

collegArti
1/2022



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI GLI ARTI

collegArti 1/2022

A cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi.

Coordinamento editoriale: Alessandro Paolo Lena.

I contributi del presente volume sono stati revisionati dai curatori della collana e dai docenti responsabili delle singole iniziative.

Pubblicato da

Dipartimento delle Arti - DARvipem, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

Copyright degli Autori dei singoli contributi

Questo volume è distribuito con la seguente licenza:

Licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0

Progetto grafico a cura di Alessandro Paolo Lena

In copertina: fotografia del chiostro di Santa Cristina, Bologna, rielaborata graficamente da Alessandro Paolo Lena

ISBN 9788854971004

ISSN 2612-792X

collegArti
1/2022

a cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi

SOMMARIO

- IX* Prefazione
Sandra Costa e Anna Lisa Carpi
- XI* Introduzione
Alessandro Paolo Lena
- 15 Simone Peterzano: da allievo di Tiziano a maestro
del Caravaggio
Gaia De Palma
- 21 Ricerche fotografiche femministe nell'Italia degli anni Settanta
Vanessa Gradozzi
- 25 Come raccontare 50 anni di arte video in Italia
Matteo Patelli
- 29 Oltre la visita: "Sentire le immagini"
Giulia De Angelis

- 33 Per un'archeologia del contemporaneo: il progetto Pompeii
Commitment
Nicoletta De Santoli
- 37 Il realismo magico. La costruzione di una mostra
Camilla Pennoni
- 43 Pasolini e la pittura: da Longhi ad Arcangeli, da Romanino a
Guttuso
Valentina della Vecchia
- 49 Curare mostre di fotografia
Nicoletta De Santoli e Francesco Rizzi
- 55 Il fenomeno della donna artista a Bologna: nuovi spazi
interpretativi
Matteo Cappellotto e Maria Delpriori
- 61 I fratelli Flandrin: una riscoperta poliedrica dell'Ottocento
francese
Vanessa Gradozzi
- 67 L'immagine fragile
Francesca Lamberti
- 71 The time of our lives. Riflessioni editoriali
Nicole Fiordalisi e Francesca Lamberti

PREFAZIONE

Sandra Costa e Anna Lisa Carpi

L'appuntamento con la pubblicazione della rassegna di brevi saggi critici raccolti nella rubrica collegArti si presenta puntuale anche quest'anno: questo ci conforta nel considerare questa attività di didattica partecipata un'offerta ormai consolidata e pienamente inserita tra quelle organizzate all'interno del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive e del curriculum internazionale AMaC del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Con questo volume abbiamo preso spunto per un ripensamento della struttura e dei processi che stanno a monte dell'intera iniziativa, in particolare al fine di valutare – a distanza di oltre un lustro dal suo avvio – quali convalidare come funzionali al raggiungimento degli obiettivi formativi prefissati e su quali, invece, intervenire per una migliore efficienza.

Gli scritti erano stati finora raccolti per anno solare, seguendo la finestra temporale della loro pubblicazione on line sul sito del Corso di Studi; a partire da questa edizione, invece, si è ritenuto opportuno riunire i testi redatti dagli studenti per anno accademico. Tale scelta trova la propria ragione fondante nella ricerca di una maggiore continuità temporale tra l'attività didattica e la realizzazione concreta degli scritti, non volendo prescindere dal diretto coinvolgimento degli studenti protagonisti dell'iniziativa e proponendosi di valorizzare la loro partecipazione prima che 'prendano il volo' verso nuovi progetti di studio o di lavoro.

È con una certa soddisfazione che possiamo affermare di avere superato l'iniziale fase di rodaggio e messa a punto dell'intero progetto: per il raggiun-

gimento di questo risultato si è rivelata preziosa la collaborazione – anche questa ormai consolidata – di Alessandro Paolo Lena, iscritto al XXXVII ciclo di Dottorato in Arti Visive, Performative, Mediali presso l'Università di Bologna all'interno del programma internazionale Una-Her-Doc (Una Europa Doctoral Programme in Cultural Heritage) e che, entrato in redazione con l'incarico di seguire le attività di editing e grafica, ha assunto quest'anno il ruolo di coordinatore editoriale e di supporto nell'attività didattica a contatto con gli studenti, mettendo generosamente a disposizione del progetto la sua passione di giovane studioso.

Questi presupposti sono stati il punto di partenza per indirizzare gli studenti autori dei saggi verso la realizzazione di scritti in cui l'attitudine critica potesse emergere in modo più spiccato e farsi più matura la capacità di sintesi, oltrepassando la dimensione di *reportage* e di semplice cronaca delle numerose proposte culturali del DAR che aveva ispirato gli articoli dei primi tempi.

Ci piacerebbe poter proporre a breve ai lettori la testimonianza di una avvenuta maturazione del progetto, condivisa tra la redazione della rubrica e gli studenti, a conferma del fatto che la produttiva collaborazione delle parti sia stata positiva per l'iniziativa, perseguendo con continuità l'obiettivo di una esperienza di didattica condivisa ed inclusiva. Proprio lo spirito di partecipazione può essere individuato come tratto identitario della proposta: i primi ad esserne protagonisti sono da sempre gli studenti, con la volontà di mettersi in gioco e di dedicare ai loro scritti un tempo prezioso ricavato accanto agli spazi delle attività didattiche istituzionali, ma soprattutto dimostrando di aver saputo consolidare l'attitudine al dialogo e alla reciproca collaborazione, come i non pochi articoli composti a più mani stanno a testimoniare.

Passione e grande disponibilità hanno caratterizzato nel tempo anche l'atteggiamento di tanti conferenzieri ma, soprattutto, dei molti docenti che abbiamo avuto il piacere di coinvolgere in collegArti. Continueremo ad esprimere loro la nostra gratitudine per la generosità dimostrata nei confronti degli studenti che si sono cimentati in questa palestra di scrittura: attraverso la loro preziosa supervisione è stato possibile ottenere un risultato finale in linea con gli standard di qualità che il Corso di Laurea si prefigge.

INTRODUZIONE

Alessandro Paolo Lena

Aviato nell'anno accademico 2016-2017, il progetto collegArti giunge alla pubblicazione del quinto volume, dedicato alla raccolta degli articoli scritti dagli studenti nel 2021 e nel primo semestre del 2022 per raccontare le iniziative e gli incontri organizzati dal Dipartimento delle Arti e dalla Fondazione Federico Zeri.

Dopo il trauma della pandemia, che aveva costretto tutto il mondo della cultura e dell'università a trovare nuove forme comunicative e modalità di partecipazione a distanza, nel 2021 si è assistito ad un ritorno alle consuete attività negli spazi del complesso di Santa Cristina e del DAMSlab. I testi realizzati testimoniano questo passaggio, proprio a partire dalla giornata di studi *Oltre la visita: "Sentire le immagini"*, tenutasi nel dicembre 2021: è significativo che la prima iniziativa in presenza raccontata nel volume si sia caratterizzata non solo per gli interventi dei relatori indirizzati al pubblico in sala, ma anche per la proposta di musica dal vivo che ha concluso il convegno, segno tangibile della volontà e della possibilità di tornare a un godimento 'completo' dell'offerta culturale organizzata dal Dipartimento delle Arti.

La ripresa delle tradizionali forme di fruizione delle attività, tuttavia, non ha impedito di cogliere anche le opportunità insite nella comunicazione a distanza, che abbiamo imparato a conoscere nei lunghi mesi dell'emergenza sanitaria, come la possibilità di invitare relatori internazionali in modalità virtuale, consentendo così un confronto diretto tra studiosi di diversa provenienza geografica. Esempio felice di questa commistione è stata la conferenza

Il fenomeno della donna artista a Bologna: nuovi spazi interpretativi. L'incontro, tenutosi nell'ambito del ciclo "I mercoledì di Santa Cristina", ha visto infatti interagire la relatrice Babette Bohn, in collegamento dagli Stati Uniti, con Vera Fortunati e Irene Graziani, presenti nell'Aula Magna di Santa Cristina, in uno scambio ricco di spunti intellettuali e, allo stesso tempo, emotivamente intenso, come testimonia la commozione di Fortunati registrata dall'articolo del presente volume.

CollegArti si conferma uno strumento di didattica partecipativa versatile, capace di riflettere la varietà delle numerose proposte culturali del Dipartimento delle Arti e della Fondazione Federico Zeri pur senza pretendere di esaurire la complessità degli argomenti trattati, ma anche in grado di rinnovare se stesso. L'obiettivo da raggiungere è ora anche quello di rendere collegArti sempre più luogo di incontro, di collaborazione e di confronto tra gli studenti dei corsi di Laurea Magistrale in Arti Visive e AMaC – Arts, Museology and Curatorship. Gli autori hanno anche accettato di farsi guidare dalla redazione e dai numerosi docenti coinvolti, verso una più matura dimensione critica degli articoli. Auspichiamo di poter consolidare le attitudini al rigore critico e di metodo, senza tuttavia rinunciare alle caratteristiche di agilità e 'freschezza' che, negli anni, hanno sempre caratterizzato la rubrica online e i volumi pubblicati.

I testi rispecchiano i loro redattori, giovani studiosi pieni di curiosità e passione, desiderosi di mettersi in gioco e di partecipare attivamente alla vita culturale del Dipartimento, proponendo il proprio punto di vista sulle numerose iniziative in campo. A loro, protagonisti e fulcro dell'intero progetto, indirizziamo il ringraziamento più grande, auspicando che l'esercizio di scrittura proposto dall'iniziativa sia stato – come a noi pare – vero momento di crescita intellettuale e personale.

