

---

# Claudio Costa e il progetto *Skull-Brain Museum* (1995): antropologia, memoria, museo

---

ANDREA DAFFRA

## INTRODUZIONE

Tra i progetti meno noti di Claudio Costa, lo *Skull-Brain Museum* (1995, di seguito *S-BM*) si colloca in una posizione particolare all'interno del suo percorso artistico; pur non essendo mai stato realizzato, esso rappresenta infatti un dispositivo concettuale volto a problematizzare temi centrali della sua poetica: l'antropologia, la dialettica tra memoria e identità e la funzione critica del museo.<sup>1</sup> Nonostante ciò, la scarsità di studi a esso dedicati<sup>2</sup> ne hanno determinato una graduale marginalizzazione, con un conseguente indebolimento della sua ricezione teorica. Il presente contributo si propone di colmare, almeno in parte, tale lacuna, analizzando il progetto nella sua articolazione formale e nel contesto storico-culturale di riferimento.<sup>3</sup>

Lo *S-BM*, in primo luogo, nasce dall'intersezione tra una riflessione critica sulla funzione del museo e un approccio di matrice antropologica alla nozione di «differenza culturale», intesa come «forza capace di mettere in crisi modelli storicamente consolidati di rappresentazione e conoscenza».<sup>4</sup> Accanto a questo si collocano lo studio e l'elaborazione iconografica dei motivi del cranio e del cervello, interpretati dall'artista come «superficie-labirinto»<sup>5</sup>, organo della memoria e campo simbolico<sup>6</sup> sin dai primi anni Settanta; in questi termini, Costa adotta i linguaggi e gli strumenti della scienza — radiografie, terminologie, griglie classificatorie — non per rafforzarne la funzione referenziale, ma per generare ciò che egli stesso definisce, in uno scritto inedito qui parzialmente pubblicato, «scientificità alterata», ovvero un «sapere che si apre anche all'immaginario».<sup>7</sup>

Contestualmente alla destrutturazione del linguaggio scientifico, l'autore introduce la pratica ricorrente della ripetizione, in cui ogni immagine ritorna con variazioni più o meno evidenti per «accumulare significato e per intensificarlo».<sup>8</sup> Su questo piano, la replica assume un valore trasformativo, agendo sulla temporalità dell'opera, sulla disposizione spaziale degli elementi e sulla modalità percettiva del fruitore.<sup>9</sup>

In continuità con quanto osservato, il museo delineato da Costa non è perciò da intendersi come mero spazio conservativo, ma come organismo concettuale e visionario, «capace di manifestare oggetti rivalutabili come messaggi culturali e forme sociali».<sup>10</sup> Le componenti finora richiamate confluiscono nello *S-BM*, progetto che attua una sovrapposizione simbolica tra il cranio dell'*Homo erectus* (di seguito H.E.) e la carta geografica dell'Africa settentrionale, configurandosi come un'architettura teorica che funge da matrice per una possibile costellazione di musei itineranti. In corrispondenza di alcune città collocate lungo il profilo cranico, Costa individua infatti potenziali sedi museali, progettate come nodi di una rete diffusa e destinate ad accogliere opere e documentazioni nate dal confronto tra artisti italiani e locali. Nello specifico, tali spazi non rispondono a una logica di esportazione del manufatto,<sup>11</sup> ma mirano alla costituzione di «un organismo conoscitivo in movimento».<sup>12</sup> In tal senso, lo *S-BM* non costituisce soltanto l'esito di una traiettoria biografica articolata, ma si configura come una «macchina simbolica» che conserva intatta la propria dimensione di «museo impossibile».<sup>13</sup>

## L'AFRICA NELL'OPERA DI CLAUDIO COSTA

Prima di analizzare nel dettaglio l'oggetto del presente contributo, è opportuno precisare che il rapporto tra Costa e l'Africa non si esaurisce nel progetto per lo *S-BM*, ma attraversa un ampio arco della sua ricerca artistica. Esso, infatti, pone in luce un legame non fondato su forme di fascinazione esotica, bensì sulla necessità di avviare un confronto strutturale «con l'alterità», intesa come leva critica per «mettere in discussione le categorie consolidate di identità, sapere e rappresentazione».<sup>14</sup>

Benché il primo contatto documentato con il continente risalga al 1974<sup>15</sup>, il legame con l'Africa si intensifica soltanto a partire dagli anni Novanta; nel 1989, infatti, su invito del critico d'arte Claudio Spadoni, Costa inaugura un intenso e fecondo rapporto collaborativo con la comunità dell'*African Dream Village* di Malindi, in Kenya, dove è chiamato a realizzare una versione dell'*Albero della cuccagna*.<sup>16</sup>

