



Fig. 1. Mark Dion durante la mostra *Angelica Point*, 1994. Courtesy Mario Gorni e Careof

## Per un'ecologia critica. Mark Dion in Italia negli anni Novanta

Giulia Zompa

“Questo è buono!” esclama Emi Fontana. “Cosa?” chiede Mario Gorni. “Queste strisce di gommapiuma per imballare.” “E cosa vuoi imballare?” “I miei barattoli”<sup>1</sup>.

Il breve scambio di battute tra la gallerista Emi Fontana e il fotografo Mario Gorni chiude un video girato nel novembre del 1997 all'interno del Padiglione dei Paesi Nordici, nei giorni successivi alla chiusura della 47<sup>a</sup> Biennale di Venezia. Il filmato documenta un singolare momento legato alla partecipazione di Mark Dion, artista statunitense da tempo impegnato in una ricerca sul rapporto tra natura, cultura e sistemi di conoscenza.

Per la Biennale, Dion realizza un intervento *site-specific* che consiste nel dragaggio dei canali veneziani; la grande quantità di sedimenti recuperata, una volta filtrata, viene accuratamente catalogata e disposta in delle tache secondo una logica scientifico-museale. L'opera suscita l'attenzione della Soprintendenza alle Belle Arti di Venezia, che ipotizza la presenza di manufatti di valore storico e dispone una verifica. L'incarico viene affidato a Emi Fontana, gallerista di riferimento dell'artista in Italia e sostenitrice del progetto, la quale coinvolge a sua volta Mario Gorni per documentare l'intera operazione con materiale fotografico e video, utile come strumento di tutela in caso di eventuali contestazioni<sup>2</sup>.

L'intervento di Dion del 1997 tocca temi urgenti di sostenibilità, recupero e responsabilità ambientale, inserendosi a pieno titolo in quella costellazione di pratiche artistiche che, fin dagli anni Ottanta, elaborano forme

di critica ecologica, spesso intrecciando approcci scientifici, archivistici e performativi. In un momento in cui la sensibilità ambientale inizia a occupare uno spazio crescente anche nel discorso pubblico<sup>3</sup>, il progetto veneziano segna una svolta nella carriera dell'artista, consolidandone la reputazione internazionale e contribuendo a rafforzarne la presenza anche in Italia.

Nel contesto italiano, infatti, l'affermazione di Dion avviene in modo graduale – sostenuta da un crescente interesse delle principali riviste specializzate e dalla partecipazione a mostre che ne favoriscono la visibilità – fino a essere riconosciuto come una figura di riferimento per le ricerche artistiche orientate alla riflessione ecologica. Ripercorrere la sua traiettoria da questa angolazione consente di cogliere le differenze rispetto al panorama statunitense, in particolare per quanto riguarda la tardiva attenzione italiana alle questioni ambientali, che iniziano a guadagnare rilievo solo nella seconda metà del decennio, sulla scia di un interesse già ampiamente consolidato oltreoceano.

Va precisato che definire il lavoro di Dion come ecologista è corretto solo se inteso in una prospettiva teorica e critica, piuttosto che come espressione di un attivismo ambientale in senso stretto. La sua pratica si concentra sull'analisi delle modalità con cui la natura viene studiata, rappresentata e sfruttata, interrogando le strutture di potere che regolano il rapporto tra uomo e ambiente.

Formatosi tra l'Università di Hartford, la School of Visual Arts e il Whitney Independent Study Program (1984-85), Dion assimila il pensiero di autori come Craig Owens, Hal Foster e Douglas Crimp, sviluppando un interesse per la storia dei musei e dei processi di costruzione del sapere<sup>4</sup>. In questo senso, il suo lavoro viene letto fin da subito attraverso il paradigma della critica istituzionale<sup>5</sup>.

Tra gli aspetti più significativi che emergono precocemente nella produzione c'è l'interes-

se per le soluzioni espositive dei musei di storia naturale: l'artista indaga le modalità con cui tali istituzioni organizzano e trasmettono il sapere scientifico attraverso la disposizione di oggetti ed esemplari vari, esaminando questi dispositivi da una prospettiva critica, ispirata al pensiero foucaultiano<sup>6</sup>. Il museo, da mero spazio di conservazione, viene perciò letto come un luogo in cui si articolano e si rafforzano le dinamiche del potere culturale, determinando una precisa percezione e costruzione di cosa si intende per natura. Attraverso pratiche dal sapore scientifico come l'archiviazione, gli studi sul campo, la tassonomia e la tassidermia, Dion mette a punto veri e propri strumenti operativi per una pratica di ecologia critica, volta a smascherare l'apparente neutralità dei saperi classificatori<sup>7</sup>.

*Modalità e tempi di una ricezione differita tra Italia e Stati Uniti della riflessione ecologica di Mark Dion*

Nel giugno 1991, "Flash Art" pubblica una conversazione tra Helena Kontova e Giancarlo Politi, rispettivamente direttrice dell'edizione internazionale e direttore di quella italiana, in cui discutono la grande mostra *Metropolis*, tenutasi presso il Martin-Gropius-Bau di Berlino dal 20 aprile al 21 luglio dello stesso anno<sup>8</sup>. Curata da Christos Joachimides e Norman Rosenthal, l'esposizione riunisce le opere di oltre settanta artisti con una panoramica sulle principali tendenze contemporanee. Kontova e Politi ne criticano l'approccio curatoriale, evidenziando l'assenza di una direzione chiara per l'arte emergente. In modo particolare, Kontova sottolinea la scarsa attenzione verso la scena artistica dell'Europa dell'Est, la mancanza di dialogo con il cosiddetto Terzo Mondo e la marginalizzazione degli artisti newyorkesi, tra cui Mark Dion, citato tra le figure più significative<sup>9</sup>.

Considerando il ruolo di Kontova come direttrice di "Flash Art International", questa osservazione non sorprende: la sua posizione le garantisce un accesso privilegiato al panorama artistico transatlantico e una prospettiva critica costantemente aggiornata dal confronto diretto tra le scene europee e statunitensi.

