

**Artista ed entomologo**  
**Jan Fabre tra spazio museale e mondo animale**

Luigi VIRGOLIN



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

# Collection Actes

## Les vivants et leur environnement. Milieu, habitat, territoire, espace familial

sous la direction de  
Alessandro Zinna

Editeur: CAMS/O

Direction: Alessandro Zinna

Mise en page et relectures: Christophe Paszkiewicz

Collection Actes : Les vivants et leur environnement. Milieu, habitat, territoire, espace familial.

1<sup>re</sup> édition électronique: novembre 2021

ISBN 979-10-96436-05-7

*Résumé.* L'art contemporain a plusieurs fois peuplé les musées et les galeries avec des animaux, en les présentant dans leur naturalité organique. Evidemment, cela s'est passé en transformant l'espace de départ, normalement réglé par des pratiques symboliques et des codes culturels bien spécifiques, dans un habitat nouveau habité par des formes de vie.

Dans ce sens, l'une des opérations les plus importantes des dernières années a été accomplie par l'artiste belge Jan Fabre au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. À l'occasion de l'exposition "Jan Fabre: Knight of Despair / Warrior of Beauty", inaugurée en 2016, ses créations personnelles, comprenant animaux en peluche ou compositions de cafards en forme de crânes, sont entrées en relations avec la collection du musée, en particulier avec la section flamande.

La pratique artistique génère alors d'autres sens, émergeant de la stratégie d'appropriation de l'espace par l'artiste (le faire de l'entomologiste et de l'ornithologue), de la valorisation des positions sémantiques de termes contradictoires (non-vie et non-mort), des espèces animales convoquées (thèmes et figures d'un autre scène), de la collection permanente (le dépôt de codes) et du public (la sanction).

JAN FABRE, ERMITAGE, ARTE CONTEMPORANEA, ANIMALI, METAMORFOSI

**Luigi Virgolin** est doctorant en Communication, Recherche sociale, Marketing (cycle XXXIII) à l'Université Sapienza de Rome. Ses recherches dans le domaine sémiotique portent sur les processus de construction de l'identité culturelle et sur les dynamiques de stéréotypage du discours touristique, en particulier sur le plan visuel. Il travaille à la municipalité de Bologne où il s'occupe de projets de promotion de la ville, de marketing et de tourisme urbain. Il a publié avec Isabella Pezzini *Usi e piaceri del turismo. Percorsi semiotici* (Aracne editrice 2020).

Pour citer cet article :

Virgolin, Luigi, « Artista ed entomologo. Jan Fabre tra spazio museale e mondo animale », in Zinna, A. (éd. 2021), *Les vivants et leur environnement. Milieu, habitat, territoire, espace familial*, Collection Actes, Toulouse, Éditions CAMS/O, p. 237-249.

[En ligne] : <<http://mediationsemiotiques.com/virgolin>>.

# **Artista ed entomologo**

## **Jan Fabre tra spazio museale e mondo animale**

Luigi VIRGOLIN  
(Università de Rome – La Sapienza)

### **Introduzione**

L'arte contemporanea, a più riprese e con esiti diversi, ha popolato musei e gallerie di specie animali presentandole in tutto il loro dirompente portato fenomenologico proprio della semiotica del mondo naturale (Greimas 1970). Per citare solo gli esempi più celebri, ricordo i cavalli legati alle pareti della galleria L'Attico da Jannis Kounellis nel 1969, l'incontro di Joseph Beuys con un coyote in una galleria di New York nel 1974 nella performance "I Like America and America Likes Me", i cavalli appesi al soffitto o con la testa conficcata nel muro di Maurizio Cattelan fino alle mucche, agli squali e ai serpenti di Damien Hirst<sup>1</sup> sospesi in formaldeide dentro una teca degli anni Novanta. Ciò evidentemente è avvenuto trasformando lo spazio di partenza, sia esso la galleria o il museo, abitualmente destinato ad accogliere pratiche simboliche e regolato da codici culturali specifici, in un habitat risemantizzato da nuove dinamiche relazionali tra forme di vita (e di morte).

