

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

VALENTINA ROSSI (Università degli Studi di Parma)
Franco Vaccari e l'automatismo animale

"[...] il ricorso agli animali mi è servito ad aprirmi al diverso, allo straniamento nell'osservazione della realtà"
(Vaccari 2021: 94).

Se pensiamo alle opere di Franco Vaccari degli anni Sessanta e Settanta il nostro immaginario ci porta alla mente la Biennale di Venezia del 1972 dove l'artista espone la celebre cabina photomatic parte dell'opera *Esposizione in tempo reale n.4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*.¹

Molto si è scritto su quell'opera, e sulle sue successive ricerche legate alla fotografia, rimane invece meno indagato un elemento che apparentemente sembrerebbe secondario ma che invece, anche alla luce dei rinnovati approcci con la sfera naturale portati avanti da importanti istituzioni come Serpentine Gallery di Londra,² le posizioni degli Animal Studies e gli studi sul post umanesimo, è una tematica cui occorrerebbe un necessario approfondimento. Mi riferisco ad un elemento ricorrente nel suo lavoro: l'animale.

Gli animali da sempre sono protagonisti di opere d'arte: la loro raffigurazione si ritrova dall'antichità al contemporaneo. Nei secoli sono stati declinati come veicoli di simbologie per le loro virtù e per il loro ruolo sociale o alimentare, e spesso sono al centro dell'operare

¹ Sono molteplici le letture relative a questo lavoro. Si rimanda a Muzzarelli (2003); Panaro (2007); Leonardi (2007); Valtorta (2011); Marra (2007).

² Serpentine Gallery inaugura nel 2018 il progetto a lungo termine *General Ecology*, curato da Lucia Pietroiusti con Holly Shuttleworth e Kostas Stasinopoulos. Attraverso una serie di incontri, attività e performance il progetto ha lo scopo di indagare le questioni ecologiche, le relazioni tra le specie e l'intelligenza delle piante.

artistico: nel Medioevo *in primis*,³ fino ai *Capricci* di Francisco Goya, i minotauri di Picasso, e il motivo della *Leda e il Cigno* che attraversa tutti i secoli per arrivare alla reinterpretazione di Luigi Ontani del 1975.

In questi ultimi anni il rigenerato approccio alla sfera naturale – attraverso modelli relazionali e ibridazioni con altre discipline scientifiche – ha consentito di sperimentare nuove possibilità concettuali e visive legate al mondo naturale e zoomorfo, attraverso progetti complessi che hanno visto la collaborazione di molte professionalità come l'opera *AfterALife Ahead* realizzata da Pierre Huyghe a Skulptur Projekte Münster nel 2017, che presenta un spazio riadattato per la creazione e la crescita di un organismo vivente interconnesso con tutti gli elementi dell'installazione.

Questo saggio ha la volontà di leggere le opere di Franco Vaccari alla luce dell'attuale dibattito critico per evidenziare come l'artista sia stato in grado di anticipare alcune delle istanze contemporanee, non solo legate all'ambito della relazione tra arte e tecnologia, già chiaramente emerse negli importanti studi di Claudio Marra (2007), Nicoletta Leonardi (2007) e Roberta Valtorta (2011), ma anche della relazione tra uomo e animale attraverso alcune attuali posizioni di Donna Haraway (2003; 2008; 2009) e Rosi Braidotti (2013), e le ultime ricerche in ambito artistico teorizzate da Nicolas Bourriaud (2016; 2020).

Attualmente parte del dibattito critico si concentra sull'idea di superamento dell'ottica antropocentrica (oltre che da un approccio post-coloniale) e vede gli studi umanistici affrontare l'antico dualismo di natura e cultura. In questo contesto Rosi Braidotti teorizza una situazione postumana, che "apporta una significativa svolta al nostro modo di concettualizzare la caratteristica fondamentale di riferimento comune per la nostra specie, la nostra politica e la nostra relazione con gli altri abitanti del pianeta" (2014: 7), mentre Donna Haraway dopo la pubblicazione nel 2003 di *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness* pubblica nel 2016 (uscito in Italia nel 2019) *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto* dove sono fondanti i concetti di ibridismo e simbiosi tra le

specie (2019). Donna Haraway si chiede "Cosa succede quando l'eccezionalità umana e l'individualismo limitato – questi vecchi adagi della filosofia e dell'economia politica occidentali – diventano impensabili nelle scienze più avanzate, naturali o sociali che siano?" (2019: 51), superando in questo modo il concetto statico di antropocene per introdurre il concetto di Chthulucene, che "non si chiude su stesso, non conclude alcunché, le sue zone di contatto sono ubiquo, sempre intente a proiettare filamenti che si avvolgono a spirale" (2019: 54-55).

In tempi recenti, infatti, si è aperta un'accesa discussione sull'antispecismo e sugli *Animal Studies*: molti studi fanno risalire questi ultimi ai movimenti animalisti degli anni Settanta e al noto libro di Peter Singer *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals* (1975), altri ora li connotano ad una deriva femminista, eco-femminista, con gli studi della già citata Haraway e di Adams Carol J. (1993) e Greta Gaard (1993).

Ciò che osserviamo oggi è un'idea di ibridismo che non ha nulla a che fare con il post-human degli anni Novanta postulato nell'omonima mostra da Jeffrey Deitch, ma con quanto afferma il padre dell'estetica relazionale Nicolas Bourriaud: "Oggi assistiamo, ed è questa una seconda fase, all'apparizione delle pratiche artistiche di un insieme di locutori (interlocutori) più complessi, che si potrebbero definire gruppi soggetti-oggetti. Tra questi figurano animali, oggetti naturali, prodotti dell'industria umana, macchinari..." (2020: 82). Il critico francese introduce l'idea di un artista che pratica una "lingua veicolare, che si pregia di tradurre quella dell'Altro e di adottare modalità di inquadrature esogene" (2020: 83).

Sono sintomatiche di queste letture l'ultima edizione (del 2022) delle due più grandi manifestazioni internazionali d'arte: Documenta e Biennale di Venezia. Se nelle kermesse di Kassel, curata dal collettivo indonesiano ruangrupa, il nucleo della ricerca sono le pratiche sociali e il processo artistico autonomo dal concetto di autorialità, temi sollecitati da continue ingerenze dei concetti di post-colonialismo e post umanesimo, la Biennale di Venezia, curata da Cecilia Alemani, muove dalla volontà di rileggere parte del Novecento alla luce delle presenze femminili e delle culture originarie, non-occidentali e

3 Si rimanda al testo di Fabrizio Lollini, *Appunti sparsi*, in Emaldi V., Rossi V., (2021).

non-binarie.

