



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/>

CATERINA LAQUINTA (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano NABA)  
**Appunti per un bestiario femminista. Clemen Parrocchetti  
artista oltre il divenire-animale**

### **Clemen Parrocchetti: divenire-donna, divenire-animale...**

Artista dalla creatività fuori dagli schemi e dalle tendenze, Clemen Parrocchetti (1923-2016), insieme a molte artiste della sua generazione, intraprende un percorso irregolare rispetto alla propria epoca. Tutta la sua attività artistica è, infatti, scandita da un tempo personale in cui il processo autobiografico, slegato da un tempo storico e lineare, ha la capacità di riconnettersi a piani intergenerazionali e transnazionali in grado di rendere significativo il suo lavoro in epoche e contesti apparentemente lontani.<sup>1</sup>

Considerata l'occasione di questo contributo in cui si intende focalizzare l'attenzione sulla produzione artistica di Parrocchetti degli anni Novanta e Duemila, bisogna inoltre considerare che questo corpus di opere, seppure ancora totalmente inedito, conferma tale posizione laterale e allo stesso tempo riconoscibile dell'artista. Si tratta, infatti, di lavori leggibili in relazione alla produzione dell'artista dei primi anni Settanta, quando con la consapevolezza maturata in ambito femminista Parrocchetti connota irreversibilmente la sua pratica artistica.

---

<sup>1</sup> Per una panoramica sull'attività artistica di Clemen Parrocchetti dal 1969 al 1989 si veda: laquinta C. (2019), "Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti", in *Palinsesti*, vol. 8. <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/826/816> (consultato il 13 giugno 2022). Due recenti mostre hanno inoltre contribuito al riposizionamento storico dell'artista: *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, a cura di Marco Scotini e Raffaella Perna (Milano: FM Centro per l'arte contemporanea, 2019). Cat. (Milano: *Flash Art*, 2019) e *Archivi Ribelli* a cura di Sofia Gotti (Vigiano Biellese: Villa Era, 2020).



Fig. 1

Clemen Parrocchetti, *Cintura di Castità - Occhio alla mercificazione n.2*, 1978, tessuto, gommapiuma e tecnica mista su lastra d'alluminio, 61x36x5,5 cm. Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.

Nel 1973 la presa di coscienza del femminismo la porta a stendere un breve manifesto, *Promemoria per un oggetto di cultura femminile*, cucito con filo rosso su una piccola lastra di metallo, in cui denuncia il ruolo della donna nella vita sociale rivendicandone implicitamente anche la posizione nel conteso artistico e culturale. Successivamente, tra il 1974 e il 1978, realizza sculture e assemblage in tessuto allineate a questa posizione, opere che lei stessa definisce "oggetti di cultura femminile" [Fig. 1] e che diventano, in seguito, ricami su grandi tele di iuta grezza. In questi lavori compaiono occhi, bocche, seni e vagine – mai volti o corpi interi – realizzate in gommapiuma e rivestite di tessuti morbidi ed elastici, coperti da fili e spilli: rimandi a parti anatomiche di un corpo frammentato ma significativa, incompleto e allo stesso tempo eccedente.

Parrocchetti individua, così, nella tecnica del rammendo, del ricamo e delle applicazioni tessili il punto di svolta per tentare di sovvertire, almeno in parte, il lavoro domestico mostrando le infinite possibilità di un fare artistico femminista e emancipato che annulla e riabilita allo stesso tempo quel fare, contestando lo stato di subordinazione della donna.

Nel 1978 si unisce al Gruppo immagine di Varese e ad altre artiste italiane per confermare in modo sempre più corale e allargato un'esplicita denuncia dei ruoli domestici che limitano e bloccano il percorso esistenziale della donna. Partecipa con queste artiste ad una serie di mostre e altre attività tra le quali anche la XXXVIII Biennale di Venezia.

Gli anni Ottanta, nonostante il raffreddamento di molte pratiche artistiche che in Italia si erano mosse su un terreno sociale e politico, sono segnati per Parrocchetti dall'uso della materia tessile. Tra il 1982 e il 1985 realizza grandi ricami su tela leggera in cui, da una parte, permane la dimensione della denuncia attraverso la parola ricamata, mentre dall'altra riappare l'immagine della donna questa volta in una versione "femminilizzata" di alcuni miti classici.

Arrivata alla metà degli anni Novanta, Parrocchetti si riconnette, dopo quasi trent'anni, alla pittura e, con un atteggiamento più meditato e introspettivo, rivolge la sua attenzione al mondo degli animali e all'autoritratto.

Il presente contributo intende mettere a fuoco proprio quest'ultima fase del lavoro di Parrocchetti, affrontando le ramificazioni di una ricerca che, se non risponde a un percorso in linea con tendenze e stili, si aggancia in modo sorprendente ad alcuni dei termini più interessanti del dibattito tra arte e animalità proprio a partire dal tema autobiografico: la problematicità legata alla costruzione dell'immagine dell'animale in rapporto a sé stessi; la possibile definizione dell'animale come soggetto sociale ed ecologico, e i processi di trasformatività, metamorfosi – diremmo oggi interspecismo – che riguardano il mondo degli antropodi e dei microrganismi. Temi che, considerata l'estensione del percorso dell'artista, si sono risolti in una produzione inedita di disegni e pitture, una lungimirante e articolata scansione di possibilità da leggere come una raccolta di dati e appunti che, partendo dal femminile, si riconnettono a identità non umane con aperture che vanno dal simbolico al biologico all'interno di una personale visione del mondo.

