomediche, che alterano la nozione acquisita di corpo chiuso, immodificabile e protetto da precise frontiere biologiche per proporre invece corpi ibridi e contaminati, ricostruiti con organi appartenenti ad altre persone o addirittura al mondo animale, tessuti umani coltivati *in vitro* e tecnologie protesiche di ultima generazione. Nello specifico, l'articolo esplorerà le dinamiche artistiche alla base di una "somatoestetica dell'ibrido" in grado di promuovere un mutato rapporto tra corporeità, identità e relazioni sociali, concentrandosi sui corpi eterogenei generati dalla chirurgia del trapianto di organi e sull'immaginario visivo ad essi collegato.

Saranno presi a testimonianza di questi meccanismi alcuni lavori di artisti contemporanei, tra cui Anna Hawkins, Mounir Fatmi e Marco Donnarumma, che, spesso rielaborando i modelli della tradizione, riflettono sulla trasgressione delle barriere anatomiche per mettere in luce le potenzialità generative e/o distruttive dei flussi di comunicazione corporea tra il sé e gli altri così come tra il sé e la tecnologia.

By articulating the notion of boundaries in relation to the human body, the essay aims to examine, from the perspective of art history and visual culture, the redefinition of the identity of the contemporary subject by the use of biomedical technologies. These technologies are changing the accepted notion of a closed, fixed body protected by strict biological boundaries by proposing hybrid and contaminated bodies, reconstructed from other human or animal organs, *in vitro* human tissues, and high-tech prosthetic devices. Specifically, the article will examine the artistic dynamics behind a "somaesthetics of the hybrid", which supports a changing relationship between corporeality, identity and social relations, focusing on the heterogeneous bodies created by organ transplantation surgery and the visual imaginary associated with them.

The works of contemporary artists such as Anna Hawkins, Mounir Fatmi, and Marco Donnarumma will be used as examples of these mechanisms. Reflecting on the breach of anatomical barriers, they frequently rework traditional models to emphasize the generative – or even destructive – potential of bodily communication flows between the self and others, as well as between the self and technology.

MOBILITÀ, CONFINI E PARADOSSI DELLA CITTADINANZA: RIFLESSIONI A PARTIRE DAL MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION DI PARIGI

Dal Musée des Colonies al Musée National de l'Histoire de l'Immigration

Mi propongo, in questo scritto, di tracciare brevemente la storia del Musée National de l'Histoire de l'Immigration di Parigi e di descrivere i contenuti essenziali del percorso allestitivo, portando un contributo di approfondimento sulla musealizzazione delle pratiche della mobilità nel contesto della storia coloniale e postcoloniale francese, con un focus sulle installazioni artistiche che, nel contesto espositivo, s'interrogano sui movimenti dei popoli, sulla razzializzazione dei fenomeni migratori e sulla relazione fondativa che lega l'istituzione del confine, inteso come frontiera geopolitica e simbolica, al vincolo della cittadinanza¹.

Occorre innanzitutto sottolineare che il Musée National de l'Histoire de l'Immigration è ospitato in un edificio pesantemente connotato dall'eredità storica perché realizzato appositamente per accogliere il Musée des Colonies, aperto al pubblico nel 1931 in occasione dell'Exposition Coloniale Internationale: un evento imponente, che celebrava l'apoteosi dell'espansione della Francia sotto la Terza Repubblica in forma di festa e di spettacolo, suggerendo l'illusione di un grande viaggio che avrebbe permesso ai visitatori di compiere, secondo le suggestioni di un romanzo di Jules Verne, *le tour du monde en un jour*. Non fu semplicemente uno slogan, ma un effettivo programma politico e culturale: l'intento propagandistico e pedagogico dell'esposizione si concretizzò in una monumentale parata con palazzi, villaggi, moschee e templi ricostruiti con meticolosa fedeltà; cerimonie religiose, danze e processioni rituali organizzate lungo i viali; piante e animali esotici importati apposta per l'occasione; botteghe e bazar riforniti di specialità artigianali e prodotti tipici. Si trattò di un gigantesco simulacro, di un appariscente parco del folklore che ebbe l'effetto di consolidare presso il grande pubblico luoghi comuni e immagini ispirate a un gusto coloristico dell'esotico².

Inizialmente, il Musée des Colonies ospitò le collezioni di amministratori coloniali e uomini d'affari che avevano investito le loro risorse nell'industrializzazione di territori coloniali. L'allestimento restituiva una visione univoca della storia della Francia, della quale fu esaltata la continuità nazionale. Le Crociate, la conquista dei territori d'oltremare, la pacificazione dell'Impero: furono questi i momenti chiave attorno ai quali si focalizzò la narrazione del Musée des Colonies, che si configurò come la pedante applicazione istituzionale dell'umanesimo repubblicano di stampo imperialista. La Francia venne presentata come una potenza militare avanzata, capace di tenere uniti, se necessario anche con la forza, i territori più remoti del pianeta: l'esposizione di *militaria* costituì infatti uno dei principali veicoli di valori connessi alla 'missione di civilizzazione'. Così fu nelle intenzioni di Gaston Palewski, responsabile dell'impostazione

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23013710006, codice progetto: 2022987EAH).

¹ L'idea di realizzare un museo dell'immigrazione fu sostenuta da Jacques Chirac quando era presidente della Repubblica. Per un approfondimento, rimando a GRUSON 2017 e al sito internet <https://www.histoire-immigration.fr> <24 gennaio 2026>, da cui ho tratto molte informazioni per la stesura di questo contributo. Per un inquadramento delle pratiche museologiche europee in materia di migrazioni, si può fare riferimento a CIMOLI 2018. Per un panorama allargato, si veda MUSEUMS AND MIGRATION 2014.

² Per un approfondimento si vedano: GOMANE 1981; AGERON 1984; LEBOVICS 1989; CHANDLER 1990.

museografica concepita attorno all'idea di una «galleria delle razze e delle politiche indigene»³ in grado di mostrare quali miglioramenti avesse portato nella qualità di vita dei popoli colonizzati il contatto con la Francia, intesa come nozione morale più che come entità politica⁴.

Nel 1934 Ary Leblond, scrittore e uomo di lettere, succedette a Palewski come conservatore del museo, ristrutturando le gallerie secondo il suo personale orientamento umanistico⁵ e trasformando l'istituzione in Musée de la France d'Outre-mer (1935). L'intento di Leblond fu quello di mostrare le modalità espressive dell'arte indigena precoloniale in relazione alle forme, più 'sviluppate', adottate dagli artisti locali dopo il contatto con le scuole di arte applicata fondate dai francesi nelle colonie. Uno spazio significativo fu riservato all'esposizione di una serie di dipinti moderni, di contenuto esotico, che vennero inseriti all'interno di ogni galleria per testimoniare il fatto che molti artisti, tra i quali Paul Gauguin, si erano lasciati suggestionare dal messaggio formale di quegli stessi oggetti, paesaggi e volti non europei. Contrariamente agli oggetti di tipo etnografico, che furono esposti secondo un'impostazione cumulativa e privati di ogni informazione contestuale, le opere d'arte occidentali, perlopiù commissionate agli artisti ufficiali del governo nelle colonie, vennero presentate secondo un rigido accademismo museografico; inserite con sistematicità in tutte le gallerie, ne costituirono gli elementi conduttori visivamente dominanti⁶.

La storia generale dei musei coloniali, in Francia come in Europa e nelle stesse colonie, mostra che queste istituzioni, per il periodo che va dagli inizi del secolo scorso al Secondo dopoguerra, si configuravano poco più che come depositi generali di oggetti e documenti destinati alla celebrazione delle conquiste. Gli attori più importanti della vita economica dei paesi europei (industriali, banchieri, notabili) furono quasi sempre coinvolti nella fondazione di queste istituzioni, sia come donatori sia come investitori. L'intento pedagogico rifletteva gli interessi delle élites, concretizzandosi in allestimenti tematici dedicati agli scambi tra la periferia coloniale e il centro europeo, ai miglioramenti operati dai coloni in materia di sanità pubblica e di trasporti, alla presentazione delle materie prime, in gran parte tropicali, che i paesi europei importavano dai territori occupati.

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del secolo scorso, con l'inizio dei processi di decolonizzazione, il ripensamento delle relazioni tra musei e patrimonio coloniale divenne politicamente indispensabile. In questo contesto si colloca il progetto dell'allora ministro degli affari culturali André Malraux, che si impegnò per la riforma del museo, posto sotto la tutela del suo ministero nel 1960. Partendo dall'idea di «museo immaginario»⁷, Malraux recuperò l'idea promossa alla fine degli anni Cinquanta dalla Direction des Musées de France e dalla Direction Générale des Arts et Lettres, che a seguito dei contatti presi con lo scrittore ed etnologo Michel Leiris, noto per aver partecipato come segretario alla Missione Dakar-Gibuti (1931-1933), avevano avanzato l'ipotesi di privilegiare la valorizzazione degli aspetti artistici delle collezioni

³ L'espressione, tratta dal discorso pronunciato da Gaston Palewski in occasione dell'inaugurazione del Musée des Colonies, si trova in BLIND-MARTIN-TAFFIN 2000, p. 45.

⁴ Per un'analisi storica, rinvio a BRUNHAMMER-CULOT ET ALII 2002.

⁵ Ary Leblond e il cugino Marius Leblond erano molto conosciuti in Francia soprattutto come autori di romanzi e saggi di critica letteraria e artistica. In CHEVAL 2000 è tracciata, in particolare, la storia della costituzione del Musée Léon Dierx, fondato nel 1911 a Saint-Denis, nell'isola di Réunion (dipartimento coloniale della Francia nell'Oceano Indiano), da Ary e Marius Leblond, che lo impostarono come un museo di arte e storia in cui il binomio modernità-tradizionalità era affrontato attraverso la lente della storia dell'arte francese e delle influenze che questa aveva avuto nell'evoluzione dell'arte locale. Pensato come strumento di educazione delle comunità dell'isola, il museo conteneva, oltre agli oggetti prodotti nella colonia, anche una serie di pitture moderne e riproduzioni di sculture medievali francesi. La storia dei musei creati in epoca coloniale nelle stesse colonie necessiterebbe di un'indagine a parte, che non rientra negli interessi di questo lavoro. Rimando quindi agli interessanti contributi contenuti nella sezione *Monde africain et musée* di «Cahiers d'études africaines» (39, 155-156), in particolare: GAUGUE 1999; PORTO 1999; JOUBERT 1999; PERROT 1999, che costituiscono un ottimo punto di partenza per approfondire.

⁶ Cfr. BLIND-MARTIN-TAFFIN 2000.

⁷ Cfr. MALRAUX 1947.

trasformando il Musée de la France d'Outre-mer in Musée d'Art et d'Histoire d'Afrique. Malraux avviò quindi un piano di ridefinizione del Musée de la France d'Outre-mer che portò alla nascita del Musée des Arts Africains et Océaniens⁸.

Nei decenni successivi, il museo non ebbe la possibilità di realizzare progetti di ampio respiro, né di rendere pubblica la maggior parte delle sue collezioni, soprattutto a causa di criticità amministrative relative alla gestione dei fondi, per la difficoltà strutturale di definire le forze istituzionali in gioco e per l'assenza di precisi protocolli operativi. Nel 1990, una volta divenuto dodicesimo dipartimento dei musei di Francia, il museo cambiò il suo nome in Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, denominazione che ha conservato fino al 2003, anno della chiusura e del trasferimento delle collezioni al Musée du quai Branly (inaugurato nel 2006). Il Palais de la Porte Dorée, che fino a quel momento aveva ospitato il museo, fu occupato, non senza controversie⁹, dalla Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, istituita nel 2004 e confluita, nel 2012, nell'Établissement Public du Palais de la Porte Dorée¹⁰. Il percorso espositivo sulla storia dell'immigrazione, realizzato nell'ambito delle attività della Cité, aprì al pubblico nel 2007, ma solo nel 2014 venne formalmente inaugurato dal Presidente della Repubblica francese François Hollande con la denominazione di Musée National de l'Histoire de l'Immigration.

Il percorso espositivo permanente

Il Palais de la Porte Dorée che ha ospitato il Musée des Colonies e che oggi accoglie il Musée National de l'Histoire de l'Immigration conserva il peso ingombrante del suo passato. L'architetto che concepì l'edificio, Albert Laprade, trasferì nella struttura il tema della propaganda coloniale. L'aulica e sontuosa architettura déco del palazzo rivela il suo fine celebrativo con l'imponente colonnato della facciata, decorata con un bassorilievo di 1130 metri quadrati, realizzato da Alfred Janniot, che ritrae la Francia con i suoi porti marittimi come dea dell'Abbondanza alla quale l'Africa, il Madagascar, le Antille, l'Asia e l'Oceania donano le loro ricchezze naturali (Fig. 1)¹¹. Su una delle pareti laterali del palazzo sono iscritti i nomi di coloro che hanno contribuito alla costituzione dell'impero coloniale: militari, esploratori, missionari, ricercatori, amministratori cui rende omaggio un'epigrafe che recita «Ai suoi figli, che hanno diffuso il genio dell'Impero e fatto amare il suo nome aldilà dei mari, la Francia Riconoscente»¹². All'interno domina la grande sala centrale, dipinta da Pierre-Henri Ducos de La Haille con scene che esaltano l'impresa civilizzatrice della nazione. Ai lati dell'ingresso, si collocano due saloni ugualmente affrescati e ammobiliati in stile Art Déco, dedicati all'Africa e all'Asia, che sono descritte secondo lo stereotipo della lontananza prospera e lussureggiante¹³.

⁸ Cfr. TAFFIN 1999.

⁹ Cfr. BLANCHARD 2003.

¹⁰ Una trattazione più ampia della storia del Musée des Arts Africains et Océaniens dagli anni Sessanta alla fine degli anni Novanta del secolo scorso è in FEAU 1999. Per una riflessione sulle conseguenze materiali e simboliche della chiusura del museo e sulla sua «ri-patrimonializzazione» come museo della storia dell'immigrazione, si può vedere MONJARET-ROUSTAN-EIDELMAN 2005. Sul progetto legato alla nascita del Musée du quai Branly, rimando a LUSINI 2004.

¹¹ Il monumentale bassorilievo realizzato da Alfred Janniot concilia esotismo e classicismo in una dimensione allegorica che ricorre a molti temi iconografici. Per un'interpretazione puntuale, si può fare riferimento a JARRASSÉ 2022 e 2024.

¹² *À ses fils qui ont étendu son génie et fait aimer son nom au-delà des mers, la France reconnaissante.*

¹³ Un'analisi più dettagliata della struttura architettonica, dei motivi decorativi e degli allestimenti del Musée des Colonies è in MORTON 1998. Per un approfondimento sull'impianto narrativo degli affreschi della sala centrale del Musée des Colonies, si veda TRICOIRE 2024, in cui si evidenzia la stretta aderenza dei temi retorici ai principi della propaganda coloniale. Non è questa la sede per un approfondimento; conviene tuttavia precisare che la nozione di 'arte coloniale' individua un repertorio piuttosto vasto ed eterogeneo che include opere di artisti viaggiatori,

All'interno di questo luogo solenne, così fortemente connotato, il museo ospita un centro di ricerca e formazione, un percorso espositivo permanente e mostre temporanee che raccolgono, conservano e rendono accessibili una grandissima quantità di documenti. Sono molti i riferimenti alla storia dell'arte e della cultura, alla fotografia, al cinema, alla musica, alla letteratura, alle acquisizioni delle discipline giuridiche e politiche, della demografia, della geografia, dell'antropologia culturale e sociale.

Lo spazio espositivo permanente è frutto di un lavoro di ampliamento e riallestimento, avviato nel 2020 e terminato nel 2023, fondato su un ordine cronologico di undici date ritenute significative del procedere storico¹⁴. La prima sala (Fig. 2) è dedicata al 1685, data rilevante per due avvenimenti principali. Primo: nel marzo di quell'anno è promulgato l'editto sugli schiavi africani deportati nei possedimenti francesi delle Americhe, conosciuto come *Code Noir*, che formalizza un nuovo ordine razziale disciplinando l'afflusso, la vendita, l'acquisto e le condizioni di vita degli schiavi neri, nonché le loro punizioni, inclusa la condanna a morte. Secondo: nell'ottobre dello stesso anno, Luigi XIV firma l'Editto di Fontainebleau, che vieta l'esercizio della religione protestante: gli ugonotti francesi sono costretti a convertirsi al cattolicesimo o ad allontanarsi dal Paese; quasi duecentomila scelgono l'esilio. In questa sezione, si ricostruisce anche la storia dei numerosi stranieri giunti in Francia dagli altri paesi europei tra il XVII e XVIII secolo: artisti, banchieri, mercanti, artigiani, commercianti, rifugiati politici (come i giacobiti britannici).

Il percorso prosegue attraverso altre date significative che illustrano in maniera dettagliata, ancorché sintetica, la pluralità di punti di vista delle comunità migranti, le fasi di rottura e i momenti salienti della loro storia: dalla Rivoluzione del 1789, che instaura la cittadinanza politica, alla prima rivolta degli schiavi a Santo Domingo (Haiti) nel 1791, dall'epoca napoleonica al 1832, anno in cui viene promulgata la prima legge che formalizza la categoria amministrativa di 'rifugiato' e disciplina il trattamento degli stranieri richiedenti asilo in un momento storico di grandi tensioni politiche.

Nella prima metà del XIX secolo, la Francia è il primo paese di immigrazione in Europa. È un periodo denso di avvenimenti significativi: l'occupazione dell'Algeria, la creazione della Legione Straniera, l'avvio delle deportazioni di prigionieri verso le carceri delle colonie in Algeria, Guyana e Nuova Caledonia, l'ingresso di lavoratori stranieri provenienti da Italia, Belgio, Polonia che giungono in Francia per lavorare nelle miniere, nelle industrie e nella costruzione di ferrovie.

La rappresentazione dello straniero è tema di intrattenimento popolare nei libri, nei giornali, nei fumetti, nelle forme del teatro popolare. Si diffondono, attraverso questi canali, modelli iconologici che formalizzano e consolidano estetiche caricaturali e gerarchie razziali che persistono ai cambiamenti delle congiunture storiche, delle tendenze ideologiche e delle retoriche discorsive. Un esempio tra tutti: il feuilleton illustrato *Les Étrangers à Paris*, pubblicato nel 1844, che raffigura attraverso una serie di cliché caratteriologici la grande varietà di provenienze dei residenti nella capitale¹⁵.

Durante gli anni della Prima guerra mondiale, gli immigrati provenienti dai paesi nemici sono internati, s'impongono visti e passaporti, il permesso di soggiorno diventa obbligatorio;

produzioni artistiche nei contesti coloniali o a tema coloniale, arti e artigianato indigeno. Si tratta di un campo poco esplorato dalla letteratura, ancora analizzato più per le implicazioni ideologiche e le funzioni celebrative che per le valenze artistiche. Per un inquadramento teorico e un tentativo di definizione, si vedano JARRASSÉ 2002, in cui si evidenziano le continuità tra orientalismo, esotismo, primitivismo e 'arte coloniale'; JARRASSÉ 2016, incentrato sull'uso di questa categoria ben presente in particolar modo in Italia nel periodo che, tra le due guerre, vide l'affermarsi del Fascismo; JARRASSÉ 2020, che adotta un approccio comparativo tra Francia, Belgio e Italia.

¹⁴ Il nuovo percorso museale è stato concepito da Marianne Amar, Delphine Diaz, Emmanuel Blanchard, Camille Schmoll e Anouche Kunth sulla base di un lungo e impegnativo lavoro che ha coinvolto storici, geografi, sociologi e conservatori con il coordinamento di Romain Bertrand e Patrick Boucheron.

¹⁵ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079900/f9.item> <26 gennaio 2026>. Al tempo gli stranieri a Parigi costituivano il 6% della popolazione.

nel 1917 viene creata un'apposita carta d'identità per gli immigrati (Fig. 3). Il contributo che l'esercito di soldati stranieri porta all'armata francese mette in moto un processo di reinterpretazione che, progressivamente, conduce a riformare il sistema coloniale in una direzione più liberale.