SIMONE PETERZANO: DA ALLIEVO DI TIZIANO A MAESTRO DEL CARAVAGGIO

Gaia De Palma

La conferenza *Simone Peterzano: da allievo di Tiziano a maestro del Caravaggio* si è svolta il 10 febbraio 2021 per il ciclo “I mercoledì di Santa Cristina” ed è stata tenuta da Francesco Frangi — docente di Storia dell’arte moderna all’Università di Pavia — e coordinata da Daniele Benati. Frangi ha offerto alcune interessanti riflessioni sulla figura artistica di Simone Peterzano (1535-1599), personaggio cruciale nel panorama della cultura pittorica dell’Italia settentrionale nel secondo Cinquecento, la cui rivalutazione artistica si pone come tema di attualità a seguito della mostra monografica del 2020 presso l’Accademia Carrara di Bergamo e alle novità da essa presentate.

Oggi dell’artista si valorizza soprattutto il ruolo di cerniera tra le due grandi civiltà pittoriche dell’Italia settentrionale del secondo Cinquecento: la tradizione coloristica veneziana e quella del naturalismo lombardo. Tuttavia, la vicenda critica di Peterzano è tutt’altro che lineare e il suo stesso nome ha dovuto attendere secoli prima di riemergere alla coscienza storica. Solo nel 1927 - in modo quasi casuale - il giovane storico dell’arte Nikolaus Pevsner, durante una ricerca d’archivio a Milano, si imbatté nel documento fatidico: il contratto del 1584 con cui Peterzano accolse nella sua bottega il tredicenne Michelangelo Merisi da Caravaggio, per almeno quattro anni, fino al 1588. La scoperta del documento cambiò radicalmente lo sguardo su questo pittore, che da illustre sconosciuto diventò agli occhi degli studiosi il maestro del più importante artista italiano del Seicento.

Le ricerche continuarono per tutto il Novecento, soprattutto con l’intento



Simone Peterzano, *Angelica e Medoro*, 1572-1573 ca., Parigi, Galleria Canesso

i mettere a fuoco l'ultima fase della vita di Peterzano, attivo a Milano tra il 1572 e il 1599. Tali studi si concentrarono perlopiù sul suo ruolo di maestro: Peterzano venne inizialmente considerato solo in funzione di Caravaggio, allo scopo di individuarvi i germi precaravaggeschi. Non solo i primi 15 anni di carriera restarono nell'ombra, ma rimase a lungo irrisolta la questione fondamentale della sua formazione. Egli, infatti, in molti documenti si dichiarava "*Tizianis alumnus*" o "*discipulus*", notizia che però non ricevette credito durante gli studi novecenteschi iniziali, principalmente a causa della posizione assunta da Roberto Longhi, che la interpretò come "un gesto aulico, una pomposa dichiarazione di quarti nobiliari" (R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi II. I precedenti*, 1929). Con l'avanzare delle ricerche, tuttavia, l'ipotesi della formazione di Peterzano nella bottega di Tiziano ha trovato sempre maggio-

ri conferme, a partire dalla riscoperta di testimonianze a lui contemporanee (come quella di Gian Paolo Lomazzo del 1590), passando per le attribuzioni che sono state progressivamente riconosciute all'artista. Fondamentale è stata ad esempio quella di Mina Gregori per la *Venere con Cupido e due satiri* pervenuta in seguito alla Pinacoteca di Brera, un'opera decisiva per la ricostruzione del *corpus* dell'artista in quanto conferma la sua derivazione tizianesca, evidente nello spazio naturale e nelle numerose citazioni dalla *Danae*. La paternità veneziana dell'artista è stata inoltre confermata dalle ricerche documentarie susseguite dal 1999 in poi, anno in cui Maurizio Calvesi ha riscoperto l'*Autoritratto* del 1589, su cui Peterzano si firma come "Venetus", ovvero "nativo di Venezia". La nascita di Peterzano a Venezia nel 1535 è stata inoltre provata dalla ricostruzione della storia della sua famiglia, originaria della bergamasca, ma presto trasferitasi nella città lagunare, dove è già documentata nel 1540.

È una storia critica, quella di Simone Peterzano, in cui le ricerche documentarie e quelle stilistiche si sono vicendevolmente confermate, approdando a risultati perfettamente coerenti. In particolare, nelle opere che gli vennero man mano riconosciute, i temi iconografici si sono rivelati prove stringenti di una formazione veneziana. Tra i dipinti di soggetto sacro emerge la *Cena in Emmaus*, fino a poco tempo fa dimenticata tra le sale di Palazzo Pitti, in cui non solo la disposizione dei personaggi rende palese il rapporto con la tela omologa di Tiziano, ma la stessa soluzione compositiva della scena riprende una consuetudine prettamente veneziana, nata con Giovanni Bellini. Analogamente, tra i dipinti a tema profano, è l'iconografia a suggerire il legame con l'ambiente lagunare e con Tiziano: ricorrente è il tema musicale, spesso messo in relazione con quello amoroso grazie alla presenza di un Cupido o un amorino, come nel *Concerto* e nella *Suonatrice di liuto*. Queste tele dialogano apertamente con la serie tizianesca delle *Veneri con suonatore*, tanto che è inevitabile interpretare la *Suonatrice di liuto* di Peterzano come *Venere* stessa.

Molto poco ci è noto della vicenda professionale di Peterzano nella sua fase iniziale, ma è certo che il trasferimento a Milano avvenne nel 1572, benché non ne conosciamo la ragione. Il legame di Peterzano con lo stile veneziano è ancora ben evidente nelle prime opere milanesi, come si può apprezzare nel dipinto con *Angelica e Medoro* presentato di recente dalla galleria Canesso di Parigi. Questo, uno dei primissimi realizzati a Milano, venne commissionato da Gerolamo Legnani, un mercante di stoffa emergente nella Milano del Cinquecento. Proprio la committenza di Legnani è al centro di un'importante

scoperta avvenuta in occasione della mostra di Bergamo: dall'inventario tardo cinquecentesco delle opere di sua proprietà è emerso il nome di Peterzano, permettendo così di attribuirgli con certezza un dipinto in ardesia con la *Deposizione di Cristo dalla Croce*. Già Roberto Longhi nei primi anni Venti - con straordinario intuito - aveva ricondotto a Peterzano quest'opera, scoprendola nei depositi del museo di Strasburgo, ma la sua attribuzione venne screditata e poi dimenticata, per essere riconfermata solo in occasione dei lavori preparatori della mostra del 2020.

Quando Simone Peterzano assunse Caravaggio nella sua bottega, il giovane aveva solo tredici anni e ciononostante firmò lui stesso il contratto, impegnandosi a lavorare "*die noctuque*" per un periodo di almeno quattro anni. La fase giovanile di Caravaggio è oggetto di vivaci discussioni, essendoci la sua carriera nota soprattutto a partire dal trasferimento a Roma. Non conosciamo i lavori che eseguì durante il suo apprendistato, ma dalle prime tele romane è evidente che la permanenza nella bottega di Peterzano dovette fornirgli una formazione culturale di ampio respiro, per la quale fu sicuramente rilevante che il suo maestro fosse stato allievo di Tiziano. La lezione di Peterzano è ancora molto presente in opere precoci come il *Bacchino malato*, concepito mettendo in scena una figura simile — per posa e resa della muscolatura — a quella che ritroviamo in uno studio di Peterzano. Il rapporto col maestro permane anche sul piano delle scelte iconografiche, in particolare per quanto riguarda il tema musicale: non è un caso che Caravaggio vi si dedichi così assiduamente in quadri come il *Suonatore di liuto* e il *Concerto*, soggetti che diventarono frequenti a Roma solo dopo il suo arrivo. Come Tiziano e Peterzano, anche Caravaggio associa la tematica amorosa a quella musicale, a cui aggiunge, tramite il grappolo d'uva, anche quella del vino e dunque del piacere.

Al di là di queste considerazioni, comunque, cercare di individuare un Peterzano precaravaggesco è un'impresa sfuggente e forse oziosa, soprattutto alla luce dei più interessanti stimoli che offre il confronto dell'artista con la tradizione bergamasco-bresciana di Moretto e Moroni: è lui il tramite fondamentale non solo della lezione di Tiziano, ma anche delle esperienze sviluppatesi nella terraferma veneta, di cui seppe arricchire il naturalismo lombardo. La tradizione coloristica si riassorbì solo verso la fine della sua carriera, quando le tele diventarono più cupe e si caricarono di realismo, come mostra quella che è forse la sua opera più impegnativa, gli affreschi dell'abside e del coro della Certosa di Garegnano, realizzati tra il 1578 e il 1582.

La scoperta della rilevanza artistica di una figura a lungo rimasta nell'ombra e tutt'oggi poco conosciuta invita a una riflessione sull'importanza della ricerca storico-artistica anche nel caso di maestri apparentemente marginali. La conferenza ha mostrato chiaramente come, nel caso di Simone Peterzano, le fonti d'archivio e l'analisi stilistica siano essenziali e complementari al fine di ricomporre il *corpus* e la carriera di un artista. La mostra monografica tenutasi a Bergamo nel 2020 — purtroppo rimasta aperta al pubblico per sole tre settimane — ha indubbiamente offerto un'importante occasione di ricerca e di approfondimento delle fonti e delle opere, permettendo risultati dalla solida valenza scientifica, preziosi per la ricostruzione dell'evoluzione artistica in Italia.

10 febbraio 2021, Diretta streaming a cura di DAMSLab/La Soffitta.

RICERCHE FOTOGRAFICHE FEMMINISTE NELL'ITALIA DEGLI ANNI SETTANTA

Vanessa Gradozzi

Il terzo incontro della rassegna “I mercoledì di Santa Cristina” dal titolo *L'invenzione del femminile: riflessioni su arte, fotografia e femminismo in Italia*, svoltosi online il 17 febbraio 2021, è stato l'occasione per ascoltare Raffaella Perna, ricercatrice all'Università di Catania e studiosa dei rapporti tra fotografia e femminismo in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso.