## Storia di un incontro annunciato<sup>2</sup>

In un piccolo e misterioso disegno del 1997, *Micol vola con le meduse*,<sup>3</sup> Parrocchetti rappresenta il suo cane Micol in volo fra tre grandi meduse di colore rosa carne. Queste, sovradimensionate rispetto al piccolo e sottile corpo dell'animale che si libra al centro della composizione, si sovrappongono in un fluido groviglio di linee dove i confini dell'uno sono ridisegnati e contenuti in quelli delle altre.

Parrocchetti dà vita così ad uno dei più anomali incontri interspecie, quello tra canidi e cnidari.

Queste due specie, infatti, non condividono nulla, non comunicano tra loro in nessun modo, differenziandosi anche in relazione all'essere umano: laddove con i primi si generano forme di domesticazione, con i secondi questa attività è impossibile.

Ciò che possiamo affermare con sicurezza è che, se la presenza del cane nel disegno dipende dalla vicinanza fisica di quest'ultimo all'artista, quella della medusa è apparentemente meno chiara e stimola la ricerca di un richiamo di questa figura nella precedente produzione dell'artista.

In questa prospettiva possiamo indicare senza dubbio una coppia di

2 Le opere (disegni, dipinti, ricami) citati in questa e nelle successive sezioni sono conservate parzialmente esposte presso la sede dell'Archivio Clemen Parrocchetti (Cantalupo Ligure, AL) o presenti in collezioni private. Pertanto si tratta di opere inedite non pubblicate e non esposte al pubblico se non in alcune occasioni di cui si darà eventualmente conto in questa sede. Laddove non specificato sarà da intendersi che le opere non sono visionabili perché conservate in collezioni private o se presenti nella sede dell'Archivio visibili secondo la regolamentazione stabilita da quest'ultimo. La citazione di tali opere all'interno di questa pubblicazione nasce da un lavoro di studio e primo inventario della produzione dell'artista ad opera dell'autrice di questo saggio avvenuta tra il 2018 e il 2019.

3 Nel 1997 Clemen Parrocchetti elabora altri disegni simili a *Micol vola con le meduse*. Tra questi ricordiamo i dipinti *Capriola*, 1995 [Fig. 2]; *Spettacolo*, 1995 [Fig. 3]; *Gioco*, (1995); *Vita da cane* (1994); *Ninna nanna per Micol* (1994), *Cave canem!* (1994) conservati presso la sede dell'Archivio e ancora i disegni *Micol vola attorno alla Torre Velasca* (1996); *Micol vola nei paraggi del Duomo* (1996); *A suon di musica nei paraggi del duomo* (1997) *Diario d'estate: luglio - Micol vola in Engadina* (1996) *Micol vola a suon di musica* del 1997, *Le scale di Micol* 1997 *Micol vola nel porticciolo* (1996), collocati in collezioni private.

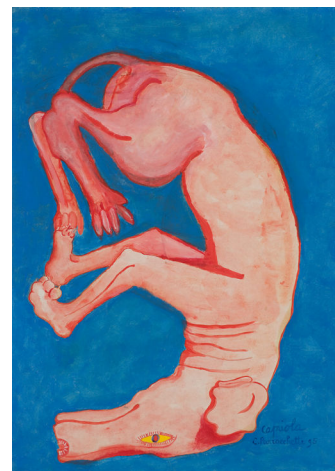


Fig. 2  
Clemen Parrocchetti, *Capriola*, 1995, acrilico su tela, 101x73 cm.  
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a sinistra).



Fig. 3  
Clemen Parrocchetti, *Spettacolo*, 1995, acrilico su carta tela, 74,5x101 cm.  
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a destra).

opere realizzate da Parrocchetti intorno alla metà degli anni Ottanta della serie già citata e dedicata ai temi della mitologia classica. Si tratta di due grandi ricami su velluto scuro del 1984: *Chioma di Berenice n. 1* [Fig. 4] e *Costellazione Chioma di Berenice* [Fig. 5], ispirate al mito della regina cirenaica la cui chioma venne trasformata in corpo celeste a seguito di un voto.

Nella prima delle due opere appare una coppia di applicazioni in tulle: una, rossa, dentro cui è posizionato un agglomerato di fili colorati e l'altra, azzurra, riempita da una doppia treccia di fili arancioni e rossi che ricordano lunghi capelli.<sup>4</sup> L'altro ricamo, *Costellazione Chioma di Berenice*, presenta, invece, un solo elemento circolare al

4 Questi ammassi di fili non cuciti ma applicati su tessuto ricorrono in altre opere realizzate da Parrocchetti negli anni Ottanta sul tema dei miti. La piccola treccia presente in *Chioma di Berenice* rimanda infatti ad un'altra opera realizzata nel 1984, *Miti al femminile*, in cui le figure di donne sono ispirate alla figlia più piccola dell'artista, allora poco più che adolescente dai folti capelli rossi.