In tal senso, una delle operazioni più salienti e anche più discusse degli ultimi anni è quella che Fabre ha condotto all'interno del Museo statale Ermitage di San Pietroburgo. In occasione dell'esposizione "Jan Fabre: Knight of Despair/Warrior of Beauty" (The State Hermitage Museum 2016), tenutasi dal 22/10/2016 al 9/04/2017, le sue creazioni personali – ad esempio animali domestici imbalsamati appesi a dei ganci oppure composizioni di scarafaggi in forma di teschi – sono entrate in

relazione con le opere di alcune sale della collezione museale, in particolare della sezione fiamminga. L'idea della mostra all'Ermitage trova peraltro un precedente nell'esposizione che l'artista ha portato al Louvre nel 2008, ancora nelle sale fiamminghe e olandesi, dal titolo "Jan Fabre. L'ange de la métamorphose".

## 1. Jan Fabre artista entomologo

Prima di affrontare l'analisi specifica, è opportuno inquadrare la poetica dell'artista anche solo nelle sue linee generali. Il caso di Jan Fabre (Anversa, 1958) è senz'altro singolare. Artista visivo e uomo di teatro, ha spesso fatto ricorso all'universo animale per sviluppare le sue riflessioni sulla vita, sulla morte, sull'idea di trasformazione fisica e sociale; in un certo senso, immaginario animale e immaginario umano sono sempre presenti e intrecciati nel suo lavoro.

Fondamentale, nella sua storia di famiglia vera o presunta che sia, è la conoscenza del libro *Le monde merveilleux des insectes* di Jean-Henri Fabre, uno dei maggiori entomologi del XIX secolo. Da quella ricerca discende la grande passione che Jan nutre fin da piccolo per la scienza, e in particolare la fascinazione per gli insetti, che diventeranno materia espressiva ricorrente:

L'insetto è una sorta di passaggio intermedio, una sorta di creatura intermedia. Verso la fine degli anni settanta ho realizzato molti piccoli disegni e oggetti di e con insetti, ispirati dall'opera dell'entomologo Jean Henri Fabre. In seguito quegli insetti sono diventati materiale di studio e di confronto per il movimento, per la definizione del territorio e dello spazio. Nel mondo degli insetti ho cercato l'ispirazione per la mia arte figurativa e per le mie opere sceniche. (Paris 2012: 107)

Insomma, i temi e le figure appartenenti a quel peculiare ramo della zoologia che si occupa dello studio degli insetti ha progressivamente nutrito la sua ispirazione.

Più in generale, in Fabre si riconosce il tentativo, attraverso la pratica artistica, di conciliare il sapere scientifico con quello umanistico, che trova una formulazione nella sua idea di "consilience" (*Ibid.*, p. 90). L'incontro con il sociobiologo ed entomologo Edward O. Wilson darà un impulso fondamentale al tentativo di conciliare i saperi intrapreso da Fabre; quel Wilson che crede nella fondamentale unità di ogni conoscenza e ritiene intrinsecamente collegate discipline apparentemente molto diverse tra loro, come la biologia, l'antropologia e le arti (Wilson 1999). Sua è anche la collaborazione con lo scienziato Giacomo Rizzolatti riguardo al funzionamento dei neuroni a specchio e alla presunta base biologica dell'empatia.

Il posto di Fabre nel sistema artistico contemporaneo è dunque peculiare nella misura in cui le creazioni, che pure prendono corpo all'interno del circuito museale e appartengono pienamente al contesto culturale, sono debitorie del mondo della natura animale e di essa condividono forme e sostanze del piano dell'espressione.

## 2. Montaggi anacronici

Nella commistione di pratiche convocate dal caso in esame si instaurano diverse relazioni di senso. Innanzitutto c'è da tenere presente di base la compresenza, già evidenziata negli studi dedicati allo spazio museale come ambiente semiotico (Hammad 2006; Pezzini 2011), di ordini discorsivi di diversa natura che regolano la discorsività museale complessiva, ossia l'allestimento, gli oggetti e l'architettura. Tre livelli di pertinenza che intrattengono tra loro relazioni di tipo gerarchico e che contribuiscono alla ricchezza ma anche alla complessità del linguaggio artistico.

