

Il rinoceronte Clara: riflessioni transculturali, identità e migrazioni nell'arte degli ultimi decenni

Gianlorenzo Chiaraluce

Sapienza Università di Roma

Contact: gianlorenzo.chiaraluce@uniroma1.it

ABSTRACT

This study explores the implications of transcultural identity and mobility through the story of the rhinoceros Clara and its reinterpretations in contemporary art. Taken from India in the 18th century and brought to Europe, Clara became a symbol of the global exchanges of the time, embodying the tensions between exotic fascination, colonial practices, and the construction of otherness. The numerous artistic and literary representations that followed contributed to codifying her image within a scopic regime that raised questions about the relative value of different forms of life. In recent years, Clara has received renewed attention due to the influence of postcolonial studies and animal studies, emerging as a key figure for rethinking migratory trajectories and interspecies relationships in the contemporary context. Three recent case studies testify to this interest: *Untitled 2020 (We are not your pet)* by Rirkrit Tiravanija (2023) and the exhibitions *Clara and Other Specimens* by Rossella Biscotti (2019) and *Velme* by Marzia Migliora (2017). Biscotti, with *Clara* (2016), evokes the material and symbolic weight of the animal through bricks imprinted with her silhouette, reflecting on colonial memory and global trade networks. Migliora and Tiravanija engage with Pietro Longhi's painting *Il Rinoceronte* (1751) to deconstruct the practices of animal spectacle and interrogate contemporary forms of exploitation. Through the analysis of these works, this research highlights how Clara's trajectory provides a lens to understand the intersections of migration, colonialism, and identity construction in relation to the non-human.

Keywords

Animal studies, postcolonialism, mobility turn, contemporary art, Clara the rhinoceros, Marzia Migliora, Rirkrit Tiravanija, Rossella Biscotti

Animal studies tra mobilità e decolonizzazione: un'introduzione

La vicenda della rinocerontessa Clara, un esemplare di rinoceronte indiano prelevato dall'India e condotto nelle corti europee del XVIII secolo per essere esibito come stravagante attrazione naturalistica, si colloca in un crocevia tra epistemologie illuministiche, pratiche di spettacolarizzazione dell'alterità e processi di espropriazione coloniale del vivente. Tali dinamiche si riflessero, in modo più o meno consapevole, anche nel linguaggio delle arti visive, contribuendo a codificare la presenza di Clara all'interno di un regime scopico che ne ha modellato la percezione e originato un fulcro di nodi concettuali e rappresentativi, ripresi e rielaborati a distanza di anni da diversi artisti contemporanei in una prospettiva critica.

Per lungo tempo, la sua storia è rimasta una narrazione periferica e scarsamente conosciuta dall'opinione pubblica, forse perché il suo statuto di non-umano e non-occidentale la rendeva secondaria rispetto ai paradigmi storiografici dominanti, o più probabilmente perché imponeva di confrontarsi con uno scomodo modello di violenza e dominio mascherato da mera fascinazione per l'esotico, portando alla luce il rapporto strutturale tra colonialismo e animalità. Tuttavia, a partire dagli anni Novanta del XX secolo, l'episodio è stato progressivamente riattivato attraverso una serie di iniziative espositive¹, che ne hanno amplificato la risonanza critica e favorito una più estesa fortuna. Il rinnovato interesse per la traiettoria biografica di Clara e i lasciti materiali del suo percorso non sembrerebbe essere fortuito, ma s'inserisce piuttosto in un contesto di riaffermazione delle soggettività storicamente marginalizzate e d'indagine sui meccanismi attraverso cui i rapporti di potere s'imprimono nei corpi – umani e non – determinandone lo statuto ontologico, giuridico e politico. Tali fattori costituiscono le componenti di un orizzonte teorico che, negli ultimi decenni, ha messo in discussione alcuni dualismi fondativi su cui si è eretta la modernità occidentale, come quello tra umano e animale o tra padrone e schiavo, le cui intersezioni evidenziano profonde connessioni nelle logiche di dominio che hanno plasmato la storia coloniale, come la costruzione delle gerarchie del vivente.

Il passaggio tra XX e XXI secolo è stato, infatti, interessato da un'intensa proliferazione di studi volti a riconsiderare le categorie attraverso cui l'Occidente ha legittimato i propri ordinamenti sociali e culturali. In seguito al declino del colonialismo europeo, il postcolonialismo ha posto le basi di una revisione dell'apparente neutralità di concetti cardinali – quali identità, storia e razza (Glenister Roberts 2007, 2-20) – rivelandone la natura eminentemente politica e il ruolo attivo nell'articolazione di disparità socio-culturali. La razza, in particolare, è stata ripensata non solo come costrutto identitario subordinato al colore della pelle e all'origine etnica, ma come dispositivo di differenziazione morale e politica, funzionale a consolidare ideologiche fondamenta di diseguaglianza tra popoli e continenti. Questa problematizzazione trova un significativo eco nelle analisi dei limiti imposti dalle nette divisioni tra specie e dagli ordinamenti tassonomici nella considerazione del vivente, attraverso cui il valore della vita viene commisurato in base a criteri essenzialisti o funzionali: temi centrali nell'ambito degli *animal studies*, un campo interdisciplinare nato grossomodo nello stesso periodo degli studi postcoloniali e in linea con un più largo processo di risignificazione dell'alterità. Gli *animal studies* hanno messo in discussione la centralità dell'umano nelle narrazioni filosofiche, letterarie e scientifiche, evidenziando il ruolo dell'antropocentrismo nella marginalizzazione dell'entità animale, concepito come altro dall'umano e potenzialmente asservito ai suoi bisogni o proiezioni. Essi propongono di riconsiderare l'animale non più come semplice oggetto di un'azione o di studio, ma come soggetto intrinseco a complesse relazioni

¹ Tra le prime mostre in tal senso “Op reis met Clara”, aperta il 22 dicembre 1991 presso il Natuurmuseum di Rotterdam (Verheij, Reumer 1992).