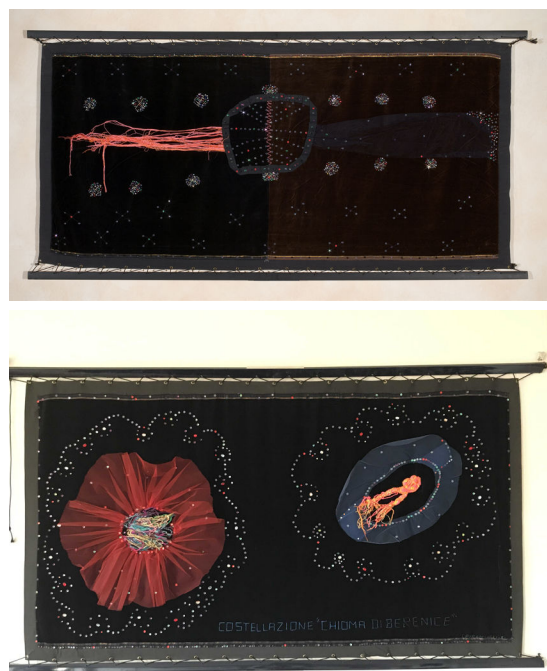


Fig. 4

Clemen Parrocchetti, *Chioma di Berenice n.1*, 1984, ricamo, filo, paillettes tulle su velluto, 106X222 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in alto).

Fig. 5

Clemen Parrocchetti, *Costellazione Chioma di Berenice*, 1984, ricamo, filo, paillettes tulle su velluto, 106X222 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in basso).

centro del quale si dispiega, da un lato, una piccola massa di fili rosa, e dall'altra una fettuccia in tulle scuro.

L'impiego di una materia tessile tanto leggera e trasparente quanto più spessa, compatta e brillante aggiunge un carattere di ambiguità alle composizioni e lascia facilmente associare queste forme a cellule, ovuli, cefaloidi in formazione sospesi in uno spazio amniotico e primordiale, accompagnati da filamenti che ricordano scie lumino-

se, tentacoli, pelurie, schiume.<sup>5</sup> Corpi, si potrebbe supporre, vicini a quelli delle meduse, multiformi organismi in potenza che “vivono in un feedback continuo con il contesto rispetto al quale si aggiustano un po' come fanno le forme di vita artificiale emergente” (Timeto 2020: 180) e che, come sostiene Haraway, sono “esseri liminari” come il ragno o il pesce e “passano su e giù attraverso regni diversi incluse vita e morte” (ivi: 181).

Accanto a queste potremmo aggiungere un'altra piccola serie di sette ricami senza titolo, realizzati nel 1991 su tessuto di cotone bianco, in cui Parrocchetti sembra proporre un avanzamento in chiave più astratta di questa specie di “medusa” in trasformazione: grovigli da cui si dipanano filamenti e linee, con piccoli elementi sferici [Figg. 6-7-8].

Dalla descrizione di un anomalo incontro tra cani e meduse si è giunti così alla natura di un incontro ben più significativo: quello di Parrocchetti con l'animale.

Ciò che Parrocchetti propone in queste opere è, di fatto, un progressivo spostamento di immaginario così come molte altre artiste e critiche femministe della sua generazione, che intuirono nel dominio patriarcale non solo la sottomissione a questo del genere femminile, ma anche del mondo naturale. Una posizione che negli anni Novanta si afferma come una totale revisione della formula ontologica binaria tra umano e animale da intendersi qui come “dato”<sup>6</sup> e che sarà da fondamento all'eco-femminismo secondo un “principio di animalità radicale che porta il maschile e il femminile oltre la dimensione dell'umano” (ivi: 187).

<sup>5</sup> Si potrebbero aggiungere alle immagini suscitate da questi filamenti anche quelle scie che fuoriescono dalle *Femme maison* realizzate tra il 1945 e il 1947 da Louise Bourgeois o come lei stessa li definisce i suoi *pensées-plume* (“pensieri-piuma”). Si veda Subrizi 2012: 112.

<sup>6</sup> Tali indagini confluiscono in un campo di studi denominato “animal turn” nato dal movimento per i diritti degli animali lanciato dal filosofo australiano Peter Singer nel 1974 con il testo *Animal Liberation*. Fa capo a questo settore una sostanziosa bibliografia che spazia dalle arti alle scienze sociali e alla teoria femminista e che si interroga sulla divisione del mondo tra umano e non umano in cui sono fondamentali i testi di Gilles Deleuze e Félix Guattari, Donna Haraway, Jacques Derrida.



Figg. 6-7-8

Clemen Parrocchetti, *Senza titolo*, 1991, ricamo con filo, pailletes e acrilico su tela, 200X90 cm (serie di 7).

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco.