Nonostante il riconoscimento di Dion a livello internazionale, la sua presenza nelle riviste italiane nei primi anni Novanta è marginale. Su "Flash Art" appare solo in due brevi contributi: il primo, un trafiletto senza immagini di Olivier Zahm, recensisce la sua personale *Extinction, Dinosaurs and Disney* alla Galerie Sylvana Lorenz di Parigi<sup>10</sup>; il secondo è un articolo del critico Joshua Decker, *De-codificare il museo. Il museo come arbitro del gusto e della legittimazione storica*, in cui Dion viene inserito tra gli artisti che proseguono la tradizione della critica istituzionale, accanto ad Andrea Fraser e Louise Lawler<sup>11</sup>. Decker cita una delle prime opere di Dion, *Artful History: A Restoration Comedy* (1986), in cui l'artista indaga come il restauro influenzi l'attribuzione di valore artistico e storico, generando nuove narrazioni. Per il critico, l'artista adotta un approccio "post-documentario"<sup>12</sup>, svelando il legame tra mercato culturale e costruzione della storia secondo interessi ideologici o commerciali<sup>13</sup>.

Se queste sono le uniche notizie disponibili in Italia tra il 1990 e il 1991<sup>14</sup>, l'analisi delle principali riviste internazionali rivela, già all'inizio del decennio, una crescente attenzione verso il lavoro di Dion, letto sempre più in chiave ambientale.

Nell'estate del 1990 "Arts Magazine" pubblica un articolo firmato dallo stesso Joshua Decker dedicato all'artista statunitense, in cui l'autore colloca il suo lavoro nella tradizione della critica istituzionale, individuando un precedente significativo nell'opera di Hans Haacke, tutti concetti che approfondirà ulteriormente nel citato arti-

colo dell'anno successivo<sup>15</sup>. Secondo Decter, Dion eredita da Haacke un approccio che utilizza la galleria come spazio di mediazione tra alta e bassa cultura, sottolineando come la produzione artistica non possa più prescindere dalle istituzioni che la ospitano nel trattare tematiche e crisi contemporanee. Come esempio ricorda *Project for the Belize Zoo*, esposto dal 17 marzo al 7 aprile 1990 presso American Fine Arts, Co., galleria newyorkese diretta da Colin de Land, figura chiave della scena artistica americana tra gli anni Ottanta e Novanta<sup>16</sup>.

L'intervento consiste in una serie di pannelli informativi realizzati con lo staff del Belize Zoo per descrivere le specie autoctone, affiancando la rappresentazione naturalistica occidentale a simboli tradizionali beliziani. Alcuni pannelli vengono esposti in galleria, altri direttamente nel parco zoologico, creando un ponte tra contesto artistico e ricerca scientifica. A completare il progetto è un video girato in Belize, che documenta varie iniziative di conservazione.

Anche sul numero di "Artforum" dello stesso anno è presente una recensione dell'opera<sup>17</sup>, con particolare attenzione al rapporto tra l'intento educativo e la riflessione critica che attraversa la pratica di Dion, nonché all'aspetto collaborativo che caratterizza gran parte del suo lavoro. Viene menzionata l'opera *Wheelbarrows of Progress* (1990) – realizzata con William Schefferine – che chiude l'esposizione con cinque carriole, ciascuna riempita di oggetti differenti: *The Big Payback* (1990) contiene attrezzi e materiali stampati, evocando strategie di sabotaggio contro le aziende inquinanti; *Survival of the Cutest (Who Gets on the Ark?)* è colma di peluche e denuncia il pregiudizio ecologico che privilegia alcune specie a scapito di altre; ancora, un'altra carriola è popolata da alberi in vaso e suoni della giungla, ironizzando sull'illusione di poter ricreare gli ecosistemi. Tali opere avanzano una riflessione sul nesso tra sfrut-

tamento ecologico, ideologia dell'accumulo capitalistico e strategie di conservazione. Dion denuncia così la crisi ambientale mettendo in luce le contraddizioni interne alle politiche ecologiche e il loro intreccio con logiche di potere.

Sul numero di novembre-dicembre 1990 di "Flash Art International" compare un'intervista del museologo francese Michel von Praet a Dion, *Renovating Nature*, dedicata al ruolo dei musei di storia naturale nella rappresentazione della natura e nella sensibilizzazione ecologica<sup>18</sup>. Il dialogo affronta temi centrali come il rapporto tra educazione e spettacolarizzazione, le differenze tra museologia europea e americana e l'influenza delle istituzioni politiche sulla scienza.

Nello stesso numero, la critica d'arte Isabelle Graw inserisce Dion in un saggio sulle possibilità d'azione degli artisti nel sistema culturale contemporaneo<sup>19</sup>. Identifica due estremi: da un lato, "Street News", giornale distribuito da senzatetto che sovverte le dinamiche della beneficenza, dall'altro, *ACT UP*, collettivo attivista che combatte l'AIDS con strategie di protesta radicali. Secondo Graw, Dion si colloca in un'area di confine tra arte e documentazione, utilizzando materiali informativi e modalità esplicative per ampliare l'accessibilità del suo lavoro<sup>20</sup>.

L'attenzione riservata a Dion nel 1990, rintracciabile attraverso le riviste specializzate, si inserisce in un più ampio contesto di rinnovato interesse per il rapporto tra arte e natura che connota gli Stati Uniti.

L'arte americana dell'epoca si caratterizza per una vocazione alla denuncia sociale, affrontando temi come la questione razziale, l'AIDS, l'emarginazione femminile e il pacifismo<sup>21</sup>. In questo quadro, anche la riflessione ecologica emerge con particolare forza, come testimoniano alcune esposizioni significative del 1990, quali *The (Un) Making of Nature* al Whitney Museum of American Art<sup>22</sup> – a cui partecipa anche

Dion — e *A Natural Order. The Experience of Landscape in Contemporary Sculpture* presso l'Hudson River Museum<sup>23</sup>, o riviste come "Artforum" che nell'aprile 1991 dedica la copertina a *Untitled (9/29, 9/30, 10/1)* (1990) di Vincent Shine, raffigurante tre piantine con le radici esposte, allineate su uno sfondo rosa tenue<sup>24</sup>. Proprio in questo numero, la storica dell'arte Jan Avgikos analizza il rinnovato interesse per le tematiche ecologiche nel saggio *Green Piece*:

"Non si vedeva così tanta 'natura' nell'arte dagli anni Settanta. I giardini germogliano, le sculture crescono, i materiali organici decadono, gli insetti mangiano, i pesci nuotano, le acque scorrono. Terreni contaminati, rifiuti non smaltibili e pozzi chimici vengono romanticizzati sotto i riflettori, e siamo inondati di statistiche su tutto, dai diritti degli animali alle fuoriuscite di petrolio"<sup>25</sup>.