materiali e simboliche, la cui interazione con l'umano contribuisce a ridefinire la fisionomia di un "paesaggio morale" segnato da ineguali flessioni dei diritti (Shapiro 2002, 331-338). Il razzismo e lo specismo hanno agito attraverso logiche complementari, strutturando l'inferiorizzazione bio-politica di corpi e soggettività che, collocate al di fuori dei confini normativi della piena umanità, sono state rese vulnerabili allo sfruttamento, al dominio e, nei casi più estremi, all'eliminazione. L'esempio paradigmatico di questo meccanismo è rappresentato dalle popolazioni colonizzate, il cui assoggettamento è stato spesso sostenuto da un'associazione con l'animalità, vista come stato di degradamento, e dalla conseguente naturalizzazione della loro subalternità. L'opposizione tra umano e animale si è rivelata, dunque, non solo uno schema per l'organizzazione del vivente, ma un criterio di esclusione attraverso il quale sono state giustificate pratiche di economia del dominio e oppressione sistemica (Timeto 2024, 54-56).

Nonostante gli animali siano stati, in passato come oggi, vittime di fenomeni di soggiogamento, abuso, spostamento forzato e controllo (Spiegel 1996; Piazzesi 2015; 2023) assimilabili alle procedure con cui si è perpetrata la dialettica schiavo-padrone, gli studi postcoloniali hanno mostrato un interesse piuttosto scarno ed episodico verso le sorti del non-umano. Tra le ragioni di questa tacita reticenza, il rischio di banalizzare e volgarizzare il dolore degli umani comparandolo a quello degli animali rientra fra le adducibili scusanti (Armstrong 2002, 413) per la mancata opportunità di ripensare la liberazione umana come intimamente legata a quella animale, e viceversa. Negli ultimi anni, la convergenza tra questi due ambiti di ricerca ha però stimolato una riflessione sulla possibilità di un'analisi congiunta della decolonialità e dello specismo. L'ingresso nel nuovo millennio ha coinciso con un approfondimento critico delle intersezioni tra categorie storicamente lateralizzate, favorendo un'attenzione crescente alle alleanze teoriche e politiche che tali connessioni possono generare. Questo approccio non si propone di assimilare diverse lotte, ma di costruire un asse concettuale in cui istanze eterogenee possano dialogare e rafforzarsi reciprocamente, contribuendo alla realizzazione di una giustizia multispecie più ampia ed egualitaria. In particolare, a partire dall'ambito della critica letteraria anglosassone, ha preso corpo una riflessione volta a risemantizzare la rappresentazione dell'animale all'interno delle narrazioni culturali. Studi come la raccolta *Postcolonial Animalities* hanno evidenziato come anche le *environmental humanities* abbiano spesso trascurato la questione della colonialità, riproducendo implicitamente quegli stessi ordinamenti tra umano e non umano che si erano prefissate di smantellare. In questa prospettiva, si è messo in discussione l'uso dell'animale come mera metafora della condizione umana nella letteratura, sottolineando la necessità di riconoscerne l'autonomia esistenziale e di liberarlo da forme di colonizzazione anche simbolica e testuale, che ne occultano la materialità e ne impediscono una reale considerazione etico-politica (Sinha, Baishya 2020, 1-25).

Le eredità con cui la modernità europea e la colonizzazione animale sono state plasmate si sedimentano già a partire da quella che potrebbe essere definita la missione conoscitiva e civilizzatrice dell'Illuminismo. Gli sforzi di definizione visiva e scientifica della specie o la passificazione di culture ritenute "selvagge" (Fiddes 1991) hanno indotto a fare dell'umanismo e dell'incontrastata fede verso la razionalità umana tra i parametri di misura più accreditati con cui stabilire e calcolare il valore di categorie interne all'umano, ma anche al di fuori di esso. Per sfatare l'ipostatizzazione delle convenzioni antropocentriche e interrogare il grado con cui tali presupposti agiscono nella reiterazione del privilegio umanista all'interno della teoria post-coloniale, il teorico Fayaz Chagani – sulla scorta del noto saggio di Gayatri Chakravorty Spivak (1988) – è giunto a chiedersi: "Can the postcolonial animal speak?" (Chagani 2016), auspicando un ripensamento delle matrici coloniali nell'ambito di una comunità più che umana.

I propositi tratteggiati in questo scenario esplicitano le finalità e le metodologie del presente studio, che si prefissa di esplorare il ruolo specifico di un *animale* in quanto tale assieme alle modalità con cui le sue traiettorie materiali e simboliche s'intrecciano con l'arte visuale e la costruzione visiva dell'alterità, in un'indagine che segue le sue dinamiche di mobilità e transculturazione in Europa. La ricerca prende forma nel quadro del progetto EULiterArt, nato con l'obiettivo d'indagare le trasformazioni dell'identità transculturale europea nelle arti e nella letteratura, in un contesto sempre più globalizzato. Da questa prospettiva, il *mobility turn* nelle scienze sociali ha fornito un'ulteriore lente di lettura per comprendere come il movimento e lo spostamento – sia umano che non – furono e permangono fattori fondamentali nella costruzione delle relazioni di potere globali (Faist 2013, 1637-1646). La mobilità, intesa non solo come transito fisico, ma anche come flusso di corpi, simboli e narrazioni, può configurarsi dunque come nodo cruciale nell'analisi delle intersezioni tra specie, cultura e colonialità. Nell'interrogarmi su come declinare in senso inter-specista quello che la storica dell'arte Anne Ring Peterson ha definito «l'impatto trasformativo della migrazione e della transculturazione» nell'arte contemporanea (Ring Peterson 2017, 1), ho tentato di evidenziare il contributo che quest'ultima innesca nel riesame generale di una storia, che ha come protagonista il non-umano, calato in uno scenario di mobilità scosso da continui spostamenti e ricezioni nel continente europeo. In questo senso, la vicenda della rinocerontessa Clara offre un'inedita chiave di lettura zoocritica delle relazioni culturali e transculturali dell'Europa moderna. La sua parabola non si esaurisce, infatti, nell'aura di curiosità esotica che ha a lungo avvolto l'animale, ma può configurarsi come un prisma attraverso cui osservare, in senso diacronico, l'intreccio tra sapere scientifico, orditi internazionali, capitalizzazione organica e costruzione simbolica dell'altro, che pur nell'attualità non smette di interrogare gli artisti sulle eredità del passato, per leggere e sviscerare connessioni nazionali, rimossi e assimilazioni con cui la modernità europea è stata calibrata.