Lo scopo di questa ricerca, oltre a individuare alcuni elementi pionieristici nel lavoro dell'artista, è anche quello di comprendere come tre concetti cardine del lavoro di Vaccari quali automatismo, inconscio e autorialità, possano essere rintracciati anche in alcuni lavori a cavallo tra anni Sessanta e anni Settanta in cui il soggetto principale è l'animale, in particolare il cane.

Teleogryllus e Giuro di aver visto quel cane...

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta Franco Vaccari presenta cinque lavori dove il rapporto con l'animale è esplicitato in maniera evidente: *Teleogryllus*⁴ del 1967, *La città vista a livello di cane* del 1967-1968 [Fig. 1], *Giuro di aver visto che quel cane...* del 1969,⁵ il video *Cani lenti* del 1971 [Fig. 2] e il contributo teorico-artistico pubblicato nel libro *Proletarismo e dittatura della poesia*, sempre del 1971. Le ricerche di Franco Vaccari si collocano cronologicamente in un momento molto fertile per nuove riflessioni artistiche e linguistiche sviluppate dagli artisti attraverso varie sperimentazioni. La fine degli anni Sessanta introduce nuovi mezzi per fare arte, *in primis* la fotografia che in relazione agli altri media, come scrive Cristina Casero, "viene usata per rispondere a nuove esigenze, teoriche ed espressive, a sua volta, in virtù della sua stessa presenza e delle questioni che essa comporta, favorisce ulteriori scatti linguistici e concettuali" (2021: 10). Vaccari di questo dibattito sarà un eccellente interprete, non solo a livello artistico ma affrontando anche molteplici aspetti teorici che lo porteranno a delineare il carattere inconscio del mezzo fotografico tramite scritti che verranno pubblicati

4 In alcuni volumi il lavoro *Teleogryllus* è chiamato anche *Canti di grilli* come in Leonardi (2007) e Dehò V., Fagone V., Leonardi N. (2007).

5 Nel volume del 1971 *Proletarismo e dittatura della poesia* a cura di Emilio Isgrò il lavoro *Giuro di aver visto che quel cane...* è intitolato *Poesia* e datato 1969, mentre nel libro del 2007 a cura di Nicoletta Leonardi, *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, l'opera prende il nome di *Giuro di aver visto questo cane...* ed è datata 1967. In questo testo saranno adottati il titolo e la datazione del volume pubblicato nel 2007.

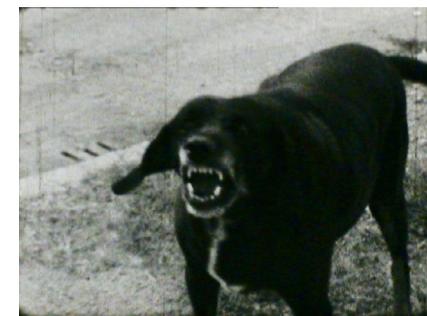
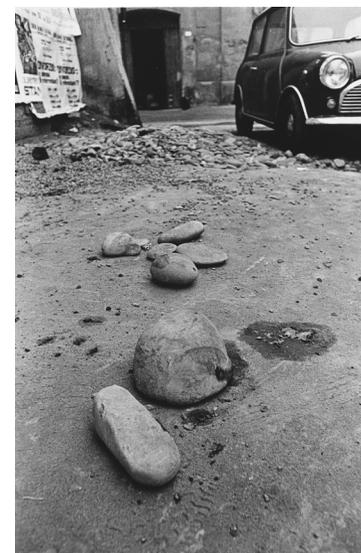


Fig. 1

F. Vaccari, *Modena vista a livello di cane*, 1967-68, fotografia b-n, stampa vintage/b-w photograph, vintage print, cm. 40x30.

Courtesy the artist and P420, Bologna (a sinistra).

Fig. 2

F. Vaccari, *I cani lenti*, 1971, pellicola da 8 mm trasferita in film da 16 mm e formato digitale/8 mm film transferred into 16 mm film and digital format, durata/duration 8'38", ed. of 5+2AP.

Courtesy the artist and P420, Bologna (a destra).

nel 1979 nel libro *Fotografia e inconscio tecnologico*,⁶ e molti articoli che negli anni troveranno spazio in riviste come *Data* o *Terz'occhio*.⁷ Agli inizi degli anni Settanta l'operato artistico di Franco Vaccari è in parte ancorato alle sperimentazioni legate alla Poesia Visiva: nel 1971 infatti alcuni dei lavori focalizzati sugli animali quali *Teleogryllus*, *Giuro di aver visto che quel cane...* e il contributo teorico-artistico vengono pubblicati in *Proletarismo e dittatura della poesia*, a cura di Emilio Isgrò, volume che raccoglie opere e testi di quattro au-

6 La prima edizione viene pubblicata dalla casa editrice Punto eVirgola di Modena.

7 Per un approfondimento ai lavori di Vaccari si rimanda a Leonardi (2007).

tori come Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Sarenco e Franco Vaccari (1971).⁸

In questo contesto l'artista modenese pubblica sei opere: in tre di queste la rappresentazione dell'animale è un motivo costante. Sono *Teleogryllus* e *Giuro di aver visto che quel cane...*, mentre nella parte dedicata alla Teoria Vaccari presenta una lunga poesia articolata sulla ripetizione e la declinazione del soggetto (poesia) in vari aggettivi: "la poesia è inagibile, la poesia è robusta, la poesia è pneumatica [...] la poesia è una scimmia, la poesia è una breccia" (1971) e, come ultima strofa: "la poesia è questa", collocando sotto la frase sei fotogrammi del video *Cani lenti*, immagini in cui l'animale è colto nell'atto di guaire.