Avgikos individua tre principali linee di ricerca: la creazione di ecosistemi artificiali, la critica alla rappresentazione della natura, e un'arte militante, definita "Eco-Agitprop"<sup>26</sup> (*eco-agitation* propaganda), caratterizzata da un forte intento politico e didattico, tesa a sensibilizzare il pubblico e promuovere un cambiamento sociale sulle questioni ambientali. È in questo filone che inserisce Dion e Schefferine, sottolineando come le loro opere collaborative – tra cui *Wheelbarrows of Progress* (1990) – analizzino il rapporto tra potere e inquinamento ambientale. Avgikos ricorda anche *Under the Verdant Carpet* (1991), esposto al Whitney Museum in occasione di *The (Un)Making of Nature*, in cui un assemblaggio di rifiuti, piante tropicali e testi scritti a mano documenta la discarica di Staten Island Fresh Kills. Dion e Schefferine delineano così quella 'terza via' nell'arte ecologica che interroga le narrazioni e le istituzioni che si confrontano con la natura.

Se negli Stati Uniti, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, il dibattito artistico manifesta una nuova sensibilità verso le questioni ecologiche, in Italia si registra un ritardo nell'assimilazione di tali tematiche. Nelle riviste specializzate, il concetto di natura sembra, inoltre, assumere un'accezione diversa, influenzata soprattutto dalle teorie post-umane. Sebbene questa osservazione meriti un approfondimento ulteriore, appare significativo che, nei primi anni Novanta, l'unico articolo riscontrabile su "Flash Art" dedicato a questo tema è *Natura artificiale* di Jeffrey Deitch, che affronta però l'impatto dell'urbanizzazione e delle manipolazioni genetiche sul mondo<sup>27</sup>. Il testo non adotta una prospettiva ecologica, incentrata su conservazione e sostenibilità, ma propone una visione post-naturale, in cui la distinzione tra naturale e artificiale viene meno. Deitch sostiene che l'arte contemporanea debba confrontarsi con le trasformazioni imposte da scienza, media e industria, citando figure come Richard Artschwager, Ashley Bickerton, Martin Kippenberger, Jeff Koons e Tatsuo Miyajima artisti che, appunto, non rientrano in un possibile filone dell'arte ambientale in senso stretto, ma indagano il rapporto tra natura e tecnologia<sup>28</sup>.

*Pratiche scientifiche come strategie di un'arte ecocritica: Angelica Point alla Galleria Emi Fontana*

La diversa attenzione riservata alle questioni ambientali nei contesti statunitense e italiano si riflette anche nell'inserimento di Dion nel sistema espositivo, avvenuto in Italia in modo frammentario e in ritardo rispetto alla sua affermazione sulla scena internazionale.

Una sua apparizione assai precoce e isolata si registra nel 1986, quando viene incluso nella mostra *Rooted Rhetoric: una tradizio-*

ne nell'arte americana, curata da Gabriele Guercio e promossa dalla Galleria Lia Rumma presso Castel dell'Ovo a Napoli<sup>29</sup>. L'esposizione tenta di ricostruire una genealogia dell'arte americana attraverso una selezione di artisti i cui lavori riflettono, ciascuno a modo proprio, un'idea di retorica quale elemento costitutivo della cultura visiva statunitense. Come si legge nel testo di Guercio pubblicato in catalogo, la retorica è da intendersi come un principio fondamentale dell'arte contemporanea americana, poiché, a partire dagli anni Sessanta, si è assistito a un passaggio da un'arte incentrata sull'oggetto a una dimensione concettuale e discorsiva, in cui il linguaggio e la comunicazione sono divenuti strumenti essenziali della pratica artistica<sup>30</sup>. Vengono esposti due primissimi lavori di Dion, entrambi riportati anche in catalogo: *History Bunk* (1984), un piccolo paesaggio impressionistico nordamericano, dipinto intorno al 1930 da un artista anonimo, su cui Dion interviene, in veste di finto restauratore, tagliando alcune parti della tela per adattarla a una cornice richiesta da un ipotetico collezionista; *Cutting Corners* (1982), un ritratto di una ricca famiglia newyorkese, dipinto intorno al 1860 da John George Brown (1831-1913), in cui, come suggerisce il titolo, Dion taglia gli angoli, a dimostrazione di come le opere possano essere fisicamente modificate nello studio del restauratore e successivamente vendute come originali. Nonostante questa prima presenza, per diversi anni Dion non ha ulteriori occasioni espositive in Italia, né riceve una significativa attenzione critica dai principali periodici di settore<sup>31</sup>. L'interesse per il suo lavoro si riaccende nel 1994, quando Emi Fontana gli dedica la prima mostra personale, che segna anche il debutto dell'artista nella galleria milanese. Fondata nel 1992 a Milano, la Galleria Emi Fontana si distingue fin da subito per una programmazione incentrata sulle pratiche

post-concettuali, con un'attenzione particolare ai linguaggi che, dopo il *retour* à l'*ordre* degli anni Ottanta – quando molti artisti erano tornati a privilegiare pittura e scultura – riemergono con forza: installazione, fotografia e video. Accanto alla riscoperta di questi media, la galleria sviluppa un interesse per le tematiche politiche e sociali — orientamento che ne definirà l'identità negli anni successivi — con un'apertura fin da subito al contesto artistico internazionale<sup>32</sup>.

L'incontro della gallerista con l'opera di Dion avviene, infatti, a New York nel luglio 1992, in occasione della sua personale presso American Fine Arts, Co., galleria diretta da Colin de Land<sup>33</sup>. Il programma espositivo dello spazio, fortemente sperimentale e politicamente impegnato, riflette un'etica quasi anticommERCIALE dell'arte, promuovendo artisti come John Miller, Cady Noland, Peter Fend, Jessica Stockholder e lo stesso Dion<sup>34</sup>. Si tratta di un approccio in linea con la visione di Fontana, la quale instaura con de Land e Pat Hearn – compagna di quest'ultimo e figura di riferimento della scena artistica newyorkese – un duraturo rapporto di amicizia e collaborazione. La mostra di Dion si articola in tre installazioni concepite come falsi laboratori ispirati a istituzioni scientifiche immaginarie. All'ingresso della galleria, tre porte usate riportano ciascuna un'etichetta con il nome di un ente di ricerca fittizio: Upper West Side Plant Project, N.Y. State Bureau of Tropical Conservation e The Department of Marine Animal Identification of the City of New York (Chinatown Division). Lo spazio espositivo è trasformato da Dion in uno spazio performativo: un ufficio arredato con mobili di recupero, in cui lavora quotidianamente impersonando il ruolo di ricercatore. Durante le tre settimane della mostra, si alterna tra i diversi uffici per due ore al giorno, interpretando il membro di ciascuna delle sue finte istituzioni.