Raffaella Perna, presentata da Claudio Marra, coordinatore dell'evento, ha delineato brevemente il suo percorso di formazione e l'ambito della sua ricerca, che ha trovato espressione nei testi pubblicati, tra i quali *In forma di fotografia* e il più recente *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*.

Il contatto diretto con le artiste dell'epoca e le loro opere l'ha spinta a riscoprire l'importanza della loro attività e a chiedersi perché siano state trascurate dalla storiografia italiana e per lo più assenti nelle collezioni museali pubbliche e private.

Di qui la necessità di discutere del loro operato, analizzando le motivazioni per cui hanno sentito il bisogno di creare opere strettamente connesse alle questioni sollevate dal femminismo e perché hanno trovato nella macchina fotografica il mezzo privilegiato per farlo.

All'interno del movimento femminista italiano degli anni Settanta, infatti, è organizzata l'attività di artiste che hanno usato la fotografia per mettere in luce le disparità legate al genere, denunciare la condizione di subalternità della donna, ben radicata nelle convenzioni sociali, e sovvertire gli stereotipi asso-

ciati alla femminilità da una cultura patriarcale dominante.

In questo senso la macchina fotografica è diventata lo strumento privilegiato per mettere in discussione il tipo di sguardo normalmente rivolto alle donne: la sua peculiarità di riuscire ad effettuare dei prelievi dalla realtà le consente di essere usata al meglio come mezzo di ricerca e di attestazione di un'identità personale e sociale.

Proprio su questa linea si inserisce il lavoro di Silvia Truppi e Diane Bond dal titolo *Le abbiamo sempre chiamate cornici*, edito nel 1978 all'interno di un libro fotografico del collettivo femminista noto come "Gruppo del mercoledì".

Raffaella Perna ha scelto quest'opera, raffigurante alcune donne nude fotografate in diverse pose dietro una cornice, per portare la riflessione sulla centralità del corpo della donna, principale terreno di scontro delle lotte femministe degli anni Settanta. L'immagine, infatti, chiama in causa la necessità di interrogarsi sullo sguardo, esclusivamente maschile, che nell'arte e nella società ha rappresentato il corpo femminile come oggetto, spesso sessualizzato.

Questa fotografia rivendica la necessità della donna di definirsi dal proprio punto di vista, rifiutando la passività della rappresentazione convenzionale e scegliendo attivamente la cornice, simbolica e reale, entro la quale porsi per ripensare il proprio posizionamento di genere, ideologico, culturale e politico.

Le ricerche nell'ambito della fotografia hanno condotto le donne alla consapevolezza di un'abitudine a guardarsi passivamente, sminuendo il valore del proprio corpo o subordinandolo al piacere maschile. Per questo motivo i generi del ritratto e dell'autoritratto fotografico sono stati particolarmente utilizzati dalle artiste per riappropriarsi del proprio spazio di azione e denunciare il peso dei compiti silenziosamente attribuiti al genere femminile nella vita quotidiana.

Carla Cerati, ad esempio, con il lavoro del 1976 *Professione fotografa* ha messo in luce le difficoltà di conciliare i doveri quotidiani di una donna con l'esercizio della professione fotografica; la serie di opere di poco successive dal titolo *Percorso, racconto in 10 stazioni della vita di una donna* si configura, invece, come il montaggio di immagini e frasi discriminatorie nei confronti del genere femminile, tratte da opere letterarie o proverbi. Le varie fotografie, dove la donna ritratta è Paola Mattioli nella duplice veste di fotografa e di madre, riescono, con un accento di ironia, a mettere in questione una serie di luoghi comuni associati alla femminilità e a criticare il peso del presunto ruolo

naturale di “angelo del focolare” da sempre attribuito al genere femminile, messo qui in contrasto con l’esercizio di una professione esterna all’ambito domestico.

Raffaella Perna ha tratto il titolo del suo intervento dal lavoro della fotografa Marcella Campagnano *L'invenzione del femminile: RUOLI*, di cui ha sottolineato l’importanza per la capacità che fotografie di singole donne hanno, nella loro dimensione privata, di assumere una valenza simbolica e collettiva, diventando l’occasione per mettere in discussione alcuni forti stereotipi sociali. Si tratta di una serie di ritratti femminili a figura intera su uno sfondo uniforme grigio che assumono le caratteristiche e le pose associate a ruoli femminili predefiniti — come quello di madre, sposa, casalinga, prostituta e amante — per mostrare come essi non siano naturali, bensì il risultato di una costruzione culturale patriarcale, che cataloga l’identità femminile in categorie rigide e subalterne secondo un punto di vista altro, di norma maschile, esterno e giudicante.

L’aspetto tecnico di questo lavoro è, inoltre, utile a comprendere l’efficace sinergia tra le istanze femministe e il mezzo fotografico. Marcella Campagnano, infatti, riprendendo un modo di fare fotografia riconducibile ad August Sander, che privilegia la meccanicità e l’obiettività dell’occhio fotografico rispetto all’autorialità artistica, inquadra specifiche tipologie di identità femminile senza troppa attenzione alla cura compositivo-formale dell’immagine, e utilizza piuttosto gli scatti come veri e propri rituali di trasformazione dell’identità, processi di consapevolezza dei ruoli sociali assunti dalle donne.

Raffaella Perna ha poi fatto riferimento all’attività di Stephanie Oursler, incontrata a Bologna nel 2015 in occasione di una mostra a cui la fotografa statunitense aveva partecipato. L’artista, nell’opera del 1976 *Un album di violenza*, ha affrontato un altro tema fondamentale per il movimento femminista: quello della violenza di genere. Realizzando un calendario costituito da foto di donne abusate o uccise, pubblicate dai giornali dell’epoca in corrispondenza ai relativi fatti di cronaca ha richiamato, contrastandolo, il più noto modello di calendario delle pin-up, famoso nella cultura visiva di massa di quegli anni e si è posta come obiettivo di ricostruire, attraverso la scansione dei mesi, il tempo del vissuto negato a queste donne, riaffermando la loro identità e dignità di soggetti.

Questo incontro, molto apprezzato, ha offerto l’occasione per riflettere su come la fotografia possa mettere in discussione gli sguardi della collettività,

a partire dai quali ripensare i rapporti di genere, e sull'importanza, a questi fini, di valorizzare la produzione artistica delle fotografe femministe degli anni Settanta.

Tra gli studi più interessanti sull'argomento il recente *Gesti di rivolta. Arte, fotografia, femminismo a Milano 1975-1980* di Cristina Casero, edito nel 2020, e quelli già citati di Raffaella Perna — la quale si è occupata intensamente anche di curare mostre sui temi trattati, come *Altro sguardo* a Palazzo delle Esposizioni a Roma nel 2018 e *Il soggetto imprevisto* ai Frigoriferi milanesi nel 2019 — sottolineano l'attualità del tema nel dibattito critico contemporaneo.

17 febbraio 2021, Diretta streaming a cura di DAMSLab/La Soffitta.

COME RACCONTARE 50 ANNI DI ARTE VIDEO IN ITALIA

Matteo Patelli

Il 28 aprile 2021, nell'ambito del ciclo "I mercoledì di Santa Cristina", il Dipartimento delle Arti di Bologna ha avuto il piacere di ospitare Valentina Valentini, docente di arti performative e arti elettroniche e digitali presso l'Università "La Sapienza" di Roma.

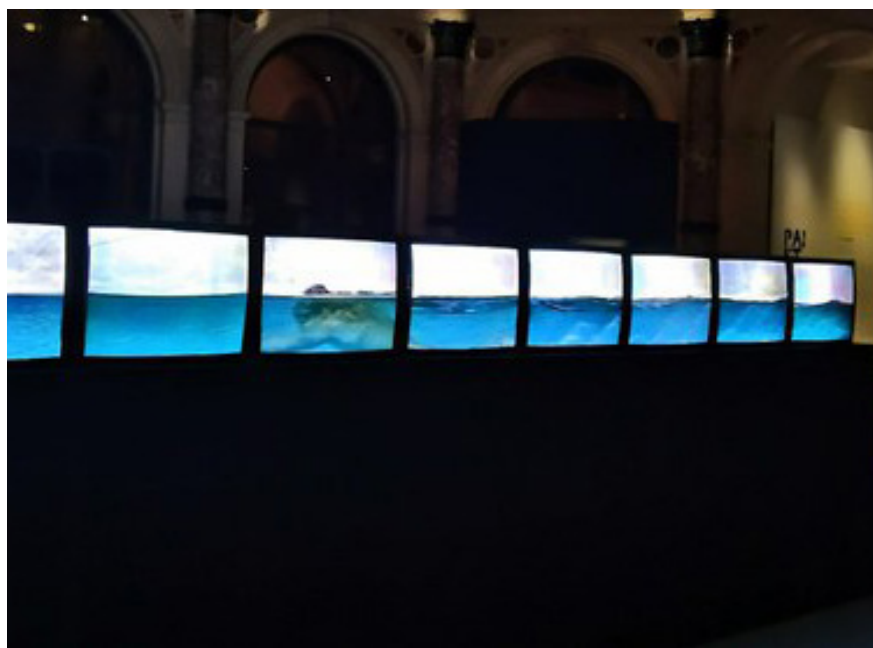
Valentina Valentini, introdotta dal coordinatore dell'evento Francesco Spampinato, si è a lungo occupata di arti performative e visive, con particolare attenzione per l'utilizzo del video, attraverso una pioneristica e cospicua produzione critica e accademica di cui si potrebbero ricordare le prime monografie di Bill Viola e Studio Azzurro. Recentemente ha fondato e diretto il progetto "VARIA" (Video Arte in Italia), con lo scopo di censire la produzione artistica italiana — filmica e video — dal 1965 ad oggi.