C'è, inoltre, nell'operazione condotta da Fabre, e che risponde a una delle pratiche espositive e interpretative più diffuse della contemporaneità, l'affiancamento di opere del passato, appartenenti a un contesto culturale codificato e riconoscibile, e del presente. L'accostamento di opere realizzate in tempi diversi nello stesso spazio semiotico genera effetti di senso insoliti e inediti, sotto il segno del montaggio anacronico, paragonabili a una concorrenza conflittuale fra linguaggi i cui risultati non sono prevedibili fino in fondo (Lotman 2013).

Un'ulteriore dimensione di senso deriva dal fatto che all'interno dello stesso *fare artistico* di Fabre si agitano di volta in volta il fare dell'entomologo, dell'ornitologo, di chi è dedito alla tassidermia, insomma di pratiche specialistiche che chiamano in causa la sfera animale e le scienze naturali, proiettando così una luce particolare sulla relazione tra discorso artistico e discorso della natura.

Ecco allora affacciarsi alcune domande di ricerca, a cui provo con questo contributo a dare risposta. Se l'intervento artistico avviene all'interno e anzi sul corpo stesso di uno spazio museale, nel nostro caso di una delle maggiori istituzioni mondiali, in che maniera esso comporta una risemantizzazione della semiosfera di partenza, intesa complessivamente nella sua componente spaziale-architettonica, in quella degli oggetti e ancora nel dispositivo dell'allestimento? In quali termini – di investimenti valoriali, di categorie semantiche, di selezione e pertinentizzazione della manifestazione figurativa – possiamo misurare il dialogo (o lo scontro) innescato con la collezione storica dal segno contemporaneo? Quali

sono le nuove riconfigurazioni di senso che emergono dal montaggio anacronico? Infine, quali significazioni proietta la componente scientifico-animale sul fare artistico?

### **3. L'analisi: assalto al Palazzo d'Inverno**

Rispetto all'operazione complessiva condotta da Jan Fabre all'Ermitage, il corpus oggetto dell'analisi è limitato a quelle sezioni che instaurano una qualche forma di rapporto con la collezione preesistente e che sottendono problematiche riconducibili all'animalità e alle forme di vita. In quest'ottica, ad esempio, non risulta pertinente la pur ampia esposizione ospitata presso il General Staff Building, corpo di fabbrica distaccato dalla sede storica del Palazzo d'Inverno e deputato ad accogliere mostre di arte contemporanea.

La relazione significativa per Fabre, e di rimando per la mia ricognizione, è con la grande tradizione medioevale e rinascimentale dell'arte fiamminga, che egli ammira profondamente. Se è vero che il legame con i vari Jordaens, Snyders, van Dyck e gli altri maestri è anche di natura identitaria perché motivato dall'appartenenza alla stessa terra d'origine, quella specifica cultura figurativa rappresenta il riferimento di confronto costante, trattandosi di un'arte e di una cultura centrate sull'idea di un corpo concreto, sensuale, segnato da una continua e vivificante irruzione di elementi grotteschi e burleschi.

#### *3.1 Preambolo*

Il percorso di visita prende avvio all'esterno del museo dove troviamo, in corrispondenza della corte interna del palazzo, il primo intervento dal titolo "The Man Who Measures the Clouds".

La scultura raffigura l'artista proteso verso il cielo nell'atto di misurare, dunque di stabilire connessioni mentali, fisiche, politiche. In primo luogo rapporti tra le collezioni museali – la storia, la tradizione, il deposito di codici e iconografie – e le sue creazioni *hic et nunc*, quelle di una persona in abiti moderni su una scala. Ma le connessioni possono essere anche di altra natura, ad esempio quelle implicate tra fare artistico e fare scientifico. La scultura è un risultato di *débrayage* che installa il ruolo tematico dell'artista ma anche quello dell'ornitologo, i cui elementi naturali di lavoro sono il cielo, l'aria, gli uccelli. Insomma, la dichiarazione programmatica collocata in apertura è che il senso risiede e scaturisce nella relazione tra linguaggi, e che l'artista è un traduttore, o passatore, di questa relazione.