Fig. 2.  
 Invito alla mostra  
*Angelica Point*, 1994,  
 Archivio Galleria Emi Fontana,  
 Galleria Nazionale d'Arte  
 Moderna, Roma

Nella seconda settimana, ad esempio, i visitatori lo trovano impegnato nel *Marine Animal Project*, che prevede l'acquisto di frutti di mare nei mercati di Chinatown, la loro conservazione in vasi di vetro contenenti isopropanolo e la successiva catalogazione su scaffali e scrivanie<sup>35</sup>. Al termine dell'esposizione, lo spazio appare radicalmente trasformato: ciò che inizialmente sembrava un accumulo disordinato di oggetti organici è divenuto un archivio tassonomico strutturato, con tre scaffali che presentano i campioni accuratamente catalogati.

A colpire profondamente Fontana è la capacità di Dion di coniugare apparenti metodologie scientifiche con la pratica artistica, intrecciando riferimenti alla storia naturale e all'archeologia per sviluppare una riflessione critica sulle istituzioni museali<sup>36</sup>. Tale interesse della gallerista si traduce, pochi anni dopo, in una collaborazione tra i due destinata a consolidare la presenza dell'artista nel sistema espositivo italiano e ad ampliare l'attenzione intorno alla sua opera. Contestualmente, il lavoro con Dion contribuisce a rafforzare il profilo della galleria, che si definisce sempre più come uno spazio di ricerca e sperimentazione artistica.



Mark Dion

Da giovedì 3 novembre 1994, ore 19.  
 Inaugurazione venerdì 18 novembre 1994 ore 19.

Galleria Emi Fontana Viale Bilgny 42 20136 Milano tel/fax 02-58306855

Nel novembre del 1994, la Galleria Emi Fontana inaugura *Angelica Point*, la prima mostra personale dell'artista statunitense in Italia. Il titolo fa riferimento a una località del Massachusetts, legata all'infanzia di Dion e dove egli stesso si ritrova a raccogliere attrezzi da pesca, esemplari di piante e animali, oltre a vari oggetti abbandonati dall'uomo<sup>37</sup> (fig. 2). Questi materiali, conservati e poi spediti alla galleria in casse di legno e sacchi della marina militare, costituiscono il fulcro dell'esposizione. Sulla scia della mostra tenutasi da Colin de Land a New York, anche per quella orga-



Figg. 3 e 4. Mark Dion durante la mostra *Angelica Point*, 1994. Courtesy Mario Gorni e Careof

nizzata da Fontana l'artista segue, infatti, la stessa metodologia operativa.

L'allestimento si articola in due fasi distinte: il giorno dell'inaugurazione, i pacchi contenenti i reperti restano chiusi, disposti accanto a un grande tavolo da lavoro dotato di strumenti per la pulizia, la conservazione e la classificazione dei materiali. Tre vetrine vuote sono pronte a essere progressivamente riempite nel corso della mostra, seguendo una suddivisione tassonomica che distingue elementi di origine vegetale, animale e umana. Nei giorni successivi, Dion avvia il processo di apertura e catalogazione degli oggetti, con un procedere rigoroso che richiama la prassi scientifica del naturalista.

Tale pratica, che unisce il rigore metodologico alla dimensione performativa, viene attentamente documentata, su richiesta della stessa Fontana, dal fotografo Mario Gorni. Oltre alle vedute d'insieme della mostra, che restituiscono l'allestimento una volta completato, Gorni realizza una serie di fotografie in bianco e nero, caratterizzate da inquadrature ravvicinate, che ritraggono l'artista mentre esegue le operazioni di pulizia e classificazione dei reperti. Conservate oggi nell'archivio della galleria, queste immagini fotografiche costituiscono una preziosa narrazione visiva della dimensione processuale e performativa del lavoro<sup>38</sup> (figg. 1, 3 e 4).

Si tratta di un aspetto centrale, che viene colto anche da una recensione della mostra prontamente pubblicata su "Flash Art" in cui si osserva come Dion metta in discussione il valore dell'oggettività empirica attraverso un approccio che si colloca in una zona di confine tra scienza e memoria<sup>39</sup>. Il carattere performativo della mostra emerge attraverso la pratica sistematica di catalogazione e nell'atto, apparentemente paradossale, di etichettare pesci e altri reperti per un intero mese, un gesto "anti-autoritario"<sup>40</sup>, che sovverte la concezione tradizionale dell'artista come genio e dell'opera come

oggetto finito. L'atto di classificare e ordinare materiali raccolti sul campo si trasforma così in una strategia per smascherare i meccanismi di legittimazione della conoscenza. Per vedere Dion coinvolto in un grande progetto espositivo in Italia bisogna attendere la sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 1997<sup>41</sup>. Prima di allora partecipa a due mostre collettive: *It's Not a Picture* (1995), organizzata dalla Galleria Emi Fontana, dedicata al superamento della distinzione tra "fotografi puri" e "artisti visivi"<sup>42</sup>; e *Campo 6* (1996), presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, curata da Francesco Bonami, che cerca di cogliere le direzioni dell'arte del momento attraverso il lavoro di sedici artisti provenienti da diverse nazioni<sup>43</sup>, adottando la metafora del "villaggio a spirale"<sup>44</sup> per rappresentare l'espansione dell'identità individuale in un percorso frammentato, aperto alle molteplici possibilità del presente.

In questa occasione, Dion presenta *Bureau of Censorship* (1996), una piccola casa in legno piena di oggetti e immagini legate al tema della censura<sup>45</sup>. Come nelle sue opere precedenti, anche questa nasce da un meticoloso processo di raccolta, selezione e riorganizzazione di materiali d'archivio, con l'intento di rivelare le strutture di potere che permeano la società. L'opera indaga le dinamiche di controllo e repressione, evidenziando come queste influenzino ciò che viene ritenuto accettabile o meno. Dion mette così in luce le forze invisibili che plasmano la percezione della verità e del potere, spingendo lo spettatore a interrogarsi sulla libertà di espressione e sulla manipolazione dell'informazione.

L'inclusione dell'artista in questa mostra, priva di tematiche ambientali ma caratterizzata dalla presenza di alcuni dei nomi più significativi della scena contemporanea, appare una decisione del tutto coerente per chi riconosce il ruolo consolidato di Dion a livello internazionale. In questo senso, il

fatto che la scelta provenga da un curatore con base a New York, nonché *editor* di “Flash Art International” sembra ribadire le differenti modalità di ricezione dell’artista nei contesti italiano e americano.