Attraverso la ricerca e l'analisi di alcuni casi specifici, lo studio prende in esame, da un lato, le opere di Rossella Biscotti e Marzia Migliora, due artiste italiane il cui interesse per la vicenda di Clara s'innesta sulla densità di tracce che il suo passaggio ha lasciato in territorio italiano; dall'altro, il lavoro di Rirkrit Tiravanija, artista thailandese che, dopo aver lungamente esplorato la dimensione relazionale nell'arte in senso inter-umano, ha recentemente esteso questa ricerca in un'ottica inter-specista. Se Biscotti e Migliora operano all'interno di una memoria culturale stratificata, interrogandone i dispositivi di visibilità e perpetrazione, Tiravanija introduce un confronto esterno che permette di riflettere sulle modalità con cui la storia culturale europea e i suoi regimi di rappresentazione vengano assorbiti, decostruiti e riattivati anche al di fuori della tradizione occidentale. In questa triangolazione, l'arte contemporanea emerge come un dispositivo critico capace di risignificare non solo il protagonismo animale di un evento storico, ma le contingenti strutture materiali di pensiero che ne hanno determinato, diffuso o ostacolato la libera narrazione.

Clara, un rinoceronte transculturale

La parabola di Clara, ricostruita attraverso la lettura di alcune monografie a lei dedicate (van der Ham 2022; Glynis 2004) e tramite un nutrito archivio online², non potrà in questa sede essere ripercorsa nella sua completezza, ma verranno fornite alcune coordinate utili a chiarificare le motivazioni per cui ha destato l'interesse di diversi artisti contemporanei. Nata nel nord-est dell'India attorno al 1738, rimase

² Il "Rhino Resource Center" è il più grande archivio online che raccoglie e digitalizza numeroso materiale di varia natura sui rinoceronti. Tra questo, una cospicua parte è dedicata alla storia di Clara. Cfr. <http://www.rhinoresourcecenter.com/>

orfana già all'età di un mese, poiché la madre fu uccisa da alcune frecce durante una battuta di caccia al rinoceronte, attività di diletto riservata ai membri dell'alta aristocrazia indiana. Verso la fine del XVI secolo, un flusso di mercanti olandesi aveva raggiunto l'Asia per acquistare e importare in Europa beni di lucro, soprattutto spezie, dando progressivamente vita a un insediamento coloniale. Per sfruttare in maniera stanziale le risorse del luogo e implementarne la produttività, così da stabilire un più efficiente trading con la madrepatria, i commercianti avevano impiantato un basamento in cui lavoravano più di duecentocinquanta europei, assistiti da schiavi indigeni.

Gli animali erano spesso parte delle merci di scambio o delle regalie con cui gli indiani omaggiavano i nuovi colonizzatori. Tra questi, un esemplare femmina di rinoceronte – specie ancora poco conosciuta in Europa – fu donato a J. A. Sichterman, ufficiale della Compagnia Olandese delle Indie Orientali, per intrattenere e allietare i funzionari del suo seguito durante le cene. Una volta cresciuta, per ovviare i costi di un gravoso mantenimento, Clara fu venduta, o probabilmente regalata, all'ufficiale Douwe Mout van der Meer, capitano della nave Knappenhof, che aveva fin da subito intuito le cospicue possibilità attrattive che avrebbe esercitato al suo ingresso in Europa. Dopo 221 giorni di navigazione, nel 1741, la nave approdò sulle coste olandesi con il suo prezioso carico: Clara, trasportata in una gabbia e nutrita con cibi poco consoni come le foglie di tabacco, insieme all'equipaggio e a numerosi altri beni di commercio. Da quel momento ebbe inizio la sua seconda odissea, un lungo e faticoso viaggio attraverso le principali corti europee – Olanda, Belgio, Germania, Austria, Svizzera, Francia, Italia, Repubblica Ceca, Danimarca – fino all'Inghilterra, dove morì nel 1758.

Il tragitto, animato dallo stupore collettivo dovuto all'arrivo di un animale tanto inaspettato quanto “esotico”, solitamente esibito in teatri accessibili a pagamento come una straordinaria attrazione turistica, originò un'inusitata produzione testuale, visuale e scientifica. Elaborazioni, queste, che incrociarono diverse nazioni nel comune tentativo di comprendere e assimilare un elemento estraneo e non testualizzato, ma considerato formativo di una più aggiornata concezione europea della natura, scaturita direttamente dall'immediata meraviglia e dalle conseguenti strategie per piegarla e incanalarla ai fini dello studio. L'interesse esercitato dal fascino di questa irriducibile presenza non si limitò tuttavia ai soli scopi didattici, ma rifletté il più latente desiderio di domare e imbrigliare l'alterità, impulso che raramente riuscì a conciliarsi con un'autentica comprensione delle condizioni in cui la sua vita si dispiegava.