Sin da subito, l'interesse di Costa per l'Africa non si sviluppa in senso documentario, ma si configura come occasione per interrogare criticamente il «proprio sguardo»; secondo l'artista, ancora, l'alterità «non è trattata come oggetto da rappresentare, ma come spazio con cui misurarsi per riconfigurare i propri strumenti espressivi, attraverso elementi

arcaici e immagini che non costruiscono un repertorio descrittivo, bensì aprono uno spazio di interrogazione e confronto critico». <sup>17</sup> Tale prospettiva trova una formulazione particolarmente esplicita nella conversazione intercorsa tra l'artista e la critica Miriam Cristaldi nel 1991, poi pubblicato nel volume *AFRICA* insieme a un testo di Giorgio Cortenova. In quella sede, rievocando il suo primo incontro con il continente, Costa osserva che «è come se fossi tornato a casa dopo lunghi viaggi spesi nel tentativo di dimenticare questa dimora», aggiungendo poi, a proposito del ritorno «ora che sono stato là, che ho potuto vederla, è come se l'avessi riconosciuta anche senza averla capita fino in fondo». <sup>18</sup> Dal canto suo, Cortenova approfondisce ulteriormente questa linea interpretativa, osservando come Costa si confronti «da sempre con l'Africa», pur avendone «evitato la forma» sino agli anni Novanta, quando «il suo "work in regress" lo ha condotto al di là delle contraddizioni della storia culturale» verso una dimensione «prenatale e post *vitam* [...] magica, frutto del sortilegio del tempo più che dei suoi eventi». <sup>19</sup>

Il "ritorno" evocato non è quindi inteso come una regressione di natura romantica verso un'origine perduta, bensì come un gesto di ordine epistemico: un *work in regress* — sua nota espressione <sup>20</sup> — concepito come pratica critica volta a scomporre le categorie moderne del sapere e ad aprire un processo conoscitivo non lineare.

Da tali considerazioni, emerge come la ricerca di Costa non si limiti a un'evocazione astratta dell'alterità, ma si configuri quale tentativo consapevole di confronto con i "primitivi" — più volte tematizzati dall'autore nelle sue ricerche <sup>21</sup> — intesi non come soggetti da classificare antropologicamente, ma come figure capaci di riattivare, nel presente, una dimensione archetipica e prelogica del pensiero e della rappresentazione, nonché energie simboliche sommerse ma persistenti oltre i processi di modernizzazione.

Su questa linea si colloca anche la lettura di Franco Torriani, che nell'articolo "Noi, i primitivi" riconosce nel lavoro di Costa una messa in crisi delle tradizionali opposizioni tra «primitivo» e «civile»; come sostiene il critico, «c'è un paradosso che pare infrangibile», poiché «il criterio della coscienza storica risulta arbitrario e segnato da etnocentrismo nel distinguere primitivi e civili [...] se l'esotismo è semplice sovrastruttura, l'indagine artistica non trapassa le soglie della cronaca»; è proprio in questo passaggio che si colloca la radicalità di Costa, la cui ricerca non si limita a evocare l'alterità come immagine, ma attiva un dispositivo di interrogazione critica del linguaggio e dello sguardo occidentale. Per Torriani, in sostanza, l'artista contemporaneo può «tentare un approccio di chiave antropologica» <sup>22</sup>, non per imitare culture altre, ma per decentrarsi e ridefinire i propri strumenti di conoscenza e di rappresentazione.

Una riflessione in parte concorde è avanzata da Bruno Corà, che nel saggio pubblicato a corredo del catalogo *Claudio Costa. Lavori africani 1985-1995* evidenzia come l'Africa sia «una forza ontologica e sovrastorica» e non solo una mera «decorazione o feticcio». Secondo Corà, in-

fatti, Costa opera contro la tentazione della citazione o dell'ornamento, attivando invece un confronto critico con le radici stesse del pensiero occidentale e mostrando come il rapporto con l'Africa diventi, nel suo operare, «un'incursione nelle matrici originarie della vita».<sup>23</sup>

In linea con questa interpretazione, l'antropologo Mattia Fumanti interpreta l'opera di Costa come un attraversamento liminale, in cui il tema del confronto non si riduce a una semplice appropriazione simbolica, ma assume la forma di un dispositivo critico capace di mettere in questione le categorie costitutive della modernità occidentale.<sup>24</sup> Ne risulta che, nel pensiero di Costa, l'Africa non è concepita come oggetto esotico o punto d'arrivo di un percorso individuale, ma come manifestazione visibile di un processo conoscitivo più ampio e stratificato.