### *Raiding Neptune’s Vault alla Biennale di Venezia*

La partecipazione di Mark Dion alla mostra *Naturally Artificial*, allestita nel Padiglione Nordico durante la 47<sup>a</sup> Biennale di Venezia nel 1997<sup>46</sup>, rappresenta un momento decisivo nell’elaborazione della sua pratica artistica come forma di attivismo ecologico, oltre che un passaggio significativo per il suo riconoscimento nel contesto espositivo italiano.

Curata da Jon-Ove Steihaug, l’esposizione rifiuta la consueta suddivisione in padiglioni nazionali, promuovendo invece un dialogo transnazionale tra artisti accomunati da una riflessione critica sui rapporti tra cultura, tecnologia e ambiente. Il progetto mette in luce affinità tematiche tra cinque figure attive negli anni Novanta: Henrik Håkansson (Svezia), Mariko Mori (Giappone), Sven Pålsson (Norvegia), Mariana Uutinen (Finlandia) e Dion<sup>47</sup>.

Quest’ultimo partecipa con *Raiding Neptune’s Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice*, un’installazione basata sul dragaggio di alcuni tratti dei canali veneziani, la catalogazione dei materiali rinvenuti e la loro esposizione secondo il principio della *Wunderkammer*, articolata in *naturalia* e *artificialia* (figg. 5-6).

L’opera si fonda sulla pratica della raccolta scientifica e sul gesto di dissotterramento proprio dell’archeologia: i resti emersi dal fondale restituiscono la laguna come un archivio di memoria materiale, ambientale e storica, in cui l’accumulo di detriti documenta le trasformazioni del territorio, l’impatto dell’urbanizzazione e le con-

traddizioni della modernità. Attraverso un allestimento apparentemente rigoroso e tassonomico, l’artista mette in discussione i criteri di valore e conservazione adottati dalle istituzioni museali (figg. 7-9).

L’installazione si compone di due armadi lignei e di una serie di scaffalature colme di oggetti trovati, alcuni ancora coperti di limo. In uno dei mobili, il camice sporco dell’artista è appeso accanto agli strumenti utilizzati, rendendo visibile la dimensione performativa e manuale dell’intervento. *Raiding Neptune’s Vault* si inserisce nella linea di ricerca già avviata da Dion con *History Trash Dig* (1995) e *History Trash Scan* (1996), in cui l’artista simula scavi archeologici per indagare le modalità con cui la cultura filtra, rimuove o conserva ciò che resta<sup>48</sup>.

A Venezia, tuttavia, l’opera si scontra con la difficoltà di certe pratiche artistiche a convivere con le normative sulla tutela del patrimonio culturale. Come accennato in apertura, l’intervento attira l’attenzione delle istituzioni italiane ben oltre il contesto della mostra: a seguito di una denuncia anonima, l’opera viene sequestrata dai Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, che ipotizzano una violazione della normativa sul prelievo di materiali dal suolo italiano.

Ha così inizio un complesso iter legale che coinvolge la gallerista Emi Fontana<sup>49</sup>, sostenitrice del progetto, chiamata a difenderne la legittimità e il valore artistico. Fontana attiva una rete di avvocati, archeologi e funzionari, scoprendo che una normativa risalente al periodo fascista vieta la rimozione e l’esportazione di materiali prelevati dal suolo e dalle acque italiane, indipendentemente dal loro effettivo valore storico. Decisa a chiarire la questione, si reca a Venezia per incontrare il maresciallo dei Carabinieri, il quale le espone la gravità del caso: essendo Dion cittadino statunitense e il Padiglione Nordico un padiglione in-



Figg. 5 e 6. Mark Dion,  
 dragaggio del canale di Venezia,  
 Archivio Galleria Emi Fontana,  
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Figg. 7-9.  
 Mark Dion, *Raiding Neptune's Vault*,  
 1997. *Laboratory / Collection*, mobile in  
 rovere contenente materiali espositivi,  
 Mark Dion, *Raiding Neptune's Vault*,  
 1997, XLVII Biennale di Venezia,  
 Padiglione Paesi Nordici, cassetto in  
 rovere contenente materiali espositivi,  
 Mark Dion, *Raiding Neptune's Vault*,  
 1997, XLVII Biennale di Venezia,  
 Padiglione Paesi Nordici, frammenti di  
 vetro, porcellana, metallo e plastica  
 Archivio Galleria Emi Fontana, Galleria  
 Nazionale d'Arte Moderna, Roma



ternazionale, l'intervento potrebbe configurarsi come traffico illecito di beni culturali, con conseguenze legali potenzialmente gravi sia per l'artista sia per la gallerista<sup>50</sup>.

La vicenda si sposta negli uffici della Soprintendenza Archeologica di Padova, dove la responsabilità dell'indagine passa a un funzionario archeologo – e non un funzionario storico dell'arte – che interpreta scorrettamente l'opera come una sottrazione indebita di beni appartenenti allo Stato italiano. Fontana, consapevole della delicatezza della situazione, si impegna a difendere la natura culturale del progetto, contrapponendosi a una lettura meramente normativa dell'accaduto con argomentazioni puntuali e una documentazione dettagliata. A supporto della sua posizione, viene infatti condotta una perizia da parte di un'archeologa per valutare l'eventuale rilevanza storica dei materiali recuperati.

L'intera operazione è documentata nel video realizzato da Mario Gorni, che registra l'esame dei reperti passo dopo passo. L'analisi non porta alla scoperta di alcun oggetto di valore storico o archeologico, e il filmato si chiude in un tono disteso e ironico: a fine giornata, Fontana si riprende parte dell'opera: "I miei barattoli"<sup>51</sup>.

Alla luce delle evidenze fornite, la Soprintendenza, infatti, riconosce il valore artistico del progetto e si dichiara disponibile a una soluzione conciliatoria. L'opera viene dissequestrata, a condizione però che uno dei suoi elementi principali, *Loot*, venga acquisito dal Palazzo Ducale di Venezia.

Pur concludendosi positivamente, l'esito della vicenda mette bene in evidenza l'ambiguità strutturale che attraversa la pratica di Dion: il tentativo di smascherare i meccanismi attraverso cui le istituzioni producono e legittimano il sapere rischia di essere riassorbito proprio da quelle stesse strutture. In questo caso, l'intervento si rovescia in un paradosso: l'artefatto recuperato dalla laguna viene sottratto all'ar-

tista, acquisito dallo Stato e integrato nel patrimonio pubblico, amplificando e portando alle estreme conseguenze la riflessione di Dion sull'interazione tra istituzioni, selezione e conservazione della memoria collettiva.