Numerosissimi contributi testuali e visuali, dagli anni Quaranta del Settecento, videro figurare rinoceronti in qualità di protagonisti. Va, però, premesso che questi mammiferi furono già oggetto di rappresentazioni artistiche ben prima dell'arrivo di Clara in Olanda (Clarke 1986), ma le loro raffigurazioni risultavano quasi sempre imprecise e fantasiose, a causa dell'assenza di modelli diretti³. Con l'approdo europeo di Clara, furono contestualmente prodotti vari bozzetti per cercare di schematizzare e omologare visivamente l'animale, tra cui spicca un disegno in gessetto bianco dell'anatomista Petrus Camper, allora studente diciannovenne, realizzato a Leiden nel 1742. Nel foglio, la raffigurazione dell'animale ancora cucciolo era stata inserita all'interno di una griglia per la misurazione scientifica, in modo da determinarne accuratamente le proporzioni. Gli apparati tassonomici del grande secolo delle Encyclopédie recepirono rapidamente la novità di questa scoperta, spingendo gli studiosi a interrogarne le possibili classificazioni

³ Gli artisti erano perciò costretti a ricorrere a descrizioni di seconda mano, provenienti da chi aveva avuto modo di osservarli o dalla letteratura contemporanea. Un caso paradigmatico fu rappresentato da una notissima xilografia di Albrecht Dürer del 1515, una delle immagini più celebri e influenti nella storia della raffigurazione dei rinoceronti in Occidente. Pur realizzata senza un'ispezione diretta dell'animale, questa rappresentazione acquisì un'autorità iconografica tale da essere riprodotta e imitata per oltre due secoli.

biologiche. L'abitudine dell'animale di trascorrere lunghi periodi in acqua indusse inizialmente a ipotizzare un'affinità con gli anfibi, mentre riproduzioni più accurate accompagnarono le descrizioni del lemma "Rinoceronte" nelle opere naturalistiche di Georges-Louis Leclerc de Buffon o di Diderot e d'Alembert.

A evidenza della traiettoria transnazionale del rinoceronte, si conservano le monete coniate dallo stesso Mout già dal 1748, destinate a essere vendute come souvenir durante le esposizioni. Su di esse, il dritto effigiava l'animale illuminato dai raggi del sole, con in basso l'indicazione della città di vendita, mentre il rovescio riportava un breve testo sulla storia dell'animale, tradotto in diverse lingue, tra cui italiano, francese e tedesco. Numerose affiches pubblicitarie, redatte anch'esse in vari idiomi, annunciavano l'arrivo di Clara nelle principali città.

Più problematico il discorso sulle arti applicate (Clarke 1976), che riverberarono spesso un atteggiamento spiccatamente colonialista nella ricezione dell'identità orientale nell'Europa del tempo. In alcune delle porcellane prodotte dalle manifatture di Meissen attorno al 1755, figuravano rinoceronti dai colori più scuri di quelli reali, anneriti quasi enfaticamente, mentre erano cavalcati da uomini vestiti alla turca o contrapposti a popolazioni cinesi tra scenari esotizzanti di palme estive. In un'altra porcellana realizzata a Frankenthal tra il 1765 e il 1770, la testa di un moro era scolpita sulla sella di un rinoceronte decorata con motivi floreali, a fondere simbolicamente le due identità in una chiara allusione alle origini straniere dell'animale. Se da un lato Clara offriva dunque un nuovo modello di rappresentazione del rinoceronte, dall'altro la sua figura veniva strumentalizzata per consolidare cliché stereotipali, dove decorazione e messaggio morale s'intrecciavano indissolubilmente. Questi beni di lusso, coniugando il gusto per l'ornamento con la veicolazione di valori simbolici, servivano a elevare l'aristocrazia europea che poteva permettersene l'acquisto al di sopra del rischio di animalizzazione e conseguente trivializzazione identitaria. Il loro possesso, infatti, non solo ribadiva una supremazia estetica e culturale, ma traduceva in decorazione materiale un'ideologia di dominio che si estendeva tanto all'alterità animale, quanto a quelle umane ricondotte allo stesso processo di animalizzazione. Popolazioni percepite come invasori o inferiori venivano così rappresentate come naturalmente soggette a essere possedute, sfruttate o ridotte in schiavitù, nello stesso modo in cui Clara fu trattata come merce esotica e spettacolarizzata. Sulla medesima falsariga si collocavano anche numerose produzioni grafiche dell'epoca, che registrarono con implicita efficacia rappresentativa le complicazioni del posizionamento tra identità alternative a quelle della tradizione europea, spesso risolto attraverso una tensione conflittuale⁴.

Nell'assorbimento più distillato e lento della pittura, il perpetuo tragitto europeo di Clara venne recepito soprattutto per mettere in risalto la corposa singolarità della sua fattezza non familiare o l'efficacia dello spettacolo imprevisto, così come gli apparati che presiedevano al suo trasporto o esposizione (Averly, Cowie, Wenley 2022). Ciò è particolarmente evidente nel ritratto del pittore francese Jean-Baptiste Oudry, che nel 1749 dipinse Clara a grandezza naturale, su un'enorme tela larga 456 centimetri, oggi conservata presso lo Staatliches Museum di Schwerin. Ma una delle pitture più iconiche ed emblematiche fu eseguita proprio in Italia, da Pietro Longhi, nel 1751. Una prima versione, commissionata dal nobiluomo Giovanni Grimani, è attualmente conservata presso il Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico a Venezia. Una seconda, a essa coeva, fu redatta sotto la committenza di Girolamo Mocenigo e oggi esposta presso la

⁴ Particolarmente significativa, in questo senso, è un'acquafora del 1747, il cui autore della stampa è rimasto anonimo, ma di cui sono noti i disegnatori intermediari, Anton August Beck e Johann Friedrich Schmidt. L'opera raffigura Clara in piedi, collocata in un paesaggio brullo e desolato, mentre, sulla sinistra, un uomo nero, vestito unicamente con un lembo di stoffa a coprirgli l'inguine, la minaccia da un'altura brandendo arco e frecce.