Nel Primo dopoguerra, s'incentiva l'arrivo di nuovi lavoratori stranieri che trovano impiego nella ricostruzione, nell'industria, nell'agricoltura. Nel 1931, all'epoca dell'Exposition Coloniale Internationale e dell'inaugurazione del Musée des Colonies, ci sono 2,7 milioni di stranieri in Francia: il 7% della popolazione. In questo contesto, si consolidano e si radicalizzano i movimenti xenofobi e si inaspriscono i sistemi di controllo e le pene per l'immigrazione illegale, mentre fervono iniziative di protesta civile e mobilitazione anticoloniale che coinvolgono cenacoli di studenti, artisti e intellettuali. A partire dal 1940, il regime collaborazionista di Vichy, in accordo con gli occupanti nazisti, mette in atto politiche antisemite, preconditione per le deportazioni degli ebrei.

Dal Secondo dopoguerra è storia recente: tra il 1947 e il 1975, il numero degli stranieri aumenta considerevolmente, passando a 3,4 milioni. Nel 1962 un milione di francesi rimpatria dall'Algeria ormai indipendente, mentre solo un'esigua minoranza dei quattrocentomila algerini che si trovano in Francia sceglie di mantenere la cittadinanza francese. Con la Guerra fredda, giungono rifugiati dai paesi comunisti. Arrivano anche esiliati politici che fuggono dalle dittature dell'America latina e richiedenti asilo dal Sud-est asiatico, mentre i processi di decolonizzazione aumentano i flussi migratori, in particolar modo dalle ex-colonie africane. Gli anni Settanta sono caratterizzati dalla crisi provocata dallo choc petrolifero: il governo di Jacques Chirac sospende l'immigrazione per motivi di lavoro, ricorre alle espulsioni e al cosiddetto 'aiuto al ritorno', che consiste nell'offerta di un sussidio in denaro a residenti stranieri che decidono di lasciare il paese volontariamente. Si moltiplicano gli scioperi e le manifestazioni sostenute dai sindacati, dagli intellettuali e dalle associazioni per la rivendicazione dei diritti degli immigrati riguardo ai salari, alle condizioni di lavoro e all'accesso agli alloggi (Fig. 4). Del 1983 è la celebre *Marche pour l'égalité et contre le racisme*, nata come reazione alle violenze della polizia contro i giovani di origine immigrata nella periferia di Lione, che si svolge tra il 15 ottobre e il 3 dicembre tra Marsiglia e Parigi coinvolgendo più di centomila persone. In un contesto politico in cui la sinistra è al potere, aumentano gli attentati razzisti e il Fronte Nazionale, fondato nel 1972 da Jean-Marie Le Pen, accresce in modo considerevole il suo consenso.

Oggi, è l'epoca dell'Europa, con la libera circolazione nello spazio Schengen, il rafforzamento di un'appartenenza sovranazionale determinato dai processi di destatalizzazione¹⁶, il consolidamento delle frontiere esterne e l'inasprimento delle misure di contenimento dei flussi migratori. All'inizio degli anni Ottanta, la percentuale di risposte positive alle domande di asilo da parte dell'Ufficio Francese per la Protezione dei Rifugiati e degli Apolidi (Ofpra) è del 75%; tale percentuale diminuisce considerevolmente in conseguenza di un importante lavoro di dissuasione all'ingresso, passando al 7,8% all'inizio degli anni duemila¹⁷. Questo dato significativo evidenzia un conflitto insanabile tra le politiche di regolamentazione delle migrazioni e gli ideali democratici relativi all'universalità dei diritti e alla piena uguaglianza della dignità umana; un conflitto che rivela la carica sovversiva della mobilità che contraddice la purezza e la stanzialità dello Stato¹⁸ e che si esprime nel «duplice imperativo securitario e umanitario»¹⁹: da un lato c'è la supremazia dello Stato moderno declinata nel controllo cinico del territorio, nella repressione, nell'esercizio della giustizia sociale limitata ai confini nazionali;

¹⁶ Cfr. RIGO 2007.

¹⁷ Cfr. FASSIN 2021, pp. 157-158.

¹⁸ Cfr. DI CESARE 2017, pp. 20 e sgg.

¹⁹ Cfr. FASSIN 2021, p. 167.

dall'altro c'è una costellazione specifica di valori morali e protocolli della compassione che fondano l'«ideale di una patria dei diritti dell'uomo»²⁰.

Nel percorso museale, le pratiche della mobilità, sia nel contesto della storia coloniale sia in quello della storia postcoloniale, sono illustrate collegando le vicende collettive a quelle individuali e familiari. I percorsi biografici di persone che hanno vissuto l'esperienza dell'immigrazione in Francia sono rievocati attraverso le testimonianze filmate, i diari scritti, le lettere, le fotografie, gli oggetti d'affezione e di memoria (Fig. 5). Ci si sofferma sulle ragioni della partenza, sugli immaginari, sul viaggio, sull'attraversamento delle frontiere, sulle trasformazioni prodotte dall'arrivo di migranti sulla conformazione degli spazi pubblici, dei quartieri urbani e delle banlieues, sul mercato degli alloggi, sulle dinamiche commerciali, sugli stili di vita, sulla configurazione di un contesto contraddistinto dal pluralismo linguistico, culturale e religioso, sui legami che gli immigrati intrattengono con i luoghi di origine.

Mobilità, confini, cittadinanza

La narrazione museale indugia in modo particolare sulla relazione che la storia dell'immigrazione intrattiene con la trasformazione dei principi giuridici di definizione dell'istituto della cittadinanza, che si connette alla questione dei diritti situandosi nel punto di intersezione tra le modificazioni dello statuto dei confini dello Stato e la mobilità vissuta dai migranti in quanto «cittadini della frontiera»²¹.

La legislazione francese in materia di cittadinanza ha conosciuto un'evoluzione caratterizzata da continue polarizzazioni, avanzamenti e ritirate che hanno accompagnato il corso dei mutamenti politici, sociali e culturali²². Basti qui ricordare i momenti più significativi. Nel 1790, un decreto adottato dalla Costituente stabiliva che era ammesso all'esercizio dei diritti di cittadino attivo chi era nato fuori dal regno da genitori stranieri, ma era residente in Francia da almeno cinque anni e aveva prestato giuramento civico. Nel 1804, il Codice civile napoleonico stabilì che la nazionalità francese si acquisiva per filiazione paterna (*ius sanguinis*) e portò a dieci anni il termine di residenza continuativa necessario per la richiesta di naturalizzazione. Nel 1889 fu adottato il 'doppio diritto di suolo', per cui un bambino nato in Francia da un genitore straniero a sua volta nato in Francia acquisiva di diritto la cittadinanza francese. La legge del 10 agosto del 1927 ridusse a tre anni il termine di soggiorno per richiedere la naturalizzazione. Pochi anni dopo, la legge del 22 luglio 1940 regolamentò la revisione delle naturalizzazioni concesse dalla normativa precedente, revocando la cittadinanza a diverse migliaia di persone: la gran parte di loro divenne apolide, mentre centinaia di ebrei denaturalizzati vennero deportati nei campi di sterminio. In conseguenza dei processi di decolonizzazione, tra il 1954 e il 1975, migliaia di francesi dei territori delle ex-colonie ottennero nuove nazionalità, mentre nel 1973 fu approvata la legge che contemplava l'acquisizione automatica della cittadinanza *iure soli* per i figli nati in Francia da genitori provenienti dalle ex-colonie. Infine, ben cinque riforme hanno riguardato il tema della cittadinanza tra il 1993 e il 2011.

La cittadinanza, in quanto costruita sul modello di un istituto giuridico esclusivo, è distribuita a chi non ne ha diritto a pieno titolo sulla base della disponibilità contingente di risorse alle quali permette di accedere in ogni diverso momento storico. Con ciò, i mutamenti normativi in materia di cittadinanza hanno influenzato in maniera significativa la composizione demografica e sociale dello Stato fino al presente, determinando la posizione giuridica delle persone e il riconoscimento della loro appartenenza o non appartenenza alla comunità

²⁰ Ivi, p. 171.

²¹ Cfr. MEZZADRA 2000.

²² Sul tema della relazione tra cittadinanza e nazionalità con particolare riguardo al contesto francese, rimando a BRUBAKER 1997.

nazionale. Una particolare centralità assume, in questa prospettiva, il concetto di territorio, inteso come istituzione e come spazio confinato che confligge con l'applicazione dello *ius migrandi*, di fatto sottoposto a costrizioni che ne condizionano l'esercizio all'effettiva disponibilità di risorse e alle politiche di disciplinamento delle migrazioni, in un tempo in cui il deterioramento dei diritti umani ha raggiunto un punto tale che sembra legittimo chiedersi se sia ancora effettivamente possibile parlare di accoglienza fuori dall'ambito della morale privata o religiosa.

Lungo questo percorso irregolare, la cittadinanza emerge non tanto come dato, come status codificato del divenire giuridico della persona, quanto come campo eterogeneo, aperto alla confutazione e costruito socialmente prima che politicamente. L'appartenenza a una comunità politica protetta, situata all'interno di un dominio territoriale confinato e riparato, è configurata dunque come proprietà, come risorsa limitata, come bene da distribuire secondo criteri arbitrari e intrinsecamente discriminatori che comprendono, ad esempio, il lavoro. Nel 1891, la metà degli immigrati presenti in Francia lavorava nei settori simbolici della rivoluzione industriale: miniere, siderurgia, chimica. Nel 1931, più di due immigrati su tre appartenevano a questi settori produttivi e, dopo la Seconda guerra mondiale, lo sviluppo del comparto industriale sarebbe stato impensabile senza la presenza dei lavoratori stranieri.

I meccanismi di regolazione della mobilità transnazionale inquadrano il rapporto tra gli immigrati e il territorio confinato in una relazione contrattuale che privilegia il paradigma lavoristico, per cui la prestazione lavorativa è principio normativo di integrazione, vincolo, dovere e presupposto affinché lo straniero venga accolto nel contesto produttivo come ospite. Si tratta di un'ospitalità condizionata, iscritta in uno scambio²³: il lavoro diventa il quadro in cui si intesse la relazione con lo straniero, che viene integrato come externalità nel contesto produttivo e assegnato a un sottosistema giuridico, diverso da quello dei cittadini, che determina i suoi diritti fino a quando persiste il controllo sulla sua mobilità²⁴. Da qui la dialettica ospitalità/ostilità, ospite/ostaggio che negli ultimi decenni ha contrassegnato la retorica delle politiche francesi ed europee in materia di immigrazione, fondate sulla distinzione tra immigrazione regolare/irregolare che ha, nel tempo, condotto a ridurre l'ospitalità all'utilità e a distinguere gli immigrati in desiderati/indesiderabili ancor prima del loro ingresso nei territori nazionali²⁵. Ciò ha comportato un'accentuazione della determinazione statale della cittadinanza, tale per cui se da un lato si moltiplicano i conflitti politici sulle migrazioni, cresce l'attivismo contro il razzismo e contro le discriminazioni nei confronti delle minoranze, si fa più acceso il dibattito sulla giustizia globale e sulla cittadinanza universale, dall'altro si rafforza la relazione tra confine e confinamento, si intensificano cioè i processi di produzione di confini interni agli stessi territori confinati che determinano fenomeni di marginalizzazione, autoesclusione, bilanciamento continuo tra politiche umanitarie e politiche della sorveglianza, riduzione dei lavoratori migranti a mera forza lavoro senza diritti e senza costo sociale o a manodopera per i servizi meno qualificati e retribuiti²⁶.

Estetica migratoria: il ruolo dell'arte contemporanea

In una società ad alta mobilità, dove la domanda di appartenenza deve fare i conti con la perdita di continuità delle biografie personali e con le difficoltà di integrazione, una delle figure che meglio incarnano la complessità del tema del confine come schema di identificazione è quella dell'artista cosmopolita, che fa parte dell'élite migrante della conoscenza che non solo attraversa

²³ Cfr. AGIER 2018.

²⁴ Cfr. RIGO 2007, p. 67.

²⁵ Cfr. FASSIN 2021, pp. 146 e sgg.

²⁶ Cfr. HAAS 2024, pp. 174-229.

le frontiere, ma si assume la responsabilità politica di interrogare il contesto dell'insicurezza postmoderna, ponendosi come intermediario della pluralità sociale. Sam Durrant e Catherine M. Lord parlano a questo proposito di «estetica migratoria»²⁷, descrivendo l'arte nell'epoca attuale come contesto caratterizzato dal passaggio, dalla differenza culturale e dall'eterogeneità delle storie e delle tradizioni dei popoli in diaspora.

Ecco perché il museo dà così tanto spazio all'arte contemporanea. Già nel giardino antistante l'ingresso troviamo *Dans le bonheur* (2009) una scultura dell'artista di origini senegalesi Diadji Diop che fa riferimento al viaggio per mare, alla libertà e all'utopia di un mondo derazzializzato.

Nella prima sala del museo è collocata la suggestiva scultura sospesa di Gaëlle Choisne, dal titolo *Marchandage* (2023) consacrata alla memoria degli schiavi africani venduti e trasferiti con la forza verso il continente americano. L'opera, costituita da una rete intrecciata di fili di ferro e catene cui sono appese delle conchiglie, nasce dalla credenza che le anime degli schiavi, traumatizzate dall'esperienza della deportazione attraverso l'Atlantico, si rifugiassero nelle conchiglie marine per trovare pace.

Il percorso è disseminato di altre opere di artisti, alcuni piuttosto noti. Di Barthélémy Togu, ad esempio, sono presentati due lavori: la raccolta di timbri di legno con scritte che rimandano alla burocrazia sclerotizzata relativa al controllo delle frontiere (Fig. 6) e l'installazione *Road to Exile* (2008), un barcone di legno che naviga in un mare insidioso di bottiglie, ospitando un grosso carico di fagotti in tessuto wax-print che simboleggia il peso di attese, risorse umane e fardelli di tragedie personali che i migranti portano con sé.

Altro artista di origini camerunesi rappresentato in museo è Samuel Fosso, del quale si espone uno dei dittici fotografici facente parte della serie *Allongez-vous*, realizzata nel 2013. Si tratta di autoritratti in veste di soldati con i quali Fosso rende omaggio alla partecipazione dei militari africani che hanno combattuto al fianco dell'esercito francese durante la Prima e la Seconda guerra mondiale.

Di traumi migratori parla l'opera del 2007 dal titolo *Trauma / Alltag (Suitcase)* di Chiharu Shiota, costituita da una struttura metallica attraversata da una densa matassa di fili tesi da un'estremità all'altra al cui interno è collocata una valigia aperta, sospesa come in un bozzolo.

Un contributo significativo è quello di Moussa Sarr, che affronta il tema della razza in una videoinstallazione in cui si mostra davanti alla telecamera, come di fronte a uno specchio, mentre rimuove il trucco *Blackface* (2019).

Sulla quotidianità e sulle difficoltà dei giovani nordafricani immigrati nelle metropoli occidentali si sofferma Kader Attia con la sua *Machine à Rêves* (2008), un distributore automatico di prodotti, acquistabili per qualche gettone, che ironizzano sui cliché legati alla migrazione: troviamo, tra gli altri, un preparato industriale in scatola per cucinare la chorba, una confezione di salame di manzo, una guida per imparare a perdere l'accento arabo in tre giorni, un pacchetto di sigarette 'hallal', una confezione di antidepressivi, una scatola di profilattici, una carta di credito, un rossetto, un prodotto di bellezza per un effetto botox, una confezione di caramelle colorate.

Di particolare interesse è l'opera di Thomas Mailaender, che appartiene al registro artistico e, al contempo, a quello documentario. Si tratta di *Voitures Cathédrales*, fotografie di grande formato di automobili stracariche di bagagli, imbarcate sulle navi che transitano da una sponda all'altra del Mediterraneo, che l'artista ritrae durante l'estate del 2004 in occasione di un'esperienza di lavoro presso la Société Nationale Corse-Méditerranée di Marsiglia, uno dei principali porti di accesso alla Francia. L'aspetto monumentale di questi piccoli universi su

²⁷ Cfr. *ESSAYS IN MIGRATORY AESTHETICS* 2007.

quattro ruote è una materializzazione estremamente potente del confine, dell'attraversamento, delle disuguaglianze economiche e dei conflitti culturali e sociali che ne derivano²⁸.

Le collezioni del museo comprendono inoltre numerose raccolte di documenti storici, filmati, documenti amministrativi, cartoline, manifesti politici e testimonianze fotografiche sulle condizioni di vita degli immigrati, sui movimenti dei popoli, sulla razzializzazione dei fenomeni migratori (Fig. 7).

Qualche riflessione conclusiva

C'è una continuità di fondo tra lo scopo originario del museo di glorificare la missione civilizzatrice della Francia nei territori d'oltremare – anche sottolineando il contributo in termini di risorse, soprattutto economiche, dato all'Impero dalle colonie –, e l'obiettivo del nuovo museo, che intende ripercorrere le vicende nazionali seguendo il filo della storia dell'immigrazione e sottolineando il ruolo che questa ha avuto nello sviluppo industriale, nelle trasformazioni sociali e nella vita culturale. L'idea che il museo vuole restituire è quella del ricco contesto multiculturale costituito dal sovrapporsi di flussi di persone – dagli italiani ai polacchi, dai maghrebini agli africani – che hanno portato ciascuna il proprio contributo. Le diverse traiettorie narrative configurano infatti un modello di inquadramento dell'immigrazione volto idealmente alla creazione di un crogiolo di cittadini differenti con gli stessi diritti, in linea con i principi valoriali propri di un paese che ha fatto dell'uguaglianza un paradigma di autorappresentazione. Il risultato è una narrazione in qualche misura epica, e tuttavia non pacificata, in cui le memorie individuali e di gruppo sono ricondotte alla storia unitaria della Francia che presenta un'evidenza fondamentale: oggi, quasi un terzo dei francesi ha origini straniere e la quasi totalità della popolazione ha una storia intrecciata con quella degli stranieri che in Francia sono venuti ad abitare nel corso dei secoli.

La stessa denominazione del museo, 'museo della storia dell'immigrazione', è in questo senso molto significativa. Per il sociologo franco-algerino Abdelmalek Sayad, pensare le pratiche della mobilità nei termini del binomio immigrazione-emigrazione significa necessariamente pensare al confine, alla frontiera, dunque allo Stato²⁹. Secondo Sayad, sulla base di questo binomio l'esistenza delle comunità migranti «prende la forma dell'*esistenza* nazionale, la forma della nazione (si è un *algerino* emigrato e, d'altra parte, si è un immigrato *algerino*)»³⁰.

Ora, è importante notare che il discorso sull'emigrazione manca completamente d'autonomia, in quanto subordinato al discorso dominante sull'immigrazione: «non essendo riuscito a fare dell'emigrazione e dell'emigrato un oggetto di scienza, esso si condanna, a dispetto o forse a causa dell'intenzione polemica che lo anima, a essere soltanto il pallido riflesso di ciò che viene detto dell'immigrazione»³¹. Questo per due ragioni: sociali e politiche. L'immigrazione, infatti, «si chiude con una *presenza*», mentre «l'emigrazione provoca un'*assenza*»; se «la presenza si impone, l'assenza si constata e niente più»³²; la presenza si esprime con un'eccedenza di estraneità che produce incertezza e che dunque ha bisogno di essere regolata, disciplinata, gestita, ricondotta all'ordine pubblico, mentre l'assenza ha bisogno, al limite, di essere colmata o negata³³. Queste differenze sono sostanziali, perché, di fatto, per conoscere l'emigrazione, si è costretti a far ricorso al linguaggio dell'immigrazione, a confrontarsi con ciò che viene detto e

²⁸ Il fondo relativo all'arte contemporanea del museo include molte altre opere di artisti, tra cui Bruno Boudjelal, Chen Zhen, Claire Fontaine, Ghazel, Bilal Hamdad, Laura Henno, Bouchra Khalili, Kimsooja, Malik Nejmi, Enrique Ramirez, Zineb Sedira, Djamel Tatah, Taysir Batniji, Chéri Samba.

²⁹ Cfr. SAYAD 2002, pp. 367 e sgg.

³⁰ Ivi, p. 171. Corsivi nell'originale.

³¹ Ivi, p. 161.

³² Ivi, p. 164. Corsivi nell'originale.

³³ *Ibidem*.

prodotto sull'immigrazione e sugli immigrati da un punto di vista situato, che è quello dei paesi di immigrazione che producono evidentemente un discorso in funzione delle proprie necessità e dei propri interessi. Osservare la mobilità attraverso la lente dell'immigrazione significa infatti produrre l'«altro»³⁴, inquadrare lo straniero come presenza «vischiosa»³⁵, adottare la strategia politica del confine, assumere la logica dei «nazionalismi introvertiti»³⁶ e degli spazi difesi da steccati come principio del sociale.