Se inizialmente l'attività critica di Valentini si è principalmente rivolta a ricerche internazionali, gli ultimi anni sono stati dedicati a una "archeologia" dell'arte video italiana, riconoscendo nella Penisola un luogo d'eccellenza e di ampia sperimentazione.

Negli anni Settanta, quando in Italia si sono sviluppate le prime sperimentazioni video, queste erano promosse quasi esclusivamente da centri privati, come il fiorentino Art/tapes/22, la Galleria del Cavallino a Venezia, l'Archivio Giaccari a Varese e la Galleria l'Obelisco a Roma. Si trattava di iniziative che condividevano una progettualità legata alla promozione dell'arte video internazionale e avanguardista — come dimostrano i numerosi scambi con realtà europee ed americane — organizzate in un contesto critico e istituzionale poco

attento alle novità artistiche tecnologiche. Valentina Valentini ha illustrato l'evoluzione delle sperimentazioni video italiane innanzitutto sottolineando che il video contrariamente alla pellicola — usata nello stesso tempo dagli autori del cosiddetto “cinema sperimentale” — consente la ripresa e la visione in maniera simultanea, offrendo quindi un'immagine “in tempo reale”. Nonostante l'arte video sia stata utilizzata dalla fine degli Sessanta come mezzo di documentazione performativa, Valentini ne mette in evidenza anche una tendenza rivolta alla meta-narratività dell'immagine, come dimostra il video di Giuseppe Chiari *Happening sulla TV* (1972): non essendo permesso ancora nessun tipo di postproduzione, l'artista ha alterato le immagini televisive in tempo reale, oscurandone delle parti o giocando col rumore televisivo.

Sul fronte sociale, negli stessi anni, il video è stato utilizzato da gruppi militanti e di controinformazione con l'intento di ribaltare gli effetti dello



Studio Azzurro, *Il Nuotatore (va troppo spesso a Heidelberg)* (particolare), 1984, Milano Gallerie d'Italia

spettacolo mediatico a favore di un'azione di ripresa operata dal basso. Il video non era quindi inteso come strumento di documentazione esterna, ma come agente attivo di partecipazione alla lotta sociale da parte della comunità. Un esempio citato è *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* (1972) di Anna Lajolo e Alfredo Leonardi, incentrato sulle manifestazioni nel quartiere romano della Magliana a testimonianza del degrado abitativo.

Se il video di Lajolo e Leonardi è rudimentale e a bassa risoluzione, gli anni Ottanta si sono aperti alle molteplici possibilità della postproduzione, che ha favorito una sintassi videografica decisamente più articolata. Inoltre si è dato avvio a sconfinamenti multidisciplinari attingendo sia da ambiti teatrali (videoteatro) che televisivi, in cui gli spettacoli performativi sono accompagnati da riprese live degli stessi attori come succede nell'opera teatrale *la Camera Astratta* (1987), realizzata da Studio Azzurro in collaborazione con Giorgio Barberio Corsetti. Attraverso queste pratiche si è delineato un parallelo operativo tra teatro e video: la *liveness* dell'evento performativo-teatrale è condivisa anche dalla tecnologia video, in quanto permette una visione in tempo reale del corpo. Da qui la natura "vitale" dell'immagine tecnologica, che non si pone come mera riproduzione, ma come flusso ed energia dinamica.

Altre sperimentazioni video hanno interessato l'ambito televisivo, come il caso di *Cinico TV* (1992-1996), di Daniele Ciprì e Franco Maresco: concepito in brevi episodi della durata massima di dodici minuti per Rai 3, la serie si caratterizzava per la rilettura di format televisivi come quello dell'inchiesta e della "TV verità" e la ricorrenza di personaggi abietti sullo sfondo di una Palermo anonima e degradata.

Un altro fenomeno centrale ha interessato le ampie sperimentazioni tra video e ambienti spaziali, altresì definite "installazioni multimediali". Queste pratiche hanno antecedenti nelle "preinstallazioni" interattive e immersive degli anni Sessanta, prodotte principalmente da vari gruppi d'avanguardia d'arte cinetica e programmata e composte, a seconda del caso specifico, da luci stroboscopiche, diapositive, specchi, suoni e sensori di movimento. Attraverso l'analisi di Studio Azzurro è stato possibile ricostruire come il mezzo video andasse nella stessa direzione spaziale e interattiva di queste opere precedenti: dall'installazione per la vetrina dello studio Memphis a Milano, in cui una lampada veniva presentata accanto alla sua immagine ripresa e mediata dallo schermo, a opere interattive e multimediali come *Coro* (1995) e *Tavoli (perché queste mani mi toccano)* (1995) che venivano attivate tramite la presenza degli

spettatori.

Nell'ultima parte dell'intervento è stato presentato un progetto espositivo e editoriale dal titolo *Il Video Rende Felici*, curato dalla stessa Valentini e dedicato alle sperimentazioni video artistiche italiane, in programma per il 2022 nella duplice sede del Palazzo delle Esposizioni e della GAM, Galleria d'Arte Moderna, entrambe a Roma. Il titolo è una sorta di “contraccolpo concettuale” a quello di un happening di Fabio Mauri del 1972, *Il televisore che piange*, forse ideato come critica al sistema mediatico. All'interno della prima istituzione la mostra intende proporre una indagine storica dell'arte video italiana dagli anni Sessanta alle ricerche più recenti degli anni Dieci del Duemila. Tra le opere esposte *Film Ambiente* (1968) – intervento ambientale e immersivo di Marinella Pirelli – pionieristica per il ruolo delle immagini in movimento nello spazio espositivo, sebbene Valentini la definisca una “preinstallazione” per via della concreta mancanza del dispositivo video. La selezione delle altre opere spazia dai Giovanotti Mondani Meccanici fino alle produzioni di Masbedo e Rosa Barba, a cavallo tra video e cinema. La GAM accoglierà pratiche di ibridazione disciplinare (come il già citato videoteatro) e un focus sui centri di produzione e sui festival video in Italia. Analogamente la pubblicazione che la accompagna, composta da molteplici contributi, si propone come ricognizione storica e critica delle pratiche presenti nelle esposizioni, favorendo preziosi scambi tra studiosi di diversa generazione dell'arte video. Valentini ha colto l'occasione del dialogo aperto con il pubblico per ricordare che la ricezione critica dell'arte video in Italia è inizialmente stata per lo più rara e scostante; solo negli anni Novanta, periodo decisamente fertile per queste sperimentazioni, il video ha incominciato a ottenere un'attenzione regolare. Un'ulteriore condizione evidenziata dalla studiosa verte sulle difficoltà dell'arte video ad essere accolta nel perimetro dell'arte contemporanea e nell'ambito accademico, riconfermando l'insufficiente attenzione rivolta a queste sperimentazioni.

L'incontro con Valentina Valentini è stato un prezioso strumento di ricognizione delle molteplici sperimentazioni video in Italia a lungo rimaste ai margini del sistema istituzionale; attraverso una puntuale disamina sui sistemi di produzione e di ricezione delle stesse, Valentini ha infatti fornito al pubblico una cornice storica in grado di far comprendere al meglio le condizioni dell'arte video italiana e i suoi molteplici sconfinamenti disciplinari.

28 aprile 2021, Diretta streaming a cura di DAMSLab/La Soffitta.

OLTRE LA VISTA: “SENTIRE LE IMMAGINI”

Giulia De Angelis

In data 20 dicembre 2021 si è tenuto, presso l’Auditorium del DAMSLab, un interessante pomeriggio di studio volto ad indagare il ruolo dei sensi nella percezione dell’arte in epoca medioevale. Per meglio analizzare questo aspetto immateriale nella fruizione delle opere d’arte, il programma è stato suddiviso in tre sezioni: “Arti visive e sinestesi”; “Costruire la luce: le vetrate di San Petronio a Bologna”; “La voce delle immagini”. Al termine, una lezione-concerto di canto gregoriano, con accompagnamento d’organo, si è posta come momento sensoriale tramite il quale vivere l’esperienza, tra udito e vista, dell’arte medievale.

Sono stati ospiti dei curatori Fabrizio Lollini e Fabio Massaccesi: Zuleika Murat, docente di storia dell’arte medievale presso l’Università di Padova, Federica Pani, architetto collaboratore dello Studio Fenice e Cesarino Ruini, già professore di storia della musica presso l’Università di Bologna. La lezione-concerto di canto gregoriano è stata eseguita da alcuni membri della Schola Sancti Proculi e diretta dall’artista musicale Lars Magnus Hvass Pujol, affiancato dai cantori Daniele Pascale Guidotti Magnani, Gaspare Valli, Andrea Zandaval e dall’organista Catalina Vicens.

Di particolare interesse è stato l’intervento di Zuleika Murat — introdotto da Fabrizio Lollini e Fabio Massaccesi — intitolato “Luci, suoni e profumi: l’immaterialità della devozione nel Medioevo europeo”. L’intento è stato quello di sottolineare il rapporto della luce con i diversi elementi materici presenti nelle opere d’arte dell’epoca, come dorature, gemme, vetri, smalti e così via:



Jan van Eyck, *Madonna in una chiesa gotica* (particolare), 1425-1430, Berlino, Gemäldegalerie

quando essa li incontra, in particolare quelli riflettenti, non solo li modifica, ma trasforma altresì la percezione dell'opera d'arte stessa, creando mirabili effetti e rendendo palesi certi dettagli che altrimenti sarebbero rimasti inavvertibili. Murat ha, quindi, mostrato alcuni esempi di opere nelle quali è possibile osservare gli effetti provocati dal connubio tra luce naturale ed elementi materiali, tra cui l'aureola punzonata dell'Angelo Annunciante del *Polittico Lion* di Lorenzo Veneziano — conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia e datato 1358 — assolutamente impercettibile senza le adeguate condizioni luminose. Allo stesso modo, anche gli altri esempi citati — non solo italiani — hanno mirato a sottolineare la maestria con la quale gli artisti sfruttavano le diverse condizioni di luce, per creare singolari effetti e per rendere visibili dettagli che avrebbero potuto accrescere la dimensione interiore e devozionale delle loro opere.