### Dal primo autoritratto in poi, divenire-altro

John Berger, attraversando in un suo testo una parte del dibattito che riguarda il rapporto tra umani e animali (Berger 2019: 46), sostiene che questi ultimi sono “una fonte inesauribile di immagini”. La loro rappresentazione è qualcosa da cui l'umanità non può prescindere fin dal mondo preistorico: “il primo soggetto della pittura fu l'animale. Probabilmente il primo materiale della pittura fu il sangue animale” (Berger 2016: 27).

Se la rappresentazione è frutto dello sguardo umano, nel caso di quella degli animali potremmo chiederci a quale livello di reciprocità questa possa avvenire. Perché l'essere umano osserva gli animali? Forse per definire la propria unicità di specie?

Una risposta a tali quesiti si può sviluppare spostando il dibattito sulle pratiche artistiche e sul pensiero di matrice ecologico-femminista che si estende, oggi, alle questioni legate all'animalità.<sup>7</sup> Come afferma Emily Clark in uno dei saggi che compongono l'ampio e articolato

<sup>7</sup> Si rimanda ai testi citati in bibliografia di Marti Kheel, Greta Gard, tra le ecofemministe e animaliste maggiormente note.

numero monografico della rivista *Hypatia* “Animal Others”, “animal studies needs feminism and feminism needs to take animal studies and speciesism seriously” (Clark 2012: 518).

Il femminismo aveva riconosciuto la posizione marginale e l'oppressione sociale e politica della donna proprio a partire dal corpo e dalla sua essenza e in questa direzione le artiste avevano cercato di rendere visibili queste differenze. Parrocchetti, ad esempio, aveva guardato il corpo ingabbiato nell'attività domestica e proprio attraverso questa aveva raccontato l'oppressione del soggetto femminile: il corpo così frammentato poteva diventare, per eccesso, un corpo collettivo e, perché no, forse anche animale.

All'inizio degli anni Novanta, dopo un periodo di chiusura interiore a causa della perdita di alcuni cari, Parrocchetti sembra essere rianimata dall'arrivo del cane Micol e riprende l'attività artistica soprattutto grazie al disegno e alla pittura.

La presenza del cane nella vita dell'uomo, ma soprattutto il fenomeno di domesticazione che ne è seguito, è storia nota al punto che i cani sono diventati veri e propri “soggetti sociali” vincolati allo stile di vita della classe borghese e bianca. Sottolinea Harriet Ritvo come nel XIX secolo sagacia e intelligenza fossero ritenute doti comuni sia ad animali che a servitori.

In the nineteenth century, for example, as now, some pets really did belong to human families in all but the narrowest biological sense. At the other end of the affective scale, the relationships between some working animals and their owners strongly resembled the relationships between some human laborers and their employers. The docility and loyal devotion of dogs and horses were praised in terms equally applicable to human servants (Ritvo 2007: 120).

Le serie di opere inedite che Parrocchetti dedica al cane Micol, oltre ai lavori citati nella seconda sezione, aprono un interessante scenario sul coinvolgimento del cane nella vita dell'artista, innanzitutto perché proprio accanto all'animale Parrocchetti inizia a ritrarsi per la prima volta: a mezzo busto, con il volto in dissolvenza rispetto al muso del cane e con il cane in primo piano nella tipica postura seduta sulle zampe posteriori, mentre gli avvolge il corpo con il braccio (*Io Micol*



Fig. 9

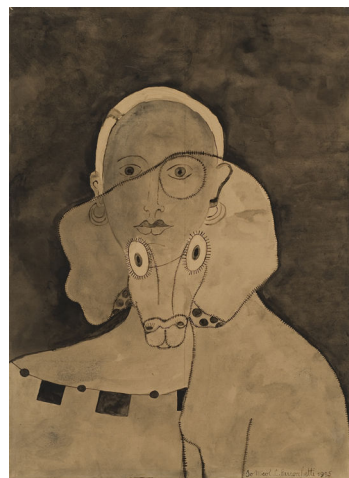
Clemen Parrocchetti, *Io, Micol*, 1994, acrilico su tela, 103x78 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a sinistra).

Fig. 10

Clemen Parrocchetti, *Io, Micol*, 1995, acrilico su tela, 100x75 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (a destra).



del 1994) [Fig. 9].

In un dipinto della prima serie, *Io, Micol* del 1995 [Fig. 10], il corpo dell'animale disegna con il mezzo busto dell'artista una linea continua, la spalla dell'uno corrisponde a quella dell'altra, mentre la parte del capo è definita da una compenetrazione dei due volti dove permane la riconoscibilità anatomica di ciascuno: un'immagine doppia ma inestricabile che sembra ripresa durante un processo di messa a fuoco. Cane e padrona sono tenuti insieme da un elemento centrale per l'equilibrio della composizione: l'occhio sinistro dell'artista, più grande e più chiaro del destro, è delimitato da una forma circolare che sembra non appartenere né al corpo dell'una né a quello dell'altra. L'uso della trasparenza, inoltre, qui ha un ruolo significativo: nessuna delle due figure domina sull'altra ed è come se questo delicato equilibrio innesca la possibilità di molteplici combinazioni tra donna e

animale nell'atto di diventare altro da sé, qualcosa di più forte della metamorfosi, un espandersi molecolare, un divenire che è animale ma anche donna e anche altro (Deleuze, Guattari 2003: 353-354). È possibile che l'artista abbia avuto bisogno di questa immagine per accedere ad un riconoscimento identitario in un determinato momento della sua vita? Che sia in gioco nell'autoritratto anche un intento autobiografico? L'enfasi posta sull'occhio dell'artista può indicare la dinamica dello sguardo tra soggetti umani e animali? Nella serie di autoritratti *Io, Micol* possiamo affermare che Parrocchetti intraprende un lavoro in cui il tema della sottomissione femminile si è evoluto nell'ascolto di un tempo personale capace di ristabilire il rapporto con l'umano attraverso l'animale, ma oltre la sua domesticazione.