Questa prospettiva trascura il fatto che il desiderio di conquista da parte degli immigrati di un'identità nazionale francese, che ha sostenuto la grammatica assimilazionista delle politiche di integrazione in Francia per lungo tempo, ha progressivamente lasciato spazio all'assunzione della particolarità culturale come strumento di rivendicazione politica, come risposta al sentimento di sradicamento e come soluzione al bisogno di identificazione, in particolar modo nei comportamenti delle nuove generazioni, in un contesto sempre più caratterizzato dall'aumento delle disuguaglianze sociali e dai fenomeni di marginalizzazione delle persone con background migratorio, anche di quelle in possesso della cittadinanza. Per capire meglio queste implicazioni di ordine politico, occorre ricordare che alcuni degli studiosi che avevano partecipato alle consultazioni per la progettazione dell'allestimento del nuovo museo, tra cui Gérard Noiriel e Patrick Weil, nel 2007 rassegnarono le dimissioni dal comitato scientifico per protestare contro la creazione di un Ministero dell'Immigrazione e dell'Identità Nazionale, instaurato sotto la presidenza di Nicolas Sarkozy³⁷.

Su tali questioni il dibattito culturale e il discorso politico in Francia è tutt'ora molto acceso e contrassegnato da frizioni che sono il riflesso di complessità e difficoltà irrisolte che minano la coesione sociale, mentre troppo spesso nel discorso pubblico, nelle narrazioni mediatiche e nelle politiche europee l'immigrazione è affrontata secondo un paradigma conflittuale ed emergenziale che non rende giustizia alla complessità di un fenomeno strutturale che non investe soltanto la tutela dei diritti, ma si gioca in misura sempre più rilevante a livello sociale e culturale, nel concreto delle dinamiche di convivenza.

³⁴ Cfr. FAUVEL 2014.

³⁵ Cfr. BAUMAN 1999, pp. 55 e sgg.

³⁶ Cfr. BECK 2003, pp. 7-13.

³⁷ Il Ministero fu soppresso nel 2010.

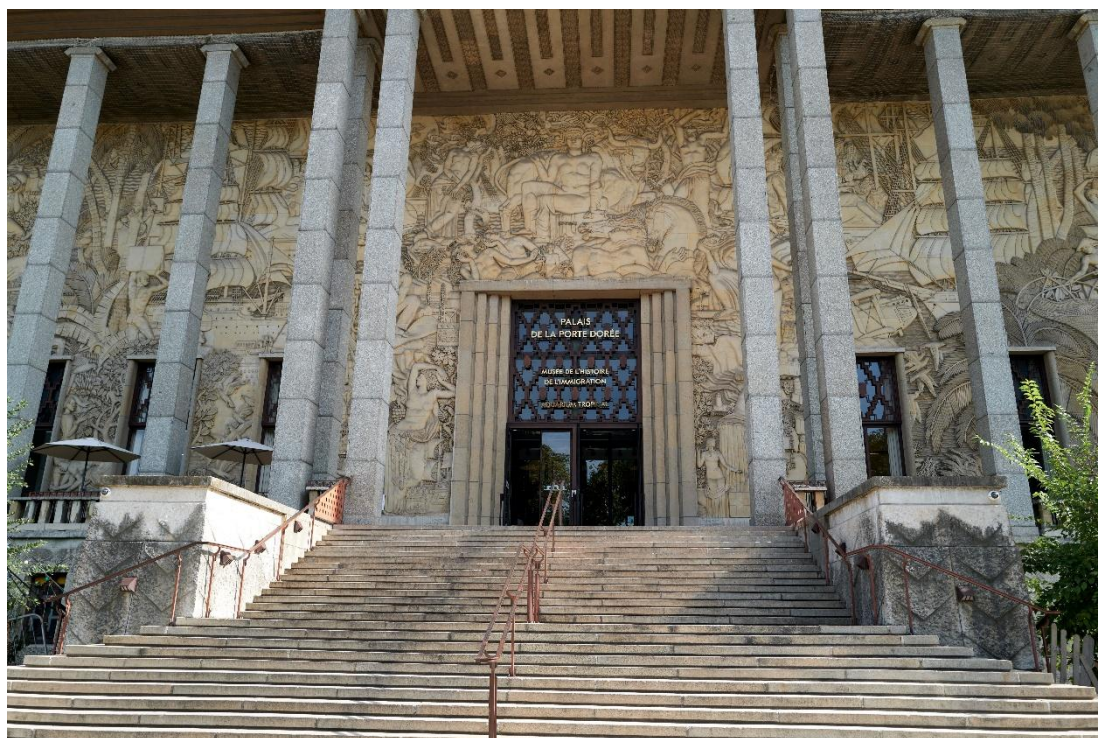


Fig. 1: Ingresso del Musée National de l'Histoire de l'Immigration di Parigi. Foto Valentina Lusini



Fig. 2: La prima sala del museo: in primo piano la scultura sospesa di Gaëlle Choisine, dal titolo *Marchandage*, 2023. Foto Valentina Lusini

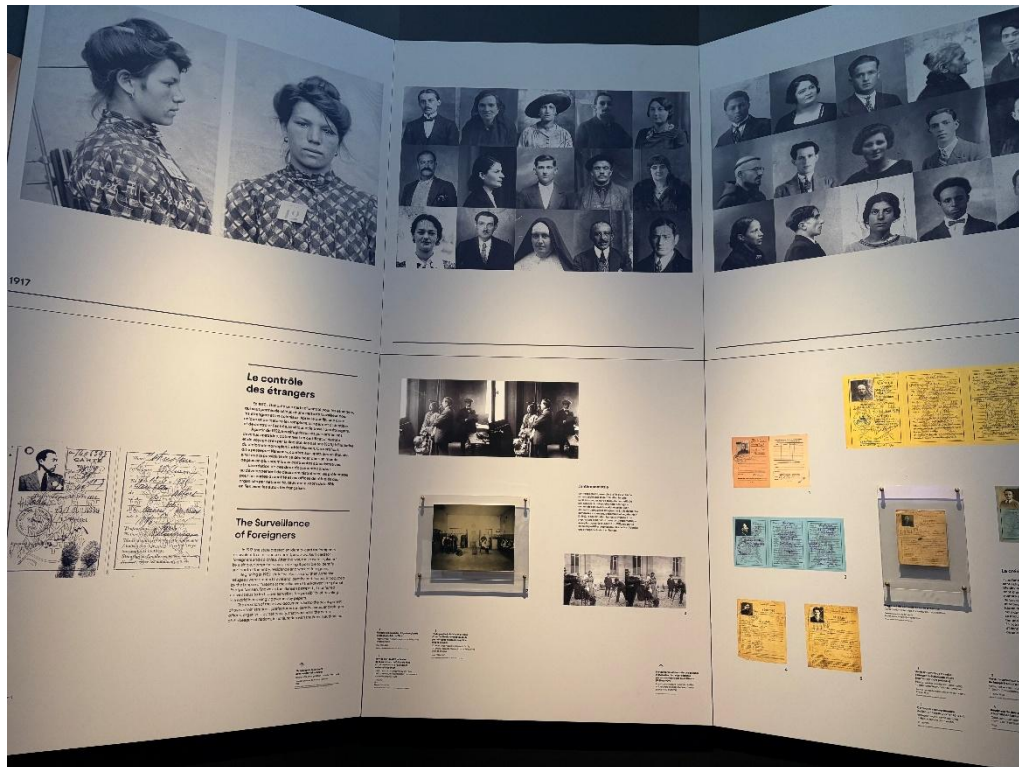


Fig. 3: Particolare dell'allestimento: pannello dedicato al 1917, anno in cui viene creata un'apposita carta d'identità per gli immigrati. Foto Valentina Lusini



Fig. 4: Particolare dell'allestimento: composizione di manifesti e volantini politici e sindacali. Foto Valentina Lusini



Fig. 5: Particolare dell'allestimento: pannello dedicato alla storia di Nikolaï Angelov, nato in Bulgaria, naturalizzato francese nel 2016, che ha donato al museo un cellulare e un sacco a pelo, due oggetti significativi del suo percorso migratorio. Foto Valentina Lusini



Fig. 6: Particolare dell'installazione *Carte de séjour, Mamadou, France, Clandestin* (Tampons et Empreintes), Barthélémy Togu, 2010. Foto Valentina Lusini



Fig. 7: Particolare dell'allestimento: composizione di ritratti fotografici. Foto Valentina Lusini

BIBLIOGRAFIA

AGERON 1984

C.-R. AGERON, *L'Exposition Coloniale de 1931: mythe républicain ou mythe impérial?*, in *Les lieux de mémoire*, I: *La République*, a cura di P. Nora, Bari 1984, pp. 561-591.

AGIER 2018

M. AGIER, *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*, Parigi 2018.

BAUMAN 1999

Z. BAUMAN, *La società dell'incertezza*, Bologna 1999.

BLANCHARD 2003

P. BLANCHARD, *Musée des Immigrations ou musée des Colonies*, «L'Humanité», 3 décembre 2003.

BLIND—MARTIN—TAFFIN 2000

C. BLIND, A. MARTIN, D. TAFFIN, *Pour une sociologie du musée colonial: pratiques et représentations du musée de la France d'Outre-mer à travers la constitution de ses collections*, in *DU MUSÉE COLONIAL AU MUSÉE DES CULTURES DU MONDE* 2000, pp. 43-69.

BRUBAKER 1997

R. BRUBAKER, *Cittadinanza e nazionalità in Francia e in Germania*, Bologna 1992 (edizione originale *Citizenship and Nationhood in France and Germany*, Cambridge - Londra 1992).

BRUNHAMMER—CULOT ET ALII 2002

Y. BRUNHAMMER, M. CULOT ET ALII, *Le palais des colonies. Histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Parigi 2002.

CHANDLER 1990

A. CHANDLER, *Empire of the Republic: The Exposition Coloniale Internationale de Paris, 1931*, «Contemporary French Civilization», 14, 1, 1990, pp. 89-99.

CHEVAL 2000

F. CHEVAL, *Un projet impérial*, in *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, in *DU MUSÉE COLONIAL AU MUSÉE DES CULTURES DU MONDE* 2000, pp. 35-42.

CIMOLI 2018

A.C. CIMOLI, *Musei delle migrazioni in Europa*, Bologna 2018.

DI CESARE 2017

D. DI CESARE, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Torino 2017.

DU MUSÉE COLONIAL AU MUSÉE DES CULTURES DU MONDE 2000

Du musée colonial au musée des cultures du monde, atti del convegno organizzato dal Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou, a cura di D. Taffin, Parigi 2000.

ESSAYS IN MIGRATORY AESTHETICS 2007

Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Artmaking, a cura di S. Durrant e C.M. Lord, Amsterdam - New York 2007.

FASSIN 2021

D. FASSIN, *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, Roma 2021 (edizione originale *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Parigi 2010).

FAUVEL 2014

M. FAUVEL, *Exposer l'autre'. Essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, Parigi 2014.

FEAU 1999

É. FEAU, *L'art africain au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie: collections et perspectives pour le Musée du quai Branly*, «Cahiers d'études africaines», 39, 155-156, 1999, pp. 923-938.

GAUGUE 1999

A. GAUGUE, *Musées et colonisation en Afrique tropicale*, «Cahiers d'études africaines», 39, 155-156, 1999, pp. 727-745.

GOMANE 1981

J.-P. GOMANE, *L'héritage colonial. Souvenirs d'une Exposition*, «Études», 354/6, 1981, pp. 745-760.

GRUSON 2017

L. GRUSON, *Le Musée national de l'Histoire de l'immigration. Genèse d'un musée*, Parigi 2017.

HAAS 2024

H. DE HAAS, *Migrazioni. La verità oltre le ideologie. Dati alla mano*, Torino 2024 (edizione originale *How Migration Really Works. A Factful Guide to the Most Divisive Issue in Politics*, Londra 2023).

JARRASSÉ 2002

D. JARRASSÉ, *L'art colonial, entre orientalisme et art primitif. Recherche d'une définition*, «Histoire de l'art», 51, 2002, pp. 3-16.

JARRASSÉ 2016

D. JARRASSÉ, *Usage fasciste de l'art colonial et de dénis d'histoire de l'art. Les Mostre d'arte coloniale (Rome 1931 et Naples 1934)*, «Studiolo», 13, 2016, pp. 236-263.

JARRASSÉ 2022

D. JARRASSÉ, *Fiction coloniale et esthétique du divers. Le bas-relief d'Alfred Janniot au palais de la porte Dorée*, Le Kremlin-Bicêtre 2022.

JARRASSÉ 2020

D. JARRASSÉ, *Définitions et usages propagandistes de l'art colonial. Approche comparée entre la Belgique, la France et l'Italie (1920-1940)*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, a cura di G. Tomasella, Macerata 2020, pp. 11-30.

JARRASSÉ 2024

D. JARRASSÉ, *L'évolution des lectures du bas-relief du palais des Colonies*, «Hommes & Migrations», 1346-1347, 2024, pp. 95-103.

JOUBERT 1999

H. JOUBERT, *Les musées: la construction de l'identité nationale nigériane en pays yoruba*, «Cahiers d'études africaines», 39, 155-156, pp. 845-873.

LEBOVICS 1989

H. LEBOVICS, *Donner à voir l'empire colonial: l'Exposition Coloniale Internationale de Paris en 1931*, «Gradhiva», 7, 1989, pp. 18-28.

LUSINI 2004

V. LUSINI, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia: l'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi*, Torino 2004.

MALRAUX 1947

A. MALRAUX, *Le musée imaginaire*, Ginevra 1947.

MEZZADRA 2000

S. MEZZADRA, *Cittadini della frontiera e confini della cittadinanza. Per una lettura politica delle migrazioni contemporanee*, «Aut Aub», 298, 2000, pp. 133-153.

MONJARET-ROUSTAN-EIDELMAN 2005

A. MONJARET, M. ROUSTAN, J. EIDELMAN, *Fin du maa: un patrimoine revisité*, «Ethnologie française», 35, 4, 2005, pp. 605-616.

MORTON 1998

P. A. MORTON, *National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931*, «The Art Bulletin», 80, 2, 1998, pp. 357-737.

MUSEUMS AND MIGRATION 2014

Museums and Migration. History, Memory and Politics, a cura di L. Gouriévidis, Londra - New York 2014.

PERROT 1999

C.-H. PERROT, *Un musée royal au début du XIXe siècle en Ashanti: l'Aban*, «Cahiers d'études africaines», 39, 155-156, 1999, pp. 875-884.

PORTO 1999

N. PORTO, *Manageable Past: Time and Native Culture at the Dundo Museum in Colonial Angola*, «Cahiers d'études africaines», 39, 155-156, 1999, pp. 767-787.

RIGO 2007

E. RIGO, *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza nell'Unione allargata*, Roma 2007.

SAYAD 2002

A. SAYAD, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano 2002 (edizione originale *La double absence. Des illusions de l'emigré aux souffrances de l'immigré*, Parigi 1999).

TAFFIN 1999

D. TAFFIN, *Du musée de la France d'Outre-mer au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (1960-1980)*, «Les Cahiers de l'École Nationale du Patrimoine», 5, pp. 113-127.

TRICOIRE 2024

M. TRICOIRE, *Les fresques de la salle des fêtes du palais des Colonies de Pierre-Henri Ducos de La Haille*, «Hommes & Migrations», 1346-1347, 2024, pp. 58-63.

ABSTRACT

Questo scritto si propone di tracciare brevemente la storia del Musée National de l'Histoire de l'Immigration di Parigi e di descrivere i contenuti essenziali dell'allestimento permanente, portando un contributo di approfondimento sulla musealizzazione delle pratiche della mobilità nel contesto della storia coloniale e postcoloniale francese, con un focus sulle installazioni artistiche che, nel contesto espositivo, s'interrogano sui movimenti dei popoli, sulla razzializzazione dei fenomeni migratori e sulla relazione costitutiva che lega l'istituzione del confine, inteso come frontiera geopolitica e simbolica, al vincolo della cittadinanza.

This paper aims to briefly trace the history of the Musée National de l'Histoire de l'Immigration in Paris and describe the essential contents of the permanent exhibition, providing an analysis of the musealisation of mobility practices in French colonial and post-colonial history, with a focus on contemporary artworks that, in the exhibition context, question the movements of peoples, the racialisation of migratory phenomena and the constitutive relationship that links borders, understood as geopolitical and symbolic frontiers, to the notion of citizenship.

**‘IL CAMPO ESPANSO’:
PRATICHE PARTECIPATIVE E SPERIMENTALI
TRA ARTE E ANTROPOLOGIA NEI *BORDERSCAPES* BERGAMASCHI**

Introduzione

Ha fatto scalpore, qualche anno fa, la decisione della School of Social Work della University of Southern California di rimuovere il termine *fieldwork* – identificato come potenzialmente razzista – dai propri curricula, per promuovere, in alternativa, un linguaggio più inclusivo e anti-razzista liberato, per quanto possibile, da connotazioni problematiche nei confronti dei discendenti della schiavitù¹. Al di là delle conseguenti polemiche, dell'accusato eccesso di *politically correctness* e delle reali implicazioni linguistico-semantiche del lemma, la vicenda ricorda come il lavoro sul campo sfugga a qualsivoglia pretesa di neutralità, portando sempre con sé significative connotazioni etiche e politiche, riflesse sul piano epistemico, metodologico e operativo. Tale complessità del lavoro sul campo è sfidata dalle trasformazioni radicali degli scenari politici, sociali e culturali contemporanei che necessitano di mettere in atto un cambiamento di paradigma, sollecitandoci a un esercizio di reinvenzione dell'esperienza di ricerca sul campo, a 'un'espansione del campo', dei suoi obiettivi e dei suoi strumenti.

L'articolo si concentra sui modi in cui l'incontro transdisciplinare tra antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali può 'espandere il campo' sia a livello conoscitivo che applicativo, elaborando nuovi metodi di ricerca volti al cambiamento sociale e capaci di rispondere all'esigenza di inediti paradigmi di ricerca. Il riferimento al campo espanso è tratto dalla riflessione di Rosalyn Krauss nel suo testo *Sculpture in the Expanded Field*², in cui propone un'analisi di stampo strutturalista dei mutamenti ontologici in termini di pura negatività della scultura tra gli anni Sessanta e Settanta. Pur essendo il nostro riferimento al campo espanso collocato in un contesto tematico e spazio-temporale molto diverso, accogliamo l'idea di Krauss di un orizzonte concettuale allargato, quale condizione e matrice, di nuove possibilità, dove le categorie di ricerca antropologiche e artistiche si sfilacciano, fondendosi con la pratica e il gesto quotidiano.

Più precisamente, intendiamo l'espansione del campo a due livelli che, seppur strettamente interrelati, interessano rispettivamente il campo inteso come ricerca empirica e, in particolare, il campo etnografico e il campo come contesto disciplinare. Nel primo caso, ci riferiamo ai modi in cui la pratica di ricerca empirica si stia oggi espandendo grazie allo scambio tra varie discipline, fino a trasformare il campo in un contesto spaziale, sociale e culturale da saper costruire, gestire ed entro il quale sapersi (ri)orientare, secondo una nuova configurazione del rapporto tra teoria, esperienza e rappresentazione fondata sull'assunzione che la relazione conoscitiva in scienze umane e sociali comporta prassi, intersoggettività, emozioni, empatia, prossimità e co-implicazione³. Nel secondo caso, invece, guardiamo a tale espansione del campo

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP F53D23007460006, codice progetto: 2022987EAH).

I paragrafi *Introduzione* e *Agire il e dal confine: incontri transdisciplinari tra antropologia, arte contemporanea e critical border studies* sono di Chiara Brambilla. Il paragrafo *Pratiche partecipative e sperimentali tra arte e antropologia nei borderscapes bergamaschi* è di Andrea Masala.

¹ Per approfondimenti si veda <https://www.telegraph.co.uk/world-news/2023/01/12/university-southern-california-department-removes-word-field/> <22 ottobre 2025>.

² KRAUSS 1979.

³ MALIGHETTI-MOLINARI 2016.

come all’insieme di possibilità, sfide e rischi offerti da un tipo di indagine etnografica condotta, a sua volta, ‘nel’ e ‘attraverso’ il confine tra diversi campi disciplinari. Si tratta di un’espansione possibile non solo con una ricerca multidisciplinare o interdisciplinare, ma anche transdisciplinare, capace cioè di varcare i confini disciplinari senza giustapporre meramente le discipline (multidisciplinarietà) o contaminandole in alcuni aspetti (interdisciplinarietà)⁴.