Rispetto, invece, alle componenti sonore della fruizione delle opere medievali si è parlato di “suono delle immagini e della parola”, utilizzando l'esempio dell'opera *La Vergine ed il Bambino con angeli*, dipinta nel 1418 da Taddeo di Bartolo, in cui alla base della figura centrale compare un coro di angioletti che sorreggono uno spartito musicale con le parole di una preghiera mariana e le note dell'inno che avrebbe dovuto accompagnarne la recita. Attraverso tale soluzione l'esperienza del fedele in grado di leggere lo spartito poteva divenire non solo visiva ma altresì uditiva, almeno a livello mentale.

L'ultima componente immateriale della devozione medievale analizzata dalla Murat ha riguardato gli odori, con riferimento alla pratica di inserire, all'interno delle sezioni lignee delle pale d'altare, materiali come la cannella o di cospargere le tavole con oli profumati. Gli effluvi di tali sostanze venivano esaltati dal calore proveniente dalle candele accese vicino alle opere, generando così un'atmosfera suggestiva e coinvolgendo emotivamente i fedeli.

L'intervento di Fabrizio Lollini, dal titolo “Attivare l'arca di San Domenico”, ha avuto come oggetto la tipologia — cinetica e multisensoriale — di fruizione che caratterizzava la tomba del Santo nell'omonima basilica bolognese, realizzata nella metà del Duecento da Nicola Pisano. Dopo una breve introduzione in chiave storico-artistica del monumento si è voluto porre l'accento sul fatto che l'arca risulta composta sia da immagini singole che fungono da “monadi”, sia da grandi scene realizzate per essere lette in senso narrativo e dunque in movimento. Questo aspetto era di fondamentale importanza per il coinvolgimento dei sensi, la cui attivazione è preceduta e influenzata dalla

condizione fisica del fruitore: durante il movimento gli stimoli ricevuti sono infatti diversi rispetto a quando si osserva un oggetto in posizione statica. La venerazione della tomba del Santo coinvolgeva altresì il senso dell'udito, del gusto e dell'olfatto. Quest'ultimo veniva attivato dalle iconografie delle figure degli accoliti dei sostegni originari, che recano anche oggetti liturgici collegati all'olfatto nella pratica sacra e certo anche dalle sostanze che venivano bruciate e diffuse nell'ambiente. I canti performati durante le celebrazioni liturgiche contribuivano, invece, ad attivare il senso dell'udito durante la venerazione della tomba, toccando nel profondo la sensibilità dei devoti. Infine, l'iconografia presente nell'arca con San Domenico che fa comparire i pani per i suoi confratelli evocava, con uno sforzo immaginativo, la sfera sensoriale del gusto.

La seconda sezione in programma ha proposto un *focus* sulle vetrate, di fondamentale rilevanza nel contesto dell'attenzione ai sensi nella percezione dell'arte. La luce che le attraversa riesce infatti a produrre suggestivi effetti e a ricoprire lo spazio che illumina di un'atmosfera sacra e irreali. L'intervento di Fabio Massaccesi ha preso in esame le vetrate della Basilica di San Petronio e, in particolar modo, quelle nella Cappella Bolognini (o dei Magi) e nella cappella di Santa Croce (o dei Notai), che per secoli hanno dato espressione a un'efficace comunicazione per immagini nonché a quel dualismo costante tra la luce e le tenebre che tanto caratterizza l'epoca medievale. I colori, le figure e le scene ivi presenti venivano ulteriormente esaltate dalla musica suonata durante le celebrazioni liturgiche nella Basilica petroniana, così come accadeva in tutte le altre chiese in epoca medievale. È stato Cesarino Ruini, nell'ultima sezione in programma, ad indagare questo "aspetto sonoro" delle immagini sottoponendo vari esempi di canti cristiani — intesi come strumento di amplificazione del testo liturgico — all'ascolto dei partecipanti in aula, per un'esperienza immersiva nel culturale mondo medievale.

L'opportunità di assistere alla lezione-concerto conclusiva, in grado di rendere tangibili le esperienze sensoriali illustrate, è stata particolarmente apprezzata dal numeroso pubblico presente, rendendo possibile una riflessione ampia ed intensa su una tematica originale e di grande interesse per il concreto approfondimento dei propri studi, o semplicemente delle proprie curiosità, in ambito storico-artistico.

20 dicembre 2021, Auditorium, DAMSLab.

PER UN'ARCHEOLOGIA DEL CONTEMPORANEO: IL PROGETTO POMPEII COMMITMENT

Nicoletta De Santoli

Il 16 febbraio 2022 l'Aula Magna del complesso di Santa Cristina ha ospitato, nel ciclo di incontri "I mercoledì di Santa Cristina", la presentazione di un originale progetto di dialogo tra archeologia e arte contemporanea dal titolo *Pompeii Commitment: un programma pubblico fra archeologia del futuro e fantascienze del passato*. La conferenza, moderata da Roberto Pinto, è stata tenuta da Andrea Viliani, direttore del Museo delle civiltà di Roma nonché ideatore e curatore scientifico di *Pompeii Commitment*, iniziativa capace di riattivare le rovine del sito archeologico sotto la lente della contemporaneità.

Andrea Viliani ha esordito riportando il pubblico all'ottobre del 79 d.C., quando l'eruzione del Vesuvio seppellì la città di Pompei sotto la sua coltre piroclastica. Nonostante l'incipit sembri quello di tutte le altre narrazioni della storia pompeiana, il progetto *Pompeii Commitment* non legge l'evento catastrofico soltanto come causa della scomparsa di questa città, bensì come una "matrice generativa di arte contemporanea". Grazie alla catastrofe, infatti, la prossimità della Roma antica al tempo presente risulta tangibile: come ha affermato lo stesso Viliani, "i romani a Pompei sembrano essersene andati quindici minuti fa". In che modo, tuttavia, rovine datate quasi duemila anni interpellano la cultura contemporanea? Per cominciare, è necessario rimuovere quella fissità con cui etichettiamo gli accadimenti storici. Infatti, gli archeologi hanno scoperto solo di recente che l'eruzione potrebbe non essere avvenuta ad agosto, ma a ottobre, ricordando quanto persino un tempo così lontano e sedimentato non debba essere considerato "cosa certa" solo perché è già acca-



Vista del sito archeologico di Pompei

duta. Piuttosto, sembrerebbe che talvolta il passato abbia la stessa gradazione di incertezza del futuro: in entrambe le realtà temporali non possiamo che procedere per tentativi e interpretazioni. Addentrandosi nelle riletture delle memorie pompeiane che il progetto offre, Viliani è partito proprio da quegli oggetti che ne testimoniano la storia.

Pompeii Commitment si presenta anzitutto come un portale di ricerca, definito da Viliani “la quarta porta di accesso al sito archeologico”, oltre alle prime tre reali. Attraverso un programma di pubblicazioni settimanali, il sito archeologico viene continuamente riconfigurato articolandosi in diverse sezioni, pensate come forme alternative di conoscenza: nel *Modernarium* si trovano gli editoriali; i *Pompeii Commitment* sono il fulcro della ricerca con i contributi degli artisti; le *Fabulae/Historiae* raccolgono testimonianze e documenti; l'*Inventario* è un museo alternativo e transdisciplinare; la *Collectio* funge da collezione di progetti, documenti e prototipi e infine la *Biblioteca* in formazione, a metà tra archeologia e futurologia. Tutte le sezioni, pensate come possibili

dipartimenti comunicanti, partono dallo studio ravvicinato della “materia prima” pompeiana per giungere alle rielaborazioni contemporanee. Risulta dunque interessante soffermarsi sui due poli del progetto: l'*Inventario*, con oggetti e resti provenienti dal sito, e i *Commitment*, con gli interventi artistici da essi scaturiti.

“A Pompei, dopotutto, si stava vivendo prima di morire” ha affermato Viliani: il punto di partenza è per questo individuabile proprio nell'affollarsi di corpi, animali e oggetti di ogni genere, appartenuti tanto alla miseria quanto alla nobiltà, raccolti nella sezione dell'*Inventario*. Viliani si è soffermato soprattutto sulla metamorfosi che questi oggetti hanno subito: le materie non sono state annientate dall'eruzione, ma hanno reagito trasformandosi. Ogni oggetto è stato difatti ricreato “artisticamente” dalla forza vulcanica attraverso la fusione e la reazione dei materiali: siamo davanti a una sorta di creazione a più mani, a un connubio di energie diverse che “va oltre l'antropocene”. Gli oggetti portano sulla loro pelle il passaggio di molteplici eventi: l'intero progetto parte proprio da questo dato, ossia dalla totalità dei reperti del nostro patrimonio e dalla molteplicità della loro forma. L'intento dell'*Inventario*, infatti, è anche di riportare in superficie ciò che spesso è celato negli archivi: da strumenti di scavo a maschere, affreschi, semi, ossa, calchi, strumenti, pigmenti e mosaici.