Fig. 1: *The Man Who Measures the Clouds*

### 3.2 *Padiglione sud del Piccolo Ermitage*

Ci troviamo ora all'interno del museo, nella galleria del piccolo Ermitage, situata sul lato opposto della sala del Padiglione e come quest'ultima affacciata sul giardino pensile. È con la collezione di queste sale che prende avvio la storia dell'Ermitage, sotto il regno di Caterina II.

In essa sono raccolti soprattutto panorami di artisti dei Paesi Bassi del XVI e XVII secolo; in particolare, due scene innevate di Gijbrecht Leytens, considerato il maestro dei paesaggi invernali: "Winter Landscape with Skaters" e "Winter Landscape with Woodcutters". Con esse Fabre pone in dialogo, su un lungo tavolo coperto da una candida tovaglia bianca che pare un altare, sette teste di gufi impagliati.

I paesaggi invernali, innevati e immobili, diventano lo sfondo ideale per i gufi, che la tradizione medievale fiamminga considera messaggeri di sfortuna e di morte, un destino che trova un equivalente sul piano sensibile negli elementi del freddo e del silenzio. La figura del gufo è la manifestazione espressiva di un'operazione sintattica al livello semio-narrativo profondo (Greimas 1970) che interessa la categoria semantica /vita/ vs /morte/, nello specifico la transizione dalla condizione vitale a quella contraria di morte che si cristallizza nella posizione del termine contraddittorio /non vita/. A tale operazione non può rimanere estranea l'istanza dell'enunciatario (Fontanille 1989), dal momento che le teste dei gufi sono rivolte verso il visitatore e lo interpellano in un dialogo muto.

La configurazione del piccolo corridoio, che all'esterno ospita una colombaia, suggerisce a Fabre una risemantizzazione dello spazio architettonico; assecondando la pratica dell'ornitologo già richiamata all'esterno del palazzo, la presenza e la disposizione dei gufi trasformano la sala espositiva in una sorta di grande gabbia per uccelli, cosicché il corridoio del padiglione sud riacquisisce la sua funzione di voliera.



*Fig. 2: Messengers of Death Decapitated*

### *3.3 Galleria Rubens*

Il confronto con la collezione prosegue nella sala dedicata a Pieter Paul Rubens, fondamentale nella formazione artistica di Fabre e come lui originario di Anversa.



*Fig. 3: Galleria Rubens*

Il trionfo della carne, o l'estasi della carne, è il tema barocco centrale a partire dal quale sviluppare e intraprendere un vero e proprio corpo a corpo. In particolare, accanto alle tele "Roman Charity", "The Deposition", "Bacchus" e "The Union of Earth and Water" già ospitate dal museo l'artista dedica tre serie di lavori: "The Appearance and Disappearance of Christ", "The Appearance and Disappearance of Bacchus" e "The Appearance and Disappearance of Antwerp".

I cicli si compongono di disegni, raffiguranti attori in pose marcatamente innaturali e ricalcate dalle tele di Rubens, stampati su carta fotografica e quindi ricoperti con tratto di penna Bic blu. Il trattamento del materiale artistico qui è ancora diverso, ma alla pari degli altri procedimenti risulta funzionale alla strategia di senso complessiva.



*Fig. 4: The Appearance and Disappearance of Bacchus*

In opposizione all'estetica barocca di Rubens in cui tutto è provocatoriamente ostentato in eccesso, il risultato d'arrivo nell'intervento contemporaneo si presenta piuttosto difficile da decifrare: l'opera si occulta allo spettatore, il quale deve semmai agire sul piano pragmatico, cercando la giusta distanza e la prospettiva opportuna, per esercitare il proprio fare interpretativo. Ciò si deve anche alla scelta cromatica non casuale del colore blu, anzi di un tipo particolare di blu che Fabre così descrive:

Non si tratta di un colore naturale, è un colore prodotto industrialmente che contiene tracce di rosso e di verde. E anche una specie di "argento" fotografico che riversa la sua lucentezza su colore e materia, oltre alla sua energia magnetica che attrae e respinge i suoi contrari. È per questo che la massa vibrante del disegno si trasforma continuamente e vi si vedono apparire forme diverse in giorni diversi