Questa idea di autoritratto rievoca, da una parte, quell'idea di un tempo autobiografico vissuto da Carla Lonzi in risonanza con la stesura del *Diario* in cui inverte il tempo lineare per un tempo che è il riflesso di un vivere e pensare "autocoscienziale" (Boccia 1990: 7; Subrizi 2021: 25); dall'altra, ricorda quella necessità di rispondere al "chi sono" di Jacques Derrida attraverso il rispecchiamento del suo sguardo in quello dell'animale. Il filosofo osservandosi nell'imbarazzante condizione di trovarsi nudo davanti a un gatto afferma: "l'autobiografia è incominciata a questo punto" (Derrida 2020: 100), dove, inoltre, le cose si complicano per l'autore con l'immaginario irrompere sulla scena di un soggetto femminile che infrange l'esclusività dello sguardo binario uomo-animale.

Si chiarisce così che le categorie universalizzanti che indicano "l'animale", "la donna" e "l'altro", servono solo per assicurare il primato del soggetto maschile come rappresentativo del soggetto umano.

D'altronde la violenza fatta all'animale comincia, egli dice, proprio con tale pseudo-concetto, 'l'animale', parola usata al singolare, come se tutti gli animali, dal verme allo scimpanzè, costituissero un insieme omogeneo al quale si opporrebbe, radicalmente, 'l'uomo' (Derrida 2020: 30).

Questi lavori di Parrocchetti che innestano volto umano e animale in una stessa effigie toccano per certi versi la serie *La mucca pazza*, avviata da Carol Rama nel 1996 in concomitanza con la diffusione

della notizia di una epidemia che in quel periodo stava colpendo le mucche fino alla morte. Carol Rama affermava in un'intervista con Corrado Levi e Filippo Fossati che “questo dramma che c'è stato sulla mucca pazza, mi ha fatto lavorare in modo straordinario. Anche perché ho talmente interpretato la cosa [...] che la mucca pazza sono io...” (Subrizi 2021: 96).

Anche nelle prime opere di Birgit Jürgenssen si notano assonanze con il lavoro di Parrocchetti nel trattare l'animale, in particolare attraverso due sue tipiche modalità: “animalizzare l'umano” e “antropomorfizzare l'animale”, in cui l'idea e l'immagine di animalità coincidono in una forma di alterità interna e non rispetto all'essere umano (Solomon-Godeau 2018: 195). L'artista austriaca utilizza questa doppia tendenza fin dai suoi primi lavori, ad esempio in *Housewife*, un disegno del 1973, una donna in abiti da lavoro domestico si arrampica su una gabbia con il volto e le mani feline, mentre le fa da contraltare *Elsa*, sempre del 1973, una donna irsuta nuda accompagnata da un puma, entrambi abitanti di un paesaggio inospitale. Si potrebbe anche citare una più recente serie di disegni del 2019 in cui l'artista brasiliana Rosana Paulino introduce riferimenti che intersecano la storia personale con la storia del suo paese d'origine e della tradizione yoruba, mostrando con *Bùfala*, un bufalo trasformatosi in donna con occhi sanguinanti, labbra segnate e lingue sporgenti. Un'immagine che, sostiene l'artista, espone un'idea di donna che non può essere costruita e riconosciuta all'interno dei confini occidentali.

Come si vede, è un rapporto, quello tra donna e animale, i cui termini “sembrano congiungersi su una soglia fragile, senza trovare equilibrio e rimanendo nella condizione di un'oscillazione identitaria” (Subrizi 2021: 95). La scoperta di un mondo animale in cui le differenze e il canone possono essere ripensati spinge Parrocchetti, come anche le artiste citate, ad arricchire la propria produzione di immagini che hanno l'obiettivo di individuare nell'animale un altro momento, dopo il femminismo, in grado di attribuire complessità e, allo stesso tempo chiarire un rapporto non esclusivo col mondo.

## Trame, rivolte e alleanze

Nel 1998 l'attenzione di Parrocchetti viene catturata da un evento che, pur nella sua ordinarietà, le svela un mondo di creature tanto invisibili quanto presenti nella vita degli esseri umani: estraendo alcuni abiti dal suo armadio li trova fortemente danneggiati dall'intervento delle tarme.<sup>8</sup> Non è il fatto in sé a turbarla particolarmente, ma l'esistenza di questi piccoli esseri viventi dal comportamento distruttivo e apparentemente inattaccabili, imprevedibili e imprevedibili. Da quel momento Parrocchetti inizia un lavoro intenso di ricerca su questi e altri insetti: si reca presso la Biblioteca Sormani di Milano per recuperare manuali di storia naturale e testi di zoologia, ne fotocopie delle sezioni, soprattutto quelle con le riproduzioni anatomiche degli insetti, annota, trascrive considerazioni e definizioni sulle diverse specie.