Viliani, dopo aver introdotto la portata semantica dei tesori di Pompei, ha quindi messo in luce le connessioni con l'arte contemporanea grazie alla sezione *Pompeii Commitment*, raccolta dei contributi di alcuni artisti internazionali che si sono confrontati con le rovine della città all'interno del progetto. Il lavoro più recente è stato realizzato da Cassandra Press, con Kandis William e Brandon English, dal titolo *A ruin*, con la collaborazione di Stella Bottai e Laura Mariano, presenti in conferenza. L'opera consiste nella proiezione, sulle rovine-monumenti di Pompei, di alcune immagini della protesta avvenuta a Minneapolis il giorno dell'uccisione di George Floyd. Il dialogo con Pompei sta nei *Tituli picti*, scritte politiche di propaganda presenti sugli edifici del tempo, che spesso riguardavano gli emarginati senza diritto alla vita pubblica, nella speranza di dar voce alla loro condizione: una sovrapposizione dei *Tituli picti* di oggi sui *Tituli picti* di ieri. Un altro contributo interessante è stato ideato da Simone Forti, famosa artista performativa: il linguaggio da lei sperimentato attraverso la danza e realizzato in quest'occasione da Sara Swenson — che ha ballato al posto di Forti, ormai ottantenne — utilizza movimenti

primari e quotidiani, richiamando la gestualità ricca e varia dei calchi pompeiani. Ancora, Liam Gillick ha riletto l'eruzione attraverso il video *Archaeology Projected*, che mostra all'osservatore ciò che vedrebbe dall'alto del cuore magmatico del vulcano.

La conferenza si è conclusa citando uno dei primissimi commitment, quello che ha portato i curatori del progetto a scegliere di ribattezzarsi "manutenitori": il *Manifesto for maintenance art* di Mierle Laderman Ukeles, accompagnato dall'esibizione *Care*, in cui l'artista esorta alla manutenzione artistica attraverso gesti umili come lavare, spazzare e ripulire. Lo stesso Viliani, infatti, ha ricordato che "oltre a creare le cose, è necessario prendersene cura".

Come dimostrato da questo originale e ambizioso progetto, *Pompeii Commitment* va ben oltre un mecenatismo autoreferenziale: la sua circolarità sta piuttosto nell'interesse per quel dinamismo tacitamente serbato nelle strade e negli oggetti che la città sepolta dal Vesuvio ci ha inconsapevolmente donato. Come in una nuova età aurea, il sito archeologico rinasce con l'arte e la cultura contemporanea e si consegna a noi anzitutto come una trama, sottile ma resistente, tra passato, presente e futuro. Pompei non è il residuo di un tempo lontano e alienato, ma è materia viva, ricca e attuale, che aspetta solo di essere riaccesa con lo sguardo, la mente e l'arte.

16 febbraio 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

IL REALISMO MAGICO. LA COSTRUZIONE DI UNA MOSTRA

Camilla Pennoni

In occasione del quarto incontro relativo alla rassegna “I mercoledì di Santa Cristina”, coordinato da Claudio Marra, il Dipartimento delle Arti di Bologna ha avuto il piacere di ospitare Valerio Terraroli, docente di Museologia e Critica Artistica e del Restauro presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell’Università degli Studi di Verona. La sua carriera professionale, divisa tra la redazione di testi scientifici, l’insegnamento e l’attività curatoriale, è incentrata nel campo di ricerca che va dal Settecento alle Neoavanguardie del Novecento. Tra i suoi più recenti progetti si inserisce la mostra *Realismo Magico*, che ha curato insieme a Gabriella Belli nel Palazzo Reale di Milano, dove è stata inaugurata il 19 Ottobre per poi concludersi il 27 Febbraio 2022. L’intento è stato quello di proseguire l’iniziativa intrapresa nel 2017 con la mostra dedicata al Realismo Magico tenutasi al Mart di Rovereto, sollecitando un approccio critico capace di dare evidenza al fatto che questa corrente artistica non è stata solo l’espressione di una sensibilità condivisa da un gruppo di pittori, ma un vero e proprio movimento organizzato. Come ha precisato Valerio Terraroli, tra le ragioni all’origine della mostra si poneva proprio l’interesse ad indagare questo aspetto, per rendere merito ad una tendenza artistica interpretata sovente come una serie di “situazioni” e più raramente analizzata nel dettaglio, al di là delle ricerche improntate sull’Art Déco o sulla figura di Margherita Sarfatti.

In un contesto storico che ha visto protagonisti il secondo Futurismo insieme alla Nuova Oggettività tedesca e al Novecento Italiano, il Realismo Magi-

co è emerso come una sorta di resistenza passiva al movimento fascista, esprimendo contenuti in contrasto con gli ideali dell'epoca che inevitabilmente lo hanno condotto ad una sorta di damnatio memoriae. L'arte della tradizione rappresentò un'ancora di salvezza per questi artisti che, dopo aver vissuto nel pieno delle avanguardie storiche, avvertivano la necessità di "rinvigorirsi alla fonte primaria". La piena esemplificazione di questo cambiamento si evince dal dipinto che apre la mostra, *Le figlie di Loth* di Carlo Carrà, vicino alle modalità espressive di Giotto, pur se filtrate dalle influenze del Cubismo di Picasso e della Metafisica di De Chirico. Nella stessa sala si trovano *Gli Amanti* di Arturo Martini, un bassorilievo in gesso che riprende le fattezze di una scultura etrusca "trasferita" nello stacciato di Donatello e "portata in superficie" come in Picasso. Con l'intento di ritrovare le ragioni della propria pittura, questi artisti conferirono alle loro opere un sapore arcaicizzante quattrocentesco, con la specifica declinazione di una temperie figurativa neoclassica, unita ad ambigue atmosfere metafisico-realistiche, oltre che a tendenze Dèco nella sua specificità italiana. Quest'ultimo linguaggio, che ha caratterizzato la produzione artistica del Paese ed europea negli anni Venti per poi ottenere esiti soprattutto americani dopo il 1929, è stato oggetto di un'importante mostra intitolata *Art Dèco. Gli anni ruggenti in Italia*, organizzata nel 2017 ai Musei San Domenico di Forlì da Valerio Terraroli.

L'arcaismo quattrocentesco e il piacere decorativo tipico del Dèco si sono fusi insieme sfociando in una verosimiglianza tanto labile quanto inquietante. L'acme del Realismo Magico si è concentrato tra il 1920 e il 1935, durante ben quindici anni che hanno dato vita a molti capolavori, la maggior parte dei quali esposti in mostra. Il catalogo comprende ottanta opere di artisti come Mario Sironi con il suo celebre dipinto *L'Allieva*, Ubaldo Oppi con *Ritratto della moglie sullo sfondo di Venezia* e Achille Funi con *Maternità*, tutti egualmente pervasi da un continuo passaggio di linguaggi, ma soprattutto da un "iperrealismo che non è più realismo". Nel percorso, costruito su confronti, similitudini e affinità tra artisti, si inserisce anche la figura di Felice Casorati con il *Ritratto di Silvana Cenni* del 1922, presentata come una "sovrana" bambina seduta su un grande trono; lo squilibrio di proporzioni tra la persona e la seduta diviene chiara emanazione di incertezza, sottolineata anche dal disallineamento della figura rispetto all'asse centrale della scena, come a voler raccontare uno "scatto in avanti" rispetto alla sintassi tipica della pittura rinascimentale.

Valerio Terraroli ha illustrato le scelte curatoriali della mostra, finalizzate a considerare il pubblico come un protagonista indiscusso. In tal caso, a fronte di un visitatore che può o meno avvalersi di competenze specialistiche, il curatore deve riuscire a cogliere le più disparate sensibilità e le diverse esigenze alle quali adeguare gli interventi di carattere museologico e museografico. L'esposizione è stata assecondata da un percorso di tipo cronologico-filologico-comparativo: per poter garantire una facilità di comprensione anche ai meno avvezzi, oltre che un riscontro a livello logico ed emotivo, i capolavori italiani sono stati disposti — dai più antichi ai più recenti — seguendo un percorso carico di rimandi, comparazioni e nuove proposte filologiche, capaci non solo di spronare al ragionamento i più esperti, ma anche di attivare circuiti emotivi in chi ha meno conoscenza. Solo a titolo di esempio si potrebbe citare la relazione che viene posta con le opere della Nuova Oggettività tedesca e del Novecento Italiano di Margherita Sarfatti, dalle quali il Realismo Magico si distingue ma con cui condivide anche alcuni artisti come Achille Funi, Mario Sironi e Ubaldo Oppi.

La mostra è articolata in una prima sala esplicativa della resa pittorica “algida, tersa, spesso indagata nei più minuti dettagli, talmente realistica da rivelarsi inevitabilmente inquietante e straniante”, per poi proseguire con la trattazione dei singoli temi: il paesaggio, l'infanzia, le nature morte, la maschera, l'immagine femminile, il lavoro e l'eros. Cagnaccio di San Pietro offre la più chiara interpretazione sia del tema femminile con *Donna allo specchio*, dal cui volto trapela il dolore di vivere, che dell'eros, reso evidente nel dipinto *Dopo l'orgia*, realizzato sulla scia della celebre opera *Meriggio* di Felice Casorati. Cagnaccio, con quest'ultimo dipinto, presenta dei nudi femminili abbandonati in uno spazio sospeso, come se la scena fosse avvolta — a detta di Valerio Terraroli — in un sonno senza sogni. L'artista in quest'opera esprime un atteggiamento di rifiuto nei confronti della particolare condizione storico-politica nata con il regime fascista, del quale l'ambientazione del dipinto mette in evidenza i costumi corrotti, utilizzando espedienti quale il particolare dei gemelli con il simbolo della cimice fascista, che in un secondo momento Cagnaccio fu costretto a cancellare. Tuttavia la sua perseveranza nelle rappresaglie contro il regime non lo preservarono dall'essere escluso da una serie di incarichi che lo condusse poco alla volta al ricovero presso il manicomio veneziano di San Servolo.