Risulta evidente come in due di questi tre lavori Vaccari voglia alludere alle emissioni sonore prodotte dall'animale in due differenti modalità: nel contributo teorico-artistico l'artista traduce in immagini il verso del cane congelandolo nell'atto di abbaiare, mentre in *Teleogryllus* adotta delle strategie care alla Poesia Visiva e traduce in immagini/segni il frinire dei grilli. *Teleogryllus* mostra la frequenza (kilocicli/secondo) del canto della specie, tracciando dei tratti definiti da Vittorio Fagone "una serie armonica di segni grafico-tipografici al limite tra scrittura e immagine" (2007: 10).

La pagina, dunque, è ritmata dal frinire del grillo, piccoli segni (come alfabeto morse) sono intervallati da scritte descrittive dell'attività di corteggiamento dell'animale: "richiamo; richiamo; incontro; combattimento; inizio del corteggiamento; corteggiamento; fine del corteggiamento" (1971). L'opera termina con una scritta a carattere tipografico che recita: "Il repertorio sonoro del grillo di campo, il *Teleogryllus commodus*, contiene due ritmi diversi nei canti di richiamo: il trillo per i contatti tra maschio e maschio e il frinire per quelli tra maschio e femmina" (1971). In questo lavoro di trasposizione in segno dell'elemento sonoro dell'animale, l'artista sembrerebbe svolgere un'operazione di traduzione atta alla comprensione del comportamento inconscio dell'animale nell'azione ben precisa del corteggiamento. L'opera è una emulsione su tela e presenta un calibrato bilanciamento tra testi e segni che non si sovrappongono

.....
8 Il volume è frutto della esposizione tenutasi allo Studio Santandrea di Milano.

ma vivono un equilibrio dettato dallo scandire di elementi geometrici. L'opera non presenta l'immagine diretta del grillo, ma solo segni – quasi fossero le orme dell'animale – che sembrano evocare la sua presenza che viene però esplicitata solo nella parte scritta del lavoro.

In *Giuro di aver visto che quel cane...* del 1969 il soggetto dell'immagine è un cane libero per le strade della città, con in alto una frase scritta sempre a caratteri tipografici: "giuro d'aver osservato questo cane girare per strada con tutta l'aria di una autentica poesia" firmata Franco Vaccari. Questo lavoro, sempre aderente alle istanze della Poesia Visiva, sembrerebbe preparatorio per il video *Cani lenti* del 1971 di cui difatti i fotogrammi vengono pubblicati nel contributo teorico-artistico raccolto nello stesso libro.

La fotografia dell'animale è in bianco e nero e lo ritrae calmo, evidentemente a passo lento. Il cane non è preso in primo piano ma volta leggermente il muso, non è in posa ed è colto in una azione libera e naturale. Le parole impresse sull'immagine svolgono una doppia azione descrivendo l'attività dell'animale ma anche quella dell'artista come osservatore attento del comportamento del cane. Inoltre, è interessante evidenziare come anche la scrittura sia declinata all'utilizzo di una macchina, difatti buona parte dei lavori ancora rientranti nella sfera della Poesia Visiva riportano scritte realizzate attraverso una macchina da scrivere: sembrerebbe che Vaccari, già in questa prima fase, declini l'atto artistico ad una macchina, in questo caso non fotografica come invece succederà in seguito.

Il contributo teorico-artistico del 1971 è un lavoro che, come ho già accennato, si struttura attraverso una parte scritta, tradotta anche in inglese, e sei immagini di un cane: dallo scritto emerge un costante gioco di parole dedicato alla poesia accostata ad alcuni termini, mentre l'immagine finale dell'animale decreta l'interruzione della poesia stessa, una poesia che parla di sé stessa, concludendosi e definendosi in una immagine fotografica.

In entrambi i lavori il cane viene quindi accostato alla poesia, nel primo attraverso la scritta impressa sull'immagine in cui l'animale ha "l'aria di una autentica poesia" (1971), mentre nel secondo con la frase "la poesia è questa", dove per questa si intendono i foto-

grammi di *Cani lenti*. Questi ultimi due lavori introducono una nuova ridefinizione del rapporto tra parola e immagini nell'operato di Vaccari. A differenza di *Teleogryllus* nel contributo teorico-artistico la presenza dell'animale è diretta, si potenzia la relazione tra linguaggio, dimensione estetica e quella comportamentale legata al cane che viene elevato all'atto poetico.

La città vista a livello di cane

Giuro di aver visto che quel cane... coincide cronologicamente con la serie fotografica *La città vista a livello di cane* del 1967-1968. Il soggetto animale e l'utilizzo della fotografia sono due elementi comuni ad entrambi i lavori, ma se in *Giuro di aver visto che quel cane...* emergono dei chiari segni verbovisuali, *La città vista a livello di cane* si spoglia di queste istanze per calarsi in operazioni concettuali attraverso una prima riflessione sulla ridefinizione del ruolo autoriale; successivamente Vaccari amplierà questa dimensione anche attraverso un apporto teorico critico. Nel volume del 2007 curato da Valerio Dehò, Vittorio Fagone e Nicoletta Leonardi in relazione a questo lavoro Vaccari scrive:

Fra i tanti automatismi che entrano in gioco quando si scatta una fotografia, c'è anche quello di fare tutte le riprese ad altezza d'uomo. Per liberarmi da questa abitudine, ho cercato di immedesimarmi in un cane per vedere con i suoi occhi. In un primo momento avevo pensato di applicare una piccola macchina fotografica a un cane paziente e collaborativo, ma la tecnologia di allora non me l'ha permesso, così non ho fatto altro che abbassare la macchina dai soliti 170 cm ai 50 (2007: 14).

La città vista a livello di cane capovolge il punto di vista umano, mette in risalto le zone marginali della città e invita il visitatore a guardare con gli occhi dell'altro calandosi nella dimensione animale adottata dallo stesso Vaccari. Appare evidente il cortocircuito di esistenze: Vaccari si identifica in un cane e spinge il fruitore ad immedesimarsi a sua volta nell'animale. Proprio lo stesso Vaccari esplicita questo processo in una recente intervista realizzata da Luca Panaro: "In questo lavoro mi sono immedesimato in un animale per osservare

Modena con gli occhi di un cane, cambiando quindi il mio modo di guardare la città" (2021: 93).