## SUL LESSICO DELL'ARTISTA: NECESSARIE CONSIDERAZIONI

Nel prendere in esame il progetto, è necessario interrogare criticamente sia il suo impianto concettuale sia il registro linguistico del documento di presentazione, alla luce delle implicazioni simboliche e storiche che mobilita. L'opera — di cui si propone in trascrizione inedita la nota introduttiva — articola un sistema narrativo complesso che, pur dichiarandosi piattaforma di scambio interculturale, richiede una lettura stratificata per restituire la complessità di un linguaggio attraversato da risonanze culturali multilivello. Non si tratta soltanto di interpretare i contenuti, ma di analizzare le modalità discorsive stesse, come l'uso di metafore evolutive, retoriche dell'origine e richiami a spiritualità arcaiche.

Una prima osservazione riguarda proprio la scelta di proiettare simbolicamente il cranio dell'H.E. sul profilo del continente africano: gesto che, pur animato da un intento simbolico, riattiva un immaginario che tende a inscrivere la differenza culturale entro coordinate di tipo evolucionista e gerarchico: in questa proiezione, infatti, l'Africa non è più concepita come spazio attivo della contemporaneità, ma viene retrodatata e traslata simbolicamente a matrice originaria dell'umano, figurata «come il volto di un progenitore remoto».<sup>25</sup> Su questa linea si collocano anche formulazioni che ridimensionano la complessità delle culture africane, riconducendole a un orizzonte prevalentemente emotivo e spirituale, escludendone la dimensione storica, tecnica e geopolitica.

Il rischio evidente, in virtù di tale configurazione, è quello di costruire una rappresentazione della diversità mediata unicamente da una grammatica affettiva, che limita o neutralizza la possibilità di un'analisi conoscitiva più approfondita.

Un'analoga riflessione vale per la dimensione itinerante del progetto: l'attraversamento del continente da parte degli artisti, incaricati di arricchire le sedi museali con opere in dialogo con reperti locali (autentici o riprodotti), rischia di iscriversi in una logica estrattiva, nella quale le

culture locali verrebbero trattate come repertori da metabolizzare esteticamente. Costa stesso definisce questo tragitto come un percorso volto alla riunificazione e conoscenza delle tradizioni, delle antiche culture e delle spiritualità, con l'intento di raccogliere, documentare e lasciare sezioni del museo nei territori attraversati. Tuttavia, da queste premesse emerge la tendenza a riprodurre un dispositivo simbolico in cui la cultura dell'altro funge da riserva di senso, piuttosto che da interlocutore attivo. L'atto del dono, inteso come lascito di opere nei luoghi visitati, si traduce in una restituzione unidirezionale: pur dichiarandosi dialogico, attribuirebbe infatti all'artista la facoltà esclusiva di tradurre, frammentare e redistribuire il sapere raccolto.

Si assiste, dunque, a una dinamica di matrice esotizzante solo apparentemente relazionale, che di fatto estetizza l'alterità attraverso categorie riconoscibili e stereotipate, funzionali non tanto alla comprensione della diversità quanto alla rinegoziazione simbolica dell'identità collettiva dell'osservatore occidentale. La performatività dell'azione, infatti, anche quando si manifesta in ambito artistico, non è mai neutra: ogni gesto rappresentativo implica un posizionamento che si iscrive nelle stratificazioni storiche e allegoriche da cui trae origine. In altri termini, il rischio di riprodurre, anche involontariamente, forme di narrazioni neocoloniali non è un residuo del passato, ma un rischio costantemente riattivabile nel presente.

Decostruire il lessico non significa isolare nuclei problematici, ma intervenire sull'intero dispositivo discorsivo analizzandone le implicazioni culturali e politiche. Come indicato nella nota introduttiva, lo *S-BM* è pensato come organismo attivo e in trasformazione, fondato su principi di modularità, apertura e risonanza con i territori attraversati. Tuttavia, questa stessa apertura può tradursi in una forma di accoglienza unidirezionale, dove l'ospitalità diviene assimilazione più che scambio reciproco. Affinché un museo possa costituirsi come dispositivo effettivamente relazionale e non assimilativo, dovrebbe infatti assumere i principi di incompletezza, parzialità e pluralità non come limiti ma come condizioni generative di un sapere dinamico.