L'atto stesso di riportare in superficie i residui sommersi assume dunque la forma di un gesto politico, poiché restituisce la stratificazione materiale della laguna come testimonianza di una complessità storica ed ecologica rimossa, sollecitando una riflessione sul rapporto tra essere umano e ambiente, da ripensare nei termini di cura, attenzione e responsabilità condivisa.

### *Riconoscimento critico ed espositivo di una pratica ecologista*

Nel 1997, lo stesso anno della sua partecipazione alla Biennale di Venezia, Dion prende parte a *Città Natura*, una delle mostre più significative della stagione artistica italiana e la prima, nel decennio, ad affrontare in modo diretto il rapporto tra arte e natura. Curata da Carolyn Christov-Bakargiev, Maria Grazia Tolomeo e Ludovico Pratesi, l'esposizione si tiene dal 21 aprile al 23 giugno presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma ed è organizzata in collaborazione con il Museo Civico di Zoologia<sup>52</sup> (fig. 10).

La mostra indaga il legame tra ambiente urbano e natura, mettendo in dialogo opere di artisti storici e contemporanei e proponendo una riflessione sulle dinamiche di interazione tra città e paesaggio naturale. I curatori notano come, nonostante la predominanza della scienza e della tecnologia nella società contemporanea, la tensione tra natura e cultura resti un tema ricorrente nelle ricerche artistiche. Le opere selezionate affrontano tale rapporto da una duplice prospettiva: la natura come elemento fragile e minacciato, e come pro-



Fig. 10. Invito alla mostra *Città Natura*, 1997, Archivio Galleria Emi Fontana, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

dotto culturale che interagisce con le dinamiche urbane e ambientali.

Il fulcro della mostra è il Palazzo delle Esposizioni, dove un percorso storico presenta opere di Carla Accardi, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Mario e Marisa Merz, Pino Pascali, Robert Smithson, Lawrence Weiner, Gary Hill e Wolfgang Laib. Accanto a queste presenze, si affiancano ricerche più contemporanee come quelle di Haim Steinbach e Willie Doherty. Completano il percorso i lavori di due giovani artisti italiani, Luca Vitone e Salvatore Falci, la cui presenza arricchisce il dialogo tra generazioni e linguaggi. La mostra si estende, inoltre, anche ad altri luoghi della città, come i Mercati di Traiano, l'Orto Botanico e Villa Mazzanti.

Dion presenta un intervento presso il Museo Civico di Zoologia, dove si confronta direttamente con le pratiche di raccolta e classificazione che costituiscono la base della costruzione del sapere scientifico. L'artista interviene all'interno delle vetrine museali, solitamente dedicate all'esposizione della collezione, inserendo strumenti

da zoologo, materiali di ricerca e dispositivi di osservazione scientifica, un semplice spostamento che produce uno scarto fondamentale: le teche, concepite per contenere e presentare esemplari naturalistici ordinati secondo criteri tassonomici rigidi, divengono spazio di un'indagine meta-scientifica, in cui è il processo stesso di classificazione e conservazione a essere messo sotto osservazione<sup>53</sup>.

Attraverso questa operazione, Dion invita lo spettatore a riflettere sul ruolo dei musei di storia naturale, non come luoghi neutri di pura documentazione, ma come dispositivi culturali che selezionano, ordinano e interpretano il mondo secondo logiche storiche e ideologiche. La tassonomia, apparentemente oggettiva, si rivela così una costruzione culturale, modellata da paradigmi che riflettono la volontà di controllare e dominare la natura.

Nel 1998, l'attività di Dion in Italia si intensifica, con la partecipazione a diverse mostre. Tra queste, *Fuori Uso '98* a Pescara, un appuntamento annuale che riattiva spazi dismessi attraverso interventi artistici<sup>54</sup>, e *Pollution*, curata da Claudia Gian

Fig. 11. Veduta della mostra  
*LOOT*, 1998, foto di Mario Gorni.  
Archivio Galleria Emi Fontana,  
Galleria Nazionale d'Arte  
Moderna, Roma



Ferrari e Manlio Brusatin presso la galleria Claudia Gian Ferrari Arte Contemporanea di Milano<sup>55</sup>, espressione della crescente centralità delle tematiche ambientali, tanto da entrare anche nelle programmazioni delle gallerie private.

L'evento espositivo più significativo per Dion nel 1998 è, tuttavia, la sua seconda personale presso la Galleria Emi Fontana di Milano, concepita come un completamento del percorso avviato con *Raiding Neptune's Vault* alla Biennale di Venezia<sup>56</sup>. La mostra è una sintesi delle diverse fasi del suo lavoro: da un lato, una sezione in cui sono esposti oggetti recuperati, come vetri, lattine, ferri e monete, organizzati in contenitori numerati; dall'altro, il retro-

scena che presenta gli strumenti utilizzati per la pulizia e la catalogazione dei reperti, disposti con precisione in appositi armadi. A completare l'allestimento, una serie di fotografie che documentano alcuni momenti dello scavo svolto nella laguna veneziana (fig. 11).

Come si legge nella recensione della mostra pubblicata su "Flash Art", il dialogo tra il 'davanti' e il 'dietro le quinte' rivela i meccanismi alla base della costruzione del sapere, invitando il pubblico a riflettere sul valore attribuito agli oggetti e sul ruolo dell'artista come mediatore tra il visibile e l'invisibile<sup>57</sup>. Dion sviluppa una critica sull'accumulo indiscriminato di oggetti nel mondo contemporaneo, trasformando

resti e frammenti in mezzi di narrazione e interrogando il concetto stesso di conservazione e valore nell'arte.

L'anno successivo, nell'autunno del 1999, l'artista conquista la copertina di "Artforum" con *Tate Thames Dig*, uno dei suoi progetti di scavo più noti, realizzato lungo il Tamigi quello stesso anno<sup>8</sup>. Tale riconoscimento sancisce ufficialmente la sua posizione sulla scena internazionale, evidenziando il ruolo centrale del suo lavoro nel dibattito – sempre più attuale anche in Italia – sul rapporto tra natura e cultura e sull'emergente sensibilità ambientale in ambito artistico<sup>9</sup>.

1. Mario Gorni, *Mark Dion. La ricerca nei canali a Venezia*, video (colore, sonoro), 1'05", 1997, Milano, Careof – Archivio Video.