[...] Il colore blu mi dà l'impressione che provenga contemporaneamente da ogni luogo e da nessun luogo. Non ha una fonte precisa [...] Il blu si erge immobile, si ritrae, è vicino e poi lontano, poi avanza verso di te. Il blu biro crea anche profondità ingannevoli. (Jan Hoet in Celant 1994 : 56-57)

Questo tipo di procedimento artistico non è estraneo a un concetto particolarmente caro a Fabre e che è conosciuto come l'Ora Blu: un momento di transizione, di sospensione temporale in cui è difficile cogliere i confini tra la notte, non ancora svanita, e il graduale sorgere del sole; l'ora in cui nella natura tutto cambia e si compie il passaggio dalla vita alla morte e viceversa, dal visibile all'invisibile, dall'umano all'animale. Ecco dunque emergere, in virtù di un diverso procedimento espressivo, il tema tutto temporale della transizione e della metamorfosi ("The Appearance and Disappearance"). Una traiettoria di senso che a partire dall'universo vitalistico ed esuberante di Rubens approda nuovamente alla posizione apatica e neutra di /non vita/.

### 3.4 *Galleria Snyders*

La sala successiva raccoglie, in un tripudio di specie animali e vegetali, le nature morte di grande formato di Frans Snyders e le scene di caccia di Pauwel de Vos. Fabre rilegge queste scene monumentali ricorrendo all'isotopia della *vanitas*, genere popolare nell'era barocca e il cui simbolo è il teschio umano, figura però non presente nella collezione della sala. Fabre allora inserisce l'elemento previsto dall'iconografia: dispone sui muri della sala 17 teschi incastonati con ali di scarafaggi e nell'atto di tenere sospesi in bocca uccelli, altri animali imbalsamati oppure pennelli, a ricordare la deperibilità dell'arte come della materia. Anche in questa occasione, l'istanza di enunciazione convocata dai teschi coinvolge lo spettatore nella forma diretta del *tu*.



Fig. 5: *Galleria Snyders*

È interessante notare come Fabre, a proposito delle nature morte presenti in sala, sostenga che emanino un disgustoso odore di macello, disfacimento e morte: nel valorizzare discorsivamente il dato olfattivo egli attribuisce a un diverso regime sensoriale le proprietà semantiche manifestate da quello visivo. La sua strategia artistica trova opportuna formulazione in una semiotica sincretica (Greimas e Courtés 1979), ovvero in una configurazione complessiva risultato dell'assemblaggio di più sostanze espressive, organizzate anche in virtù del meccanismo della sinestesia, in cui cooperano diversi linguaggi. Ne consegue una risemantizzazione dell'idea di "natura morta" deputata a presiedere l'ordinamento della galleria: in seguito al suo intervento, infatti, risulta difficile parlare ancora in questi termini dell'universo artistico di Snyders, laddove dal confronto ogni singola pianta e animale sembra sprigionare una carica di energia vitale; piuttosto, l'azione di appropriazione dello spazio espositivo opera ancora una volta una negazione della posizione semantica di partenza (in questo caso quella di /morte/) e produce uno slittamento verso quella di /non morte/, più corrispondente alla "still life" di area inglese, resa in italiano come "natura silente".

### 3.5 Sala dei cavalieri

Infine, il percorso di Fabre preso in analisi termina laddove ha origine cioè dal titolo, dalla figura del cavaliere che dà il nome all'esposizione: "Knight of Despair / Warrior of Beauty". In questa sala, a fianco di un gruppo di armature del XVI secolo, trovano posto dei costumi-armature fatti interamente di scarabei, in una strategica (con)fusione tra livello superficiale e livello profondo, tra ciò che sta fuori e ciò che sta dentro, tra umano e animale, tra corpo e armatura.