L'elaborazione di progetti analoghi da parte di Costa si colloca in un preciso contesto storico e culturale: la sua ricerca ha costantemente interrogato le questioni della memoria collettiva, delle relazioni interculturali e della costruzione delle identità, rivelando una sensibilità che, pur radicata nelle categorie del suo tempo, mantiene rilevanza nel dibattito critico contemporaneo.

Si pubblica di seguito la trascrizione integrale della nota introduttiva:

Il progetto SKULL-BRAIN MUSEUM vuole proporre, ai paesi africani posti al di sopra dell'Equatore, una possibilità artistico-culturale di unione, idealizzata attraverso la constatazione che la loro posizione geografica può essere percepita come parte di un cranio di Homo Erectus, il primo essere preistorico certamente avviato verso il genere *sapiens sapiens* dell'uomo attuale.

Un cranio immenso, la cui fronte si volge verso l'Oriente, quasi sottolineando i due continenti che saranno i veri protagonisti del terzo Millennio: l'Africa e l'Asia...

Questa nuova visione della parte africana nel globo soprastante l'Equatore, intesa come la "Grande Testa" di un lontano progenitore, comune a tutta l'umanità, potrebbe agevolare l'idea e i contatti per avanzare verso quella unificazione dell'Africanità, da molti auspicata e perseguita anche contro le enormi e palesi difficoltà che risiedono nel suo stesso farsi concreta.

Il progetto S.B.M. prevede di percorrere il profilo di tale cranio — visitando i paesi e le città che si trovano su questo tracciato, raggiungendo anche i più significativi nel suo interno e quelli che risultano come essenziali e attinenti — per attuare una sorta di viaggio di riunificazione e di conoscenza delle tradizioni locali, delle antiche culture e delle spiritualità africane. Culture e spiritualità considerate come straordinario crogiuolo di profondi e vitali momenti sensibili che affondano nel patrimonio ancestrale di quei popoli e che definiscono la primigenia base di comune riconoscibilità per i sentimenti di ogni popolo della terra.

Gli artisti partecipanti a questo progetto (che saranno anche africani o abitanti locali), coadiuvati da guide e studiosi di varie discipline, nonché da tutti coloro i quali risultino interessati all'idea, si impegnano a produrre un certo numero di opere e di relative documentazioni nel corso di questo affascinante percorso fisico e mentale, opere e documenti che, donate ai paesi ospitanti, potranno costituire le diverse frazioni dello SKULL-BRAIN MUSEUM formando, in ogni regione attraversata, uno spazio di possibili attività, di incontri e di interscambi.

Operando in questo senso, gli artisti potranno entrare in contatto con le atmosfere particolari ed emotive di ogni luogo visitato, estraendovi le visioni e le evocazioni più diverse, per intrecciarle col proprio bagaglio poetico e culturale, riversando quindi tali componenti nei lavori prodotti, mentre gli studiosi potranno fornire elaborati di vari ordini e gradi e di specifica natura, riferibili ai problemi ambientali riscontrati.

Gli elaborati, la documentazione fotografica e audiovisiva di ogni operazione serviranno da nota, da traccia conduttrice di un'opera in costruzione, e potranno poi servire per eventuali pubblicazioni o mostre.

Questo museo, così definendosi come un vero organismo attivo, non statico, potrà essere in continuo ampliamento, memoria dei sentimenti, delle intuizioni, dei desideri, delle contaminazioni, delle comunicazioni, delle utopie raccolte attraverso uno spazio e un tempo estremamente dilatati.

Potrà rappresentare un'iniziativa coinvolgente, trainante azioni efficaci, un desiderio di vitalità che animi la memoria e il sogno, un luogo ideale di viaggio interiore ed esteriore, per l'incontro e l'evoluzione.

Gli elaborati, la documentazione fotografica e audiovisiva di ogni operazione potrà via via essere arricchita e usata sia come traccia conoscitiva da mostrare in ogni nuova tappa, sia come supporto per le eventuali

pubblicazioni al riguardo. Lo SKULL-BRAIN MUSEUM andrà così definendosi come un vastissimo “organismo” attivo, interagente e integrato con tutti i suoi elementi e potrà proporsi come “MUSEO INFINITO”, un museo delle possibilità e delle memorie, dei linguaggi e degli sconfinamenti, delle situazioni e dei contrasti, delle comunicazioni e delle utopie e, attraverso uno spazio e un tempo fortemente dilatati, potrà rappresentare un’iniziativa culturale di largo respiro, coinvolgente trentaquattro nazioni africane, un deciso tentativo per superare le divisioni ideologiche che vi albergano spesso, un punto forte di riferimenti artistici e scientifici da visionare e discutere, per le generazioni dell’anno duemila.