National Gallery di Londra (Mariuz, Pavanello, Romanelli 1993, 132). Ne *Il Rinoceronte*, Clara è raffigurata nel pieno di uno dei tanti teatri di sé stessa, mutilata del corno che aveva perduto mentre si trovava a Roma, con tutta probabilità a causa delle condizioni di cattività e dei ripetuti colpi serrati contro le pareti dell'angusto carretto con cui era trasportata. A differenza dei numerosi manifesti che circolavano annunciando l'ingresso di Clara nelle città, in cui il rinoceronte era rappresentato in un paesaggio asettico e sempre di profilo, con un'enfasi esclusiva sulla sua figura, nel quadro di Longhi assistiamo a una rappresentazione più espressiva e contestualizzata. L'animale, inserito questa volta in un ambiente non idealizzato, sembra persino dotato di una placida caratterizzazione emotiva. Giunta in città in occasione del Carnevale di Venezia del 1751, viene dipinta da Longhi in tutta la sua interezza, mentre mangia della paglia davanti a un pubblico di astanti. Accomodati dietro una tribuna, questi assistono allo spettacolo di una vita animale colta nell'impossibilità di esprimere semplicemente sé stessa, chiamata piuttosto a veicolare una serie di valori che non le appartengono direttamente, ma le vengono imposti dall'uomo. Longhi fu tra i più apprezzati pittori di genere del Settecento veneziano, specializzato nella realizzazione di *tranches de vie* che cristallizzano passatempi aristocratici, carnevali, maschere, situazioni ordinariamente paradossali, tra cui spesso i teatri animali⁵, alludendo implicitamente a vizi, vezzi e contraddizioni delle classi più agiate. Nel quadro di Ca' Rezzonico, alcuni dettagli risultano in tal senso particolarmente significativi. Il pubblico gode, infatti, dell'esibizione manifestando le più differenti reazioni: c'è chi ribadisce la crudeltà del possesso dell'animale, come il personaggio più a sinistra, con tutta probabilità lo stesso Mout, che con una mano regge il corno di Clara e scuote in aria una frusta, incitandola all'azione e al derivante intrattenimento, mentre con l'altra la indica direttamente. La maggior parte dei presenti manifesta invece la più totale indifferenza, guardando al di fuori dell'orizzonte prospettico del quadro o apertamente noi spettatori. Solo un personaggio sulla destra, avvolto da una cappa rossa, fissa direttamente Clara, fumando assorto e pensieroso, quasi riluttante, una lunga pipa. Come possono i miei occhi compiacersi delle condizioni e del tragitto che ha portato sin qui una tale crudeltà, sembrerebbe quasi suggerire, stemperando con la sua tacita malinconia il clima ilare e parossistico della festività carnevalizia. Quello dello sguardo che incanala una visione reale, trasponendola sulla superficie pittorica, è un tema caro a Longhi, come suggerisce d'altronde un cartiglio posto proprio sopra la testa del mesto ragazzo, che recita, fra le varie informazioni: "Vero Ritratto di un Rinocerotto". Longhi asserisce che quello specifico quadro è il frutto di un'osservazione diretta e speculare dell'animale, sottratto ai canoni arbitrari dell'immaginazione con i quali prima del '700 era stato formalizzato. Da acuto osservatore della natura, frutto della temperie conoscitiva illuminista della quale il pittore fu direttamente partecipe, con "vero ritratto" vuole perciò rafforzare lo statuto epistemologico del quadro, inteso come apparato di sapere affidabile, al pari di un manuale di Storia naturale, che a partire dall'entusiasmo emanato dallo spettacolo pubblico congela la proiezione dello smisurato, dell'inconsueto e dell'esotico in un'immagine empiricamente garantita, accuratamente scientifica (Ostrow 2016, 83-94).

Il "vero ritratto" di Clara: questione di sguardi contemporanei

Ma cosa accade quando la novità della scoperta si affievolisce nel corso del tempo? Quando cioè ciò che è straniero diviene apparentemente familiare e integrato? Cosa rimane delle tante storie rimosse dalla Storia

⁵ A tal proposito, si veda ad esempio l'opera *L'elefante* (1774), conservata a Vicenza presso la collezione Banco Ambrosiano Veneto. Ancor più ironica ed emblematica, *Il casotto del leone* (1762), dalla pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia (cat. 20.274), in cui è raffigurata una sconcertante e inverosimile situazione del Carnevale di Venezia del 1762: un gruppo di canetti ammaestrati si esibisce indossando vestiti aristocratici, alcuni reggono perfino fucili o ventagli, sotto lo sguardo vigile di un leone.

nel presente, soprattutto quando hanno per soggetto un ente che non ha voce per narrarsi? Quale “vero ritratto”, pertanto, agli occhi dei contemporanei, una volta calato il brillante velo della stupefazione, con cui raffigurare la vita di Clara piuttosto che quella di un rinoceronte indiano, introiettata dagli artisti attraverso un’ottica riferita alla sua mobilità forzata e alle criticità nel rapporto tra differenti identità e geografie?