In questo lavoro l'occhio della telecamera si svincola dalla convenzionale autoreferenzialità dell'artista confondendosi con lo sguardo animale. Telecamera e cane sembrano quindi adottare la stessa posizione: la macchina acquisisce la capacità di cogliere l'universo animale ponendosi nel medesimo punto di vista e indicando al fruitore nuovi modi per indagare il territorio lontani dal primato antropocentrico. Il punto di vista dell'artista, l'occhio del fotografo e la messa a fuoco sono elementi messi in discussione. Vaccari attraverso questo approccio sembra arrivare ad una epifania dello sguardo suggerendo nuove prospettive e tematiche, quale appunto l'esplorazione dell'ambiente e del territorio emiliano che svilupperà successivamente in diversi lavori come nel video del 2000 *La via Emilia è un aeroporto*.

La città vista a livello di cane suggerisce, inoltre, alcune similitudini con opere nelle quali gli artisti attuano un'azione di identificazione con l'animale. Numerose sono le opere d'arte in cui si aziona un processo di immedesimazione, filtrato o diretto, questi lavori sono stati definiti da Stefano Ferrari come degli "autoritratti in veste di altri" (Ferrari, 2002: 10). Esempi illustri sono il *Cervo ferito* di Frida Kahlo (1946), a cui si ispira anche Lorenzo Scotti di Luzio in un'opera del 2021, *lo cane*, e poi Wanda Wulz che si autorappresenta in forma di gatto (1932) e l'*Autoritratto a forma di gufo* di Alberto Savinio (1936), di questi ultimi sempre Ferrari parla di "identificazione del tipo proiettivo con l'animale" (2002: 13).

Chiaramente il lavoro di Vaccari si allontana dalla tradizionale figurazione per assumere un atteggiamento declinato all'azione del fotografare, quasi fosse un atto performativo anche se lontano dalla performance del 1997 di Oleg Kulik *I Bite America and America Bites me*,⁹ lavoro nel quale l'artista assume – per tutta la durata dell'e-

9 Nel 1997 l'artista russo presenta nello spazio newyorkese di Jeffrey Deitch la mostra *I Bite America and America Bites me*, citando chiaramente la celebre performance americana di Joseph Beuys. Per tutta la durata della mostra l'artista ha acquisito il comportamento del cane, viaggiando come la bestia (quindi dentro una gabbia) nella tratta aerea tra la Russia e gli Stati Uniti. La performance di Beuys e Kulik sono analizzate nel testo di Aloj G. (2011).

sposizione – l'atteggiamento del cane, mentre nell'opera di Vaccari l'immedesimazione è solo nell'atto fotografico.

Un altro lavoro affine a questa ricerca è *Waiting for High Water* di Jana Sterback, opera in cui l'artista canadese sembra riuscire nell'intento non realizzato di Vaccari di posizionare uno strumento fotografico sul corpo del cane; difatti, il video è girato grazie all'installazione di una piccola telecamera collocata sul capo del cane Stanley che girando per Venezia restituisce una città nuova, aderente alla sua prospettiva e svincolata dal viziato sguardo turistico a cui siamo abituati. Da *Waiting for High Water* emergono quali sono alcune delle ultime ricerche in abito artistico, esplicitate anche in altri lavori di artisti delle generazioni più recenti come il già citato Pierre Huyghe. Grazie al progresso tecnologico Sterback riesce a porre una telecamera sulla testa del cane: l'atto di immedesimazione non è pertanto reale come nel lavoro di Franco Vaccari, il quale adotta la postura del cane posizionandosi alla sua altezza e agendo di conseguenza. L'artista modenese attua una totale immedesimazione mirata alla comprensione di un punto di vista differente dalle normali convenzioni. Il processo di identificazione è pertanto reale e non simbolico o mediato da altri mezzi o soggetti, l'artista vive in prima persona l'esperienza di sentirsi nei panni dell'animale attraverso l'adozione della postura e quindi del suo stesso punto di vista.

Sono veramente esigue le letture su questi lavori, tra le quali riportiamo le parole di Leonardi: "Vaccari destituisce l'essere umano dal ruolo unico di protagonista nell'universo della comunicazione e dell'agire sociale e ci pone in una prospettiva nella quale gli animali e gli oggetti sono attori sociali esattamente come gli individui" (2013: 30).

Questa affermazione legata a un progetto della fine degli anni Sessanta sembrerebbe anticipare alcune posizioni centrali nelle indagini teorico e artistiche contemporanee incentrate sulla relazione con la sfera animale e naturale, ricerche spesso mirate alla detronizzazione del pensiero antropocentrico.

Negli anni della contestazione la tematica arte e natura è particolarmente articolata e complessa, sono numerosi i lavori e le manifestazioni artistiche che indagano questa relazione. Fondamento di questo rinnovato rapporto con la sfera naturale è la Biennale

di Venezia del 1978: in *Dalla natura all'arte dall'arte alla natura* la natura veniva affrontata in modo concettuale, e vengono messi in mostra anche animali vivi come nell'opera esposta al Padiglione Italia, curato da Luigi Carluccio, Enrico Crispoldi e Lara Vinca Masini, di Antonio Paradiso, *Toro e Mucca meccanica*, o come nell'esposizione di un gregge di pecore vive marcate di blu di Menashe Kadishman del Padiglione Israele, a cura di Amnon Barzel.

Oggi, alla luce degli studi sull'antropocentrismo, potremmo affermare che Vaccari con *La città vista a livello di cane* capovolge una visione viziata dall'uomo per mettersi nei panni dell'animale, facendosi precursore di queste teorie e sperimentazioni artistiche.

Cani lenti

Nel lavoro di Franco Vaccari la ricerca del rapporto tra uomo e animale è centrale anche nel video del 1971 *Cani lenti*, in cui il fedele amico dell'uomo torna a essere l'unico protagonista dell'opera. Il video è calato in una atmosfera quasi onirica (tematica sempre analizzata dall'artista), dove la tecnica dello slowmotion è utilizzata per far coincidere l'andamento dei cani con un brano dei Pink Floyd *Atom Heart Mother*.¹⁰

Con questo video l'artista sembrerebbe inoltre già riflettere su alcune posizioni teoriche raccolte nel suo libro del 1979 e incentrate principalmente sull'idea di azione, comportamento, imprevisto e caso, anche se in questo contesto operativo tali elementi vanno declinati al soggetto animale.¹¹ Infatti, nell'introduzione della nuova

10 Interessante notare come solo un paio di anni dopo i Pink Floyd realizzano il film *Live in Pompei* dove in un brano della band interviene una femmina di razza Borzoi di nome Nobs che ulula seguendo il gruppo nel brano *Seamus the Dog*. La canzone in realtà è del 1971, coeva quindi a *Cani lenti*, ed è inserita nell'album *Meddle* sempre dello stesso anno.