Fig. 6: *Armatura*

Nella misura in cui il corpo proprio si fa istanza di mediazione tra sostanza sensibile e forma intelligibile (Fontanille 2011), l'insetto è il dispositivo prelevato dal mondo naturale per una riflessione più ampia sullo statuto del corpo umano, insieme involucro a protezione del vulnerabile contenuto organico e interfaccia con la materia vivente circostante. È una soluzione espressiva che consente all'artista di occupare entrambe le posizioni dei contraddittori, /non vita/ e /non morte/. Da un lato, infatti, lo scheletro-armatura garantisce la sopravvivenza e la continuità:

L'essere umano ha uno scheletro interno, l'insetto ha uno scheletro esterno, una sorta di corazza. Io ho interpretato (raffigurato) quella corazza, quella lorica trasformandole in sculture di scarabei gioiello, angeli e monaci. Quelle sculture rimandavano a corpi spirituali: il corpo diventava un involucro e riceveva una sorta di scheletro esterno: un'immagine visionaria di uomo perché un uomo con uno scheletro esterno naturalmente non può più essere ferito. (Paris 2012: 107-108)

Inoltre, l'insetto prelude al fenomeno della metamorfosi ogniqualevolta si fa sostanza dell'espressione per la composizione di altre forme, come ad esempio nel caso dei cani raffigurati nei mosaici per la Galleria Jordaens. Il sapere e il fare dell'entomologo suggeriscono un'altra strada che è centrale nella poetica di Fabre. Osserva infatti Germano Celant a proposito dell'universo animale prediletto dall'artista: "L'insetto che nasce e vive tra la decomposizione degli scarti, sottende la rigenerazione dell'essere umano che, attraverso la morte, arriva alla vita" (Germano Celant in Celant 1994: 7). È la metamorfosi di un'esistenza colta nel passaggio dall'oscuro al lucente: lo scarabeo è infatti simbolo di luce. Una pratica che viene dall'India ci insegna che l'iridescenza della sua superficie e delle ali viene utilizzata nell'arte orafa per la produzione di gioielli.

D'altra parte, la medesima sostanza dell'espressione rinvia alla /non vita/ dello scheletro e alla discontinuità dell'esistenza. Il corpo stesso si colloca alla convergenza tra natura umana e natura animale, ma anche tra vita e morte, cosa che fa dire a Fabre: "Noi viviamo con il nostro scheletro dentro di noi, viviamo quindi costantemente con la morte – o il nostro corpo morto – in noi stessi" (Paris 2012: 118-119). Peraltro, il corpo umano-animale di Fabre diventa anche supporto di iscrizione di un discorso politico contro la rappresentazione repressiva e manipolatoria della società, un invito a "ritornare in contatto con il nostro corpo fisico, con lo stato biologico del nostro corpo" (*Ibid.*, p. 121).

## Conclusione

Il percorso artistico ideato da Jan Fabre all'interno dello spazio museale dell'Ermitage muta significativamente la forma dell'essere insieme (Fontanille 2015) di animale e umano. Il suo intervento consiste nel selezionare temi e figure presenti nella collezione museale e nell'inserirli in un contesto discorsivo risemantizzato. Nel nuovo (eco)sistema di senso venutosi a creare diventano pertinenti le identità relazionali che si instaurano tra gli organismi vecchi e nuovi dell'habitat, le opposizioni e le metamorfosi tra umano e animale. È possibile cogliere tale trasformazione lungo il percorso generativo del senso (Greimas 1970). A livello profondo delle strutture semio-narrative, le operazioni che consente di articolare la categoria semantica *vita/morte* insistono sull'asse dei contraddittori, concedendo spazio a quelle posizioni intermedie (/non vita/ e /non morte/) che esprimono un'idea di transizione e di passaggio, come nel caso della "still life".

Sul piano di superficie delle strutture discorsive, la metamorfosi e la sua declinazione di *vanitas* (teschi, ossa ecc.) sono la tematizzazione prevalente: mutazione da una forma all'altra, da un regime temporale all'altro (l'Ora blu), dall'umano all'animale. Il livello figurativo si caratterizza per la scelta, all'interno dell'universo animale, di creature con una carica simbolica governata dalla tensione dei contrari e che talora rimanda allo stato intermedio tra la vita e la morte; è il caso del gufo o di insetti come lo scarafaggio e lo scarabeo. Infine, per quanto riguarda il piano dell'espressione, Fabre fa volentieri ricorso al sincretismo, cioè all'unione di sostanze espressive diverse. La sostanza dell'espressione è di volta in volta organica, come per i tanti animali impagliati o insetti incastonati dai colori naturali, oppure chimica, come nel caso della penna Bic.