Dopo l'incontro con l'entomologo del Museo di Storia Naturale che gliel'ha mostrò “così com'erano bruttine, grigette, piccolissime, invisibili”, iniziò a riprodurle attraverso il disegno in scala sempre più grande seguendo disegni scientifici. Realizza due disegni a china su carta, *In picchiata nei panni* del 1997, a cui seguiranno altre due opere, *Tinea Pellionella Tarma della lana Lepidotteri-Tineidi* e *Tinea Pellionella Tarma della lana* del 2000, in cui sotto la figura della tarma è rappresentato un lembo di tessuto.

Successivamente sostituisce al disegno elaborazioni in tessuto: “con garza e fil di ferro e rame ne costruii alcune [n.d.r.], abbastanza vezzose [n.d.r.], e accattivanti e le infilai in una specie di involucro di perspex [...] così per una specie di legge di contrappasso non avrebbero più potuto fare danno, imprigionate com'erano” e ancora, “finalmente innocue e racchiuse, quasi per una legge del con-

8 Il racconto di questo evento e le riflessioni che ne sono seguite è trascritto a mano dall'artista su pagine bianche non numerate tra il 2000 e il 2003. Questi documenti, inediti, sono stati raccolti dall'artista stessa e si sono resi così disponibili per un primo studio da parte dell'autrice di questo contributo. Tali documenti non consultabili in quanto ancora in fase di inventariazione presso la sede dell'Archivio. Tutte le citazioni dell'artista che seguiranno nella sezione sono state estratte da questa raccolta di documenti dunque riportate solo tra virgolette senza indicazione della fonte di riferimento.



trappasso, in una specie di guaina per cappotti che mai più potrete mangiare!" [Figg. 11-12].

Si tratta di sculture composte da un contenitore in plexiglass trasparente dalla forma trapezoidale all'interno del quale sono posizionati degli *assemblage* in stoffa in cui un piccolo corpo oblungo imbottito fa da sostegno alle grandi ali che si dispiegano nello spazio, sfoggiando la trama di fili dai colori chiari e brillanti, mentre al di sotto di ogni scultura viene posizionato un brandello di stoffa, salvato dal rosicchiamento dell'insetto. Il vero "contrappasso", come dice Parrocchetti, non è solo nell'imbrigliarle in un involucro simile a quello dei cappotti per renderle inoffensive, ma nel realizzarle con lo stesso materiale di cui loro stesse si nutrono.

Questa nuova vita delle tarme è anche l'inizio di un nuovo immaginario che Parrocchetti elabora intensificando la sua ricerca sulle specie vicine ai lepidotteri. Guardando il variegato mondo degli insetti, Parrocchetti si accorge della complessità e delle specificità dei loro comportamenti riproduttivi, predatori e delle loro strutture familiari e coabitative simili a quelle umane e vede in questi animali una possibile concatenazione tra specie diverse.

Dopo le tarme il suo interesse si orienterà sulla vita di pidocchi, pulci, cavallette, scorpioni, blatte, scarafaggi e ragni. La ricerca si sviluppa in modo analogo rispetto a quella svolta sulle tarme: raccolta di appunti, testi di enciclopedie, manuali dalla biblioteca.<sup>9</sup> Ad esempio, sulla cavalletta annota: "caratteristico il canto stridulo per cui il torace è una specie di violino. Sono menzionate più volte nella Bibbia come uno dei peggiori flagelli per l'agricoltura. Spiccano salti e voli lunghissimi trascinati anche dal vento per alcune miglia" e ancora, in un altro appunto: "antenne brevi il corpo è conico e snodato le zampe sono inserite lateralmente al tronco – grande saltatore – una spinta vigorosa sul terreno le fa spiccare un portentoso salto. La testa è grossa – L'apparato masticatore labbra bilobo è robusto atto a divorare." Da questo nascono i due disegni *Cavalletta all'opera* del 2001 e 2002, in cui l'insetto, colto nella stessa posizione, è intento a divorare la vegetazione di un campo.

<sup>9</sup> Anche in questo caso, lo sviluppo della ricerca sugli insetti deve considerarsi inedito e sviluppato dal 2000 al 2004 attraverso le modalità descritte nella nota n. 10.



Fig. 11  
Clemen Parrocchetti, *Tarma*, 1998, ricamo con filo di lana su stoffa e fil di ferro, 46x38x22 cm.  
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in alto).

Fig. 12  
Clemen Parrocchetti, *Tarma*, 1998, ricamo con filo di lana su stoffa e fil di ferro, 62x64x30 cm.  
Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in basso).