11 Nel libro Vaccari tratta inoltre del rapporto complesso tra arte e tecnologia (Leonardi, 2007: 26), che parrebbe precorrere la stretta attuale relazione tra questi due poli, pensando appunto al digitale e a tutte le ricerche legate a virtual reality e augmented reality. L'artista riflette sulle potenzialità del computer connesse alla memoria anche nel testo *Mega bit e il sogno* pubblicato per la mostra alla Galleria Borgogna di Milano nel 1985, anticipando in questo caso l'ordigno

edizione del libro di Vaccari, Roberta Valtorta afferma che Vaccari considera la fotografia non come “una immagine da ammirare nei suoi aspetti estetici, ma un’occasione pragmatica di natura tecnologica per il manifestarsi di azioni, reazioni, comportamenti, tutti colti sul terreno del quotidiano e dell’ordinario, e per il sorgere di significati imprevisti e insondati” (2011: XIII). Ancora Valtorta, nel volume curato da Leonardi, parla di un Vaccari che nel 1979 “biologizzava” la macchina, attribuendo ad essa elementi caratteristici della psiche umana” (2007: 12), e, un paio di anni prima, riferendoci a *Cani lenti* e a *La città vista a livello di cane*, possiamo pensare che l’artista avesse già tentato di biologizzare la macchina, in questo caso attraverso l’inconscio animale. Se, come afferma lo stesso Vaccari, viene abbandonato l’automatismo di fare tutte le riprese ad altezza d’uomo (2007), viene allora adottato l’automatismo animale nel continuo girovagare per la città; in più in *Cani lenti* e *La città vista a livello di cane*, oltre all’automatismo si aziona anche un processo di immedesimazione di cui si trattava nelle pagine precedenti.

In *Cani lenti* Vaccari, infatti, non solo rappresenta l’animale, che, come ho già brevemente accennato, è un motivo importante e caro alla storia dell’arte, ma ne analizza il comportamento, con un’attitudine simile a quella della celebre performance newyorkese di Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* del 1975. Gli intenti dei due lavori però, al di là del linguaggio, sono differenti: se l’azione di Beuys è carica di connotazioni politiche e l’azione performativa, così come il rapporto con l’animale, funzionavano da metafora, nel lavoro di Vaccari l’elemento politico decade per lasciare libera un’indagine tesa alla comprensione e contemplazione del comportamento del cane. Nell’opera di Vaccari, infatti, emerge chiaramente la tematica dell’automatismo dell’animale, il cane, guidato dal suo istinto, dal suo inconscio (importante nodo critico in molte opere dell’artista) e dai suoi tipici atteggiamenti reiterati durante il giorno, è ripreso da Vaccari senza intromissioni da parte dell’autore, mentre l’artista tedesco cercava un confronto e una interazione con l’animale.¹² Sembrerebbe questo un primo abbandono dell’artista del

.....
 dibattito sulla memoria digitale di autori quali Boris Groys (2012: 2018).

12 Nell’analisi di quest’opera Giovanni Aloï cita Donna Haraway che vede nel

concetto di autorialità che successivamente delegherà alla macchina fotografica. Lo stesso automatismo dell’animale emerge anche negli altri lavori già citati come *La città vista a livello di cane*, *Giuro di aver visto che quel cane...* e *Teleogryllus*: opere in cui l’animale reitera i propri comportamenti.

La presa di coscienza del comportamento dell’animale sembra anticipare alcune delle chiare tendenze ascrivibili alle pratiche artistiche degli ultimi due decenni in cui artisti abbracciano un approccio quasi scientifico nell’analisi della natura e delle altre specie, tra cui possiamo citare i lavori di Pierre Huyghe a partire dal cane ibicenco *Human* di dOCUMENTA(13) del 2012,¹³ il video *Human Mask* del 2014 fino alla già citata installazione *After ALife Ahead* di Skulptur Projekte, così come *Hybrid Web* di Tomas Saraceno, in cui il protagonista è il ragno nell’azione di costruire il proprio spazio.

Questi lavori di Vaccari si collocano in un momento importante per le pratiche artistiche: sono gli anni Settanta, l’animale è vivo e pulsante nelle rappresentazioni artistiche. Se le Avanguardie storiche rappresentavano principalmente gli animali attraverso una tradizione simbolica ereditata dal passato, gli artisti dalle Neoavanguardie ad oggi hanno accolto nel proprio lavoro la parte reale, pulsante e tangibile dell’animale. Sono gli anni in cui la relazione diretta del binomio arte-vita sembra scatenare un rapporto attivo con l’animale, è un momento storico in cui si interviene per trasformare l’animale in un soggetto attivo all’interno di performance o pratiche espositive: sono celebri la mostra di Jannis Kounellis alla galleria L’Attico di Roma nel 1969, la già citata azione di Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* e la performance *Come insegnare ad una lepre morta* del 1965 e, le pratiche artistiche ricche di riferimenti al mondo degli animali, come il cane ricorrente nei lavori di Joan Jonas dai suoi “dog drawing” fino ai lavori più recenti *Moving in Place (Dog Dance)* (2002/2005) e *Beautiful Dog* (2014), e il gatto nelle opere

.....
 coyote una “creature of mediation” come il cyborg e il cane. Aloï G. (2011: 3).