La realizzazione pratica di una mostra prende il via a partire dalle opere che



Cagnaccio di San Pietro, *Donna allo specchio*, 1927, Verona, Collezione della Fondazione Cariverona

si hanno a disposizione: in questo caso solo per il 10% di proprietà pubblica, per cui il recupero dei capolavori conservati nelle case dei collezionisti privati ha imposto un'attività di convincimento al prestito incentrata sul valore etico della fruizione offerta a un pubblico più vasto. Sulla base dei dipinti ottenuti si costruisce l'allestimento, che in questo caso è stato organizzato con l'intento di offrire al meglio la visibilità delle opere, donando respiro al percorso espositivo ed evitando la "bulimia" della vista. A questo fine lo spazio è stato organizzato attraverso il posizionamento di quinte poste di scorcio che, oltre a garantire effetti prospettici utili alla visione di più quadri da uno stesso punto di vista, hanno consentito ulteriori confronti tra gli stessi. La valorizzazione dei singoli dipinti è stata favorita dal colore neutro delle pareti, capace di catturare la luce senza rifletterla, e dagli interventi dell'illuminotecnico che, con dei giochi di luce e di penombra, ha voluto ricreare un'atmosfera intima senza intaccare la facilità di lettura dell'apparato didascalico. La comunicazione, comprensiva di guide e di catalogo, oltre che di didascalie e pannelli di sala, ha puntato su uno stile chiaro e conciso, in particolar modo per le didascalie, affisse alle aste di ferro dei distanziatori.

Tra allegorie, ambiguità, atmosfere sospese ed immobili, citazioni della tradizione e del mondo contemporaneo, il Realismo Magico narra di come, dietro ad una realtà che l'uomo è convinto di conoscere, si celino complessità insondabili, che vengono a galla tra i rimpianti per il passato e la malinconia per il presente. Da queste opere trapela la forte volontà degli artisti di rifugiarsi nella classicità delle forme per testimoniare il rifiuto nei confronti di una realtà che appare soffocante e dalla quale ci si allontana per tentare di crearne un'altra magicamente sospesa ed eterna. Secondo il parere del curatore la parola che più di tutte è in grado di identificare il Realismo Magico è "silenzio", sottolineando il carattere di stasi, immobilità, assenza del tempo che trapela dalle scene dei quadri esposti. Osservandoli, lo spettatore si sente come inglobato in uno spazio privo di atmosfera, dove niente è dato al caso o appare scomposto, dove non c'è alcun tipo di imperfezione o di rumore: si tratta dello spazio dell'irrealtà.

Una mostra può essere considerata l'evento effimero per eccellenza anche se, come in questo caso, spesso ne sopravvive la memoria storica attraverso il catalogo, le fotografie ed i video, ovvero tutti gli strumenti in grado di testimoniare quali risultati sia possibile ottenere grazie agli studi eseguiti e alle connessioni attivate all'interno del percorso espositivo. Tale progetto, come

ama ricordare Valerio Terraroli, è il risultato di un lavoro ricco di dedizione e competenza, dove “l’arma” più efficace è senza dubbio la passione.

23 febbraio 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

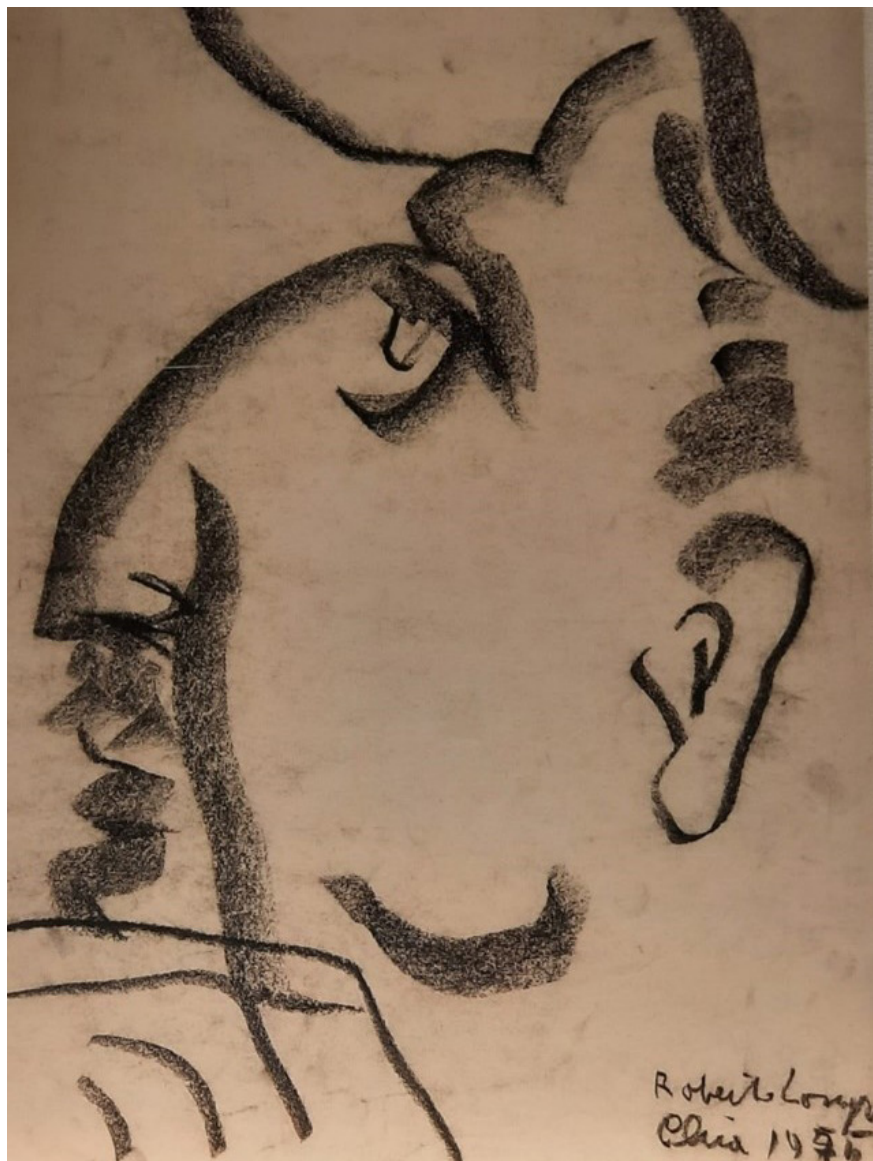
PASOLINI E LA PITTURA: DA LONGHI AD ARCANGELI, DA ROMANINO A GUTTUSO

Valentina della Vecchia

Il 2 marzo 2022, nell'ambito dell'iniziativa "I mercoledì di Santa Cristina", presso l'Aula Magna del complesso di Santa Cristina, si è svolta la conferenza — coordinata da Andrea Bacchi e tenuta da Tommaso Mozzati, docente di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi di Perugia — intitolata *Pasolini e la pittura: da Longhi ad Arcangeli, da Romanino a Guttuso*. Il professor Mozzati, studioso della scultura del Rinascimento e autore di articoli e volumi monografici, ha rivolto i propri interessi anche alla cultura figurativa del Novecento, concentrandosi su alcune figure chiave come Pier Paolo Pasolini, al quale ha dedicato una monografia nel 2017.

L'incontro si è tenuto a pochi giorni dal centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Bologna, 05 marzo 1922) in concomitanza con la mostra *Folgorazioni figurative*, dedicata all'intellettuale e curata da Marco Antonio Bazocchi, Roberto Chiesi e Gian Luca Farinelli.

Il filo conduttore dell'intervento di Tommaso Mozzati è stato volto a mostrare il legame tra Pier Paolo Pasolini e le arti visive, reso possibile grazie all'incontro folgorante con Roberto Longhi. Tommaso Mozzati, infatti, confrontando immagini della tradizione pittorica e dei film di Pasolini, ha ripercorso, con passione e accuratezza, i passaggi salienti della vita e delle opere dell'intellettuale, ricordando come il suo impegno critico e militante si sia sviluppato sotto il segno e la guida di Roberto Longhi, critico d'arte tra i più significativi del XX secolo e docente universitario, di cui lo stesso Pasolini è stato allievo.



Pier Paolo Pasolini, *Ritratto di Roberto Longhi*, 1975, Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux

Pasolini, infatti, dopo aver terminato gli studi presso il liceo bolognese Luigi Galvani, nel 1941-1942 si iscrisse alla facoltà di Lettere dell'Università di Bologna e iniziò a seguire i corsi di Storia dell'Arte Medievale e Moderna di Roberto Longhi, incentrati sulla pittura fiorentina del Quattrocento — in particolare, su Masolino e Masaccio — in un'aula di via Zamboni 33.

Negli stessi anni Pier Paolo Pasolini, che nel suo percorso di artista a tutto tondo non si definì mai critico di arte, iniziò la sua esperienza pittorica “colta” e carica di citazioni, con opere come *Vaso di fiori* e gli *Autoritratti*. Nell'opera *Narciso* del 1947, per esempio, citò l'omonimo quadro di Caravaggio, che sicuramente aveva conosciuto grazie agli scritti di Roberto Longhi e, allo stesso tempo, come ha sostenuto Tommaso Mozzati, ad opere come *La Sete* di Arturo Martini.

L'incontro accademico pose le basi per il successivo percorso di Pasolini nel mondo del cinema: la metodologia didattica di Longhi, infatti, basata sulla proiezione di diapositive durante le lezioni per stabilire confronti tra opere d'arte, folgorò il giovane Pasolini e lo fece innamorare del cinema e dell'”uomo Longhi” poiché, come disse Pasolini stesso, “il cinema agiva, sia pure in quanto mera proiezione di fotografie”.