Vengo, per concludere, al momento finale della sanzione con la reazione del pubblico. L'esposizione ha compattato le ostilità del fronte più vario, dagli attivisti animalisti – sul piede di guerra con l'accusa di sadismo – ai gruppi religiosi ortodossi più conservatori, dalla destra politica alla sinistra comunista, che ha deprecato l'esibizione inumana di un pervertito occidentale. Il fronte ostile si è fatto sentire sui social network lanciando l'hashtag #pozorermitazhu (vergogna sull'Ermitage). Una reazione di tale portata si può spiegare se si pensa al museo come a un territorio, ossia quel tipo di spazio che conosce il più alto grado di investimento valoriale da parte del soggetto; l'ostilità del pubblico sarebbe allora una forma di reazione all'appropriazione del territorio praticata dall'artista e avvertita come una minaccia. Inoltre, sarebbe anche motivata dal fatto che il museo, in quanto spazio della conoscenza, manifesta i valori profondi di una certa cultura (Pezzini 2011).

In risposta si è avuta la contro-reazione istituzionale; con l'hashtag #koshkizafabra (gatti per Fabre) sul suo profilo Instagram ufficiale, il museo ha postato le foto dei suoi gatti leggendari, schierati dalla parte dell'artista. Com'è noto, infatti, l'Ermitage possiede un buon numero di felini che vivono tra le sue sale, non più per tenere lontani i topi come accadeva in passato, ma come monito alla gente di avere cura degli animali. Del resto lo stesso Fabre in occasione dell'esposizione ha reso omaggio ai gatti del museo, ritraendo insieme gatti e bambine in piccole scene di vita quotidiana, impegnati a tavola, a danzare o ad essere curati dal dottore. Ancora una volta, la via suggerita non può prescindere da un dialogo e un ascolto reciproco tra mondo umano e mondo animale.

## Nota

- 1 In particolare su Damien Hirst e le relazioni fra natura e cultura, vita e morte in chiave semiotica v. DEL MARCO (2015).

## Bibliografia

- CELANT, GERMANO (ED.)  
(1994) *Jan Fabre: Arti & Insetti & Teatri*, Genova, Costa & Nolan.
- DEL MARCO, VINCENZA  
(2015) "Naturalia et artificialia. Le vetrine di Damien Hirst", in G. Ferraro, A. Giannitrapani, G. Marrone e S. Traini (eds), *Dire la natura*, Roma, Aracne, p. 331-338.
- FONTANILLE, JACQUES  
(1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.  
(2011) *Corps et sens*, Paris, PUF.  
(2015) *Formes de vie*, Liège, Presses universitaire de Liège.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN  
(1970) *Du Sens*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN ET COURTÈS, JOSEPH  
(1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HAMMAD, MANAR  
(2006) "Il Museo della Centrale Montemartini a Roma", in I. Pezzini e P. Cervelli (eds), *Scene del consumo. Dallo shopping al museo*, Roma, Meltemi, p. 203-279.
- LOTMAN, JURIJ  
(2013) *The Unpredictable Workings of Culture*, Tallinn, Tallinn University Press.
- PARIS, FRANCO  
(2012) "Jan Fabre. Il corpo si fa scena", *Acting Archives Review*, anno II, n°4, disponibile su: <<https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/12-anno-ii-numero-4-novembre-2012/32-il-corpo-si-fa-scena-intervista-e-nota-introductiva-di-franco-paris.html>> [consultato il 07/05/2018].

PEZZINI, ISABELLA

(2011) *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza.

WILSON, EDWARD O.

(1999) *L'armonia meravigliosa: dalla biologia alla religione, la nuova unità della conoscenza*.  
Milano, Mondadori.

## Sitografia

THE STATE HERMITAGE MUSEUM

(2016) *Jan Fabre. Knight of Despair/Warrior of Beauty*,

<[https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp\\_exh/2016/janfabre/?lng=en](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2016/janfabre/?lng=en)> [consultato il 04/05/2018].