Rossella Biscotti è un’artista italiana il cui lavoro, come fosse un’archeologa della storia, è legato alla ricerca di fatti rimossi, a far emergere e trasfigurare strutture di potere oblitiate, i cui echi continuano a riverberarsi nella contemporaneità (Ragaglia 2014; Sossai 2009). In occasione di una personale dal titolo “Clara and Other Specimens”, curata da Lorenzo Benedetti presso la Fondazione Antonio Ratti e inaugurata il 15 aprile 2019, l’artista ha indagato tematiche connesse alla migrazione e al rapporto col territorio, interpretandoli attraverso un’analisi del mondo animale e vegetale. Queste due categorie sono frequentemente richiamate nel discorso sulle “specie invasive”, associato a gruppi umani percepiti come indesiderati, destinati all’allontanamento o alla più drastica soppressione. Un collegamento, questo, che evidenzia la sovrapposizione tra razzismo e specismo e le derivanti logiche di annientamento che entrambi condividono e alimentano (Timeto 2024, 55). Le opere proposte da Biscotti interrogavano i concetti di estirpamento coatto, delocalizzazione e ricollocamento in un nuovo contesto, in cui tentare di ripristinare la propria adattabilità. Attraverso questa cifra va letta l’installazione *Clara*, composta da tre parallelepipedi rettangolari di mattoni rossastri, sui quali era stata impressa la sagoma di un rinoceronte (Figura 1). L’impiego di tale materiale era stato calibrato sulla base del peso dell’animale da adulto, restituendone concettualmente la presenza e la portata, così come la gravosità dei lunghi viaggi. I mattoni adoperati erano infatti della stessa tipologia di quelli caricati dalla flotta della Compagnia delle Indie Orientali, con la funzione di zavorre necessarie a equilibrare le imbarcazioni durante i tragitti da e verso le colonie. Anche le pile di foglie di tabacco poste ai piedi dell’installazione erano un riferimento al cibo poco consono col quale Clara era stata alimentata. Un logo sul muro mostrava invece il suo valore monetario, centomila Luigi d’oro, alludendo al suo sfruttamento commerciale. L’opera si struttura su un palinsesto di elementi evocanti, nella loro materialità, i sistemi di valori sottesi al contesto storico, biologico e socio-economico ricaduto su Clara, edificandone e decostruendo simultaneamente la vicenda ufficiale, assieme alle chiavi per cogliere oggi la sua parabola, in una narrazione non immediatamente recepibile. Come osservato da T.J. Demos (2015, 118), Biscotti combina una rigorosa coscienza storiografica al materialismo estetico, manifestando un interesse post-minimalista per segni e tracce che sfuggono alla lettura fulminea. Emblematico in tal senso è proprio il disegno del rinoceronte inciso sul mattone, unico esplicito richiamo iconografico all’animale. Sebbene di dimensioni ridotte e di meno vistosa percezione, la figura rappresenta il segno tangibile di una memoria sotterranea, parziale, ma impressa in modo permanente su un materiale che di per sé è simbolo di costruzione e permanenza, marchiandolo con la traccia di un racconto divenuto in tal modo indelebile. Restituendo un’immagine del rinoceronte allusiva, fatta per metafore giocate sulla sua costruzione e decomposizione valoriale, Biscotti ha sottilmente sintetizzato le aspirazioni delle mire espansionistiche occidentali, i flussi globali caratterizzati da sfruttamento, relazioni di potere e iniquità, interrogando le spinte transculturali che attraversarono molteplici traiettorie sia geografiche che esistenziali, sospese tra umano e perdita dell’umano, animale e perdita dell’animale.



Figura 1: Rossella Biscotti, *Clara*, 2016
3 pallet di mattoni fatti a mano da 900 kg ciascuno, 2,7 kg di tabacco, testo murale in vinile
Dimensioni variabili
Vista della mostra *Clara and Crawly Creatures*, Rijksmuseum, 2022
Foto di Albertine Dijkema
Courtesy dell'artista

Rispetto a migrazioni e spostamenti sempre più crescenti, nell'indagare quello che Paul Virilio (2009, 7) ha definito il “perpetuo moto della storia in moto”, sembrerebbe una conseguenza naturale per gli artisti essersi cimentati con gli stessi codici visuali della loro disciplina, dialogando con la storia dell’arte e rimaneggiandola attraverso cortocircuiti. L’opera *Untitled 2020 (We are not your pet)* (Figura 2), conservata presso la Nguyen Art Foundation di Ho Chi Minh, è realizzata dall’artista thailandese Rirkrit Tiravanija (Grassi 2007), divenuto celebre nell’ambito dell’estetica relazionale (Bourriaud 2010, 11-26). Essa consiste in un dittico composto da due stesse stampe, raffiguranti in alto la fascia superiore del quadro di Pietro Longhi, nella versione della National Gallery di Londra e, in basso, un monocromo bianco da un lato e nero dall’altro. Tiravanija sembrerebbe rimuovere con siffatta operazione ogni traccia del rinoceronte. In realtà, se esposti a fonti di luce e calore come i raggi ultravioletti (Figura 3), dagli sfondi neutri dei fogli emergono le immagini dell’animale, la cui testa è stata sostituita da un cranio (Figura 4), essendo i supporti serigrafati con inchiostro a base di polvere solare, dunque sensibili a particolari stimolazioni luminose. L’opera è giocata perciò sull’opposizione binaria: bianco e nero, visibile e non visibile, scomparsa e apparizione, vita e morte. La serie di cui fa parte, le *Extinction Series*, mette in luce le ombre dell’Età dei lumi europea, le cui fondamenta radicate nell’empirismo e nel razionalismo hanno alimentato la divisione fra cultura e natura, trasformando quest’ultima in un gelido oggetto morto da esporre, collezionare, studiare e vivisezionare ai fini della conoscenza. Questo dispositivo di messa in forma del binarismo dipende strettamente dall’azione umana, tramite cui far emergere l’immagine di un animale mancante. Secondo Amelia Jones, la stessa comprensione del sé, del soggetto e della sua identità, ruota attorno a una nozione di differenza binaria, che nell’economia della rappresentazione si nutre dell’altro per dimostrare l’unicità e

la superiorità del sé, legata alle idee europee di essere nel mondo, strettamente connesse alle radici gnoseologiche illuministe (Jones 2012, 20; 46-47). Nel riconoscimento binario che passa anche attraverso l'opera di Tiravanija, lo spettatore non solo s'identifica come soggetto, umano, distanziato dall'"oggetto", animale, ma anche come soggetto che, esponendolo, mette a morte l'animale e, da qui, la comparsa di Clara come un teschio. Tiravanija sembrerebbe infatti sottolineare come tutti questi riflessi storici, nelle loro modalità visuali, possano aver contribuito all'attuale cecità e noncuranza verso tematiche di interesse globale, in primis la crisi dell'estinzione, trasformando l'atto dell'illuminare per vedere in un gesto pratico e propedeutico con cui auspicare a rendere letteralmente meno oscuro quello "stretto abisso di non-compresione" che secondo il John Berger del *Perché guardiamo gli animali* (2016, 24) separa la reciprocità degli sguardi fra umano e animale.



Figura 2: Rirkrit Tiravanija, *untitled 2020 (we are not your pet)*, 2023
Serigrafia a polvere solare e stampa digitale d'archivio su carta; serigrafia termocromica e stampa digitale d'archivio su carta (dittico)
70,8 x 58,5 x 4 cm ciascun pannello (cornice a conchiglia)
© Rirkrit Tiravanija / STPI.
Courtesy dell'artista e di STPI - Creative Workshop & Gallery, Singapore.



