

Mostra “Corpo sottile” di Alessandro Quinzii Borgomainerio

Inaugurazione: 17.09.2025, 18:00-21:00

Luogo: Alice nello spazio latente, Salizada de le Gatte, Castello 3191

Gallerista: Alisa Vongola

Curatore: Arsen Zhilyaev

Il 17 settembre 2025, a Venezia, Alice nello spazio latente inaugurerà “Corpo sottile”, la prima mostra personale di Alessandro Quinzii Borgomainerio e, al contempo, il progetto inaugurale della galleria. In questa mostra, la muffa diventa complice: lasciata crescere, invade e riscrive la materia e il tempo. Si tratta di una forma di alchimia contemporanea, in cui la decomposizione genera forma e il non umano assume nel processo creativo un ruolo paritario. Radicato nell’ecologia specifica di Venezia — città in cui umidità e decomposizione plasmano l’esistenza quotidiana — Quinzii Borgomainerio fonde materia viva con tecniche artistiche preindustriali. La mostra attinge all’eredità delle wunderkammer rinascimentali e ai processi alchemici di metamorphosis, in cui l’oggetto non è una forma fissa, ma una trasformazione in atto. “Corpo sottile” apre uno spazio in cui l’arte rifiuta di rimanere statica o antropocentrica. Ogni pezzo è una collaborazione tra l’artista, la città e le istanze non umane; ogni superficie respira nel tempo, ogni trasformazione è insieme evento estetico e biologico.

Biografia dell’artista

Alessandro Quinzii Borgomainerio (nato nel 1967 ad Asmara, Eritrea) è un artista italiano che utilizza metodi alchemici per esplorare il metabolismo veneziano. Dal 1996 per 16 anni ha rifiutato di esporre pubblicamente le sue opere, concentrandosi sullo sviluppo del suo metodo, sullo studio dell’architettura e della storia della cultura. Soltanto nei primi anni ’20 ha ripreso l’attività espositiva con opere che ripensano criticamente l’eredità della Wunderkammer come metodo artistico e che interagiscono anche con la muffa come fattore formativo. È laureato presso lo IUAV di Venezia, dove ha conseguito anche il Dottorato di ricerca in storia dell’architettura.

Testo curatoriale

Il 17 settembre 2025, a Venezia, Alice nello spazio latente inaugura “Corpo sottile”, la prima mostra personale di Alessandro Quinzii Borgomainerio e il progetto inaugurale della galleria. Qui si tratta non tanto di un’esposizione ma di un calmo rituale di iniziazione collettiva che potrebbe o meno trasformare la realtà. L’artista non si presenta come un creatore sovrano, ma come un ricercatore, un testimone, un facilitatore: qualcuno che lascia che i processi si dispieghino, osservandone le metamorfosi, che si tratti della lenta diffusione della muffa o della trasformazione della materia stessa. Anche gli spettatori non sono occhi disincarnati, ma corpi sottili, coinvolti nel processo di trasformazione all’interno dello spazio (latente).

La mostra stessa vuole rappresentare l’idea di cambiamento. La prima sala presenta opere realizzate dalla muffa. La seconda sala è sia lo studio dell’artista che lo studio di un filosofo

naturale rinascimentale, uno spazio sperimentale dove i visitatori incontrano la variabilità del processo creativo e la nascita di qualcosa di nuovo.