In questo quadro, l’articolo suggerisce come il confine – se assunto non soltanto come soggetto d’indagine ma anche come metodo – fornisca un’utile cornice epistemica per favorire tale duplice espansione del campo. Perciò, oltre all’antropologia e all’arte contemporanea, è utile coinvolgere nel dialogo transdisciplinare auspicato anche i *border studies*, un campo d’indagine multidisciplinare sviluppatosi, tra anni Settanta e Ottanta, nel contesto statunitense-messicano in risposta alle dinamiche geopolitiche, sociali e culturali dei confini territoriali⁵. Più in particolare, faremo riferimento alla ricerca etnografica, alle pratiche di indagine visuale, relazionali e partecipative, così come ai *critical border studies*⁶. Si tratta di una più specifica branca dei suddetti studi di confine che ne ha nel tempo ampliato la riflessione lungo un piano epistemologico, metodologico e operativo. Le riflessioni proposte mostrano come tale dialogo transdisciplinare – dove il confine è assunto come soggetto e metodo – consenta degli avanzamenti significativi nello scambio tra antropologia e arte contemporanea, ma sia, allo stesso tempo, cruciale per permettere un ampliamento del campo di ricerca empirica sui confini. A quest’ultimo riguardo, vi sono molti esempi rilevanti. L’artista messicana Ingrid Hernández lavora, nelle sue opere, attraverso confini nazionali e disciplinari. Le sue fotografie di abitazioni fatte con materiali di scarto lungo il confine tra San Diego e Tijuana sono state scattate durante un lavoro di campo che ha previsto l’uso di metodi etnografici e il coinvolgimento dei residenti. Sempre localizzandosi lungo il confine tra Stati Uniti e Messico, l’artista e antropologa Fiamma Montezemolo offre esempi significativi di video-documentazione della vita quotidiana lungo il muro di confine tra i due Paesi⁷.

Nell’articolo,osterremo le riflessioni teoriche, concettuali e metodologiche presentate riferendoci a una ricerca-azione partecipativa, svolta nell’ambito del PRIN *BorderArt(E)Scapes*⁸. La scelta dei due casi di studio è proprio volta a sperimentare i modi in cui antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali possono, in dialogo con i *critical border studies*, espandere il campo – non solo a livello conoscitivo ma anche applicativo –. Tale scelta si fonda anzitutto sull’importanza per espandere il campo di creare ‘disorientamento’⁹ rispetto ai modi in cui la conoscenza sui confini è usualmente prodotta. Alla luce di ciò, si sono individuati due casi di studio nella bergamasca – il Comune di Ardesio, in Alta Valle Seriana e il quartiere ‘periferico’ di Celadina, nella città di Bergamo – al fine di generare un disorientamento anzitutto sul piano spaziale. Anziché sui limiti politici e territoriali esterni dello stato-nazione, l’attenzione è stata spostata sull’intersezione di una pluralità di confini materiali e simbolici tra Celadina e Ardesio, che esprimono una «doppia perifericità»¹⁰. Si tratta, da un lato, di una perifericità territoriale rispetto al territorio locale bergamasco e nazionale e, dunque, di riflesso, rispetto al discorso politico e culturale che li riguarda. Dall’altro lato, è una perifericità conoscitiva rispetto ai territori su cui solitamente si focalizzano i *border studies* e, quindi, rispetto al discorso accademico interdisciplinare sui confini. In questo quadro, la ricerca-azione bergamasca ha favorito un’espansione del campo, oltre che attraverso il disorientamento spaziale legato alla scelta dei casi di studio, anche praticando un «approccio multi-situato»¹¹, che coinvolge livelli multipli e

⁴ NICOLESCU 2008.

⁵ *A COMPANION TO BORDER STUDIES* 2012.

⁶ Si vedano, tra gli altri VAN HOUTUM–VAN NAERSEN 2002; PARKER–VAUGHAN–WILLIAMS 2012; RUMFORD 2012.

⁷ Per approfondimenti e ulteriori esempi di esperienze analoghe, si veda: BACCI 2022.

⁸ Si rimanda al sito del progetto: <https://borderartescapes.sagas.unifi.it/> <21 ottobre 2025>.

⁹ RANCIÈRE 2018.

¹⁰ HOUSE 1980.

¹¹ MARCUS 1995.

combina i vari luoghi – non solo lungo le aree di frontiera stato-nazionali ma ovunque i processi di creazione dei confini hanno un impatto – dove i confini si dis-locano, possono essere osservati, esperiti, negoziati e rappresentati¹².

Nell'ottica di un campo espanso e multi-situato, che riserva attenzione alle percezioni, interpretazioni, esperienze e rappresentazioni soggettive dei confini, l'obiettivo è di elaborare risorse analitiche ed empiriche utili per promuovere una comprensione più profonda della complessità delle immaginazioni e delle pratiche dei processi di costruzione dei confini nella contemporaneità. Ciò implica altresì – attraverso il dialogo transdisciplinare tra antropologia e arte contemporanea¹³ – l'elaborazione di strategie metodologiche e di disseminazione virtuose, volte a colmare il divario tra conoscenza e pratica, anche tramite canali di comunicazione meno esclusivi¹⁴. In questo modo, è possibile rispondere al bisogno, più volte richiamato nei dibattiti critici nell'ambito degli studi sui confini, di riconnettere le riflessioni conoscitive alla sfera sociale e politica¹⁵. Ne emerge come l'espansione transdisciplinare del lavoro sul campo qui descritta rechi con sé significative implicazioni legate al perseguimento di un più concreto risultato sul piano del cambiamento politico.

Agire il e dal confine: incontri transdisciplinari tra antropologia, arte contemporanea e critical border studies

Dal confine come linea al confine come metodo

Per comprendere come e perché il confine non solo come soggetto di indagine ma anche come metodo sia una cornice epistemica per espandere il campo attraverso il dialogo tra antropologia e arte contemporanea è utile far riferimento alle evoluzioni più recenti degli studi sui confini.

Negli ultimi decenni, tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo Millennio, la ricerca ha manifestato a livello internazionale un crescente interesse per il tema dei confini. Dopo un primo prematuro tentativo, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, di mettere in discussione il permanere di qualsiasi confine, proponendo un nuovo paradigma all'insegna di un mondo globalizzato e, di conseguenza, senza confini, è emersa, infatti, l'esigenza di riconoscere il perdurare della rilevanza dei confini. Gli interessi si sono però progressivamente spostati da un'attenzione iniziale ai confini come linee territoriali divisive e istituzioni politiche ai confini quali pratiche socio-culturali e discorsive¹⁶. Ne è conseguito che la ricerca sui confini non è più solamente una branca delle scienze politiche o una parte degli studi regionali dedicati alle relazioni internazionali, ma è diventata un campo di riflessione in grado di stimolare interesse in varie discipline¹⁷. Soprattutto nel corso degli ultimi decenni, un'attenzione crescente nei confronti di confini non esclusivamente spaziali ha portato allo sconfinamento del concetto nei territori delle scienze umane e sociali¹⁸, negli studi culturali, letterari, filosofici e sui media¹⁹.

L'insieme di tali evoluzioni degli studi sui confini ha fatto sì che, dalla fine degli anni Duemila, numerose riflessioni nell'ambito dei *border studies* potessero aprire alla considerazione del confine come un punto di vista epistemologico e un metodo²⁰. Un esempio significativo di questo sguardo critico si può trovare nell'influente riflessione di Mezzadra e Nielson che legge

¹² BRAMBILLA 2015, p. 22.

¹³ STROHM 2012.

¹⁴ *THE EVERYDAY PRACTICE OF PUBLIC ART* 2016.

¹⁵ AGIER 2016, p. 44.

¹⁶ Si vedano, tra gli altri: *BORDERITIES* 2015; *BORDERSCAPING* 2016.

¹⁷ *A COMPANION TO BORDER STUDIES* 2012.

¹⁸ DELL'AGNESE-AMILHAT SZARY 2015.

¹⁹ Si vedano, tra i molti: *BORDER AESTHETICS* 2017; *BORDER IMAGES*, *BORDER NARRATIVES* 2021; FELLNER 2023; SFERRAZZA PAPA 2020.

²⁰ LARSEN 2007.

i confini come metodi associati alla resistenza e alla lotta, entrambe pratiche trasformative, riconoscendo che vi sono modi molteplici di intendere cosa sono i confini e di negoziarli²¹. Un altro significativo esempio è la teorizzazione della «frontiera analitica» di Sassen²². Uno dei più noti contributi, tuttavia, è offerto dalla concettualizzazione di Mignolo del *border thinking*²³, basata, a sua volta, sul lavoro della scrittrice femminista chicana Gloria Anzaldúa, che per prima ha sviluppato il concetto di pensare ‘dal’ e ‘con il’ confine²⁴. Occorre citare inoltre una recente proposta di concettualizzazione del ‘pensiero dal confine’ come sperimentazione metodologica ed epistemologica che coinvolge le arti e le scienze umane²⁵.

Nonostante questi studi abbiano contribuito a problematizzare i confini non come entità date per scontate ma come strumenti euristici creativi e siti di indagine, tali riflessioni restano bloccate a un livello teorico e concettuale. Permane, infatti, una consistente scarsità di strumenti metodologici transdisciplinari virtuosi per rendere operativa la nostra profonda conoscenza teorica della complessità dei processi frontalieri²⁶. Su queste mancanze si è soffermata in particolare la recente concettualizzazione in ambito antropologico e dei *critical border studies* sul concetto di *borderscap-es/ing*²⁷. Seppur emerso in campo artistico, il lemma ha riscontrato un notevole successo nei *critical border studies*²⁸. Si tratta di un concetto strabico che guarda simultaneamente alla dimensione territoriale dei confini e al confine come agente e risultato di diversificati mutamenti territoriali, sociali e culturali²⁹. Più significativamente, il *borderscape* appare nella sua dimensione prismatica e interdisciplinarmente proficua, poiché riferita alle molteplici sfaccettature che il concetto di confine assume oggi. Le lenti dell’approccio del *borderscaping* consentono di restituire le dimensioni frontaliere più distanti dalle loro concezioni territoriali e binarie: percepita, psicologica, estetica e, soprattutto, vissuta. La svolta epistemologica che l’interpretazione del confine come *borderscape* evidenzia riguarda alcuni punti ciechi della riflessione critica sui confini che, invece, il dialogo transdisciplinare ‘tra’ e ‘con’ antropologia e arte contemporanea potrebbe aiutare a colmare³⁰. Facciamo riferimento, più precisamente, alla centralità dei nessi tra politica ed estetica che, ancora per lo più tralasciata dagli studi sui confini, trova espressione nell’etimologia del suffisso *-scape*. Il tracciato etimologico della nozione di *borderscaping* mostra un doppio significato del termine, per il quale il *borderscape* non si risolve nella sua immagine estetica moderna, ma esprime un’istanza di lavoro creativo – «dare forma a», «costruire» – riferendosi all’atto umano di «modellare» un insieme di spazi sulla terra, che funzionano ed evolvono per servire a una comunità, derivandone il carattere antro-politico del confine, il suo originarsi e, al contempo, l’essere parte di un «progetto politico del fare»³¹. L’altro punto cieco individuato dall’approccio del *borderscaping* negli studi sui confini concerne l’urgenza di un metodo politico, partecipativo e performativo, capace di fornire una visione dei confini contemporanei, che incoraggia una migliore comprensione della loro complessità multi-dimensionale epistemica, spaziotemporale, mostrandoli come risorsa importante per la costruzione di inedite immaginazioni geopolitiche e socio-culturali, oltre la linea di divisione territoriale tra sovranità statuali moderne, nonché ai fini della definizione di strategie pratiche per perseguirle³².

²¹ MEZZADRA–NEILSON 2013.

²² SASSEN 2008.

²³ MIGNOLO 2012.

²⁴ ANZALDÚA 2012.

²⁵ THINKING FROM THE BORDER 2019.

²⁶ AGIER 2016; BRAMBILLA 2024.

²⁷ BORDERSCAPES 2007; BRAMBILLA 2015; BRAMBILLA–JONES 2020.

²⁸ BORDERSCAPING 2016; DELL’AGNESE–AMILHAT SZARY 2015, p.1.

²⁹ BRAMBILLA–JONES 2020.

³⁰ Per approfondimenti si rimanda a: BRAMBILLA 2015 e 2024; BRAMBILLA–MASALA 2025.

³¹ BRAMBILLA 2020, pp. 183-188.

³² Ivi, pp. 191-197.

Nel confine tra antropologia e arte contemporanea

In questo paragrafo mostreremo come il dialogo tra antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali, ponendo al centro il confine come soggetto e metodo, sia fondamentale per espandere il campo sul piano concettuale e operativo.

Vi sono due ragioni per questo, che possono essere lette nell'ambito della storia della relazione tra antropologia e arte, riflettendo, allo stesso tempo, sul ruolo che l'assumere il confine come metodo ricopre nel favorire avanzamenti proficui in questa relazione. La prima riguarda i modi in cui antropologia e arte (ri)pensano il confine oltre la sua rappresentazione cartografica moderna come linea di divisione e ne favoriscono una rilettura quale luogo complesso e multidimensionale (fisico, simbolico, culturale, relazionale, ecc.), contribuendo a colmare i *gap* nel dibattito sui confini già richiamati: l'importanza di porre l'attenzione sui nessi politica-estetica e l'urgenza di un metodo politico, partecipativo e performativo. Da tale prima ragione emerge, dunque, la necessità di ancorare la mera riflessione teorica alla sfera politica e sociale in cui i confini sono agiti e abitati. La seconda ragione evidenzia come il confine non sia soltanto oggetto di studio dell'antropologia e dell'arte, ma ne richiami altresì delle caratteristiche condivise, che ne determinano la «corrispondenza»³³, quali «saperi e pratiche di frontiera»³⁴, aperti ad altri mondi e significati e quali scienze 'attive' con una spiccata portata trasformativa³⁵.

Le due ragioni possono essere meglio comprese guardando alla storia del dialogo tra arte e antropologia, considerando, al contempo, come l'assunzione del confine come metodo possa contribuire a spingere avanti tale dialogo. Dalla metà degli anni Novanta, diversi autori hanno discusso l'affinità tra queste discipline³⁶ e, dall'inizio del Ventunesimo secolo, si è venuto creando un corpus crescente di ricerca sulle possibilità offerte da uno scambio tra arte contemporanea, antropologia e l'uso di metodi etnografici nell'arte³⁷.

In ogni modo, dopo trent'anni e più, un'esplorazione metodologica matura dello scambio tra antropologia e arte – attraverso la quale la relazione tra esse possa essere 'agita', tramite forme sperimentali di pratiche, di lavoro, di vita quotidiana³⁸ – sembra ancora mancare³⁹. In questo contesto, assumere il confine come soggetto d'indagine e come metodo offre possibilità inedite di sperimentazione per spingere avanti lo scambio tra antropologia e arte contemporanea e propone un terreno comune a partire dal quale le «più profonde affinità» tra queste due discipline possono essere esplorate⁴⁰.

L'avanzamento di tale scambio tra antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali sul piano metodologico è centrale per favorire l'auspicata doppia espansione del campo, richiamandoci, al contempo, all'ampliamento dei nostri strumenti di ricerca.

Pratiche partecipative e sperimentali tra arte e antropologia nei borderscapes bergamaschi

La nostra esperienza sul campo nei *borderscapes* bergamaschi nell'ambito del progetto *Border.Art(E)Scapes* – quale esempio di pratiche sperimentali e cooperative tra antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali, volte a favorire nuove forme di etnografia in dialogo con una ricerca-azione partecipativa e multi-situata – costituisce un 'terreno fertile' per l'applicazione sul

³³ INGOLD 2021.

³⁴ FABIETTI 2008; REMOTTI 2022.

³⁵ INGOLD 2019.

³⁶ FOSTER 1995.

³⁷ *CONTEMPORARY ART AND ANTHROPOLOGY* 2005; *BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY* 2010.

³⁸ SANSI–GUIDI 2024.

³⁹ SANSI 2015.

⁴⁰ *CONTEMPORARY ART AND ANTHROPOLOGY* 2005, p. 2.

piano empirico dei principi teorici e metodologici finora presentati. Nello specifico, la ricerca-azione è stata condotta attraverso un serrato e proficuo dialogo tra diverse figure disciplinari, quali l’antropologa, l’artista, lo storico dell’arte e un gruppo di studenti di arti visive. La loro collaborazione ha, a sua volta, consentito l’espansione epistemica e metodologica del lavoro di campo secondo i termini qui discussi. Più precisamente, tale cooperazione si è mossa lungo quegli assi di riflessione teorizzati dall’antropologo Tarek Elhaik con il concetto di «cogitazioni»⁴¹. Queste si rivelano particolarmente proficue – per la problematizzazione della ricerca empirica sui confini qui auspicata e per colmare quei ‘vuoti’ evidenziati dall’approccio del *borderscaping* nei *critical border studies* – mettendo in dialogo strumenti di stampo etnografico e pratiche estetiche derivate dall’arte. Una prima cogitazione è mostrata da un’articolazione condivisa di reciproci strumenti estetici ed etnografici finalizzata all’evidenziazione dei regimi estetico/politici che governano e (ri)modellano costantemente i confini contemporanei, siano essi territorialmente intesi o concettualmente configurati. I processi di in/visibilizzazione e di in/udibilità che li interessano, per esempio, possono essere svelati e/o sovvertiti da un simile sguardo transdisciplinare e attraverso il riconoscimento della dimensione estetica del processo di produzione della conoscenza⁴². A sua volta, il nesso estetico-etnografico anticipa il secondo asse di cogitazione perseguito nel nostro lavoro di campo e che concerne la conduzione di un metodo politico, partecipativo e performativo. Quest’ultimo si proietta sul piano politico e sociale e, soprattutto, risulta aperto a tipologie di indagine e restituzione accademica non convenzionali, cooperative e pubblicamente condivise. La complessità di questi intenti è, infine, tenuta insieme da un terzo asse di cogitazione, riguardante un’attenzione specifica nei confronti dell’educazione come fine ultimo di tale performatività.

Nel rispetto di queste tre principali cogitazioni e dell’impronta educativa del nostro approccio, il dialogo transdisciplinare alla base della ricerca etnografica è stato sviluppato in tre fasi principali. La prima ha riguardato la preparazione del campo attraverso una serie di attività formative destinate a un gruppo di studenti e studentesse di arte visiva dell’Accademia Carrara di Bergamo. La seconda, invece, ha previsto il concreto svolgimento delle attività di ricerca sul campo, nell’ambito delle quali hanno avuto un ruolo cruciale alcuni laboratori partecipativi sul tema del confine progettati e condotti dagli studenti formati nella prima fase. La terza e ultima fase ha previsto un’occasione pubblica di restituzione e dialogo con gli attori e le realtà coinvolte nel progetto.

La prima fase dei lavori è stata condotta costantemente a cavallo del confine disciplinare che giace alla base dei nostri intenti, dapprima alternando le due prospettive disciplinari e, successivamente, sperimentando con le loro dimensioni congiunte. Pertanto, si è compiuta una presentazione preliminare del progetto, dei suoi temi e degli obbiettivi in esso preposti presso l’Accademia Carrara, al fine di ingaggiare un gruppo di studenti e studentesse di arti visive nel processo di ricerca-azione. A condurre questa prima occasione di incontro è stata l’artista relazionale Ilaria Turba, che ha ricoperto un ruolo guida durante tutto il progetto, non solo per gli studenti, ma anche per gli antropologi stessi, ai quali ha aperto ulteriori e alternative prospettive metodologiche. La pratica dell’artista, infatti, si è nel tempo sviluppata come un continuativo processo di scambio e relazione con differenti tipologie di attori e in territori diversificati, come testimoniano le sue esperienze sul confine statunitense-messicano, in Sardegna e, soprattutto, la sua ricerca interdisciplinare *Le Désir de Regarder Loin*, per la quale ha portato avanti un progetto *community-based* di due anni con la comunità di un quartiere periferico di Marsiglia⁴³. La presentazione dialogata dell’artista è stata, pertanto, concepita per fornire un bacino di metodi, strumenti e riflessioni artistico/visuali da cui gli studenti potessero trarre ispirazione per la successiva progettazione e conduzione di un proprio processo partecipativo,

⁴¹ ELHAIK 2022.

⁴² BRAMBILLA–MASALA 2025.