Sulle pulci scrive: “500 specie conosciute parassiti dell'uomo e di cani e anche di polli”, e poi le riproduce a colori sgargianti ricopiando l'illustrazione del testo durante la fase dell'accoppiamento in *Danza nuziale di due pulci innamorate*, e *Danza erotica di due pulci innamorate*, entrambi del 2002. Un posto è riservato anche ai pidocchi che “con le loro punture provocano il tifo”, e che poi riporta in un disegno del 2000, *Cuore di mamma pidocchio f. ricovera tra addome ed ali i suoi bambini*.

Nel 2003 la serie completa dei disegni e delle sculture confluisce in una mostra presso il Museo di Storia Naturale di Milano *Tarme... e altri amici. Interpretazioni poetiche a più voci*,<sup>10</sup> dove le tarme incapusate vengono esposte sulla scalinata principale mentre i ventidue disegni sono collocati su pannelli. Si capisce dal testo che Parrocchetti scrive per la mostra che sono state le immagini dei manuali a interessarla più che i dati scientifici e tassonomici. Così descrive i pidocchi e le pulci:

I pidocchi grigiastri hanno molto interessato la mia fantasia ed aldilà della verità scientifica ho loro attribuito uno spirito parentale e materno disegnando e costruendo la mamma pidocchio che ricovera sull'addome, sotto le ali, i suoi pidocchietti. E, non sono carine le Pulci innamorate quando per accoppiarsi compiono una specie di danza rituale?<sup>11</sup>

Poi illustra locuste e cavallette:

che i francesi chiamano “sauterelles” per i salti lunghissimi che fanno e fanno chilometri e chilometri trascinate dal vento, sono dette cavallette per la loro vaga somiglianza nel musetto, fornito di micidiali tenaglie, a quello dei cavalli con morso e filetto. Ho disegnato le cavallette all'opera tra le spighe di grano, di cui è rimasto ormai poco.<sup>12</sup>

10 La mostra si è svolta dal 20 novembre 2003 al 1 febbraio 2004 e successivamente alcune opere sono state esposte in un'altra collettiva presso la Galleria Casa Dugnani si Robecco Sul Naviglio (MI) dal 15 maggio al 2 giugno 2013.

11 Pubblicazione s.p.

12 Ibidem.

E infine a proposito di blatte, scarafaggi e scorpioni che riproduce anche in alcuni disegni come *Scarafaggio-Blatta domestica* [Fig. 13], *Scorpione* del 2000 [Fig. 14] e *Blatta Scarafaggio* del 2001 [Fig. 15] scrive:

un po' tozzi e marroncini, che vediamo spesso strisciare svolazzando per le nostre case, e che appena si accorgono di essere visti, scappano velocissimi?

Ma sì, le Blatte, gli Scarafaggi insetti veramente indesiderabili, ma desideratissimi dagli scorpioni. Ah! Già gli scorpioni! Vere macchine da guerra armati di innumerevoli pinze, con cui afferrano le blatte ed altre vittime e incuranti dei loro dibattimenti, le sminuzzano portandole direttamente alla bocca.<sup>13</sup>

Tra gli appunti e le ricerche fatte da Parrocchetti intorno agli insetti resta in sospeso una pagina fotocopiata da un manuale che riporta il titolo *Anatomia degli aracnidi*, ma di cui poi non si trova traccia nei fogli manoscritti e nemmeno in elaborazioni successive. Forse è l'indizio di una potenziale ricerca, mai realizzata, che avrebbe potuto avvicinare gli insetti di Parrocchetti alle donne-ragno, i Nests (corsivo), elaborati da Louise Bourgeois nel 1994 per celebrare le doti materne (Bernadac, Obrist 2009: 357-362). Grazie a questo modo di procedere per assonanze a rimandi ritroviamo allora anche Bracha Ettinger che, come Parrocchetti, lavora sulla forma delle meduse tra il 2006 e il 2012 (*Eurydice, Graces, Demeter*) e tra il 2015 e il 2019 (*Medusa n. 3*). Figure che Ettinger lascia emergere da quello stato “matrixiale” dopo lunghi periodi di gestazione e analisi interiore che si susseguono a progressivi e lievissimi interventi pittorici. E possiamo citare ancora Jürgenssen che in un disegno del 1978,

13 Ibidem. Nelle parole che Parrocchetti usa per descrivere questi insetti presentati nella mostra sembrano riecheggiare le parole usate da Carolee Schneeman quando ricorda il suo gatto Kitch attribuendogli movenze e comportamenti umani: “Before I could walk, crawling along a floor; I came upon an amazing presence also walking on the floor. It had huge eyes, whiskers, upstanding ears and luscious soft fur and I believe I shrieked I shrieked with delight” (Nichols Goodeve 2015: 12). L'autore qui si riferisce ad un testo inedito *The unpublished timeline, “The Lives and Deaths of Carolee Schneemanns Cats* scritto da Carla Benzan e Carolee Schneemann nel 2006.



Fig. 13  
Clemen Parrocchetti, *Scarafaggio-blatta domestica*, 2000, china e acquarello su carta, 26x33 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in alto).

Fig. 14

Clemen Parrocchetti, *Scorpione*, 2000, china e acquarello su carta, 48x58 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (al centro).