A Venezia, una città dove umidità, sale e marciume saturano la vita quotidiana, la muffa diventa complice piuttosto che nemica. Si infiltra, prolifera, corrode e riscrive le superfici, rendendo il degrado stesso un mezzo di collaborazione e dialogo. Questa è una sorta di alchimia contemporanea: forma generata non dalla maestria ma dalla decomposizione, dove forze non umane svolgono un ruolo paritario nel plasmare l'opera. Se Robert Smithson avesse vissuto a Venezia quando sviluppò il suo concetto di entropia come processo artistico generativo, la storia dell'arte del XX secolo sarebbe potuta essere diversa. Avrebbe avuto bisogno di creare Spiral Jetty (1970), quella monumentale spirale di basalto e argilla che scompare nel Gran Lago Salato, un'opera che trasforma l'entropia stessa in forma, se fosse vissuto in un contesto di continua scomparsa e ritorno, che si dissolve nel mutevole orizzonte dell'acqua e del tempo, rifiutando quindi lo stato di oggetto d'arte concluso? Ne avrebbe sentito la necessità quando esiste da più di mille anni una città arcipelago come Venezia, costruita sulle paludi, sulle acque di una laguna in perenne trasformazione, da genti che fuggivano dal continente? Una città che incarna già questa poetica entropica: una città che si nasconde nei riflessi della laguna per poi rivelarsi nuovamente in facciate luminose e seducenti. La risposta di Quinzii Borgomainerio è chiara: se l'arte è possibile, è solo come forma di trasformazione e come tentativo di mediare questa trasformazione. Di certo, non condivide le promesse moderniste per una vita migliore, che si incarnavano, ad esempio, nella fantasia fascista di Marinetti di interrare il Canal Grande e trasformarlo in un'autostrada.

La mostra evoca la figura della Wunderkammer premoderna, ma solo per destabilizzarla. Storicamente, i gabinetti delle meraviglie incarnavano la violenza del collezionismo, mettendo in scena “meraviglie” estratte dall'altrove e nascondendo al contempo le ferite della conquista e dello spostamento. “Corpo sottile” ribalta questa logica: mostra che dietro ogni meraviglia si cela una ferita, che ogni corpo è un corpo fragile. Ferite e meraviglie sono inseparabili, poiché la vulnerabilità stessa diventa la condizione della forma.

Il titolo rimanda a una lunga genealogia – dall'alchimia e dalla spiritualità alla storia dell'arte – in cui il “corpo sottile” era immaginato come poroso, mutevole, attraversato da energie invisibili. Nell'opera di Quinzii Borgomainerio, il corpo sottile è materialmente manifesto. Le sue opere diventano membrane tra materia e atmosfera – o umidità veneziana – pelli porose dove spore, ossa, muffe, pietre e, soprattutto, il tempo inscrivono la loro presenza come indicatori di trasformazione. Non ci sono gerarchie qui, nessuna linea netta tra caos e ordine, vita e morte – e quindi nessuno spazio per il dominio o lo sfruttamento. Siamo invece invitati a partecipare al teatro metabolico dell'universo, inteso come un miracolo in divenire.

Questa metodologia può essere descritta come una messa in discussione della Wunderkammer – non in termini di identità, ma in termini di disorientamento veneziano: un rifiuto delle tassonomie, una liberazione degli oggetti dalla logica del possesso. Allo stesso tempo, questa logica risuona con l'eredità della museologia d'avanguardia, che si rifiutava di immaginare il museo come un magazzino di cose inerti, vedendo invece un sistema dinamico. Come dichiarò una volta Osip Brik: “Il museo non è un magazzino; deve essere mobile”. “Corpo sottile” si allinea a questa visione: una teca non di meraviglie fisse, ma di processi in movimento, un museo su cardini.

Allo stesso modo, il progetto riecheggia la proposta di Clementine Deliss del museo

metabolico, un'istituzione che va oltre l'ordine conservativo e imperialista delle cose. In “Corpo sottile”, il metabolismo non è metaforico ma letterale: ogni oggetto subisce una continua negoziazione tra artista, spazio, città e materia non umana. Ogni opera è un luogo di consumo e crescita, decomposizione e rinnovamento: un'ecologia di forme piuttosto che una collezione di artefatti.

Se la Wunderkammer un tempo cercava di catturare il mondo in miniatura, “Corpo sottile” insiste sul fatto che il mondo supera sempre la cattura. Prolifera, contamina e sfugge, offrendo invece un gabinetto vivente di incertezza, dove la fragilità stessa diventa la vera meraviglia.

L'intervista (curatore/artista)

AZ: Parlati del titolo della mostra “Corpo sottile”. Cosa significa?