Claudio Costa, dicembre 1994, Genova-Quarto.

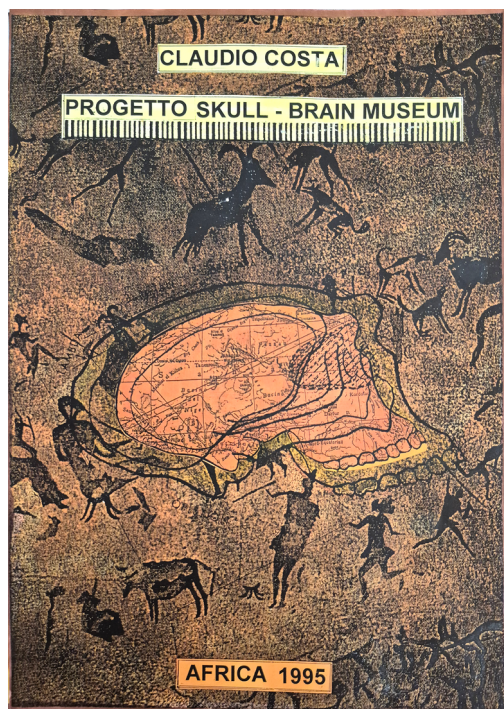
## SKULL BRAIN MUSEUM: GENEALOGIA E STRUTTURA

Per comprendere appieno la genealogia e la struttura del progetto, è necessario soffermarsi anzitutto sulla sua dimensione materiale. Lo *S-BM* si compone di trenta tavole di formato 420x297 mm, realizzate attraverso un procedimento che combina il ritaglio e l’applicazione di elementi su un foglio successivamente fotocopiato; su tale supporto, in ultimo, l’artista interviene manualmente con una tecnica mista che include acquerello, matita e pennarello.<sup>26</sup>

Oltre alla copertina-frontespizio [fig. 1], a un foglio in acetato con la sovrapposizione di cranio e cervello alla mappa dell’Africa, e alla menzionata nota introduttiva, le tavole possono essere raggruppate in tre nuclei tematici principali.

La prima delinea una genealogia visiva dell’evoluzione da H.E. a *Homo sapiens sapiens* (H.S.S.); in particolare, le tavole dalla pagina 2 alla pagina 7 analizzano la trasformazione progressiva dalle prime forme ominidi fino alla morfologia di H.E. e infine a quella di H.S.S. Queste includono sezioni del cranio esterne e interne, l’emisfero cerebrale [fig. 2] e la mappatura delle aree motorie e sensoriali nei rispettivi cervelli, nonché ingrandimenti analitici degli stessi [fig. 3]. Seguono comparazioni tra le strutture cerebrali di H.E. e H.S.S., con particolare riferimento ai crani di Broken Hill e di Monte Circeo [fig. 4].<sup>27</sup> Tale itinerario iconografico, in parte derivato dal repertorio iconografico di *Evoluzione e Involuzione* (1972), documenta con rigore le differenze anatomiche, evidenziando la correlazione tra evoluzione biologica e identità culturale; in altri termini, l’insieme delle immagini testimonia il passaggio da una dimensione morfologica a una più complessa elaborazione antropologica e simbolica.

La seconda sezione delle tavole indaga la sovrapposizione simbolica tra il profilo cranico e la cartografia del continente africano. A partire dalla pagina 9, vengono presentate sia la carta fisica sia quella politica dell’Africa, entrambe intenzionalmente decontestualizzate, ponendo in relazione i crani e i cervelli di H.E. e H.S.S. con il territorio. A partire dal-



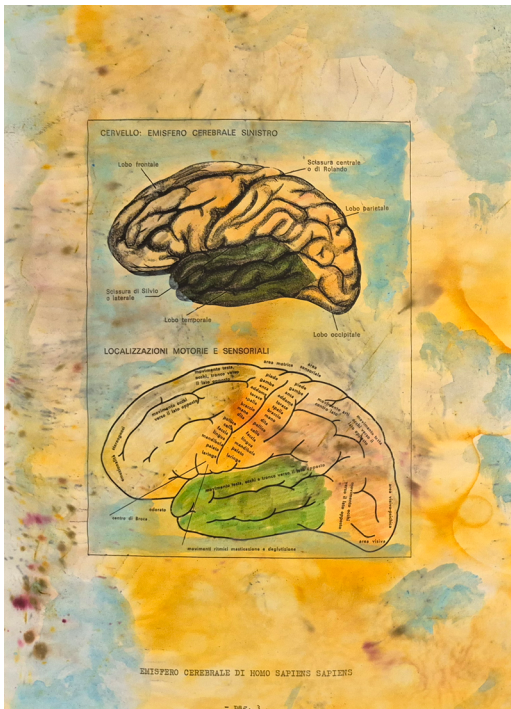
1.  
Claudio Costa, *Progetto Skull-  
Brain Museum Africa 1995*, 1995.  
Courtesy Archivio Claudio Costa.