Figura 3: Rirkrit Tiravanija, *untitled 2020 (we are not your pet)*, 2023

Installation View

Courtesy di STPI – Creative Workshop & Gallery, Singapore.



Figura 4: Rirkrit Tiravanija, *untitled 2020 (we are not your pet)*, 2023

Serigrafia a polvere solare e stampa digitale d'archivio su carta; serigrafia termocromica e stampa digitale d'archivio su carta (dittico)

70,8 x 58,5 x 4 cm ciascun pannello (cornice a conchiglia)

© Rirkrit Tiravanija / STPI.

Courtesy dell'artista e di STPI - Creative Workshop & Gallery, Singapore.

L'ultima opera a richiamare esplicitamente la vicenda di Clara è *Remains* di Marzia Migliora, artista piemontese particolarmente critica verso l'estrattivismo delle risorse naturali (Cestelli Guidi, Lucchetti 2024). La scultura, un bronzo fuso su calco di un corno di rinoceronte, bagnato di oro da 24 carati, era questa volta posta direttamente in dialogo e affrontata al quadro di Pietro Longhi, poiché presentata presso il Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico in una personale dal titolo "Velme", curata da Beatrice Merz nel maggio del 2017. La mutilazione dell'animale, sublimata dalla doratura, funziona come un potente referente simbolico, intriso di significati negoziati fra l'essere preda, la spettacolarizzazione, il valore economico, la minaccia del bracconaggio e la feticizzazione. Il colore oro associato al corno enfatizza, infatti, l'ambiguità del suo statuto: da un lato, simbolo di sacralizzazione, dall'altro, segno di violenza e riduzione dell'animale a valore stabilito arbitrariamente e condiviso dalla stima umana. Come ha notato Nicole Shukin in *Capitalismo Animale*, la trasformazione dell'animale in simbolo è un processo che consente di manipolare la "natura", percepita come entità universale e neutrale, attribuendole significati o privandola di essi in funzione delle capitalizzazione organica delle risorse nei sistemi produttivi (2023, 24-25). Nell'opera di Migliora, l'animale incarna questa riflessione divenendo un feticcio materiale e metaforico, reliquia di adorazione illusoria, la sineddoche di una vita e tante vite, che celebra la potenza dell'uno a scapito della soppressione di molti. Gli strumenti di analisi critica del discorso coloniale trovano una corrispondenza nell'elaborazione del capitalismo animale. Secondo Homi Bhabha, lo stereotipo razziale opera come un punto di oscillazione tra poteri economici e simbolici, generato da discorsi che si strutturano attraverso somiglianze percepite, sostituzioni e assenze avvertite attraverso la contiguità (2001, 98). Allo stesso modo, il simbolo animale, nella sua adiacenza con logiche di valore e dominio, diviene un nodo nevralgico che intreccia sfruttamento materiale e produzione simbolica. L'opera di Migliora, dalla scelta dei materiali al contesto espositivo, contribuisce a sua volta a portare a galla le tensioni tra supremazia economica, potere culturale e fragilità della vita animale, in uno stringente dialogo con la stessa storia dell'arte. La "velma" è infatti un termine dialettale veneziano che indica una porzione di fondale emergente durante la bassa marea. È da questa incrinatura che si affacciano, attraverso *Remains*, le molteplici relazioni intessute tra umani, non umani, geopolitica, storia e storia dell'arte, in un contesto che non riguarda unicamente Clara, ma che la solleva a metafora di molteplici narrazioni, che intrecciano e ricongiungono oppressi e oppressori, come chiariscono per certi versi le efficaci parole della curatrice:

In questi ultimi giorni durante l'allestimento della mostra e l'elaborazione di questo catalogo si susseguono vicende che ci infondono momenti di forte ansia: le migliaia di morti nel Mediterraneo, il referendum in Turchia, le "prove" di Trump, i venti di guerra in Asia, Daesh, gli esiti elettorali europei, l'infinita tensione siriana... un periodo dove la democrazia vede davvero vacillare la sua stabilità. Non so cosa ci sarà di diverso domani, quello di cui sono certa è che siamo un po' tutti schiavi, potenti, muti, resistenti, giullari, sottomessi, aggressivi... e rinoceronti (Merz 2017, 63).



Figura 5: Marzia Migliora, *Remains*, 2017.
Calco di corno di rinoceronte 1:1, bronzo con bagno galvanico in oro 24 ct
49 x 34 x 19 cm
Veduta dell'installazione, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, Venezia.
Foto di Renato Ghiazza
Courtesy dell'artista; Fondazione Merz, Torino; Galleria Lia Rumma, Milano / Napoli

Conclusioni: “I Saw Clara at the Getty Museum”

A fronte di questa disamina, emerge con maggiore evidenza come Clara non rappresentasse unicamente un’attrazione itinerante del XVIII secolo, ma si configuri ancora oggi come un catalizzatore animale di pensiero, in un lungo percorso che non si è davvero mai concluso, come testimoniato d’altronde dalla volontà degli stessi artisti contemporanei di riattivarne a distanza di secoli la storia. Il suo tragitto attraverso le corti europee ha intessuto una rete di complessi interscambi culturali e commerciali, che continuano a propagarsi nel presente tracciando nuove traiettorie di corpi, sguardi e ricezioni. Tuttavia, al di là della dimensione socio-economica, questo viaggio riflette il desiderio profondo di catalogare e possedere l’“esotico”, di idealizzare le particolarità naturalistiche in un feticcio, ma anche, più sottilmente, di ridefinire i confini tra natura e cultura, nazione e globalità. In questa prospettiva, gli artisti ci invitano a ripensare l’identità transculturale europea attraverso una lente che non si focalizzi esclusivamente sul protagonismo umano, ma che valorizzi quei soggetti e quegli episodi apparentemente marginali, capaci di

rivitalizzare le relazioni tra chi la storia la vive e chi la storia la scrive. Clara diviene, così, non solo simbolo di una provenienza remota, ma testimone attivo degli interscambi che continuano a plasmare l'Europa, portando alla luce questioni ancora irrisolte sulle dinamiche d'inclusione, traffico e mobilità che caratterizzano i flussi contemporanei, spesso segnati da coercizione e imposizione.