2. Mail di Mario Gorni, dicembre 2024.

3. Negli anni Novanta, la tutela ambientale assume un ruolo centrale nel dibattito scientifico, politico e culturale, portando all'adozione di politiche internazionali più rigorose e a un maggiore coinvolgimento della società civile. Eventi chiave come la Conferenza di Rio del 1992, focalizzata su sostenibilità e biodiversità, e il Protocollo di Kyoto del 1997, che introduce impegni per la riduzione delle emissioni di gas serra, segnano momenti cruciali. Nonostante l'opposizione dell'amministrazione Bush, la consapevolezza sul cambiamento climatico cresce a livello internazionale, mentre le prove scientifiche sul riscaldamento globale e il deterioramento dello strato di ozono consolidano l'urgenza di un intervento. Per un approfondimento su tale contesto si veda almeno: Robert Falkner, *Environmentalism and Global International Society*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2021. Più specificatamente per il contesto italiano: Gianluigi Della Valentina, *Storia dell'ambientalismo in Italia. Lo sviluppo insostenibile*, Milano, Mondadori, 2011.

4. Nato Thompson, *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, North Adams (MA), MASS MoCA / MIT Press, 2005, p. 46; Alex Coles, *Critical Strategies of Fictional*

*Address: Field Work and the Natural History Museum*, in *de-, dis-, ex. Issue on The Optic of Walter Benjamin*, Londra, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 38.

5. Si veda per esempio: Dan Cameron, *Culture in Action: Eliminate the Middleman*, "Flash Art", XXVI (173), 1993, pp. 62-63; Lisa Corrin, *A Natural History of Wonder and a Wonderful History of Nature*, in *Mark Dion*, a c. di Lisa Corrin, Miwon Kwon, Norman Bryson, Londra, Phaidon, 1997, pp. 38-87; Briony Edwards, *Interview with Mark Dion*, in *Mark Dion: Drawings, Journals, Photographs, Souvenirs, and Trophies 1990-2003*, a c. di Rebecca Klein, New York, American Fine Arts, 2003, pp. 6-13; Miwon Kwon, *Conversation with Mark Dion*, in *Mark Dion*, a c. di Lisa Corrin, Miwon Kwon e Norman Bryson, Londra, Phaidon, 1997, pp. 6-33.

6. È lo stesso artista a dichiarare di leggere attentamente Michel Foucault: Alex Coles, *Critical Strategies of Fictional Address: Field Work and the Natural History Museum*, *op. cit.*, p. 39; Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (trad. *Les mots et les choses*), New York, Pantheon Books, 1970.

7. Per una panoramica sul primo periodo di attività dell'artista si veda: Lisa Graziose Corrin, Miwon Kwon, *Mark Dion*, Londra, Phaidon Press, 1997.

8. Helena Kontova, Giancarlo Politi, *Sulla grande rassegna di Berlino. Metropolis*, "Flash Art", (162), giugno-luglio 1991, pp. 158-169.

9. Ivi, p. 159.

10. Olivier Zahm, *Mark Dion at Galerie Sylvana Lorenz*, "Flash Art", (158), ottobre-novembre 1990, pp. 207-208. Si segnala che il titolo della mostra non è menzionato nella recensione.

11. Joshua Decter, *De-codificare il museo. Il museo come arbitro del gusto e della legittimazione storica*, "Flash Art", (161), aprile-maggio 1991, pp. 126-129.

12. Ivi, 128.

13. *Ibidem*.

14. Oltre a "Flash Art", sono state analizzate anche altre riviste particolarmente attente al panorama contemporaneo, come "Juliet" e "Segno".

15. Joshua Decter, *American fine arts co.*, "Arts Magazine", estate 1990, p. 97.

16. Colin de Land apre la sua prima galleria nel Lower East Side nel 1982 con il nome *American Fine Art*. Dopo un breve periodo di attività sotto l'insegna *Vox Populi*, nel 1986 trasferisce lo spazio a SoHo, rinominandolo *American Fine Arts, Co.*, *Colin de Land Fine Art*. Si veda: Dennis Balk, *Colin De Land, American Fine Arts*, Brooklyn, powerHouse Books, 2008.

17. James Lewis, *Mark Dion with William Schefferine*, *American Fine Arts*, "Arts Magazine", (1), vol. 29, settembre 1990, p. 154.