la pagina 12, il cranio e il cervello dei due ominidi si innestano graficamente sulle mappe, suggerendo una fusione concettuale tra geografia e antropologia.<sup>28</sup> Conseguentemente, il progetto suggerisce di interpretare l’Africa non solo come territorio fisico, ma come spazio simbolico di memoria e trasmissione del sapere: il cervello, assunto come metafora cognitiva e mnemonica, diviene parte integrante del gesto di sovrapposizione, funzionando come fulcro di un processo di riformulazione dei confini e delle appartenenze.

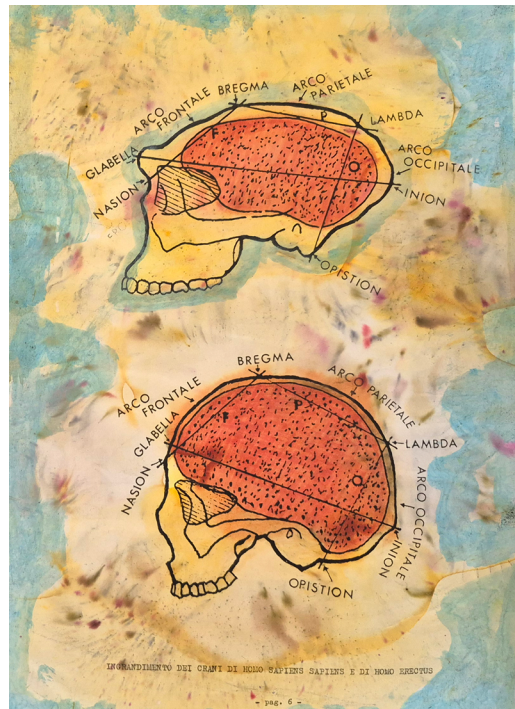
Le tavole sono quindi interrotte da un secondo intervento testuale, collocato alla pagina 21, che riporta un elenco dei paesi coinvolti — trentaquattro stati con le relative città e luoghi di visita — previsti nella progettazione delle sedi museali.<sup>29</sup>

La terza sezione, infine, sviluppata tra le pagine 22 e 30, analizza una serie di ingrandimenti progressivi della tavola a pagina 22, intitolata *Proiezione del cranio di H.E. sulla mappa politica decontestualizzata dell’Africa* [fig. 5].

Il progetto raggiunge qui il suo punto culminante nella sovrapposizione simbolica tra il cranio di H.E. e la cartografia dell’Africa settentrionale: tale immagine traduce visivamente il continente in una «mappa culturale dinamica»<sup>30</sup>, capace di mettere in discussione l’idea di identità come entità



2. Claudio Costa, *Emisfero cerebrale di Homo Sapiens Sapiens*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.



3. Claudio Costa, *Ingrandimento dei crani di Homo Sapiens Sapiens e di Homo Erectus*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.

fissa e di ripensarla come trama di connessioni rinegoziabili, in cui «il cranio, emblema dell’origine umana, si sovrappone a questa [alla mappa, n.d.r.] trasformando l’Africa in un grande patrimonio ancestrale, un archivio vivente di memoria collettiva che riattiva e rinnova continuamente il sapere».<sup>31</sup> Le sedi museali previste nelle città attraversate idealmente dal profilo del cranio, perlopiù allestite all’interno di strutture preesistenti, erano destinate ad accogliere opere e documenti donati dagli artisti, con l’obiettivo di promuovere forme di scambio culturale paritario e processuale. L’intento non era dunque quello di esportare manufatti, ma di costruire attorno a essi uno spazio affettivo e relazionale radicato nei luoghi d’origine.

Sebbene il progetto non sia mai stato realizzato — anche a causa della prematura morte dell’artista — esistono alcune opere riunite sotto il titolo *Skull Brain Museum*, realizzate anch’esse nel 1995. Tali lavori consistono in assemblaggi su tela di materiali eterogenei (vetri, fotocopie, ossa, sabbia) e tecniche miste, riconducibili al medesimo orizzonte concettuale del progetto. In aggiunta, merita di essere segnalato *Mappamondo*,<sup>32</sup> un globo terrestre sorretto da una vanga — chiaro riferimento alla celebre citazione attribuita ad Archimede — sulla cui superficie compaiono il cranio



4. Claudio Costa, *Proiezione del profilo del cranio di Monte Circeo sul profilo dell'Africa*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.