Parafrasando e ampliando il concetto di “moving image” proposto da T.J. Demos (2013, 21-32), potremmo quasi affermare che anche l’immagine di Clara funzioni in modo analogo: non solo come documentazione visiva di spostamenti e migrazioni, ma anche in quanto dispositivo per modellare affetti e percezioni scaturiti dall’immagine stessa. Un viatico, dunque, per vedere e vedersi dentro, sconfinare tra geografie territoriali e affettive, riflettere sulle catene del senso di appartenenza e la loro diffusione su scala globale. In occasione di una mostra del 2007 al J. Paul Getty Museum dedicata pittore Jean-Baptiste Oudry, sull’onda della riscoperta della storia di Clara, era stato diffuso lo slogan: “I Saw Clara at the Getty Museum”. Assieme a tutte quelle voci e quegli avvenimenti intrecciati in una rete di nessi transculturali, il “vero ritratto” di Clara era stato dipinto nella contemporaneità. Clara era stata finalmente vista e, noi tutti, ci siamo visti tramite i suoi occhi.

Bibliografia

- Armstrong, Philip. "The Postcolonial Animal", *Society and Animals*, Vol. 10, 4 (2002): 413-419.
- Averly, Charles, Cowie, Helen, Wenley, Robert (a cura di). *Miss Clara and the Celebrity Beast in Art, 1500-1860*. Birmingham: Fiction Books, 2021.
- Berger, John. *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- Bhabha, Homi K. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 1994.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia, 2010.
- Cestelli Guidi, Anna, Lucchetti, Matteo (a cura di). *Marzia Migliora. Sette mostre immaginifiche 1993 – 2024*. Roma: Nero Editions, 2024.
- Chagani, Fayaz. "Can the Postcolonial Animal Speak", *Society and Animals*, Vol. 24, 6 (2016): 619-637.
- Clarke, Tim H. *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515 – 1799*. Londra, New York: Sotheby's Publications, 1986.
- Clarke, Tim H. "The rhinoceros in European ceramics", *Keramik Freunde der Schweiz* n. 89 (1976): 3-20.
- Demos, T.J. "Una forma di "rivoluzione totale": l'arte di Rossella Biscotti. In *Rossella Biscotti. Ten Works*, a cura di Rossella Biscotti, 115-118, Milano: Mousse Publishing, 2012.
- Demos, T.J. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham, Londra: Duke University Press, 2013.
- Faist, Thomas. "The mobility turn: a new paradigm for the social sciences?". *Ethical and Racial Studies* Volume 36, Issue 11 (2013): 1637-1646.
- Fiddes, Nick. *Meet: A natural symbol*. New York: Routledge, 1991.
- Grassi, Francesca (a cura di). *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (tomorrow is another fine day)...* Zurigo: jrp editions, 2007.
- Glenister Roberts, Kathleen. *Alterity & Narrative. Stories and the Negotiation of Western Identities*. New York: State University of New York Press, 2007.
- Jones, Amalia. *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*. London, New York: Routledge, 2012.
- Mariuz, Adriano, Pavanello, Giuseppe, Romanelli, Giandomenico (a cura di). *Pietro Longhi*. Milano: Electa, 1993.
- Merz, Beatrice. "Dedicato a Clara e al suo viaggio in Europa". In *Marzia Migliora. Velme*, a cura di Beatrice Merz, 59-63, Torino: Hopefulmonster, 2017.
- Ostrow, Steven F. "Pietro Longhi's Elephant. Public Spectacle and Marvel of Nature. In *A Golden Age of European Art*, a cura di James Clifton, Melina Kervandijian, 80-99. New Haven, London: Yale University Press, 2016.
- Piazzesi, Benedetta. *Del governo degli animali. Allevamento e biopolitica*. Macerata: Quodlibet Studio, 2023.
- Piazzesi, Benedetta. *Così perfetti e utili. Genealogia dello sfruttamento animale*. Milano: Mimesis Edizioni, 2015.

Ragaglia, Letizia. *Rossella Biscotti*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

Ridley, Glynis. *Clara's Grand Tour. Travels with a Rhinoceros in Eighteenth-Century Europe*. New York: Atlantic Monthly Press, 2004.

Ring Peterson, Anne. *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

Shapiro, Kenneth. "The State of Human-Animal Studies: Solid, at the Margin?", *Society and Animals*, Vol. 10, 4, (2002): 331-38.

Shukin, Nicole. *Capitale Animale. Biopolitica e rendering*. Napoli: Tamu Edizioni, 2023.

Sinha, Suvadip, Baishya, Amit R. (a cura di). *Postcolonial Animalities*. New York, Oxon: Routledge, 2020.

Sossai, Maria Rosa (a cura di). *Le teste in oggetto: Rossella Biscotti*, Roma: Nomas Foundation, 2009.

Spiegel, Marjorie. *The Dreaded Comparison: Human and Animal Slavery*. New York: Mirror Books, 1996.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson, Lawrence Grossberg, 271 – 313. Basingstoke: Macmillan Education, 1988.

Timeto, Federica. *Animali si diventa. Femminismi e liberazione animale*. Napoli: Tamu Edizioni, 2024.

van der Ham, Gijs. *Clara the Rhinoceros*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2022.

Verheij, Irene, Reumer, Jelle W. F. *Op reis met Clara : de geschiedenis van een bezienwaardige neushoorn*, Rotterdam: Natuur museum, 1992.

Virilio, Paul. "Foreword". In *Native Land Stop Eject*, a cura di Paul Virilio, Raymond Depardon, Diller Scofidio + Renfro, Mark Hansen, Laura Kurgan, Ben Rubin, 7-8, Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Actes Sud, 2009.

Sitografia

<http://www.rhinoresourcecenter.com/>