AQB: “Corpo sottile” è un termine tratto dalle dottrine esoteriche per indicare le energie che strutturano la nostra vita insieme al corpo fisico. Sono teorie molto interessanti ma non ho scelto il titolo per questo. Mi piace come suona e il significato letterale. È un titolo dialettico che rende etereo il corpo e dà materia al sottile, all'evanescente, che istintivamente associo al respiro. Il corpo è centrale nel mio lavoro, ma deve essere considerato un corpo dialettico, materiale e etereo, in perenne tensione. Per questo sarebbe più corretto parlare di gesto. Nel gesto è implicita un'interrelazione, una correlazione di più cose. Il corpo di cui tratto non è un corpo confinato che sottintende un soggetto, ma è un corpo la cui vita si basa sulla relazione e sulla trasformazione.

AZ: La mostra è divisa in due zone. La prima contiene principalmente opere bidimensionali basate sulla muffa. Un tema ormai sempre più presente in contesti legati all'arte. Non si tratta di muco, un'altra sostanza che si nota nelle esposizioni degli ultimi 10 anni e che gli esseri umani percepiscono come qualcosa di intermedio tra la vita e la morte. Ma pur sempre una sostanza incompatibile con la vita umana. D'altra parte, per un abitante di Venezia, la muffa è una convivente piuttosto familiare. Credo che si possano persino ricevere rimproveri del tipo “anche mio figlio sa disegnare un quadrato nero”. Dopotutto, quasi ogni veneziano ha incontrato la muffa in casa, quindi perché coltivarla per una mostra?

AQB: La mia pratica si basa sulla ricerca di una meccanica figurativa, non di una stilistica formale. Io cerco di non vedere cose ma relazioni. Una meccanica figurativa indica il processo che tende a condensare un'immagine, e l'immagine ha il valore di un resto di questo movimento continuo a cui io partecipo. Io non sono un autore ma un ingrediente. Certo io sono consapevole, ma quando lavoro non c'è spazio per la consapevolezza, devo piuttosto dimenticarmi di me e far vuoto. Il processo prevede naturalmente la sperimentazione. Io lavoro soprattutto con la carta e l'acqua e negli anni ho introdotto ingredienti come il caffè, il sale, gli elementi vegetali. In questi esperimenti sono arrivato in modo naturale alla muffa, visto che, come hai sottolineato, abito e lavoro a Venezia. Alla fine è una questione di dosaggio: a volte gli ingredienti vengono mescolati e la muffa coabita con gli inchiostri o i colori terra; altre volte predomina. In entrambi i casi io sono un ingrediente come gli altri che

si dosa di caso in caso, rimanendo a volte solo come una figura che innesci un processo autonomo efficace e necessario.

Se poi devo trovare un senso a posteriori direi che la muffa è emblematica rispetto all'idea centrale del meccanismo figurativo, della metamorfosi continua: la muffa è viva dove per noi c'è la morte e poi di nuovo muore interagendo con la carta per trasformarsi in una nuova forma, viva in quella specie di relazione che instaura con noi osservatori. Nella prospettiva antropocentrica è il ciclo della vita che si ripete all'infinito, ma in realtà è semplicemente metamorfosi e i concetti di vita e morte non hanno senso.

Ultima questione che hai posto: se qualcuno critica il quadrato nero di Malevic o i tagli di Fontana dicendo che lo saprebbe fare anche un bambino significa che vede solo un'immagine morta senza capire né che fa parte di un processo necessario né che potrebbe, come osservatore, creare con essa una nuova relazione. La questione è la necessità, una questione di vita o di morte. Siamo sommersi dal superfluo e irrigiditi dalle sovrastrutture e di questo si nutre il nostro ego, per fare disastri. La muffa non alimenta il mio ego, almeno fino a quando non mi accontenterò della sua sola capitalizzazione, e spero di essere lucido a sufficienza per non farlo mai.