5. Claudio Costa, *Proiezione di un cranio di H.E. sulla pianta dell'Africa fisica decontestualizzata*, 1995. Courtesy Archivio Claudio Costa.

sovrapposto alla sagoma dell'Africa e le due tavole *Il cielo dell'Africa e Il cielo dell'Europa*,<sup>33</sup> nelle quali l'artista riflette sulla relazione tra mappature celesti e geografie terrestri. A oggi, non è possibile determinare con certezza il numero esatto delle opere correlate al *Museo*; tuttavia, considerando il *modus operandi* di Costa, si può ragionevolmente ipotizzare che esse siano state concepite come un corpus complementare, destinato a facilitare la comprensione del progetto e a conferirgli maggiore densità concettuale.

## NOTE CONCLUSIVE

Con il progetto *S-BM*, Costa elabora una riflessione articolata sulle forme della memoria e sui meccanismi della conoscenza: l'opera, infatti, non si configura come un intervento *site-specific*, ma come un dispositivo simbolico e concettualmente radicato nel territorio africano. Nelle intenzioni dell'artista, quest'ultimo non è più metafora esotica o luogo di lontananza geografica, bensì campo operativo dinamico, in cui la differenza culturale è assunta nella sua specificità storica e antropologica, senza ridursi a generalizzazioni o semplificazioni.

Ciascuna tavola, in questo contesto, non svolge una funzione rappresentativa, ma si configura come struttura interrogativa che indaga le modalità attraverso cui origine, alterità e trasmissione del sapere si intrecciano in un processo continuo e circolare. Nella nota al progetto, lo stesso Costa chiarisce che il sapere non cresce attorno a un unico centro, ma si diffonde secondo una logica rizomatica, dove l'incompletezza non è mancanza, ma condizione generativa del pensiero.

È lecito domandarsi, a questo punto, se lo *S-BM* debba essere interpretato come un progetto di matrice prevalentemente concettuale, in continuità con altre elaborazioni teoriche di Costa mai tradotte in forma compiuta.<sup>34</sup>

La sua intera traiettoria creativa è, infatti, costellata da casi analoghi, segnati dal ricorrente riferimento all'incompiuto: un divenire costante che interroga e problematizza le stesse convenzioni della realizzazione materiale, e che riconfigura la nozione di opera come processo aperto, riflessivo e teoricamente fondato.

## NOTE

1. La carenza di studi sull'opera è aggravata sia dalla mancanza di una letteratura specifica, sia dalla difficile reperibilità dei materiali; per il presente contributo è stato possibile consultare la collezione privata in cui è conservato il progetto, con la relativa documentazione.
2. Tra questi, si segnalano Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, 2020; Sandra Solimano, *Claudio Costa. L'Ordine Rovesciato delle Cose*, (catalogo della mostra, Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 19 gennaio-30 aprile 2000), Skira, Milano, 2000.
3. Si precisa che il presente contributo, anche per ragioni editoriali, non approfondisce in modo esteso gli aspetti antropologici, privilegiando invece un'analisi storico-artistica e concettuale del progetto.
4. Claudio Costa, *Appunti di lavoro* (manoscritto), collezione privata, Genova, s.d., s.p.
5. *Ibidem*.
6. Il cervello, in particolare, non è assunto come mero oggetto anatomico o clinico, ma come metafora del viaggio e della conoscenza.
7. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
8. *Ibidem*.
9. Cfr. il foglio di sala della mostra *Claudio Costa. Craneologia e altre situazioni*, curata da Corrado Maltese alla Modern Art Agency di Napoli nel 1971 e Renato Barilli, *Il cervello sul muro*, Galleria Ferrari, Verona, 1971.
10. Estratto dal pieghevole illustrativo del *Museo di antropologia "attiva"*, ideato e allestito nel 1975 nella frazione ligure di Monteghirfo (Favale di Malvaro).
11. Come sottolineato da Viana Conti, l'artista «porta il museo intorno agli oggetti trovati, per risarcirlo di una storia altrimenti perduta». Viana Conti, «Quando sovrapporre è ribaltare», in Maurizio Sciacaluga (a cura di), *Le ruggini e gli oggetti: Monteghirfo evocato*, (catalogo della mostra, Genova, Artigianato x Arte / CNA, 14 febbraio-2 marzo 1991), Artigianato x Arte / CNA, Genova, 1991, s.p. Una prospettiva analoga è proposta da Enrico Pedrini, che interpreta la pratica di Costa come un dispositivo di cristallizzazione della memoria, in cui manufatti legati al passato continuano ad agire quali elementi attivi di riattualizzazione. Cfr. Enrico Pedrini, «Il ripaesamento di un'identità personale», in Claudio Costa, Gianni Martini, Enrico Pedrini, Lorenza Trucchi, *Concerto Barulé*, Galleria Martini&Ronchetti, Genova, 1992, s.p.
12. Estratto dalla tavola di presentazione che accompagna il progetto.
13. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
14. *Ibidem*.
15. Cfr. Claudio Costa, *Due esercizi di antropologia*, Nuovi Strumenti, Brescia, 1974.
16. Tale realtà, concepita come laboratorio sperimentale da Giulio Bargellini, si presenta come un ambiente di produzione e sperimentazione artistica, in cui il territorio diviene componente attiva del processo creativo. Cfr. Claudio Spadoni (a cura di), *African Dream Village. Punto d'incontro di due culture*, Edizioni Bora, Bologna, 1988.
17. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
18. Claudio Costa e Miriam Cristaldi, «Miriam e Claudio: discorsi del dopo-Africa nell'ex ospedale psichiatrico di