⁴³ TURBA 2021.

articolato attorno al tema del confine e condotto nei territori di Ardesio e/o Celadina. L'incontro ha garantito un numero iniziale di sei adesioni al progetto, successivamente ridottosi a quattro, e, in ogni caso, alla formazione di un gruppo eterogeneamente articolato in termini di genere, età, appartenenza culturale e interessi artistici. Più significativamente, è stata conferita dignità formale al percorso educativo, durato più di un anno, degli studenti tramite il riconoscimento in termini di ore di tirocinio da conteggiare nei loro *curricula* accademici: questo aspetto, apparentemente solo formale, sottolinea, invece, lo stretto nesso tra 'formarsi' e 'formare' alla base di un percorso di apprendimento partecipativo, nonché la dimensione pratica e performativa del metodo da noi perseguito e trasmesso.

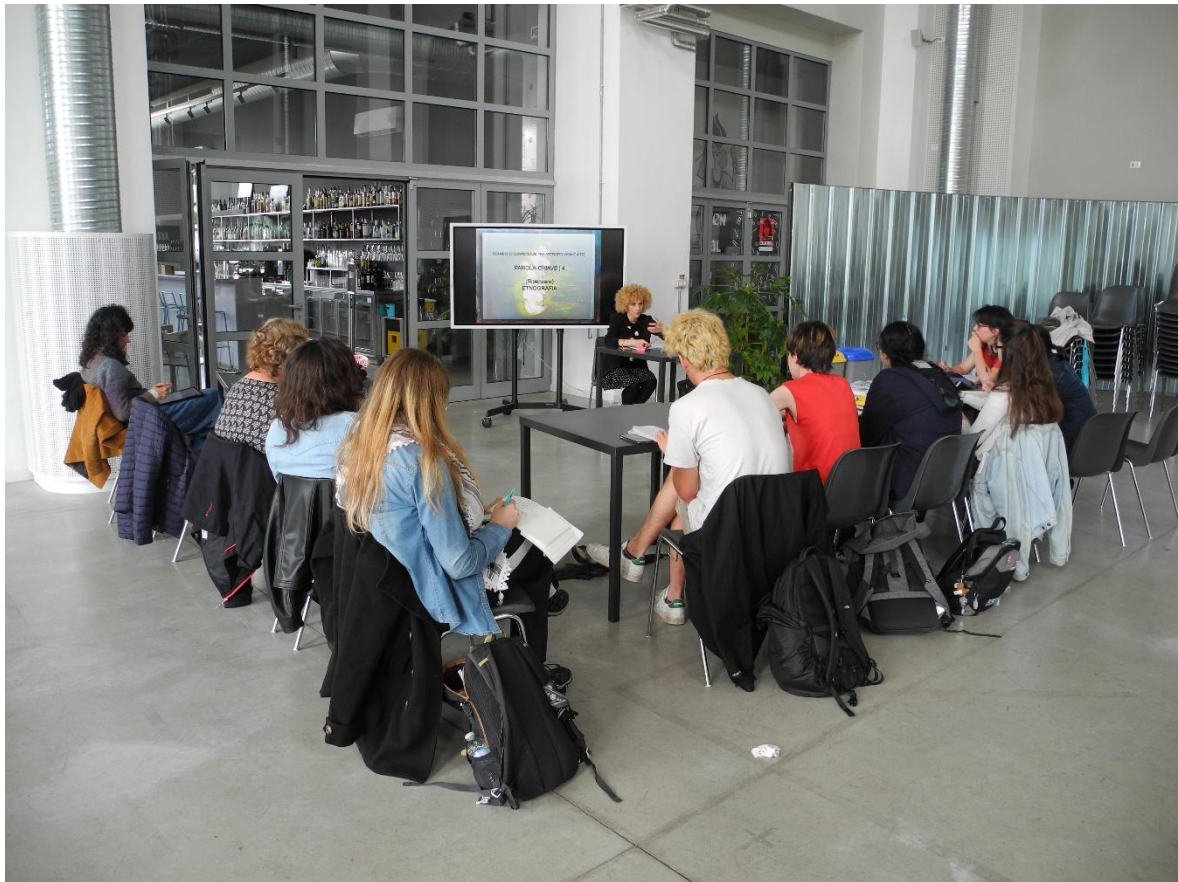


Fig. 1: Secondo laboratorio di formazione, 2025

Se la prima occasione formativa aveva previsto un impianto interattivo e principalmente orientato intorno agli strumenti investigativi offerti dall'arte visiva, la seconda ha, invece, rispettato un tipo di comunicazione frontale dell'espansione storica della pratica etnografica in termini inter, multi e trans-disciplinari. L'antropologa ha spiegato agli studenti le principali evoluzioni concettuali del lavoro di campo, dall'iniziale concezione fondata sulla pretesa di neutralità e oggettività, ancora imbevuta di principi di stampo positivista, alla base dell'approccio malinoskiano⁴⁴, alla recente reinterpretazione del campo come «territorio dell'*undercommons*»,

⁴⁴ MALINOWSKI 2011.

ovvero come occasione per l’articolazione di un tipo di conoscenza reciproca e condivisa, ecologicamente proiettata e post-visualista⁴⁵. Più propriamente, il risultato di una simile trasformazione è stato affrontato nelle sue prospettive di applicazione nell’ambito delle ricerche sui confini, attraverso l’analisi dei principali metodi e strumenti di ricerca adottati dall’approccio del *borderscaping*⁴⁶, quali le pratiche della (contro)mappatura, della fotografia delegata, della *walking interview*, della *graphic interview*, ecc. Da un lato, dunque, la presentazione iniziale dell’artista ha fornito agli studenti un paradigma a cui guardare e da cui trarre strumenti e orientamenti di sguardo artistici. Dall’altro lato, l’antropologa ha trasmesso loro alcune prospettive teoriche e metodologiche utili per una più specifica articolazione del campo etnografico ‘a partire’ dal confine disciplinare tra antropologia e arte. A tal fine, è stato presentato il lavoro di campo multi-situato nei *borderscapes* italo-tunisini, svolto dall’antropologa nell’ambito del progetto *Euborderscapes*, come precedente a cui potersi riferire per individuare modalità e strumenti di ricerca per far emergere le accezioni dei confini più percettive, psicologiche e personali⁴⁷ (Fig.1).

Occorre, tuttavia, precisare che il caso-studio dei *borderscapes* italo-tunisini riguarda pur sempre un confine geo-politico ed è dunque coerente con la più consistente mole di letteratura prodotta dai *border studies*. Si tratta, infatti, di prospettive derivate – o comunque collegate – a un confine territoriale contraddistinto dalle impattanti dimensioni politiche, legali e socioculturali relative ai significativi (e spesso tragici) processi di migrazione per cui tali contesti si contraddistinguono. La sfida presentata agli studenti, invece, è stata quella di interfacciarsi con il disorientamento generato da una ricerca su accezioni frontaliere ben distanti da quelle territoriali e più prossime a una reinterpretazione concettuale, prismatica e perfino paradossale, del confine, favorita dallo scambio transdisciplinare tra antropologia e arte. È stata, dunque, offerta loro l’opportunità di sperimentare direttamente queste molteplici dimensioni, materiali e simboliche, del confine in occasione di un terzo incontro formativo, durante il quale sono state proposte diverse attività di esplorazione e familiarizzazione con i metodi provenienti dalla ricerca antropologica e artistica all’insegna degli assi di cogitazione descritti. Questo terzo incontro formativo è stato un laboratorio, condotto dall’artista, presso il centro culturale Daste e nel circostante quartiere di Celadina⁴⁸. L’intenso programma di attività pensato dall’artista ha fatto emergere in maniera cristallina le implicazioni di un metodo di ricerca performativo condotto ‘sul’ e ‘a partire dal’ confine transdisciplinare. A seguito di un’iniziale serie di esercizi corporali finalizzati a facilitare l’interazione tra i partecipanti, è stato proposto un esercizio di foto-elicitazione. Questo è consistito nella descrizione e nella discussione di una propria fotografia da bambini e di un’altra immagine in compagnia di un proprio caro, dapprima con un partner individuale e, successivamente, con l’intero gruppo di partecipanti. Ha fatto eco un’attività di definizione scritta di confini non territoriali su numerose bande di carta colorate, attraverso il completamento scritto della formula «Il confine tra... e...». Queste sono state poi sparse in terra e le persone, dopo essersi mosse attraverso e attorno ad esse, hanno potuto pescare quelle per loro più stimolanti, tra quelle scritte dagli altri, per discuterne la valenza insieme (Fig. 2).

⁴⁵ INGOLD 2019, pp. 97-103.

⁴⁶ BORDERSCAPING 2016.

⁴⁷ <http://www.euborderscapes.eu/> <22 ottobre 2025>.

⁴⁸ <https://www.dastebergamo.com/> <22 ottobre 2025>.

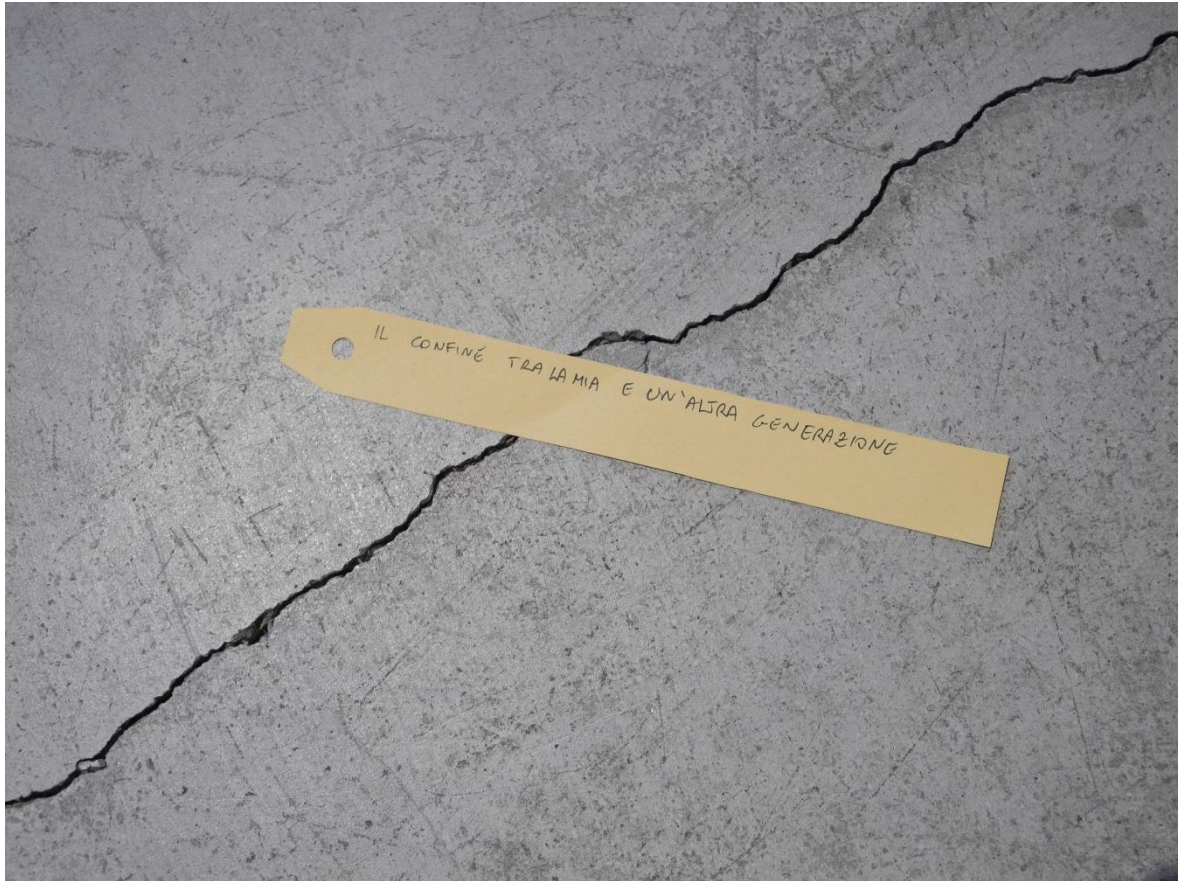


Fig. 2: Terzo laboratorio di formazione, 2025

La fase più intensamente transdisciplinare del laboratorio, tuttavia, ha riguardato un'esplorazione autonoma di trenta minuti del quartiere di Celadina, durante la quale ogni partecipante ha condotto una personale scoperta delle strade, delle piazze e delle zone circostanti Daste secondo un processo che, in parte, richiama la deriva situazionista⁴⁹. Le impressioni e le percezioni che hanno mosso ogni percorso personale sono state poi riportate in un esercizio di contro-mappatura, il cui valore non risiede tanto nei (pur significativi) risultati visivi ed estetici riscontrabili nella dimensione non canonica, profondamente sinestetica, astratta e 'sproporzionata' delle mappe prodotte. Esso, infatti, si manifesta più intensamente nel processo stesso di contro-mappatura, da intendersi come momento di sperimentazione sul campo, durante il quale gli studenti hanno potuto fare esperienza concreta delle possibilità offerte dall'agire 'nel' e 'attraverso il' confine disciplinare tra antropologia e arte. È in tale percorso che viene iconicamente racchiusa l'alternativa concezione della ricerca come 'ricerca-azione', ovvero come un processo che, da mera produzione di conoscenza asettica, diviene occasione per l'articolazione di un metodo *in itinere* a partire dal confronto sul campo con i limiti metodologici di entrambe le prospettive disciplinari (Figg. 3-4).

⁴⁹ Si veda: BERTI 2014.



Figg. 3-4: Terzo laboratorio di formazione, 2025

Simili sperimentazioni transdisciplinari sono state riproposte in un ultimo workshop formativo nel contesto dell'altro caso-studio del progetto, Ardesio. Condotta dall'antropologa, il laboratorio ha previsto un'esplorazione autonoma del paese, analoga a quella precedentemente proposta a Celadina, oltre a uno scambio di prospettive e nozioni con gli attori locali. Più significativamente, in questa occasione è stata data una consegna agli studenti: progettare un proprio laboratorio partecipativo, in uno o in entrambi i territori esplorati, utilizzando due degli strumenti e delle prospettive artistiche presentate in occasione del primo incontro con l'artista e due delle pratiche di ricerca etnografica transdisciplinari mostrate nel secondo incontro dall'antropologa, nonché sperimentando forme di contaminazione tra strumenti e pratiche di ricerca antropologica e artistica, come esperito durante il terzo e quest'ultimo quarto workshop di formazione.

I laboratori partecipativi progettati dagli studenti hanno ricoperto un ruolo centrale nella seconda fase di concreto svolgimento della ricerca sul campo. Le sperimentazioni degli studenti offrono una ricca esemplificazione di come il campo possa essere espanso – assumendo il confine come soggetto d'indagine e come metodo – attraverso il dialogo transdisciplinare. Si prenda, ad esempio, il laboratorio di A.R., basato sulle dimensioni temporali del confine e, in particolar modo, su quelle del confine generazionale e dei confini facenti parte della memoria individuale. Tramite semplice materiale di cancelleria, diversi partecipanti hanno dato forma a un ricordo individuale o alla percezione intima dei propri confini, come testimonia il plastico della casa della nonna di uno dei partecipanti, nel quale è riportato il percorso da egli effettuato da bambino per cercare le caramelle nascoste del nonno (Fig. 5).

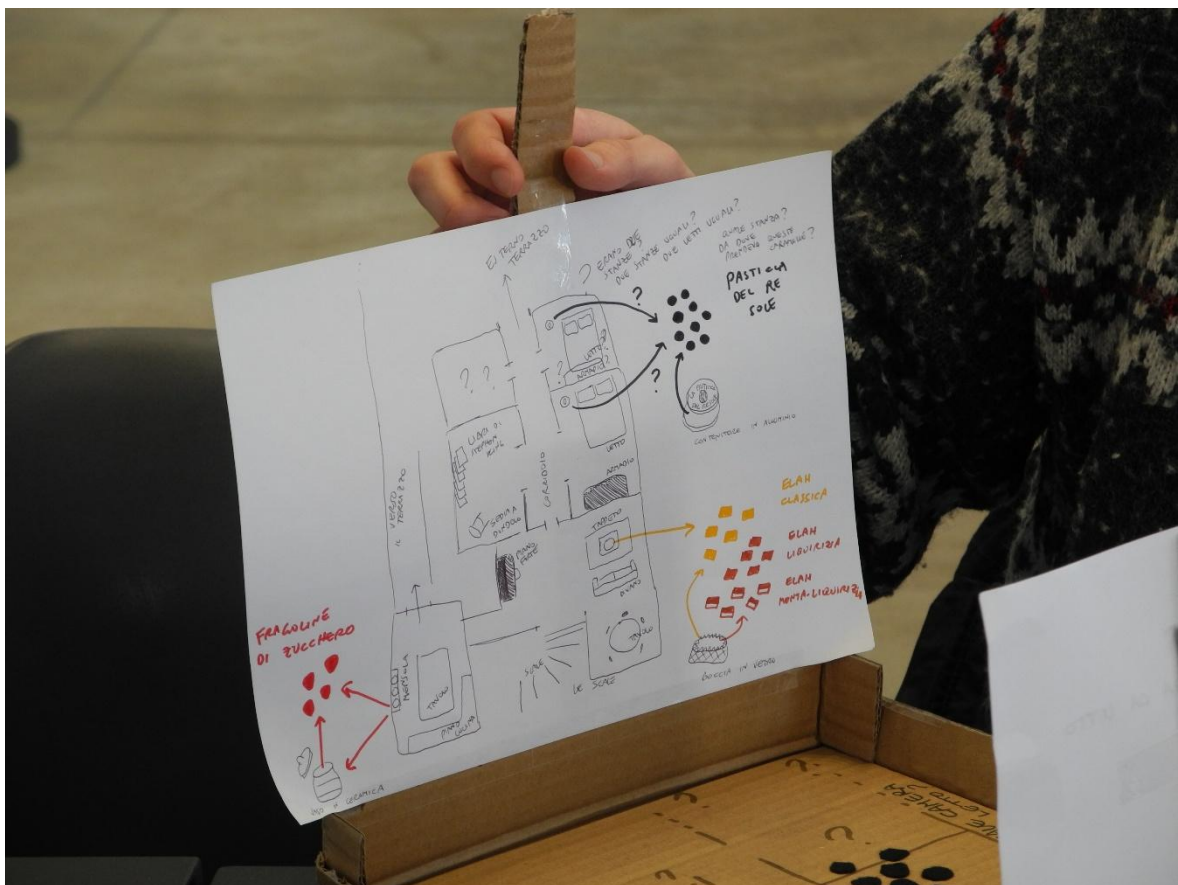


Fig. 5: *Confini personali*, laboratorio di A.R., 2025

Il laboratorio di G.M., invece, ha sviluppato una riflessione sul confine come concetto sinestetico, prismatico e distante dalla semplice concezione vestfaliana che lo vede spesso ridotto a una divisione binaria tra stati-nazioni. Si tratta del laboratorio *El Mercado de Celadina*, la cui ideatrice ha condotto una serie di interviste etnografiche in lingua spagnola nel mercato ortofrutticolo di quartiere, ove la sua famiglia di origini sudamericane è solita far la spesa assieme alla più ampia comunità latina del luogo. Le interviste sono state trasmesse in lingua originale da una cassa *bluetooth*, collocata in una cassetta della frutta in cui ogni partecipante ha inserito una propria rappresentazione di un frutto o di un tipo di verdura. In questa azione estetica e simbolica, il confine è emerso nella sua incomunicabilità, nella dimensione profondamente sinestetica dei suoi aspetti non territoriali, così come nel disorientamento generato dalla sua configurazione caleidoscopica, come ha enfatizzato, nel laboratorio, la mescolanza di registri linguistici e la suggestione (in)diretta di sapori, odori e suoni provenienti dal mercato (Fig. 6).



Fig. 6: *El Mercado de Celadina*, laboratorio di G.M., 2025

La proiezione sul piano politico-sociale del confine come metodo, invece, ha visto una più specifica risposta nel laboratorio di F.P., che ha avuto modo di collaborare con una serie di realtà volontarie attive nel quartiere di Celadina, così come con gli abitanti del paese di Ardesio. Operando nelle scuole, la studentessa ha sperimentato, a sua volta, l'idea di educazione da noi perseguita attraverso le attività formative proposte nella prima fase della ricerca, adottando strumenti di indagine etnografica quali la *graphic interview* e la contro mappatura, fino a restituire un ampio corpus di esperienze articolate su differenti percezioni del confine a seconda della generazione coinvolta (Fig. 7).