13 Anna Teixeira Pinto scrive che fu proprio questa edizione di Documenta la mostra nel quale “l’animale emerge come concetto polivalente per la speculazione artistica, che – riprendendo gli scritti di Donna Haraway – avrebbe potuto rinegoziare completamente l’umano” (2020: 20).

di Carolee Schneemann dal suo video più celebre *Fuses*, nella quale l'artista concepisce il film come girato attraverso gli occhi del suo gatto, Kitsh, che la osserva con un occhio privo di moralismi mentre compie un'azione sessuale con il suo compagno James Tenney, alla missiva mandata all'artista Margaret Fisher dal titolo *The Cat Is My Medium* nel 1974.¹⁴

In quegli stessi anni un altro protagonista del mondo dell'arte attuale delle azioni con gli animali, mi riferisco a Hermann Nitsch con cui Franco Vaccari avrà svariati incontri grazie a Rosanna Chiessi della galleria futura Pari&Dispari di Reggio Emilia che aprirà solo alla fine degli anni Novanta. In particolare, Chiessi e Vaccari si recheranno nel 1975 al Castello di Prinzenhof, in Austria, per assistere al *Teatro delle orge e dei misteri*.¹⁵ Dell'azione Vaccari farà alcune fotografie pubblicate nel volume curato da Angela Madesani nel 2007 (fino ad allora inedite), immagini in cui è spesso in primo piano il toro massacrato dall'artista austriaco. L'autrice, oltre a riportare le memorie di Vaccari dell'evento, scrive: "Quello che Vaccari fotografa è un importante affresco dell'epoca, un dramma dai toni magici con personaggi incredibili" (2007: 9).

Se gli anni Settanta permettono quindi un superamento delle istanze puramente figurative dell'universo animale per azionare dei confronti diretti tra animali e pratiche artistiche, gli anni Novanta invertiranno la marcia e dell'animale verrà presentata la morte e la decadenza, non più il suo sacrificio come nel caso del padre dell'Azionismo Viennese. A fare molto spesso clamore sono state le opere di Damien Hirst come la nota *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* del 1991, gli animali impagliati di Maurizio Cattelan, come *Bidibidobidiboo* del 1996 e *Novecento* del 1997, e gli insetti di Jan Fabre insieme agli scheletri di Marc Dion (utilizzati anche da Cattelan).

14 Sul lavoro di Carolee Schneemann si rimanda a Goodeve T. N. (2015).

15 Per un approfondimento sulla relazione tra Rosanna Chiessi, Hermann Nitsch e Franco Vaccari è possibile visionare parte dell'archivio della galleria Pari & Dispari digitalizzato dalla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. In particolare, si rimanda agli album 31 e 32: <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2802&prev-view=1> (ultima visualizzazione aprile 2022).

Fig. 3
Copertina della prima edizione di Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, 1979.



Negli anni Novanta anche Franco Vaccari tornerà sulla tematica degli animali, ma il suo lavoro non sarà più un'azione diretta in relazione al cane, ma sarà piuttosto un rapporto mediato dalla pagina: difatti, l'artista lavorerà principalmente attraverso alcune immagini scontornate di cani (provenienti principalmente da *Cani lenti*) pubblicate in molti suoi volumi, quasi come se il cane diventasse una sorta di motivo reiterato.

Possiamo probabilmente affermare che *La città vista a livello di cane* e *Cani lenti* si possano leggere come le prime opere che segnano il passaggio dalle sperimentazioni legate alla Poesia Visiva a quelle sul mezzo fotografico e video. Un Vaccari che non si lascia alle spalle le ricerche sul linguaggio, ma sposta l'asse dell'indagine dal linguaggio verbosivuale a riflessioni su quello fotografico; infatti, proprio nel 1969 conierà la nozione di *Esposizioni in tempo reale* e al termine degli anni Settanta Vaccari teorizzerà il postulato di *Fotografia e inconscio tecnologico*, dove proprio sulla copertina della prima edizione il protagonista è un cane travestito con una maschera antigas [Fig. 3].¹⁶ L'artista ha spiegato questa scelta solo recentemente nella già citata intervista con Panaro:

16 La maschera a gas è un elemento ricorrente utilizzato dagli artisti che operano a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, come il lavoro di Vettor Pisani, *Stampo virile* del 1970, pubblicato nel catalogo *Vitalità del negativo* a cura di Achille Bonito Oliva.

Nel libro c'è la fotografia di un cane con una maschera antigas che dà l'idea della violenza a cui lo sottoponiamo e lo allontaniamo dalla sua natura animale. Ne viene fuori l'immagine di un ibrido che ci coinvolge e che anticipa l'attuale diffusione delle mascherine di oggi, quelle che ci aiutano a contenere la pandemia da Covid-19 (2021: 93).

Risulta pertanto evidente come per l'artista siano fondamentali gli anni che intercorrono tra il 1967 e il 1972, data in cui avviene un più manifesto passaggio al linguaggio concettuale con l'invito alla Biennale di Venezia nella mostra "Opera e Comportamento" curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli. Questa esposizione sarà fondamentale per l'artista e evidenzierà in modo più marcato alcuni aspetti del suo operato, restituiti da Claudio Marra attraverso due forti nuclei: "valorizzazione ad oltranza dell'autonomia 'creativa' della macchina e conseguente ridefinizione del ruolo autoriale" (2007: 13).

Proprio del lavoro della Biennale di Venezia, *Esposizione in tempo reale n.4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, Leonardi parla di "strategia del capovolgimento" (2013: 33), concetto applicabile anche in *La città vista a livello di cane* e ad opere future come *Codemondo*, presentata alla kermesse veneziana del 1980 sotto la curatela di Vittorio Fagone, il quale, nel volume curato insieme a Dehò e Leonardi, scrive: "Vaccari provoca lo spettatore verso comportamenti liberatori, costringe a leggere il mondo fuori dalle codificate convenzioni" (2007: 11). L'opera si basa sull'anamorfismo, l'artista distorce le immagini di un formichiere che viene assunto come animale totemico (Vaccari, 2021), causandone la totale irriconoscibilità. Luca Panaro legge questa opera all'interno delle maglie del perturbante freudiano riflettendo sulle immagini del formichiere e sulle voci distorte (2007). Oltre a questa calzante lettura e al concetto di capovolgimento suggerito da Leonardi, si potrebbe parlare di tecnica di straniamento, concetto accennato da Vaccari anche nell'intervista con Panaro (Vaccari, 2021: 94). La tecnica di capovolgimento ritornerà anche nel lavoro *La stagione dei sogni* prodotto per la mostra *Le 5 stagioni*, organizzata da Rosanna