- Genova-Quarto”, in Claudio Costa (a cura di), *AFRICA*, Comune di Verona, Verona, 1991, s.p.
19. Si veda l'intervento di Giorgio Cortenova dal titolo “Claudio Costa: work in regress” all'interno del volume sopramenzionato.
  20. Cfr. Claudio Costa, *Work in regress*, edizioni Factum-art, Padova, 1979.
  21. Dagli anni Settanta, Costa orienta la propria pratica verso un'indagine delle matrici arcaiche e “primitive”, condotta attraverso ricerche sul campo in contesti transculturali dal Maghreb al Pacifico.
  22. Franco Torriani, “Noi, i primitivi”, *Gala international*, n. 70, febbraio 1975, pp. 50-52.
  23. Bruno Corà, “Claudio Costa: à rebours nelle origini della vita come Africa”, in Claudio Costa (a cura di) *Claudio Costa lavori africani 1985-1995* (catalogo della mostra, Livorno, Galleria Peccolo, 9 febbraio-10 marzo 2002), Galleria Peccolo, Livorno, 2002, s.p.
  24. Mattia Fumanti, “Artista, Antropologo, Sciamano”, in Danilo Eccher (a cura di), *Claudio Costa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2023.
  25. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
  26. A eccezione della tavola a pagina 16 che presenta una sovrapposizione del cranio e del cervello dell'Homo erectus stampati su acetato, ritagliato e posizionato sulla pianta fisica dell'Africa decontestualizzata.
  27. Il riferimento ai crani di Broken Hill (Kabwe, Zambia) e Monte Circeo (San Felice Circeo, Italia) non si limita a evidenziare differenze anatomiche, ma – pur non essendo esplicitato dall'artista – si può ragionevolmente dedurre che richiami un più ampio intreccio di radici evolutive, tensioni geografiche e stratificazioni culturali.
  28. La tavola 18 è suddivisa in due parti: la tavola 18A, che mostra la proiezione del cervello di Homo erectus sulla pianta fisica decontestualizzata dell'Africa, e la tavola 18B, che rappresenta un ingrandimento della proiezione precedente.
  29. Le sedi museali erano previste in edifici preesistenti, possibilmente di carattere tradizionale.
  30. Claudio Costa, *Appunti di lavoro*, cit.
  31. *Ibidem*.
  32. Cfr. Andrea Dall'Asta SJ e Stefano Castelli (a cura di), *Claudio Costa. Ecce Homo*, (catalogo della mostra, Milano, Galleria e Museo San Fedele, 25 gennaio-2 marzo 2024), Fondazione Culturale San Fedele, Milano, p. 50.
  33. Cfr. Pietro Cavellini (a cura di), *Claudio Costa, Antonio M. Faggiano, Vettor Pisani* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Arcadia Nuova, febbraio 1995), Nuovi Strumenti, Brescia, 1995, s.p.
  34. Si veda, a titolo di esempio, *Trans Oriente Express* del 1976. Cfr. Andrea Daffra, “La dimensione performativa nell'opera di Claudio Costa”, *Medea*, a. X, n. 1, 2024, DOI: 10.13125/medea-6334 (ultimo accesso 5/8/2025).