Fig. 15

Clemen Parrocchetti, *Blatta scarafaggio*, 2001, china e acquarello su carta, 48x38 cm.

Courtesy Archivio Clemen Parrocchetti, Cantalupo Ligure. Foto Antonio Maniscalco (in basso).



*L'animale*, avviluppa una figura femminile ritratta in posizione reclinata in una strana aura irradiante, una sorta di bozzolo che ne illumina e allo stesso tempo ne deforma i contorni, cogliendo uno stato di trasformazione in cui natura animale, subconscio, istinto e desiderio si fondono.

Questi esempi, tra i molti che potremmo citare, riguardano tutti una medesima evoluzione del pensiero dal femminile all'animale e ritorno. Come scrivono Deleuze e Guattari il divenire-animale non si genera per influenze dirette, parentali o riproduttive, così come gli immaginari non si formano per metafore, somiglianze, imitazioni logiche, collegamenti o filiazioni, ma avvengono per "contagio" (Deleuze, Guattari, 2003: 346). Così anche questi accostamenti sollecitano ipotesi per nuove connessioni che fanno parte di immaginari vissuti autonomamente ma difficilmente riconducibili a singole individualità; piuttosto a itinerari comuni, alleanze intergenerazionali basate su un vivere comunitario dove è possibile tracciare e rintracciare la propria soggettività dentro storie collettive. In questo modo la teoria e il pensiero femminista si manifestano dimostrando sempre di poter decentrare l'equivalenza tra umano e maschile.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSSON CEDERHOLM E., BJÖRCK A., JENNBERT K., LÖNINGREN A. S. (2014), *Exploring The Animal Turn. Human-Animal relations in Science*, Media Tryck, Lund.
- BERGER J. (2016), *Perché guardiamo gli animali*, Il Saggiatore, Milano.
- BOCCIA M. (1990), *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Roma.
- BOURGEOISE L. (2009), *Distruzione del padre / Ricostruzione del padre. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata.
- BRAIDOTTI R. (1996), *Madri, mostri e macchine*, Manifesto Libri, Roma.
- Ead. (1995), *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Milano.
- BUCCHERI A., INGRAO G., VALENZA E. (2017), *Archetipi del Femminile. Rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, Mimesis, Milano.
- BURGER N., FRITZ N. (2018), *Birgit Jürgenssen – lam*, Prestel, Vienna.
- BUTLER J. (1990), *Gender trouble: feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London.
- CAVARERO A., RESTAINO F. (2002), *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano.
- CLARK E. (2012), "'The Animal' and 'The Feminist'", in GRUEN K., WEIL K. (a cura di), *Animal Others*, Vol. 27, n. 3, Wiley-Blackwell, Stati Uniti, pp. 516-520.
- DELEUZE G. (2004), "A come animale", in *Abbecedario*, DeriveApprodi, Roma.
- Id., GUATTARI F. (2003), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvechi, Roma.
- Id., Id. (2021), *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata.
- DERRIDA J. (2020), *L'animale che dunque sono*, Rusconi, Brezzo di Edero.
- GANDINI M., SECOL M. (2021), *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo* DeriveApprodi, Roma.
- GARD G. (1993), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Temple University press, Philadelphia.

- GRUEN K., WEIL K. (2012), "Hypatia", Vol. 27, n. 3, *Animal Others*, Wiley-Blackwell, Stati Uniti.
- HARAWAY D. (2008), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ead. (2003), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Chicago.
- KHEEL M. (2008), *Nature Ethics: An Ecofeminist Perspective*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD).
- LICHTENBERG ETTINGER B. (1999), *Regard et espace-de-bord matrixiels: Essais psychanalytiques sur le féminin et le travail de l'art*, La Lettre Volée, Bruxelles.
- LIPPARD L. R. (1976), *From the center: feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York.
- LONZI C. (1978), *Taci anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.
- NICHOLS GOODEVE T. (2015), "'The Cat Is My Medium': Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann", in *Art Journal*, Vol. 74, n. 1, College Art Association, New York, pp. 5-22.
- SCHOR G. (2016), *Feminist Art-Garde. Art Of The 1970s. The Sammlung Verbund Collection*, Prestel, Monaco.
- SOLOMON-GODEAU A. (2018), "Birgit Jürgenssen. Seen Through the Anthropocene", in BURGER N., FRITZ N. (a cura di) *Birgit Jürgenssen – lam*, Prestel, Vienna, pp. 187-206.
- SUBRIZI C. (2021), *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma.
- Ead. (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, art e politiche dello sguardo*, postmediabooks, Milano.
- TIMETO F. (2020), *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie*, Mimesis, Milano.

## SITOGRAFIA

- IAQUINTA C. (2021), "Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti", in *Palinse-*

sti, n. 8 (2019), <https://teseo.unitn.it/palimpsesti/article/view/826/816> (consultato il 13 giugno 2022).

RITVO H. (2007), "On The animal turn", in *Daedalus*, vol. 136, n. 4, 2007 pp. 118 -22, MIT Press, Stati Uniti <https://direct.mit.edu/daed/article/136/4/118/26694/on-the-animal-turn> (consultato il 25 novembre 2022) pp. 118-122.