AZ: Nella seconda sala della mostra c'è uno studio, o forse sarebbe più corretto dire studiolo, l'ufficio di un ricercatore, uno scienziato, che assembla la sua wunderkammer con oggetti in via di trasformazione, oltre a piccole opere grafiche create negli ultimi anni. Anche qui abbiamo a che fare con un processo, ma non interrotto, anzi apparentemente in grado di continuare all'infinito. Mi sembra che questa mossa metodologica sia molto importante per te. Raccontacelo e, in generale, dei principi del tuo lavoro.

AQB: Nello studio dove lavoro all'opera trova spazio anche una raccolta che richiama alle wunderkammer seicentesche dove venivano esposti oggetti straordinari, naturali e artificiali. Qui nella galleria abbiamo portato una parte di questa raccolta, anche se ho avuto seri dubbi sull'opportunità di portare qualcosa che non è nato per essere esposto. Comunque alla fine mi sono reso conto che era importante dedicargli uno spazio perché la raccolta è parte indissolubile della mia pratica artistica. Rispetta i principi del suo metodo ed è anche, in qualche modo, motore del mio lavoro: mi concede di divagare, riprendere respiro, o giocare combinando senza pretese i suoi oggetti.

La collezione prende però distanza dalle camere delle meraviglie originali. Per prima cosa non tratto oggetti eccezionali ma per lo più oggetti banali, essenzialmente scarti, frammenti o elementi vegetali abbastanza comuni. Inoltre, né nel raccogliere questi elementi né nella loro disposizione, vi è l'intenzione di esibire e condividere la meraviglia con i propri pari, e in conclusione di farsi vanto e accrescere la considerazione di sé (le wunderkammer erano costituite da oggetti eccezionali e molto costosi).

Per me si tratta piuttosto di costruire uno spazio intimo, se vogliamo privato. Uno spazio che è sostanzialmente costituito di incontri, di piccole esperienze avute lungo il cammino. Infatti gli oggetti sono cose quasi mai comprate (ad eccezione di quanto ho trovato tra le cianfrusaglie dei mercatini). E il trovare questi oggetti non è frutto di una ricerca ma di un evento, di un caso fortuito. È un incontro generato da una distrazione - un po' come quando dipingi veramente, senza pensiero o intenzione. Forse sono gli oggetti che mi hanno trovato.

Resta che le cose che stanno sui tavoli del mio studio dovrebbero essere considerate tracce. Forse sono tracce dei momenti in cui ho sentito una comunanza. Non sono esperienze che costruiscono un destino, ma esperienze banali – come trovare una noce consumata dal tempo, una concrezione marina o una foglia secca segnata dai parassiti – che vorrei considerare come parti integranti della mia vita. Anche nel combinarli o farli stare in piedi non cerco l'idea interessante, o accattivante; diciamo che semplicemente metto in ordine. Che forse è la cosa che faccio anche quando dipingo.

AZ: Un mio amico, un curatore polacco, parlando della sua identità, ha affermato di sentirsi prima di tutto un indigeno dell'Europa orientale. Mi sembra che, in un certo senso, rivolgersi alla metodologia delle wunderkammer per un italiano sia anche una ricerca di una nuova-antica fonte. Sei d'accordo con questo, o la tua metodologia ha per te un significato più universale?

AQB: Credo che sia più universale. La mia cultura è europea, certo, ma la ricerca di costruire una comunanza con le cose infime e senza importanza, con gli errori, con gli scarti e anche con il diverso rivendica un'origine comune e un ordine "debole", fragile, costruito sull'interrelazione di tutte le cose e sulla trasformazione continua. E quando parlo di debolezza e di fragilità non è sottostima ma è un'alternativa reale all'ordine che si crea con la forza.