18. Mark Dion, *Renovating Nature*, "Flash Art International", (155), novembre-dicembre 1990, pp. 132-133.
19. Isabelle Graw, *Field Work*, "Flash Art International", (155), novembre-dicembre 1990, pp. 136-137.
20. Ivi, p. 137. Graw paragona Dion ad artisti come Fareed Armarye e Christian-Philipp Müller, noti per l'integrazione di materiali esplicativi nelle loro mostre, al fine di orientare l'esperienza del pubblico.
21. Per un contesto generale di questi anni si veda: David Joselit, *Arte americana dal 1945*, Milano, Postmedia Books, 2023.
22. Si veda: *The (Un)Making of Nature*, (New York, Whitney Museum of American Art, 16 maggio 1990-5 gennaio 1991), New York, Whitney Museum of American Art, 1990.
23. Si veda: Barbara Bloemink, *A Natural Order: The Experience of Landscape in Contemporary Sculpture*, catalogo della mostra (Hudson River Museum, Yonkers, 27 maggio - 12 agosto 1990), Yonkers, Hudson River Museum, 1990.
24. Copertina di "Artforum", XXIX (8), aprile 1991.
25. Jan Avgikos, *Green Piece*, "Artforum", XXIX (8), aprile 1991, p. 104. Il testo è stato tradotto dall'inglese da chi scrive.
26. Ivi, p. 108.
27. Jeffrey Deitch, *Natura artificiale*, "Flash Art", (159), dicembre-gennaio 1991, pp. 55-58.
28. *Ibidem*.
29. Si veda *Rooted Rhetoric: una tradizione nell'arte americana*, (Napoli, Castel dell'Ovo, settembre 1986), a c. di Gabriele Guercio, Napoli, Guida, 1986.
30. Gabriele Guercio, *La retorica radicata. Imperfezioni nell'umanesimo, in Rooted Rhetoric: una tradizione nell'arte americana, op. cit.*, pp. 13-21.
31. Si segnala che Dion viene menzionato solo in queste occasioni: Nicolas Bourriaud, *Il crimine del vedere*, "Flash Art", (167), aprile-maggio 1992, p. 70; Francesco Bonami, *Dion, Grey, Joo, Pardo, Pippin Tiravanija*, "Flash Art", (176), giugno 1993, p. 122; Elisabetta Luca, *Mark Dion*, "Juliet", (55), dicembre 1991-gennaio 1992, p. 53.
32. Non esiste ancora uno studio approfondito sull'attività della Galleria Emi Fontana. Chi scrive ha presentato un primo contributo dedicato agli anni iniziali della galleria nel contesto del convegno *Women Art Dealers and Photography: Picturing Identities, Networks and Selling Strategies*, curato da Caterina Toschi e Véronique Chagnon-Burke, tenutosi il 4 marzo 2022 nell'ambito della CAA Annual Conference di Chicago (sessione online), con un intervento dal titolo *Women in the Milanese Art Scene: The Case of Emi Fontana Gallery*. In continuità con tale ricerca, ha inoltre curato la mostra *Matrimoni imperfetti. Storie e immagini dall'Archivio della Galleria Emi Fontana (1992-2009)*, dal 3 luglio al 14 settembre 2025 presso il PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. Si segnala, infine, che è attualmente in corso un'attività di riordino e schedatura dell'archivio della Galleria Emi Fontana, attualmente conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (AGEF - GNAMC).
33. Conversazione con Emi Fontana, 15 dicembre 2024.
34. Si veda Dennis Balk, *Colin De Land, American Fine Arts*, Brooklyn, powerHouse Books, 2008.
35. Una recensione che descrive dettagliatamente la mostra è disponibile online sull'archivio digitale di "Art in America": <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-reviewing-american-fine-arts-co-60114/> (ultima consultazione il 21 luglio 2025)
36. Conversazione con Emi Fontana, 15 dicembre 2024.
37. Comunicato stampa della mostra *Mark Dion. Angelica Point*, AGEF - GNAMC.
38. Faldone verde dedicato a Mark Dion, AGEF - GNAMC.
39. Craig Wadlin, *Mark Dion. Angelica Point*, "Flash Art", (191), aprile-maggio 1995, p. 107.
40. *Ibidem*.
41. Va sottolineato che, dopo *Angelica Point*, il rapporto tra Fontana e Dion si consolida ulteriormente, come conferma una cartolina inviata dall'artista alla gallerista nel 1995. Si tratta di un messaggio dal tono informale, in cui Dion esprime la sua gioia per aver risentito Fontana e per sapere che lei e la galleria stanno bene, allegando alcuni inviti destinati all'archivio della galleria. Un gesto semplice, che mette in evidenza il desiderio dell'artista di mantenere vivo il dialogo con la gallerista che sta contribuendo alla promozione del suo lavoro in Italia (cartolina della mostra *History Trash Dig*, Mark Dion, 1995, foto: Eliane Laubscher, AGEF - GNAMC).
42. Invito pieghevole alla mostra *It's Not a Picture*, maggio 1995, AGEF - GNAMC. Gli artisti in mostra sono: Cosima von Bonin, Larry Clark, Clegg & Guttman, Moyra Davey, Mark Dion, Willie Doherty, Andrea Fraser, Nan Goldin, Renée Green, Mark Morrisroe, Cesare Pietrousti, Adrian Piper, Laura Ruggeri, Gillian Wearing, Luca Vitone.
43. Si veda *Campo 6*, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 28 settembre-3 novembre 1996; Maastricht, Bonnefanten Museum, 19 gennaio-25 maggio 1997), a c. di Francesco Bonami, Milano, Skira - Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 1996. Oltre a Dion, figurano Doug Aitken, Maurizio Cattelan, i Fratelli Chapman,

Sarah Ciraci, Thomas Demand, Giuseppe Gabellone, William Kentridge, Tracey Moffatt, Gabriel Orozco, Philippe Parreno, Steven Pippin, Tobias Rehberger, Pascale Marthine Tayou, Sam Taylor-Wood, Rirkrit Tiravanija.

44. Francesco Bonami, *Campo 6, op. cit.*, p. 7.

45. L'opera è riprodotta fotograficamente anche nella recensione di Guido Curto, *Campo 6*, "Flash Art", (75), dicembre-gennaio 1997, p. 45.

46. Si veda: *Futuro, presente, passato*. 47<sup>a</sup> Biennale arti visive, (Venezia, Giardini di Castello, Corderie, 15 giugno-9 novembre 1997) a c. di Germano Celant, Milano, Electa, 1997.

47. *Naturally Artificial. Nordic Pavilion*, (Venezia, Biennale di Venezia, 15 giugno-9 novembre 1997), a c. di Jon-Ove Steihaug, Oslo, Godfreds AS, 1997.

48. Sui *dig projects* di Dion si veda: *Mark Dion. Archaeology*, a c. di Alex Coles, Londra, Black Dog, 1999.

49. Conversazione con Emi Fontana, 15 dicembre 2024.

50. Emi Fontana, *Loot*, in *Mark Dion. Archaeology, op. cit.*, pp. 47-54.

51. *Mark Dion. La ricerca nei canali a Venezia*, realizzato da Mario Gorni, video (colore, sonoro), 1'05", Milano, Careof – Archivio Video.

52. *Città Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 aprile-23 giugno 1997), a c. di Carolyn Christov-Bakargiev, Maria Grazia Tolomeo, Ludovico Pratesi, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1997.

53. Emanuela De Cecco, *Città Natura*. "Flash Art", (91), giugno-luglio 1997, p. 53.

54. *Fuori Uso '98: Mostrato*, (Pescara, Associazione Culturale Arte Nova, luglio 1998), a c. di Giacinto Di Pietrantonio, Laura Cherubini, Pescara, Arte Nova, 1998.

55. Claudia Gian Ferrari, oltre a portare avanti la galleria di suo padre dedicata agli artisti del Novecento, ha fondato nel 1990 una seconda galleria, la Gian Ferrari Arte Contemporanea, focalizzata sulla promozione dei giovani artisti emergenti. Si veda: *La Galleria Gian Ferrari (1936-1996)*, a c. di G. Alberto Dell'Acqua, Milano, Charta, 1995.

56. Comunicato stampa della mostra *Mark Dion. LOOT*, AGEF – GNAMC.

57. Alessandra Mancini, *Mark Dion. Emi Fontana*, "Flash Art", (210), giugno-luglio 1998, p. 110.

58. Copertina: *Mark Dion, Tate Thames Dig*, 1999 (Foto Andrew Cross), "Artforum", novembre 1999.

59. Si veda, ad esempio, questo articolo sull'aumento dell'interesse per il rapporto tra arte e ambiente emerso nel decennio: Angela Vettese, *Vegetali concettuali e Ninfee col dripping*, "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 2000, p. 12.



Zompa, G. (2025). Per un'ecologia critica. Mark Dion in Italia negli anni Novanta. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 198–215.

[https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24\\_2025\\_pp198-215](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp198-215)

**Issue**

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

**Section**

Monographic Section

**License**

Copyright © 2025 Giulia Zompa



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).