Chiessi in provincia di Reggio Emilia nel 1988.¹⁷

Come gli altri lavori fino ad ora analizzati, mi riferisco a *Teleogryllus* e al contributo teorico artistico del 1969, anche *Codemondo* è composto da un elemento sonoro, difatti è interessante notare come nei due lavori raccolti nel volume di Emilio Isgrò la parte sonora sia filtrata attraverso un apporto verbovisuale nel primo e il congelamento fotografico del comportamento animale nel secondo, mentre nell'opera ambientale presentata alla Biennale di Venezia del 1980 l'artista opera un'azione di distorsione reale dell'elemento sonoro che viene percepito dal pubblico nella sala della kermesse veneziana. Le ultime opere analizzate in cui è presente un animale sono *Esposizione in tempo reale n.30. Fame di vento* del 2000 e *Il tempo dell'Alzheimer* del 2003. Nel primo lavoro il discorso artistico è articolato sulla rilevanza simbolica dell'animale; infatti, in una sinagoga sconsacrata di una cittadina polacca, dove erano evidenti i segni del vandalismo nazista e poi comunista, Vaccari lascia liberi due pavoni, chiaro simbolo di vanità, a testimoniare come i due estremismi politici siano un segno caduco e passeggero dettato dall'arroganza e superbia dell'uomo. L'ultimo lavoro del 2003, *Il tempo dell'Alzheimer* è giocato sullo scontornamento delle figure, come il suo libro del 2005 *Cani + Sedie + Donne*,¹⁸ dove un cane familiare colto nell'atto di abbaiare (probabilmente sempre un fotogramma da *Cani lenti*) è accostato all'immagine sempre scontornata di una sedia. In questa opera il titolo ha un ruolo fondamentale in quanto esplicita l'azione di archiviare i ricordi in previsione dell'oblio e il cane in questo contesto sembrerebbe avere una funzione simbolica.

Vaccari esplicita la sua passione per i cani anche nella selezione delle immagini delle sue celebri *Esposizioni in tempo reale*, difatti l'artista per la scelta di alcune fototessere da pubblicare nei cataloghi si indirizza spesso a quelle in cui il soggetto è accompagnato da un

¹⁷ Archivio Pari & Dispari, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. http://digilib.netribel.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Chiessi-14:1&v=-1&pidObject=Chiessi-14:1&page=14_058 (consultato marzo 2022).

¹⁸ Proprio sulla copertina di questo libro il soggetto è un cane di piccola taglia. All'interno del volume sono presenti alcuni lavori in cui l'artista scontorna le sagome di cani, sedie e donne, mettendole in relazione nella stessa pagina.

animale, come nel volume edito da Damiani, dove nelle pagine 74 e 75 il soggetto selezionato è sempre un cane,¹⁹ oppure nelle pagine precedenti si incontra l'immagine scontornata di un cane (a pagina 12) che intervalla il susseguirsi delle pagine, quasi come fosse una sorta di logo o di animale guida.²⁰

Automatismo, inconscio, autorialità

Nell'analisi di questi lavori emerge come l'attività di Franco Vaccari si possa considerare pionieristica, sotto alcuni aspetti, alla luce di certe tematiche attuali e approcci artistici che si stanno delineando negli ultimi vent'anni: azioni atte all'analisi e allo studio della sfera naturale e animale, nelle quali emergono i concetti chiave come antispecismo, convivenza, comportamento e capovolgimento dell'ottica antropocentrica.

Anche se nell'operato di Vaccari è difficilmente riscontrabile, per questioni cronologiche, una volontà legata all'attuale dibattito critico, emerge chiaramente una pratica artistica che attinge da differenti discipline, come afferma Leonardi "Con un'operazione di grande portata innovativa Vaccari, fisico di formazione, iscrive il linguaggio scientifico nella pratica artistica" (2013: 24).

L'operato artistico di Vaccari è articolato inoltre su tre importanti chiavi di lettura: inconscio, automatismo e autorialità. Come ho avuto modo di delineare, questi nuclei centrali, anche se spesso declinati nell'azione dell'animale, sono già presenti nei lavori come *Teleogryllus*, *La città vista a livello di cane*, *Cani lenti* e *Giuro di aver visto quel cane...*

In questi primi lavori, a parte *Teleogryllus*, l'animale ricorrente è il cane. Nell'analisi dei testi di Vaccari emerge come questo animale possa essere inteso come un soggetto che si muove libero senza il condizionamento del sistema della comunicazione, che non percepisce il mutamento ecologico vivendo seguendo i condizionamenti del caso. Il cane è visto come un soggetto primario spogliato delle

19 Da un confronto telefonico con Luca Panaro che da anni si occupa del lavoro dell'artista e che colgo l'occasione di ringraziare.

20 L'idea di cane come logo emerge anche nell'intervista di Luca Panaro.

sovrastrutture socio-economiche, un soggetto guidato dal processo di automatismo.

L'attuale panorama artistico vede centrali gli argomenti di decolonizzazione, anti-antropocentrismo e ibridazione, spesso il frutto di queste pratiche artistiche permette una connessione tra differenti discipline non solo di stampo umanistico ma anche scientifico. Assistiamo quindi ad una ricerca che spesso abbraccia plurimi campi di indagine e che vede ancora Vaccari porsi in sostanziale anticipo su questi approcci dove il processo (non solo artistico) è un nodo critico sempre più importante dell'operato dell'artista. In questo contesto potrebbe essere esplicativo il lavoro *Ambiente Geiger* realizzato nel 1968 alla Galleria Blu di Milano e nel 1969 alla galleria Techné di Firenze, dove in uno spazio totalmente buio l'artista aveva collocato un apparecchio in grado di registrare i raggi cosmici, invisibile all'occhio umano.

Una lettura che vede Franco Vaccari come un artista precursore di alcuni modelli artistici contemporanei viene sostenuta anche da Roberta Valtorta nell'introduzione dell'ultima edizione di *Fotografia e inconscio tecnologico*, la quale afferma che dal punto vista teorico alcune riflessioni sono "spesso capaci di preveggenza" (2011: IX). Di visioni pionieristiche parla anche Claudio Marra nell'introduzione al volume di Luca Panaro, il quale approfondisce il rapporto tra Vaccari, tecnologia e mondo della comunicazione, scrivendo: "l'analisi del pensiero di Vaccari offre l'opportunità di sfiorare molte delle problematiche relative agli anni Settanta, Ottanta e Novanta, fino all'immersione nella più stretta contemporaneità" (2007: 15).