AZ: Mi interessa conoscere il tuo atteggiamento nei confronti della modernità. Stiamo parlando di arte contemporanea, ma è davvero contemporanea? Si tratta di arte o di altre pratiche? Sembra che la modernità che il filosofo Peter Osborne traeva dal 1989 e dalla caduta del Muro di Berlino sia finita, così come l'arte post-concettuale che l'ha espressa. Forse non possiamo semplicemente scartarla, rimarrà con noi come una reliquia della radiazione di fondo, eppure qualcos'altro diventa una figura. Questo processo mi ricorda la situazione del passaggio dell'underground sovietico degli anni Settanta dall'interesse per il modernismo a qualcosa di simile al realismo magico (la "nuova semplicità") in musica e al concettualismo romantico in arte. Permettetemi di raccontare un ricordo caratteristico del compositore Vladimir Martynov (nel contesto italiano potrebbe essere noto per il suo brano *Le Beatitudini* utilizzato nella colonna sonora de "La Grande Bellezza" di Sorrentino). Nel 1973, all'apice dei suoi successi d'avanguardia, scrisse il brano "Guardiano della cometa Kohoutek" per quattro pianisti, ispirato dalle segnalazioni di una minaccia associata al passaggio di una cometa vicino alla Terra. L'idea era di riunire altri artisti d'avanguardia e di presentare loro non un esperimento raffinato, ma un vero e proprio rituale progettato per salvare l'umanità da un'apocalisse cosmica. Martynov dichiarò pubblicamente di sperare di cambiare l'orbita di un corpo celeste eseguendo il suo brano e, dopo aver eseguito il rituale, distruggerne gli spartiti. Il concerto causò totale sconcerto tra i suoi colleghi, tra cui Schnittke e Denisov, ma la cometa passò vicino alla Terra. Anche "Corpo sottile" sembra essere una sorta di rituale e, se così fosse, da cosa dovrebbe salvarci?

AQB: Non credo che possa definirsi un rituale, perché non ho la pretesa di avere una formula che valga questo potere. È piuttosto un gesto, un gesto che costruisce la mia vita. Ma quello

che posso dire è che è un gesto senza senso. Mi viene in mente l'inizio del film "Il sacrificio" di Andrei Tarkovsky dove viene innaffiato un albero secco, come gesto da compiere abitualmente giorno dopo giorno.

AZ: Una domanda che oggi non si può eludere. Se la tua mostra è uno spazio da wunderkammer e questo è una sorta di mondo in miniatura, come reagisce alle catastrofi che il mondo al di fuori di essa sta attualmente vivendo?

AQB: Confini, aggressioni, genocidi, un diritto internazionale che non esiste più (o forse non è mai esistito se non nelle parole) e un linguaggio della violenza e della mistificazione. E poi il digitale che viene a sublimare gli orrori reali in un mondo astratto che dovrebbe salvarci, o meglio salvare i pochi che lo controllano. Come persona, e come genitore, ho paura.

Biografia del curatore

Arsen Zhilyaev (n. 1984, Voronež, URSS) è un artista con base a Venezia e organizzatore di incontri, mostre, quest e copioni per (future) storie attraverso una varietà di pratiche concettuali. I suoi progetti assumono spesso la forma di istituzioni (para)fictional e utilizzano il museo come medium. Zhilyaev prende parte nell'Institute for Mastering of Time e nell'Institute of the Cosmos, seguendo le riflessioni del Museum of Museums nella laguna veneziana.