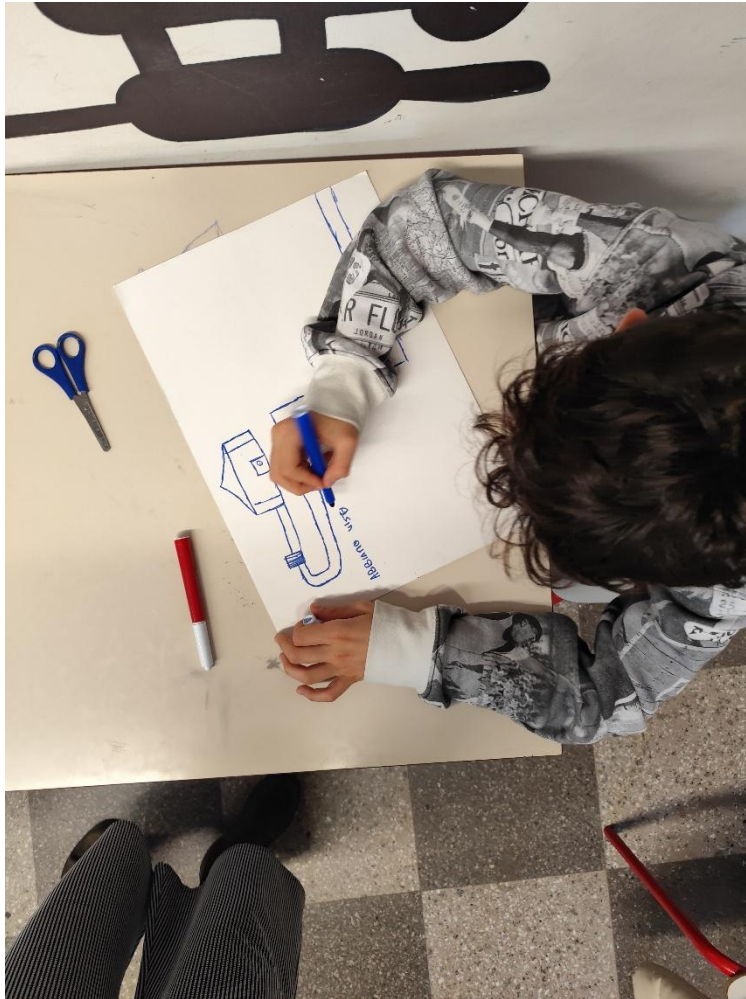


Fig. 7: Laboratorio di F.P., 2025

È stato infine il laboratorio di I.S. a fornire una delle prospettive più complete riguardo a cosa significhi adottare il confine come metodo transdisciplinare tra antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali. Il suo progetto *Un desiderio e una paura per Ardesio*, infatti, è consistito in un processo partecipativo con la popolazione locale, invitata a dar forma con l'argilla a un proprio desiderio o a una propria paura nei confronti del loro paese. Numerose sono state le adesioni all'iniziativa, così come diversificati sono stati i risultati finali espressi da ogni ceramica realizzata: dalla riproduzione in argilla del logo della Proloco per simboleggiare il desiderio di persistenza di un forte spirito comunitario e volontario in paese, alla riproduzione

delle montagne circostanti Ardesio per esprimere il timore che la stretta connessione uomo-territorio tipica della zona possa andare persa in futuro. Anche in questo caso, tuttavia, il vero valore del laboratorio non risiede tanto nei suoi risultati tangibili e materiali, quanto piuttosto nel farsi occasione di conoscenza reciproca, momento per sperimentare nuove metodologie transdisciplinari che favoriscono un’espansione del campo come ‘territorio dell’*undercommons*’. Coerentemente a ciò, una parte delle ceramiche realizzate è stata restituita, in un rito simbolico, al fiume Serio, che bagna Ardesio, e che evoca l’immagine di un processo fluido, in continuo scorrimento. Un’altra parte delle ceramiche, invece, è stata successivamente bruciata in occasione del tradizionale falò dello *Zenerù*, consistente in un rito locale, durante il quale viene dato fuoco a un omonimo fantoccio di cartapesta in grandi dimensioni per scacciare figurativamente l’inverno (Figg. 8-9).

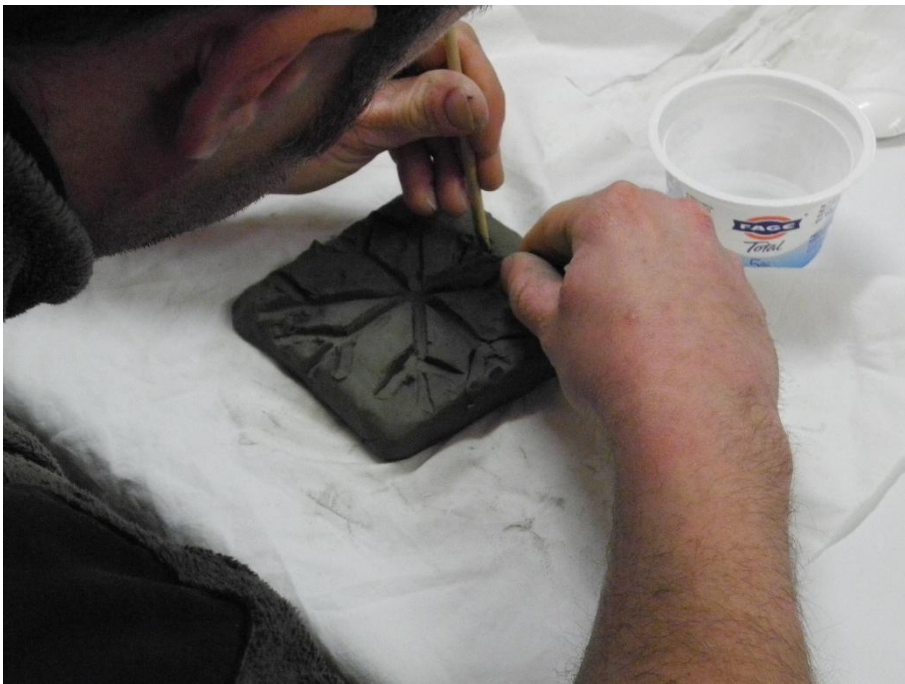


Fig. 8-9: *Un Desiderio e una Paura per Ardesio*, laboratorio di I.S., 2025. Ph. Ilaria Turba. Courtesy dell'autrice

L'espansione del campo – assumendo il confine come metodo transdisciplinare – è stata perseguita anche nella terza e ultima fase della ricerca-azione volta a restituire gli esiti della ricerca a un pubblico più ampio e non esclusivamente accademico. In particolare, è stato organizzato un Tavolo del Territorio, nella forma di una tavola rotonda pubblica, al quale sono stati invitati gli attori individuali e i rappresentanti delle varie istituzioni che hanno preso parte alla ricerca⁵⁰, così come anche alcuni professionisti di realtà culturali operanti nella bergamasca o in territori limitrofi (Fig. 10). La loro presenza testimonia la volontà, attraverso l'evento, non di dare una passiva restituzione dei risultati del lavoro di ricerca, quanto piuttosto l'intenzione di instaurare un dialogo aperto e continuativo con le istituzioni locali in merito alle potenzialità future offerte dallo sperimentare il dialogo tra ricerca accademica transdisciplinare, politiche attive dei territori e produzione artistica per il cambiamento sociale. Il Tavolo è stato dunque strutturato alternando brevi presentazioni formali della ricerca a momenti di riflessione comune e tavole rotonde con storici dell'arte, antropologi, operatori museali, curatori, educatori e operatori scolastici. Va, inoltre, sottolineato il coinvolgimento di tale pluralità attoriale in una sperimentazione finale condotta dagli studenti di belle arti con la guida dell'artista. Mettendosi in gioco, i partecipanti al Tavolo hanno, infatti, eseguito la stessa azione proposta dall'artista agli studenti nel terzo laboratorio formativo. Ogni partecipante del pubblico ha, infatti, definito per iscritto la propria idea di confine non territoriale su bande di carta colorata, rispettando la ricorrente formula «il confine tra... e...». Sebbene la riproposizione di tale esercizio possa apparire come momento di chiusura di un percorso circolare, la disposizione finale delle striscette, una accanto all'altra, restituisce, piuttosto, l'immagine di un concatenarsi di esperienze, impossibili da racchiudere in un percorso lineare con un inizio e una fine. Ne emerge, allora, non una linea, ma una spirale in continua espansione, la cui destinazione rimane il percorso stesso e il costante avanzare permesso dal posizionamento 'sul' e 'dal' confine.

In quest'ottica, i confini non sono solo uno strumento per asserire e perpetuare l'autorità e l'ordine politico-giuridico del potere sovrano stato-nazionale moderno e occidentale ma sono anche uno spazio creativo e generativo, dove è possibile coltivare una «politica della speranza»⁵¹ aprendo la via a soggettività e agency politiche alternative.

⁵⁰ Per informazioni sul programma e i partner istituzionali si veda: <https://borderartescapes.sagas.unifi.it/tavolo-del-territorio-borderartescapes-universita-degli-studi-di-bergaamo/> <25 ottobre 2025>.

⁵¹ APPADURAI 2014.



Fig. 10: Momento performativo conclusivo del Tavolo del Territorio, 2025. Ph. Ilaria Turba.
Courtesy dell'autrice

BIBLIOGRAFIA

A COMPANION TO BORDER STUDIES 2012

A Companion to Border Studies, a cura di T. Wilson e H. Donnan, Chichester 2012.

AGIER 2016

M. AGIER, *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition*, Cambridge 2016.

ANZALDÚA 2012

G. ANZALDÚA, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, 2012 (edizione originale: 1987).

APPADURAI 2014

APPADURAI, *Il futuro come fatto culturale*, Milano 2014 (edizione originale: *The Future as Cultural Fact*, Londra 2013).

BACCI 2022

G. BACCI, *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*, Milano 2022.

BERTI 2014

P. BERTI, *La deriva situazionista come pratica estetica*, «Annali di Studi Umanistici», 2, 2014, pp. 129-144.

BETWEEN ART AND ANTHROPOLOGY 2010

Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice, a cura di A. Schneider e C. Wright, Oxford 2010.

BORDER AESTHETICS 2017

Border Aesthetics: Concepts and Intersections, a cura di J. Schimanski e S. Wolfe, New York 2017.

BORDER IMAGES, BORDER NARRATIVES 2021

Border Images, Border Narratives: The Political Aesthetics of Boundaries and Crossings, a cura di J. Schimanski e J. Nyman, Manchester 2021.

BORDERITIES 2015

Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders, a cura di A.L. Amilhat-Szary e F. Giraut, Basingstoke 2015.

BORDERSCAPES 2007

Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge, a cura di P. K. Rajaram e C. Grundy-Warr, Minneapolis 2007.

BORDERSCAPING 2016

Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making, a cura di C. Brambilla, J. Laine, J.W. Scott, et alii, Londra - New York 2016, (edizione digitale; edizione originale: Farnham 2015).

BRAMBILLA 2015

C. BRAMBILLA, *Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept*, «Geopolitics», 20, 1, 2015, pp. 14-34.

BRAMBILLA 2020

C. BRAMBILLA, *Borderscaping: antropologia di un luogo complesso*, in *(S)confinamenti. Esperienze e rappresentazioni della globalizzazione*, a cura di M. Ceruti e G. Formigoni, Bologna 2020, pp. 173-200.

BRAMBILLA 2024

C. BRAMBILLA, *Rethinking Borders Through a Complexity Lens: Complex Textures Towards a Politics of Hope*, «Journal of Borderlands Studies», 39, 6, 2024, pp. 999-1018.

BRAMBILLA–JONES 2020

C. BRAMBILLA, R. JONES, *Rethinking Borders, Violence, and Conflict: From Sovereign Power to Borderscapes as Sites of Struggles*, «Environment and Planning D: Society and Space», 38, 2, 2020, pp. 287-305.

BRAMBILLA–MASALA 2025

C. BRAMBILLA, A. MASALA, *Borderscapes Inside Out: New Transdisciplinary Methodological Horizons for Critical Border Studies*, «Journal of Borderlands Studies», 40, 3, 2025, pp. 1-21.

CONTEMPORARY ART AND ANTHROPOLOGY 2005

Contemporary Art and Anthropology, a cura di A. Schneider e C. Wright, Oxford 2005.

DELL’AGNESE–AMILHAT SZARY 2015

E. DELL’AGNESE, A.L. AMILHAT SZARY, *Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics*, «Geopolitics», 20, 1, 2015, pp. 1-10.

ELHAIK 2022

E. ELHAIK, *Aesthetics and Anthropology. Cogitations*, Londra - New York 2022.

FABIETTI 2008

U. FABIETTI, *Antropologia culturale. L’esperienza e l’interpretazione*, Bari 2008 (edizione originale: 1999).

FELLNER 2023

A.M. FELLNER, *The Border Turn in Literary Studies. Border Poetics and Figurations of Border Crossings*, «Anglistik», 3, 2023, pp. 19-34.

FOSTER 1995

H. FOSTER, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge 1995.

HOUSE 1980

J. HOUSE, *The Frontier Zone: A Conceptual Problem for Policy Makers*, «International Political Science Review», 1, 1980, pp. 456-477.

INGOLD 2019

T. INGOLD, *Antropologia come educazione*, Bologna 2019 (edizione originale: *Anthropology And/ As Education*, Abingdon - New York 2018)

INGOLD 2021

T. INGOLD, *Corrispondenze*, Milano 2021 (edizione originale: *Correspondences*, Aberdeen 2017)

KRAUSS 1979

R. KRAUSS, *Sculpture in the Expanded Field*, «October», 8, 1979, pp. 30-44.

LARSEN 2007

E. S. LARSEN, *Boundaries: Ontology, Methods, Analysis*, in *Border Poetics. De-Limited*, a cura di S. Wolfe, J. Schimanski, Hannover 2007, pp. 97-113.

MALIGHETTI–MOLINARI 2016

R. MALIGHETTI, A. MOLINARI, *Il metodo e l'antropologia. Il contributo di una scienza inquieta*, Milano 2016.

MALINOWSKI 2011

B. MALINOWSKI, *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Torino 2011 (edizione originale: *Argonauts of the Western Pacific*, Londra e New York 1922).

MARCUS 1995

G. MARCUS, *Ethnography In/Of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, «Annual Review of Anthropology», 24, 1995, pp. 95-117.

MEZZADRA–NEILSON 2013

S. MEZZADRA, B. NEILSON, *Border as Method, Or, the Multiplication of Labor*, Durham 2013.

MIGNOLO 2012

W. MIGNOLO, *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton 2012 (edizione originale: Princeton 2000).

NICOLESCU 2008

B. NICOLESCU, *Transdisciplinarity: Theory and Practice*, Cresskill 2008.

PARKER–VAUGHAN–WILLIAMS 2012

N. PARKER, N. VAUGHAN-WILLIAMS, *Critical Border Studies: Broadening and Deepening the 'Lines in the Sand' Agenda*, «Geopolitics» 17, 4, 2012, pp. 727-733.

RANCIÈRE 2018

J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato*, Roma 2018 (edizione originale: *Le spectateur émancipé*, Parigi 2008).

REMOTTI 2022

F. REMOTTI, *Prima lezione di antropologia*, Roma - Bari 2022 (edizione originale: Roma - Bari 2000).

RUMFORD 2012

C. RUMFORD, *Toward a Multiperspectival Study of Borders*, «Geopolitics», XVII, 4, 2012, pp. 887-902.

SANSI 2015

R. SANZI, *Art, Anthropology and the Gift*, Londra 2015.

SANSI–GUIDI 2024

R. SANZI, M. GUIDI, *Art and Anthropology, Work and Life*, «Visual Ethnography», XIII, 2, 2024, pp. 7-12.

SASSEN 2008

S. SASSEN, *Territorio, autorità, diritti*, Milano 2008 (edizione originale: *Territory, Authorities, Rights*, Princeton 2006).

SFERRAZZA PAPA 2020

E.C. SFERRAZZA PAPA, *Filosofia e Border Studies. Dal confine come ‘oggetto’ al confine come ‘dispositivo’*, «Rivista di estetica», 75, 2020, pp. 183-197.

STROHM 2012

K. STROHM, *When Anthropology Meets Contemporary Art Notes for a Politics of Collaboration*, «Collaborative Anthropologies», 5, 1, pp. 98-124.

THE EVERYDAY PRACTICE OF PUBLIC ART 2016

The Everyday Practice of Public Art. Art, Space and Social Inclusion, a cura di C. Cameron, M. Zebracki, Londra - New York 2016.

THINKING FROM THE BORDER 2019

Thinking from the Border. Methodological and Epistemological Experimentations between the Arts and the Human Sciences, a cura di A. Bosse, C. Carlut, E., Chérel, *et alii*, Parigi 2019.

TURBA 2021

I. TURBA, *Le Désir de Regarder Loin*, Marsiglia 2021.

VAN HOUTUM–VAN NAERSEN 2002

H. VAN HOUTUM, T. VAN NAERSEN, *Bordering, Ordering and Othering*, «Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie», 93, 2, 2002, pp. 125-36.

ABSTRACT

In che modi l'incontro transdisciplinare tra antropologia, arte contemporanea e pratiche visuali può 'espandere il campo' sia a livello conoscitivo che applicativo, elaborando nuovi metodi di ricerca volti al cambiamento sociale? L'articolo suggerisce come il confine – se assunto non soltanto come oggetto di studio ma anche come metodo – fornisca un'utile cornice epistemica in questo senso per due ragioni principali. La prima riguarda i modi in cui antropologia e arte (ri)pensano il confine oltre la sua rappresentazione cartografica moderna come linea di divisione e ne favoriscono una rilettura quale luogo complesso e multidimensionale (fisico, simbolico, culturale, relazionale, etc.). Da essa emerge, dunque, la necessità di ancorare la mera riflessione teorica alla sfera politica e sociale in cui i confini sono agiti e abitati. La seconda evidenzia come il confine non sia soltanto oggetto di studio dell'antropologia e dell'arte, ma ne richiami altresì delle caratteristiche condivise, quali 'saperi e pratiche di frontiera' aperti ad altri mondi e significati e quali scienze 'attive' con una spiccata portata trasformativa. È ciò che risulta dalla ricerca-azione partecipativa svolta – nell'ambito del progetto PRIN *Border.Art(E)Scapes* – nella bergamasca (Ardesio - Alta Val Seriana e quartiere di Celadina, Città di Bergamo), su cui l'articolo si concentra, rimarcando l'importanza di sperimentazioni collaborative tra arte contemporanea, pratiche visuali e antropologia per aprire nuovi spazi politici di soggettivazione e agency.

How can the transdisciplinary encounter between anthropology, contemporary art, and visual practices 'expand the field' – both epistemologically and practically – by developing new research methodologies oriented toward social transformation? The article argues that – when conceived not only as an object of analysis but also as a methodological lens – the border offers a productive epistemic framework in this context. This is due to two principal reasons. The first one deals with the ways in which anthropology and art (re)conceive the border besides its Modern cartographic, and binarily divisive dimension to promote, instead, a renewed interpretation of the concept as a complex and multidimensional (physical, symbolical, cultural, relational, etc.) place. It thus highlights the necessity of anchoring the theoretical reflection to the political and social spheres in which borders are enacted and inhabited. The second reason underscores that the border is not simply a subject of inquiry within anthropology and art, but it also evokes shared characteristics between them. Both disciplines appear as border knowledge and practices open to other worlds and meanings, as well as active disciplines endowed with a strong transformative capacity. This is exemplified by the participatory action-research conducted within the PRIN *Border.Art(E)Scapes* project in the Bergamo area (Ardesio – Alta Val Seriana and the Celadina district, City of Bergamo). The article focuses on this case to highlight the significance of collaborative experimentation among contemporary art, visual practices, and anthropology in opening new political spaces of subjectivation and agency.