In questa prospettiva l'analisi dei lavori di Franco Vaccari inerenti il rapporto tra arte e animali ha potuto delineare una ulteriore linea di lettura che precorre alcune tendenze dell'arte degli ultimi anni, di alcune ricerche che escono da un approccio antropocentrico per creare nuovi percorsi e processi relazionali mirati ad indagare l'antico dualismo di arte e natura. Uno scenario che vede gli artisti adottare dei sistemi artistici misti sempre più frutto di innesti scientifici, un panorama che indaga gli aspetti della convivenza e della relazione tra differenti specie e di cui l'analisi (e spesso anche la fattibilità) è possibile soprattutto grazie all'intreccio con altre discipline,

viviamo un contesto artistico dove l'indagine sul mondo animale è strutturata attraverso la messa in crisi e il ribaltamento delle vecchie categorie consolidate, artistiche, sociali e scientifiche.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS C. J. (1993), *Ecofeminism and the Sacred*, Continuum, New York.
- ALINOVI F., MARRA C. (1981), *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.
- ALOI G. (2011), "Different Becomings", in *Art&Research A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 4. No. 1, Summer.
- BARILLI R. (1973), "Testo introduttivo", in VACCARI F., *Esposizione in tempo reale*, La Nuova Foglio, Pollenza (MC).
- Id. (1987), *Franco Vaccari, Opere 1966 - 1986*, Galleria Civica di Modena, Palazzina dei Giardini, febbraio - aprile 1987, Cooptip, Modena.
- BOURRIAUD N. (2016), *L'exforma. Arte, ideologia e scarto*, Postmediabook, Milano.
- Id. (2020), *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmediabook, Milano.
- BRAIDOTTI R. (2013), *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Derive & Approdi, Roma.
- CASERO C. (2019), *Uno sguardo che riflette. Ricerche di fotografia concettuale in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Meltemi, Sesto San Giovanni (MI).
- DEHÒ V., FAGONEV., LEONARDI N. (2007), *Franco Vaccari. Esposizioni in Tempo Reale. Exhibitions in Real Time*, Damiani, Bologna.
- DERRIDA J. (2006), *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano.
- EMALDI V., ROSSI V., (2021), *Il rituale del serpente. Animali, simboli e trasformazioni*, Ex Convento di San Francesco, Bagnacavallo, Danilo Montanari Editore, Ravenna.
- FERRARI S. (2002), *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma.
- FRANCIOLLI M., PEROSINO M. (2008), *Vaccari di Franco Vaccari. Antologia fotografica 1955-2007*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.
- GAARD G. C. (1993), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia.
- GOODEVE T. N. (2015), "'The Cat Is My Medium': Notes on the

- Writing and Art of Carolee Schneemann", in *Art Journal*, Spring, Vol. 74, No. 1 pp. 5-22.
- GROYS B. (2012), *Art Power*, Postmedia Book, Milano.
- Id. (2018), *In the Flow*, Postmedia Book, Milano.
- HARAWAY D. (2003), *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Ead. (2008), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ead. (2019), *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero edizioni, Roma.
- ISGRÒ E. (a cura di), (1971), *Proletariato e dittatura della poesia*, Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Sarenco, Franco Vaccari, Studio Santandrea, Milano.
- JULER E., ROBINSON A. (2020), *Post-Specimen Encounters Between Art, Science and Curating: Rethinking Art Practice and Objecthood through Scientific Collections*, Intellect Books, Londra.
- LEONARDI N. (2013), *Fotografia e materialità in Italia*. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri, Postmedia Book, Milano.
- Ead. (a cura di) (2007), *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Book, Milano.
- LOLLINI F. (2021), "Appunti Sparsi" in EMALDIV., ROSSIV., (2021), *Il rituale del serpente. Animali, simboli e trasformazioni*, Ex Convento di San Francesco, Bagnacavallo, Danilo Montanari Editore, Ravenna.
- MADESANI A. (2007), *Franco Vaccari, Fotografie 1955-1975*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Roma.
- MARRA C. (2003), *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "Senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2005), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.
- Id. (2007), "Prefazione", in PANARO L. (2007), *L' occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi.
- MUZZARELLI F. (2003), *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano.
- PANARO L. (2007), *L' occultamento dell'autore. La ricerca artistica di*

- Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi.
- Id. (2021), *Franco Vaccari Intervistato da Luca Panaro*, in *Anjmot, L'altra filosofia. L'arte per l'altro*, Safara, Pordenone.
- RAMOS F. (2016), *Animals*, The MIT Press, Londra.
- ROSSIV. (2014), "Maurizio Cattelan, il doppio", in *Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, Dipartimento DUSIC dell'Università di Parma, 2014.
- SINGER P. (1975), *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*, Random House, New York.
- SPATOLA A. (1966), "Testo introduttivo", in VACCARI F. *Le tracce*, Sanpietro editore, Bologna.
- TEIXEIRA PINTO A., (2020), "L'animale postumano. Cosa c'è dietro la proliferazione degli animali nell'arte contemporanea?", in *Anjmot, L'altra filosofia. L'arte per l'altro*, Safara, Pordenone.
- VACCARI F. (1972), "Ambiente Geiger", in *Data*, 4 maggio, pp. 29-32.
- Id. (1985); "Mega bit e il sogno", in *Memorie*, Galleria Borgognona, aprile-maggio, Milano.
- Id. (2005), *Cani + sedie + donne*, Circolo degli artisti, Faenza.
- Id. (2011), *Fotografia e inconscio tecnologico*, VALTORTA R. (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- VALTORTA R. (2011), "Introduzione", in VACCARI F. (2011), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Ead. (a cura di), Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.
- XXXIX, Esposizione internazionale d'arte. Biennale di Venezia (1980) *Arti Visive '80*, catalogo.
- XXXVIII, Esposizione internazionale d'arte. Biennale di Venezia (1978), *Dalla natura all'arte dall'arte alla natura*, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia.
- ZANCHETTI G., MINUTO M. E., ACOCELLA A. (2020), "Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa", in *Piano b*, V. 5 N. 1, Bologna.
- Id., MINUTO M. E., ACOCELLA A. (2020), "Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Linguaggio, pro-

cesso, narrazione", in *Piano b*, V. 5 N. 2, Bologna.

Id., FERRARI D., (2010), *Poesia visiva. What to do with poetry. La collezione Bellora al Mart*, Mart, Rovereto, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.