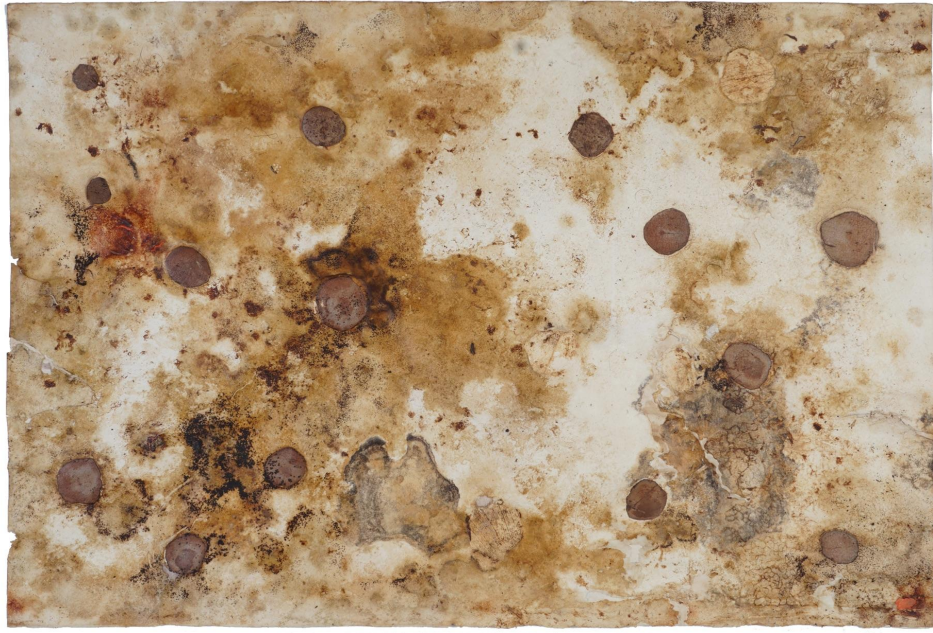
Le sue opere sono state presentate a Manifesta a Marsiglia e alle biennali di Shanghai, Gwangju, Liverpool, Lione, Riga, Salonicco, oltre che alla Triennale di Lubiana, nonché in mostre al Centre Pompidou e al Palais de Tokyo (Parigi); de Appel (Amsterdam); HKW (Berlino); Kadist Art Foundation (Parigi e San Francisco); GAM (Torino); e MAMbo (Bologna).

Zhilyaev si è laureato presso l'Università Statale di Voronež (2006), l'Istituto d'Arte Contemporanea di Mosca (2008) e ha conseguito il Master International Program alla Valand School of Fine Arts di Göteborg, Svezia (2010). È professore alla NABA (Nuova Accademia di Belle Arti) di Milano e ha tenuto conferenze e masterclass al MoMA, al Brooklyn Museum, al Bard Graduate Center e al CUNY (New York); alla Tate Modern e alla Whitechapel Gallery (Londra); e alla Princeton University (New Jersey).

È curatore dell'antologia Avant-Garde Museology (e-flux, University of Minnesota Press, V-A-C Press, 2015) e pubblica articoli su e-flux e su Moscow Art Magazine. Le sue opere fanno parte delle collezioni della Tate Modern (Londra); M HKA (Anversa); Kadist Art Foundation (Parigi, San Francisco); e MSU (Zagabria).

Foto delle alcune opere









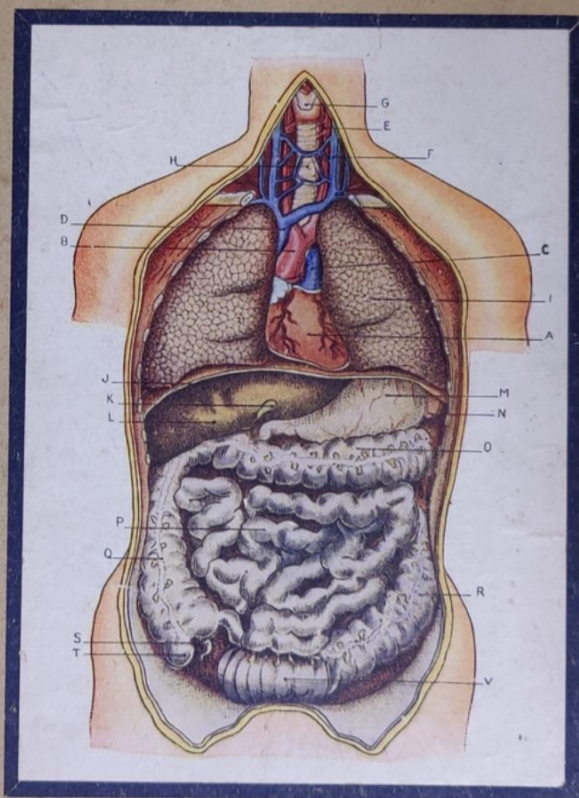






**ALBUM ELEMENTAL
DE
ANATOMIA
EL HOMBRE**

(en piezas superpuestas)



DALMAU CARLES, PLA, S. A. - EDITORES
GERONA - MADRID