OUT OF (B)ORDER.
OGGETTI TRA ARTE E ARTIGIANATO
NELLO SPAZIO PUBBLICO DELLA VALLE D'AOSTA

Situata nell'estremo lembo nord-occidentale dell'Italia, in una posizione di crocevia tra le montagne più alte d'Europa, la Valle d'Aosta è territorio di confine e di confini, ma soprattutto di attraversamenti, di scambi, di complessità culturale, linguistica, socioeconomica ed ecologica. In questo contesto si sono sviluppati saperi locali in dialogo con ciò che giungeva dalla pianura e da Oltralpe – grazie a chi arrivava e a chi tornava – ma anche grazie ai continui scambi da «montagna a montagna»¹. Tra questi saperi quelli artigianali sono legati alle materie prime del territorio – legno, pietra, ferro, lana – trasformate da mani esperte in oggetti che sono riconosciuti come un vero e proprio patrimonio collettivo. Si tratta dell'opera di centinaia di artigiani che, per professione o per diletto, hanno prodotto e producono tutt'oggi oggetti realizzati utilizzando tecniche, materiali e gestualità che hanno a che fare con il contesto in cui sono realizzati. In un recente saggio dedicato al Museo di Artigianato Valdostano di tradizione (MAV) che ha sede a Fénis, l'artigianato valligiano è presentato come espressione concreta di uno stile di vita alternativo a quello legato alla produzione industriale, un elemento identitario «che si esprime in continuità con il passato e allo stesso tempo si propone come un modello possibile di convivenza con gli altri e con l'ambiente: un modello silenzioso, incorporato in manualità e tecniche del corpo specifiche, che nella mano di ogni artigiano si rinnovano»².

In Valle d'Aosta gli oggetti legati all'artigianato non sono conservati soltanto nelle case, esposti nelle sale dei musei e nei punti vendita dedicati³ o esibiti in occasione dei grandi eventi come la Fiera di Sant'Orso⁴, ma sono diffusi nello spazio pubblico, nelle piazze, nei parchi e nelle vie cittadine, fino a comparire persino nelle isole centrali delle rotatorie stradali. Percorrendo in automobile la Strada Statale 26 che attraversa la Valle d'Aosta e che corre parallela all'autostrada A5, ci siamo rese conto della presenza di oggetti *out of (b)order*, fuori dai confini dell'uso quotidiano e degli spazi consueti, inseriti in luoghi liminali che spesso segnano il confine tra un comune e l'altro. Lavorando da qualche tempo sulle tracce urbane, rese invisibili dalla familiarità e dalla frequentazione quotidiana⁵, le opere collocate al centro delle rotatorie ci sono apparse un campo interessante da indagare all'interno del progetto nazionale *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine'* proprio perché, nonostante siano presenti e integrate nel paesaggio, tendono a sfuggire a una lettura immediata. Di rotatoria in rotatoria ci siamo accorte della possibilità di riconnetterle come tracce di un percorso tanto geografico quanto simbolico lungo l'asse che collega l'Italia alla Francia, in un continuo attraversamento di confini che vengono percepiti da chi viaggia grazie al paesaggio che muta nelle sue caratteristiche naturali e antropiche, ma anche attraverso segnali di indicazione

Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del PRIN 2022 denominato *Border.Art(E)Scapes. Arte contemporanea, antropologia e 'paesaggi di confine': dalla fine dell'Ottocento agli anni Duemila, leggere la contemporaneità e sperimentare nuove pratiche di ricerca* (Finanziato dall'Unione europea- Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 CUP B53D23022310008. Codice progetto: 2022987EAH).

¹ DA MONTAGNA A MONTAGNA 2009.

² DONATONI-TORO MATUK 2022, p. 19.

³ La Regione Valle d'Aosta si è dotata di un ente strumentale, L'Artisanà, che ha il compito di tutelare, valorizzare e sviluppare l'artigianato valdostano nelle sue espressioni storiche, tradizionali, territoriali e artistiche e la cui attività è disciplinata dalla Legge regionale n. 6 del 18 marzo 2025.

⁴ La millenaria Fiera di Sant'Orso è la più importante manifestazione di artigianato tradizionale della Valle d'Aosta, che si svolge ogni anno il 30 e 31 gennaio nel centro storico di Aosta richiamando oltre un migliaio di espositori (intaglio legno, pietra, tessuti e prodotti enogastronomici).

⁵ PORCELLANA 2026.

territoriale, cartelli di valorizzazione e promozione del territorio e, appunto, oggetti collocati al centro delle rotatorie.

Drivescapes

La SS26 prende avvio a Chivasso, in Piemonte e pochi chilometri dopo Ivrea entra in Valle d'Aosta seguendo il corso fluviale della Dora Baltea. Ben presto la pianura che si estende tra campi coltivati e aree industriali inizia a essere interrotta da colline sempre più alte. Una netta cesura all'orizzonte è segnata dalla Serra di Ivrea, un particolare rilievo morenico di origine glaciale risalente al periodo quaternario. Man mano che si risale, il terreno si fa più ripido e la vegetazione cambia, alternando prati per l'allevamento a piccoli appezzamenti terrazzati per le vigne. Entrando in Valle d'Aosta, lo sguardo è catturato dalla potenza delle montagne che sovrastano e delimitano il percorso delle vie di comunicazione, la strada statale da una parte e l'autostrada al centro. Superato il confine amministrativo tra le due regioni, si entra in quella che viene definita Bassa Valle. La strada si snoda attraverso i primi comuni valdostani fino a giungere, dopo una quarantina di chilometri, alla città di Aosta dove la strada statale diventa una vera e propria arteria urbana. Proseguendo verso ovest, essa attraversa numerosi paesi e frazioni fino a Pré-Saint-Didier. Il tracciato, tipicamente montano, prosegue oltre, attraversando La Thuile fino a giungere dopo pochi chilometri al confine con la Francia, dove la strada si innesta sulla Route Nationale 90 (RN90)⁶. Proprio percorrendo la SS26 ci siamo imbattute in trentotto rotatorie, venti delle quali ospitano opere realizzate da artisti, artigiani o, in alcuni casi, da imprese edili che sono diventate l'oggetto della nostra ricerca⁷.

Apparentemente, le rotatorie possono sembrare semplici spazi di transito, non-luoghi marginali e privi di identità, relazioni e memoria⁸. Tuttavia, non soltanto esse costringono il viaggiatore a rallentare l'andatura – come funzione e struttura prevedono – ma grazie alle opere che ospitano al loro interno diventano spazi di significato in dialogo con la storia del territorio. La presenza di tali opere, però, è controversa sia all'interno del dibattito scientifico che la ritiene una «pratica di banalizzazione del paesaggio mascherata da valorizzazione»⁹, sia dell'opinione pubblica, dato che da molti è considerata pericolosa per la sicurezza stradale, come emerge da forum e dibattiti on-line sui social network. Dal nostro punto di vista interdisciplinare, quello di un'antropologa culturale e di un'esperta di teatro sociale e di comunità, si è trattato di ricostruire la 'vita sociale' degli oggetti¹⁰ che si trovano nelle rotatorie con l'intento di utilizzarli come occasione per un dibattito pubblico sui temi della sostenibilità ambientale, delle identità territoriali, della consapevolezza rispetto ai propri contesti di vita¹¹.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, le riflessioni sul rapporto tra umani e oggetti hanno iniziato a moltiplicarsi. Con un saggio di Kopytoff, si è iniziato a parlare esplicitamente di 'biografia degli oggetti', della storia della loro nascita, della loro vita più o meno longeva, delle

⁶ La SS26 attraversa i comuni di Pont-Saint-Martin, Donnas, Hône, Arnad, Verrès, Montjovet, Saint-Vincent, Châtillon, Chambave, Nus, Quart, Saint-Christophe, Aosta (e le sue immediate vicinanze), Sarre, Saint-Pierre, Villeneuve, Arvier (frazione Léverogne), La Salle (frazione Le Pont), Morgex, Pré-Saint-Didier, La Thuile fino al confine di Stato.

⁷ L'itinerario completo è visibile all'indirizzo: <https://borderartescapes.sagas.unifi.it/card-container/itinerary/BAE-UNIVDA-CONT-001> <24 gennaio 2026>.

⁸ AUGÉ 1993.

⁹ ROTA 2022.

¹⁰ APPADURAI 1986; *BIOGRAFIE DI OGGETTI / STORIE DI COSE* 2009.

¹¹ In ottica di *public engagement*, il progetto ha dato vita a un laboratorio permanente che ha preso il nome di *The First Thursday – Mutamenti Urbani* e che si compone di seminari di impianto interdisciplinare e partecipativo organizzati dal Centro di ricerca Green - Groupe de Recherche en Education à l'Environnement et à la Nature dell'Università della Valle d'Aosta, in collaborazione con l'Associazione BLU, il GAL Valle d'Aosta e la BBC Valdostana.

loro trasformazioni, dei loro viaggi e anche della loro morte¹². Negli anni Duemila, si è assistito al «ritorno in forza degli oggetti, alle carriere degli oggetti, alla vita sociale degli oggetti»¹³. La proposta che via via ha preso forma a partire da quelle riflessioni è che si debba prendere sul serio l'idea che «gli oggetti materiali abbiano una propria *vita sociale*, e che per questo vanno considerati, nella spiegazione del funzionamento della società e dei singoli fenomeni sociali, come *soggetti* capaci di contribuire ai processi collettivi di produzione della realtà»¹⁴. Ripercorrere la strada statale con questo sguardo rinnovato e attento alle tracce di storie e memorie ci ha consentito di ricostruire e analizzare le scelte compiute dalle amministrazioni e dalle comunità locali e le rappresentazioni che esse, in maniera più o meno consapevole, 'mettono in scena' nello spazio pubblico.

Presenti ma fugaci, in quanto predestinati a essere visti in attraversamento, ognuno degli oggetti ospitati nelle rotatorie restituisce un frammento del patrimonio materiale e immateriale della Valle: alcuni evocano tradizioni e leggende, altri richiamano prodotti locali, altri ancora rappresentano elementi naturali, del paesaggio o presenze animali o, semplicemente, in un territorio a vocazione turistica, danno il benvenuto, in italiano e in francese – le due lingue ufficiali della regione autonoma – a chi attraversa o visita il territorio. Tutte insieme, lette in successione, le rotonde e le opere che esse ospitano compongono una costellazione visiva di elementi in grado di evocare l'immaginario collettivo e identitario della regione. Di conseguenza, le opere conferiscono alle rotatorie una nuova densità simbolica e le trasformano da semplici dispositivi di regolamento del traffico a veri e propri dispositivi narrativi del territorio, capaci di assumere la funzione di *landmark*, ossia punti di riferimento che permettono di orientarsi e che, contemporaneamente, incidono sulla configurazione dello spazio.

Eugenio Turri interpreta il paesaggio come una rappresentazione collettiva in cui si intrecciano natura, storia, cultura e azione umana¹⁵. In questo vero e proprio teatro, l'uomo non è mai spettatore neutro, ma è allo stesso tempo attore e regista dell'esperienza e il paesaggio si configura come un palcoscenico in continuo divenire e non semplice e statico scenario. In questo senso, ogni rotatoria diventa palcoscenico e ciascun viaggiatore è 'spett-attore' di un teatro diffuso che si rinnova nello scorrere del tempo e dello spazio. Il nostro viaggio è stato compiuto nel corso del 2025 utilizzando l'automobile, il mezzo di trasporto più comune insieme agli autobus di linea per percorrere la SS26. L'immagine della strada vista scorrere attraverso il parabrezza dell'auto ha affascinato diverse generazioni di viaggiatori ed è stata paragonata alla magia del cinema, la 'macchina delle meraviglie' che consente di veder muovere il paesaggio intorno a sé restando fermi¹⁶. Essa è stata anche molto criticata, a partire dalla psicogeografia e dal situazionismo, il movimento politico e culturale nato in Francia che riteneva che soltanto attraverso l'esperienza corporea del camminare e del perdersi per le vie cittadine fosse possibile ricostruire i legami tra ambiente, emozioni e comportamenti degli individui¹⁷. Più recentemente, David Farrier, proprio utilizzando la metafora cinematografica, sottolinea il rischio che le automobili contribuiscano al distacco dall'esperienza della strada facendoci perdere il senso – e le sensazioni – di ciò che ci circonda¹⁸. Da parte nostra, parafrasando il concetto elaborato da Francesco Careri di *Walkscapes*¹⁹, in cui il camminare è inteso come forma d'arte e di esplorazione condivisa del territorio, abbiamo fatto esperienza di *Drivescapes*, ossia del viaggiare in automobile come atto esplorativo del territorio. Le rotatorie, costringendo i viaggiatori a rallentare e a compiere una variazione rispetto alla traiettoria lineare, richiedono un'attenzione che, unita allo

¹² KOPYTOFF 1986.

¹³ SCHNAPP–LEMONNIER 2009, p. 12.

¹⁴ VOLONTÉ 2009, p. 12.

¹⁵ TURRI 1998.

¹⁶ BAGGIANI 2000.

¹⁷ VAZQUEZ 2010.

¹⁸ FARRIER 2021.

¹⁹ CARERI 2002.

stupore legato agli oggetti che ospitano, può tradursi in nuovi modi di vivere il viaggio, lasciandosi interrogare e stupire da ciò che si incontra lungo il percorso.

Intrecci e sconfinamenti

Dopo aver percorso una prima volta l'intero itinerario della SS26 e aver mappato le trentotto rotatorie presenti, si è proceduto in modo sistematico con la schedatura delle opere ospitate su venti di esse, accompagnata da una documentazione visiva (fotografie e video) e tecnica (sotto forma di schede analitiche con i dati di ciascuna opera). Una volta mappate le rotonde e gli oggetti sono stati presi i contatti con gli artisti e gli artigiani che hanno ideato e realizzato le opere e, dove possibile, sono state condotte le interviste qualitative²⁰. Contemporaneamente sono stati contattati i funzionari e gli amministratori locali dei comuni interessati dalla presenza delle opere su rotatoria al fine di comprendere i processi decisionali, le pratiche di produzione e le motivazioni che hanno portato alla scelta delle singole installazioni. In questa fase, le interviste sono state condotte richiamando i principi del teatro di comunità sia nell'atto stesso della loro realizzazione, inteso come incontro performativo, fondato sull'ascolto, la presenza e la relazione, sia pensando al modo in cui si intendeva restituire il materiale raccolto nella fase conclusiva del progetto²¹.

Il contributo dell'unità di ricerca valdostana al progetto *Border.Art(E)Scapes*, infatti, fin dalla sua ideazione, ha inteso mettere l'accento sul carattere pubblico del lavoro di ricerca, pensato nei suoi aspetti di *public engagement*, inteso come collaborazione dialogica con pubblici diversi e non specialistici, andando al di là della divulgazione scientifica per favorire partecipazione attiva, dibattito, nuove consapevolezze e nuove domande condivise²². Si è trattato, dunque, fin dalle prime interviste di creare una vera e propria 'drammaturgia collettiva' in cui dare spazio a tutti gli attori: le amministrazioni locali che, animate da motivazioni eterogenee, hanno promosso la realizzazione delle opere, gli artisti e gli artigiani che con la loro creatività e competenza hanno realizzato le opere e i funzionari dell'ANAS, ente responsabile della gestione della rete stradale statale italiana, che ha garantito le procedure tecniche necessarie per la loro installazione. La ricerca ha inoltre previsto la raccolta di informazioni legate agli elementi rappresentati nelle rotatorie, attraverso altre fonti di memoria orale, materiali bibliografici e d'archivio. Tutti questi dati, rielaborati ai fini divulgativi, unitamente al materiale fotografico sono stati pubblicati sul sito del progetto *Border.Art(E)Scapes*, dando vita a un vero e proprio itinerario virtuale²³. Un'ulteriore elaborazione grafica è stata affidata all'illustratrice Tamara Garčević che ha ricreato attraverso il disegno la mappa delle opere lungo la SS26 realizzando un pieghevole cartaceo che è stato distribuito in occasione degli eventi di disseminazione pubblica del progetto.

In questo contributo non intendiamo soffermarci sull'analisi puntuale delle singole installazioni né sulla narrazione che da esse emerge rispetto al territorio, ma abbiamo scelto come chiave di lettura quella legata alle molteplici linee di confine – e di sconfinamento – che attraversano la ricerca. Oltre ai confini geografici, evidenti nel susseguirsi di frazioni e comuni lungo una strada che si snoda in una regione di frontiera, emergono una serie di linee attraversabili, materiali e simboliche, che, assunte metodologicamente, rivelano la complessità di significati insiti anche in oggetti apparentemente insignificanti come potrebbero apparire le rotatorie al primo sguardo.

²⁰ Alcuni interlocutori sono risultati irreperibili vivendo all'estero e altri sono deceduti.

²¹ L'evento performativo di condivisione pubblica dei risultati, che coinvolgerà i partecipanti in un vero e proprio viaggio lungo la SS26 sulle tracce degli oggetti *out of (b)order*, sarà realizzato nella primavera del 2026 all'interno del laboratorio *The First Thursday – Mutamenti Urbani OFF*.

²² PORCELLANA 2024.

²³ <https://borderartescapes.sagas.unifi.it/card-container/itinerary/BAE-UNIVDA-CONT-001/> <26 gennaio 2026>.

Una prima linea di confine, porosa e sfuggente, che emerge in forma implicita dalle interviste è quella tra arte e artigianato, tra la figura dell'artista e quella dell'artigiano. Secondo quanto emerge dalle parole degli interlocutori incontrati sul campo, mentre chi si definisce artigiano parte dalla tradizione per restare perlopiù fedele a quel modello, l'artista evoca un pensiero o un concetto che, pur affondando talvolta in un immaginario radicato nel tempo e nello spazio locale, tende a trasformarlo o reinterpretarlo. Entrambi condividono un rapporto profondo con la materia ma proprio questo rapporto segna un'altra distinzione: mentre l'artista la sceglie attentamente per il suo valore concettuale o simbolico, l'artigiano vi resta fedele per competenza tecnica o per tradizione appresa, pur non mancando esempi ibridi. Abbiamo incontrato, infatti, artisti che lavorano con tecniche artigianali e artigiani che introducono elementi di creatività e ricerca, condividendo quello spazio liminale in cui arte e artigianato si incontrano e si ridefiniscono reciprocamente. Si tratta di quei margini mobili in cui, come sostiene Strathern, persone e pratiche si sovrappongono e si trasformano, mostrando come le aree di confine possono diventare spazi di possibilità, scambio e interazione²⁴.

Tra coloro che si definiscono artisti oppure artigiani emerge una diversa relazione anche con la propria memoria biografica. Durante le interviste, infatti, gli 'artisti' hanno sempre mostrato una chiara consapevolezza del proprio percorso, articolato da formazioni, mostre e produzioni artistiche. Per gli 'artigiani', invece, è stato necessario ricostruire insieme la loro storia professionale: un processo che si è rivelato un gesto di *empowerment* narrativo, in cui il racconto di sé diventa pratica di riconoscimento e valorizzazione dei propri saperi. La pubblicazione delle loro biografie sul sito del progetto ha amplificato questo processo, trasformando la memoria individuale in testimonianza collettiva e rendendo visibili, anche nello spazio pubblico digitale, esperienze e competenze spesso implicite ma non formalizzate. Esaminando le biografie degli autori – perlopiù uomini – e le traiettorie dei saperi artigianali, esse sono talvolta intrecciate a processi di migrazione, eredità e scambio. Per la sua posizione geografica e per la sua storia economica, politica e sociale, la Valle d'Aosta è un territorio di confine e di confini in cui la circolazione di persone, idee e tecniche è un elemento strutturale e costante nel tempo. Lo conferma l'esperienza stessa di diversi artisti e artigiani che abbiamo incontrato, i quali, attraversando confini in entrata e in uscita dalla Valle, portano con sé competenze tecniche, linguaggi formali e modelli culturali e produttivi. Ne è un esempio l'artista giapponese Fumio Itai, autore della micrografia del Monte Cervino (Fig. 1) installata nella rotatoria stradale all'intersezione tra la SS26, la Strada Regionale 46 e via Menabrea nel Comune di Châtillon. Come evidenziato dalla critica storico-artistica che ha analizzato il suo lavoro, l'approccio dell'artista si distingue per un rapporto profondo e meditativo con la natura che è radicato nella sensibilità estetica orientale in cui è nato e cresciuto (e in cui oggi è tornato), ma il suo lavoro trae ispirazione dalla *Land Art* che egli ha conosciuto durante la sua formazione e i molti anni in cui ha vissuto e lavorato in Europa e in particolare in Italia²⁵. L'opera dell'artista francese Laëtitia-May Le Guélaff, vincitrice del concorso internazionale per l'allestimento della rotatoria del Comune di Morgex (Fig. 2), è ispirata dall'idea di creare, grazie all'arte, un ponte tra le due nazioni, superando i confini geografici e riconoscendosi in un sentire comune²⁶.

Sono esempi esempi che testimoniano la vitalità di un territorio in cui i confini mettono in relazione e creano delle connessioni anche estetiche entro le quali i saperi viaggiano, si ibridano e si radicano nuovamente, affermando la tesi secondo cui il confine si configura come spazio dinamico, capace di mettere in discussione le intersezioni tra dimensione politica ed estetica. L'attraversamento, l'interconnessione, lo scambio non sono elementi recenti per i territori di montagna: la mobilità in ingresso e in uscita, infatti, è un elemento che caratterizza la

²⁴ STRATHERN 2004.

²⁵ PANELLI-MANTELLI 1995.

²⁶ Il bando faceva parte di un progetto transfrontaliero tra Italia e Francia e prevedeva che l'opera si ispirasse al disegno di una studentessa delle scuole medie di Morgex.

storia economica, sociale e culturale delle comunità che abitano l'arco alpino. La memoria di questa mobilità e della capacità di adattamento continuo emerge anche dalle opere di Andrea Pardini e Umberto Chambloz, gli artigiani che hanno realizzato le installazioni delle rotatorie di Chambave, che appartengono alla terza generazione dei cosiddetti 'carrarini', cavaatori giunti in Valle d'Aosta dalla Toscana tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento alla ricerca del cosiddetto marmo verde, una pietra locale nota oggi come verde dorata²⁷. A testimonianza della continuità di un sapere tecnico legato alla materia che si è radicato nel tempo, lo stesso materiale è stato impiegato da Robert Cavorsin per realizzare, sempre nel comune di Chambave, un grande grappolo d'uva (Fig. 3).

C'è un oggetto che più di altri condensa questa sovrapposizione di linee di intersezione tra locale e globale, tra storie, immaginari e rappresentazioni. Nella città di Aosta, fra via Parigi, via Roma e viale Ginevra, in un vero *carrefour* internazionale fra le strade di collegamento con la Francia e con la Svizzera, si trova una rotatoria stradale in cui è stata posta una gigantesca coppa dell'amicizia, uno dei simboli dell'artigianato valdostano (Fig. 4). La funzione pratica d'origine della coppa dell'amicizia era la consumazione di liquidi caldi bevuti *à la ronde*²⁸. Si tratta di un oggetto che si è trasformato nel tempo e la cui attuale versione è il risultato di una vera e propria evoluzione estetica e funzionale. La coppa dell'amicizia ha sconfinato continuamente tra le case, i bar, le osterie e i ristoranti, per poi entrare nei negozi di *souvenir*, nei musei fino ad approdare alla rotatoria stradale del capoluogo della regione. Come la coppa dell'amicizia veniva passata in cerchio in senso orario, oggi le macchine e gli sguardi curiosi ci girano attorno in senso antiorario. Il tema è stato scelto dal Comune di Aosta con l'intento di celebrare l'amicizia con la Francia e la Svizzera, dato che l'incrocio costituisce un punto di collegamento tra Aosta e i due paesi transfrontalieri²⁹. Progettata da un ingegnere di un'impresa edile valdostana, attraverso l'intermediazione di un fornitore piemontese, il disegno è stato inviato a dei maestri scalpellini in Cina per la realizzazione della scultura. La decisione di inviare il progetto in Cina è stata motivata non solo dai costi di produzione, ma anche dalla difficoltà di individuare un'impresa, sia a livello locale sia nazionale, capace di trasformare il disegno in un'opera di tali dimensioni entro tempi ragionevoli. In Cina, i maestri scalpellini hanno accettato di realizzarla a condizione di ricevere un modello da cui partire: è stata dunque spedita una coppa dell'amicizia in legno con un diametro di circa 20 centimetri e il capomastro – il cui nome non è stato rivelato – ha riprodotto il disegno e ha realizzato il manufatto in granito cinese. La coppa di pietra, con un'altezza di 120 centimetri, un diametro di 200 e un peso di 3900 chilogrammi, ha intrapreso il viaggio in *container* della durata di 40 giorni fino al porto di Genova. Da lì, è stata trasportata ad Aosta su un camion e successivamente posizionata nella rotatoria stradale grazie all'utilizzo di un camion-gru nel 2003. La stessa statua, realizzata dalla medesima impresa, è presente nell'ultima rotatoria della SS26 della Valle d'Aosta nel comune di Courmayeur.

La coppa dell'amicizia è un esempio piuttosto evidente del rapporto dinamico tra funzione e rappresentazione e del passaggio di status dell'oggetto da strumento a simbolo. Oltre alla coppa, ci sono altri oggetti rappresentati nelle rotatorie che originariamente avevano una funzione d'uso nell'ambito domestico, all'interno del ciclo di produzione agricola o industriale. Spesso rimodellati per quanto riguarda le loro dimensioni originarie, questi oggetti incarnano la dinamica dello sconfinamento: da utensili a simboli, da elementi d'uso a opere, da oggetti del fare a oggetti da osservare. Esattamente come accade nel teatro, dove un gesto quotidiano

²⁷ MANNONI 2017.

²⁸ In *patois*, l'insieme delle varianti francoprovenzali parlate nei diversi comuni della Valle, questo termine indica la prassi della 'bevuta in compagnia' che prevede il passaggio della coppa in senso orario, accompagnato dall'augurio di buona sorte.

²⁹ In occasione di manifestazioni ed eventi importanti, nei beccucci della coppa dell'amicizia della rotonda vengono posizionate le bandiere dell'Italia, della Francia, della Svizzera, quella europea e quella della Regione Valle d'Aosta, ponendo la regione di confine al centro dei rapporti internazionali.

assume valore simbolico nel momento in cui viene messo in scena, anche questi oggetti, nel passaggio dallo spazio d'uso quotidiano a quello pubblico, si caricano di una dimensione simbolica e diventano dispositivi narrativi capaci di raccontare identità locali e collettive. Essi intraprendono una traiettoria che li porta a cambiare significato, funzione e contesto sociale, perché, come suggerisce Volonté, gli oggetti possono ricevere, nel corso della loro vita, diverse 'deleghe' che ne trasformano il ruolo sociale, generando nuovi orizzonti di senso³⁰.

La linea di demarcazione tra dentro e fuori è un'altra di quelle che questi oggetti hanno superato in questo processo di rifunzionalizzazione: realizzare un oggetto destinato a uno spazio interno comporta dinamiche e scelte progettuali diverse rispetto a crearne di adatti per lo spazio esterno. Le installazioni collocate nelle rotatorie stradali nascono per abitare l'aperto, per resistere alle intemperie e agli sbalzi delle temperature, ma anche per sfruttare le variazioni della luce e dello sguardo di chi vi si muove attorno. La loro realizzazione implica una costante negoziazione tra aspirazioni estetiche e vincoli tecnici, legati alle condizioni meteorologiche e alle regole della circolazione. Tutti gli intervistati sottolineano come progettare un'opera di questo tipo significhi trovare un equilibrio tra visibilità e discrezione, durata e leggerezza, integrazione e distinzione rispetto al paesaggio circostante. Acciaio corten, bronzo, pietra, legno, vetro sono stati scelti sia per la loro resistenza fisica sia per la loro capacità di dialogare con l'ambiente circostante, richiamandolo e amplificandone la presenza o sottolineandone l'assenza. La materia diventa soglia, un confine vivo che separa e connette, attribuendo a queste opere di carattere *site-specific* una propria *agency*: esse, infatti, non si limitano a occupare uno spazio, ma lo producono e ne ridefiniscono i significati³¹.

Un'ulteriore osservazione legata alle linee comuni che attraversano gran parte di queste opere, riguarda il tempo. Molte di esse funzionano come cerniere temporali, mettendo in relazione passato e presente e trasformando racconti, rituali, pratiche tradizionali e memorie locali in segni visibili nel paesaggio contemporaneo. Come osserva Pierre Nora descrivendo i *lieux de mémoire*, è proprio attraverso l'intreccio tra mito, memoria e spazio urbano che si consolidano le memorie collettive, dando vita a luoghi in cui passato e presente si coagulano in simboli condivisi³². Un esempio di questo è la vetrofania collocata nella rotatoria di Pont-Saint-Martin che si ispira alla leggenda di san Martino, vescovo di Tours, che inganna il diavolo inducendolo ad attraversare un ponte in compagnia di un cane, sottraendogli così l'anima che gli era stata promessa (Fig. 4). Esistono diverse varianti di questo racconto, la cui narrazione è profondamente radicata nell'immaginario collettivo locale ed è all'origine del toponimo stesso di Pont-Saint-Martin. Il ponte, evocato dalla leggenda e rappresentato nella vetrofania di Franco Frachey e Luciano Finessi, è un vero e proprio luogo della memoria, in cui il passato leggendario della comunità diventa visibile e tangibile. La rotatoria ne richiama ulteriormente la presenza e la inserisce nel paesaggio urbano contemporaneo.

Un ultimo accenno ai confini linguistici è legato al fatto che la Valle d'Aosta è una regione a statuto speciale in cui sono riconosciute due lingue ufficiali, l'italiano e il francese, oltre alla presenza viva dei patois francoprovenzali e del walser, l'idioma alto tedesco parlato nella Valle di Gressoney. Le due lingue convivono, si alternano con loro e con le altre parlate e si riflettono nei diversi ambiti della vita quotidiana emergendo anche nella cartellonistica bilingue e incise sulle opere delle rotonde. Risalendo la valle dal Piemonte, le scritte di benvenuto compaiono in italiano, mentre provenendo dal lato francese le stesse formule sono riportate in francese. Un elemento che testimonia come, anche nel paesaggio visivo contemporaneo, la lingua continui a operare come soglia di riconoscimento e di scambio.

Dialoghi interdisciplinari

³⁰ VOLONTÉ 2009.

³¹ KWON 2002.

³² LES LIEUX DE MÉMOIRE 1984.

Infine, un confine che ha attraversato l'intero percorso di ricerca è stato, senza dubbio, quello disciplinare. Il nostro lavoro si colloca all'incrocio tra antropologia e teatro di comunità, due ambiti che condividono l'attenzione per la relazione, il dare voce e la partecipazione. Indubbiamente, i confini disciplinari si sono trasformati per noi in spazi di possibilità e di incontro, non privi di complessità. L'intervista, strumento condiviso da entrambe le discipline, è al tempo stesso mezzo di indagine e materiale drammaturgico, costituito da un mosaico di voci, gesti e visioni che raccontano il territorio da punti di vista diversi³³. In una prospettiva operativa e di ricaduta concreta sul territorio, l'intenzione è quella di concludere il progetto proponendo un'azione di teatro di comunità itinerante. Il materiale raccolto costituirà la base per una drammaturgia che metterà al centro gli attori del territorio che abbiamo incontrato. Partendo dalla dimensione dell'esperienza individuale, i pensieri, i gesti e le memorie personali si trasformeranno in racconto pubblico, diventando patrimonio condiviso. Per valorizzare e mettere al centro l'esperienza percettiva del paesaggio, che durante la guida si trasforma in un flusso visivo e sensoriale, come analizzato da Merriman nella sua concezione di *driving spaces*³⁴, l'idea è di attraversare la SS26 a bordo di un pulmino, accompagnati da una o più voci narranti che condurranno gli spettatori-viaggiatori nel racconto delle opere, facendo emergere le molteplici forme di confine che esse evocano. Il viaggio diventerà un'esperienza di immersione e di disorientamento rispetto a che cosa sia il confine e alle forme che esso possa assumere lungo il percorso. In questo modo, ogni viaggiatore-spettatore diventerà parte di questa drammaturgia fatta di movimenti, di tempi rallentati e di sguardi che decostruiscono e ricompongono il paesaggio esterno e quello interiore, fatto di riflessioni sugli attraversamenti.

L'analisi delle opere collocate nelle rotatorie della SS26 mostra come, anche negli spazi apparentemente marginali e funzionali della mobilità, si depositino forme dense di senso, capaci di raccontare il territorio e chi lo abita. Le rotatorie, da luoghi di attraversamento, diventano soglie che connettono passato e presente, arte e artigianato, esterno e interno, pieno e vuoto e si trasformano in un paesaggio di sconfinamenti. Sul piano metodologico, l'intreccio tra antropologia e teatro di comunità permette di restituire queste dinamiche non solo come oggetto di analisi, ma come esperienza estetica, che invita a considerare lo spazio pubblico come scena viva in cui ogni opera è al tempo stesso testimonianza, rappresentazione e racconto collettivo³⁵. Una scena in movimento dove poter abitare poeticamente il confine: un confine non come linea di separazione, ma come spazio di connessione, di memoria e di futuro. Dopo averne fatto esperienza e avere visto, anche nel loro insieme, queste tracce è necessario collegarle e renderle visibili in modo che emerga il loro significato complessivo. Grazie a questi oggetti interstiziali che sono a tutti gli effetti dei beni pubblici, infatti, si può avviare una riflessione collettiva che può assumere le forme di un discorso politico, inteso come cura del bene comune. Si tratta di accompagnare processi di tipo partecipativo non tanto contrapponendo visioni *top-down* e *bottom-up*, ma cercando una sintesi in cui ci si possa riconoscere il più ampiamente possibile. Questi oggetti 'fuori luogo' consentono e invitano a ricomporre in modi almeno in parte originali, generativi e innovativi le tracce che abbiamo disseminato e a riflettere sulle nostre responsabilità rispetto allo stato di salute del pianeta a partire da quella parte di mondo che abitiamo. Adriano Favole suggerisce di chiamare *Koinocene* una nuova, possibile e auspicata epoca che potrebbe superare quella dell'Antropocene: un'era di comunanza e partecipazione caratterizzata «dal riconoscimento e dal rispetto dell'interdipendenza di tutte le forme di vita animate e inanimate presenti sul pianeta Terra»³⁶. Non è una proposta utopica, ma una necessità: quella di un cambiamento di paradigma più che mai urgente che prevede che per realizzare la piena libertà

³³ ROSSI GHIGLIONE 2013.

³⁴ MERRIMAN 2007.

³⁵ AMILHAT SZARY–DELL'AGNESE 2015.

³⁶ FAVOLE 2024, p. 93.

degli individui non si possa che impegnarsi collettivamente, unendo le energie in un'impresa di 'comunità politica' intesa come il tentativo di costruire, condividere e valorizzare i beni comuni.



Fig. 1: Fumio Itai, rotonda stradale con il Monte Cervino, SS26 Valle d'Aosta



Fig. 2: Laëtitia-May Le Guélaff, rotonda stradale con una bambina che legge, SS26 Valle d'Aosta



Fig. 3: Robert Cavorsin, rotatoria stradale Chambave 2007, SS26 Valle d'Aosta



Fig. 4: Rotatoria stradale con coppa dell'amicizia ad Aosta



Fig. 5: Franco Frachey, Luciano Finessi, rotatoria della leggenda di san Martino, SS26 Valle d'Aosta

BIBLIOGRAFIA

AMILHAT SZARY–DELL’AGNESE 2015

A.L. AMILHAT SZARY, E. DELL’AGNESE, *Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics*, «Geopolitics» 20, 1, 2015, pp. 4-6.

APPADURAI 1986

A. APPADURAI, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge 1986.

AUGÉ 1993

M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano 1993.

BAGGIANI 2000

R. BAGGIANI, *Guida alla Route 66*, Torino 2000.

BIOGRAFIE DI OGGETTI / STORIE DI COSE 2009

Biografie di oggetti / Storie di cose, rispettivamente a cura di A. Mattozzi e P. Volonté, A. Burtscher, D. Lupo, Milano 2009.

CARERI 2002

F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino 2002.

DONATONI–TORO MATUK 2022

N. DONATONI, V. TORO MATUK, *Museo/ Artigianato/ Antropologia*, «Antropologia museale», 20, 45, 2022, pp. 16-20.

FARRIER 2021

D. FARRIER, *Tracce: alla ricerca dei fossili di domani*, Milano 2021.

FAVOLE 2024

A. FAVOLE, *La via selvatica. Storie di umani e non umani*, Roma - Bari 2024.

KOPYTOFF 1986

I. KOPYTOFF, *The cultural biography of things: commoditization as process*, in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, a cura di A. Appadurai, Cambridge 1986, pp. 64-92.

KWON 2002

M. KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge – Londra 2002.

MANNONI 2017

R. MANNONI, *Carrarini a Chambave: cave e trovanti di marmo verde in Valle d’Aosta*, Saint-Christophe 2017.

MERRIMAN 2007

P. MERRIMAN, *Driving Spaces: A Cultural-Historical Geography of England’s M1 Motorway*, Oxford 2007.

LES LIEUX DE MÉMOIRE 1984

Les lieux de mémoire, I. La République, a cura di P. Nora, Parigi 1984.

PANELLI–MANTELLI 1995

P. PANELLI, M. MANTELLI, *In cammino in tre continenti: tre esperienze artistiche: Fumio Itai, Giorgio Robutti, Elena Sellerio*, Ovada 1995.

PORCELLANA 2024

V. PORCELLANA, *Intrecci. Esperienze di ricerca, didattica e terza missione in ambito antropologico*, «Antropologia Pubblica», 8, 1, 2024, pp. 115-130, (disponibile on-line: <https://doi.org/10.1473/anpub.v8i1.250>).

PORCELLANA 2026

V. PORCELLANA, *Antropologia della graffetta. Oggetti minimi, etnografia e complessità*, Milano 2026.

ROTA 2022

L. ROTA, *Le rotatorie stradali e il paesaggio alienato* (disponibile on-line: <https://lucarota.com/2022/05/16/le-rotatorie-stradali-e-il-paesaggio-alienato>).

ROSSI GHIGLIONE 2013

A. ROSSI GHIGLIONE, *Teatro sociale e di comunità. Drammaturgia e messa in scena con i gruppi*, Roma 2013.

SCHNAPP–LEMONNIER 2009

A. SCHNAPP, P. LEMONNIER, *André Leroi-Gourhan et Pierre Francastel*, in «Histoire de l'art et anthropologie. Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac», 1, 24, 2009 (disponibile on-line: <http://journals.openedition.org/actesbranly/80>).

STRATHERN 2004

M. STRATHERN, *Commons and Borderlands: Working papers on Interdisciplinarity, Accountability and the Flow of Knowledge*, Wantage 2004.

TURRI 1998

E. TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia 1998.

VAZQUEZ 2010

D. VAZQUEZ, *Manuale di psicogeografia*, Cuneo 2010.

DA MONTAGNA A MONTAGNA 2009

Da montagna a montagna. Mobilità e migrazioni interne nelle Alpi italiane (secoli XVII-XIX), a cura di P.P. Viazzo e R. Cerri, Magenta 2009.

VOLONTÉ 2009

P. VOLONTÉ, *Oggetti di personalità*, in *BIOGRAFIE DI OGGETTI / STORIE DI COSE* 2009, pp. 11-26.

ABSTRACT

Ad Aosta, capoluogo della regione italiana di confine nelle Alpi Occidentali, al centro dell'incrocio con Francia e Svizzera, si trova una grande statua di pietra che rappresenta la 'coppa dell'amicizia', un oggetto della cultura materiale locale divenuto uno dei simboli della Valle d'Aosta. È solo un esempio tra i vari elementi urbani legati all'artigianato locale collocati in spazi interstiziali, di attraversamento o di transito della Valle d'Aosta. Si tratta di tracce e segni identitari scelti da comunità e amministrazioni locali per definire sé stessi e la propria memoria collettiva. Sono oggetti che, dopo aver varcato i confini del loro uso quotidiano, sono diventati elementi del patrimonio materiale e immateriale, entrando a far parte di collezioni museali o esposizioni. In seguito, gli stessi oggetti, rimodellati nelle dimensioni e nei materiali, sono stati collocati nello spazio pubblico, varcando per la seconda volta i confini della loro destinazione d'uso e diventando oggetti d'arte pubblica, rimanendo riconoscibili anche a uno sguardo superficiale, confermando il loro potenziale simbolico e ridefinendo, al contempo, i confini tra arte e artigianato.

In Aosta, the capital of the border Italian region in the Western Alps, in the middle of the crossroad with France and Switzerland, there is a large statue which represents the 'friendship cup', an object of the local material culture that has become one of the symbols of the Aosta Valley. This is just one example among various urban elements linked to the universe of local craftsmanship, placed in interstitial, crossing or transit spaces of the Aosta Valley; 'identity signs' chosen by communities and local governments to define themselves and their collective memory. These are often objects that, after having crossed the boundaries of their daily use, have become elements of material and immaterial heritage, as part of museum collections or exhibitions. Thereafter, the same objects, reshaped as far as the size and the materials is concerned, have been placed in the public space, crossing for a second time the boundaries of their intended use and becoming objects of public art, remaining recognisable even at a cursory glance, confirming their symbolic potential and redefining, at the same time, boundaries between art and craftsmanship.