In quest'ottica si può inquadrare la sceneggiatura del film *Mamma Roma* che Pier Paolo Pasolini, nel 1962, dedicò “a Roberto Longhi, cui sono debitore della mia folgorazione figurativa”. Si tratta della storia di una prostituta romana, interpretata da Anna Magnani, che avrebbe voluto cambiare vita, senza però riuscirci, e del rapporto con l'adorato figlio Ettore, inizialmente ignaro della “professione” materna, morto poi in carcere legato ad un letto di contenzione. Questa specifica immagine era stata avvicinata da alcuni critici al *Cristo morto* di Mantegna, mentre Pasolini avrebbe preferito un accostamento con Masaccio e Caravaggio. Egli, infatti, nello *Sfogo per Mamma Roma* del 1962, pubblicato su *Vie Nuove*, scrisse: “Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che, se mai, si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?”.

Significativa, nella prosecuzione del legame indissolubile instauratosi tra

Pier Paolo Pasolini e Roberto Longhi, fu un'introduzione scritta dall'intellettuale e da Alberto Moravia nel 1957 per una mostra alla Galleria del Pincio dedicata alla pittrice Anna Salvatore, artista perfettamente inserita nel contesto culturale romano tra gli anni Cinquanta e Sessanta, vicina a Roberto Longhi e amica di Renato Guttuso e Giuseppe Ungaretti. In particolare Pasolini decise di scrivere una poesia dallo stesso titolo del quadro *Domenica all'Acqua Acetosa*, che era esposto, anziché redigere un vero e proprio testo critico per il catalogo. Ancora una volta si riferì al testo *Proposte per una critica d'arte*, apparso nella prima edizione della rivista *Paragone*, in cui Longhi aveva affermato che i poeti comprendono le opere d'arte come i critici, se non meglio, dando chiara contezza della sua impostazione longhiana nella scelta di scrivere una poesia.

Il rapporto tra Pasolini e Anna Salvatore proseguì nel tempo: la pittrice, difatti, creò un poster d'arte del film *Accattone* del 1961, esordio alla regia di Pasolini. Nel film è forte il richiamo all'immaginario visivo del pittore Giorgio Morandi, molto amato da Longhi, in particolar modo durante la scena in cui Stella, la giovane donna di cui il protagonista Vittorio — conosciuto da tutti come Accattone — si innamora, si ritrova in una baracca con numerose bottiglie, protagoniste indiscusse dei dipinti di Morandi.

Un altro esempio di “longhianesimo” è rintracciabile nella recensione in versi che Pasolini scrisse nel 1953 in occasione della mostra di Picasso che si svolse prima alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e poi a Palazzo Reale a Milano. Lo scritto pasoliniano, così come le critiche espresse da Roberto Longhi, colpirono i due contestatissimi quadri *La guerra* e *La pace* per l'approccio proposto da Picasso al tema della guerra. L'accusa di Pasolini era la stessa di Longhi: “Il guaio è che non si sfugge alla storia neppure rifugiandosi nella preistoria”, volendo significare che l'idillio della pittura di Picasso si sottraeva al confronto con la storia senza riuscire a sfuggire agli orrori della guerra che da poco aveva logorato l'Europa.

Il rapporto con l'“uomo Longhi” e in particolare con la corrente artistica manierista emerse ancora una volta nel dibattito, organizzato dall'allora Sindaco di Brescia Bruno Boni e dalla giornalista Elvira Cassa Salvi, in occasione della mostra su Girolamo da Romano detto il Romanino, pittore cinquecentesco originario di quella città. Pasolini per l'occasione scrisse un testo intriso di continue citazioni longhiane, descrivendo la rappresentazione pittorica dei personaggi da parte del Romanino e, nello stesso momento, raccontando il

proprio operare di regista. Così come quella di Romanino era una pittura di contaminazione tra classicismo italiano e manierismo (“miscredente, cinico ed estetizzante”), il linguaggio da regista di Pasolini era allo stesso modo contaminato perché caratterizzato dall’utilizzo di zoom e sottofondi musicali diversi: il suo film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), ad esempio, “funzionava” proprio per questo suo linguaggio.

Nel medesimo contesto si colloca il richiamo al manierismo espresso nel cortometraggio *La ricotta* del 1963, in cui Orson Welles interpretava il ruolo di se stesso, ossia il regista di una troupe che stava girando un film sulla Passione di Cristo. Vennero messi in risalto i *tableaux vivants* che citavano Rosso Fiorentino e Pontormo, unici sprazzi di colore in un film girato in bianco e nero, contrapponendo i due piani della narrazione: da un lato le misere vicende dei personaggi della troupe, dall’altro le scene tragiche della Passione di Gesù. Anche *La ricotta*, quindi, si dimostrò una manifestazione di “longhianesimo”.

L’intero incontro conferma che il legame tra Pier Paolo Pasolini e Roberto Longhi si mantenne forte lungo tutta la vita dello scrittore, come testimonia un testo da lui scritto nel 1971 e pubblicato negli anni Ottanta, il cui incipit è *Che cos’è un maestro?*, ovviamente riferito a Roberto Longhi, che secondo Tommaso Mozzati avrebbe dovuto essere inserito in un documentario televisivo dal titolo *Roberto Longhi: un maestro*. L’intellettuale riconobbe esplicitamente come suo maestro Longhi, riferendosi a lui come “rivelazione” nella sua vita da studente universitario e per il resto della sua esistenza: “Longhi era sguainato come una spada. Parlava come nessuno parlava. Il suo silenzio era una completa novità. La sua ironia non aveva precedenti. La sua curiosità non aveva modelli. La sua eloquenza non aveva motivazioni. Per un giovane oppresso, umiliato dalla cultura accademica, dal conformismo della società fascista, questa era la rivoluzione, perché Longhi non apparteneva alla falsa cultura ma alla vera cultura... In quell’inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione”.

2 marzo 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

CURARE MOSTRE DI FOTOGRAFIA

Nicoletta De Santoli e Francesco Rizzi

Durante il ciclo di incontri “I mercoledì di Santa Cristina”, il 16 marzo 2022 l’Aula Magna del complesso omonimo ha ospitato la conferenza dal titolo *Curare mostre di fotografia*, che ha proposto una riflessione sui modi e sulle peculiarità della curatela fotografica, caratterizzata da una propria storia e una propria grammatica. L’incontro, a cura di Fabio Massaccesi e Francesco Spampinato e moderato da Claudio Marra, è stato tenuto da Francesco Zanot, direttore artistico di Foto/Industria 2021 della Fondazione MAST di Bologna.

Francesco Zanot ha illustrato alcune specificità delle mostre fotografiche, visibili nel modo in cui gli artisti e le loro opere si articolano nello spazio espositivo. Zanot ha esordito con un assunto: ogni mostra, che tratti di fotografia, pittura o scultura, è pur sempre la “rappresentazione della prospettiva del curatore”. Così come accade nelle singole opere fotografiche, non può esistere oggettività o neutralità nella narrazione – anche se ricercata – poiché essa è sempre frutto di un punto di vista, rivelatore tanto di scelte quanto di esclusioni. Zanot ha razionalizzato la prassi progettuale di una mostra in quattro punti focali: *Concept*, *Selezione*, *Installazione* e *Budget*.

Per *Concept* si intende l’idea che sta all’origine del progetto, il “taglio” che il curatore vuole conferire all’esposizione; per quanto iniziale espressione del suo personale punto di vista, il concept deve poi necessariamente tradursi in un lavoro di team. “Curare una mostra significa collaborare”, affermava Harald Szeemann: con l’artista, se presente, ma anche con il gruppo eterogeneo di



Foto/Industria 2022, Bologna, Fondazione MAST (foto di Nicoletta De Santoli)

attori e servizi fondamentali per la realizzazione della mostra.

La *Selezione* e l'*Installazione* sono attività che compenetrano sia aspetti museologici, dato che le opere scelte devono “rinforzare e riverberare” il concept nello spazio, sia museografici, poiché occorre affrontare una serie di questioni di ordine pratico e logistico. Nella grammatica allestitiva di una mostra è possibile scegliere se partire dalle opere o dallo spazio, plasmando le une sull’altro o viceversa. Pur restando lecita ogni opzione, a detta di Zanot le mostre costruite a partire dallo spazio riescono a valorizzare meglio il dialogo tra visitatori, opere e luogo d’esposizione, facendoli “respirare allo stesso ritmo”. Infatti, ancor prima di essere immagini, le fotografie sono oggetti, e ciò implica la loro considerazione fisica. Per questo è corretto parlare del “peso” e della “presenza” delle opere, poiché esse non agiscono solo sulla visione ma anche sulla percezione dello spettatore: “le mostre si visitano con il corpo”, ha concluso Zanot. Il *Budget*, infine, è una sottotrama capace di orientare quasi ogni scelta.

Zanot ha poi scelto di esaminare alcuni casi in cui la fusione tra spazio e opere ha avuto una rilevanza decisiva nel dato esperienziale di una mostra. Prima degli anni Settanta la tendenza espositiva generale era quella di mostrare le opere in cornici nere standard affisse ad una medesima altezza, producendo spesso nel visitatore un atteggiamento passivo, uno “scivolamento laterale” dalla prima foto alle altre. Al contrario, frequentare una mostra dovrebbe implicare una sorta di “ginnastica”, un insieme di comportamenti innescati direttamente dallo spazio espositivo nei confronti del visitatore.

Il primo esempio scelto è stato quello di Sol Lewitt, che nella sua *Autobiography* del 1980 è stato tra i primi a lavorare sull’aspetto installativo fotografando gli oggetti che riempivano il suo studio e la sua casa e disponendoli in una griglia. Questo schema espositivo, lontano da una prassi lineare, elimina ogni gerarchia tra di essi: “un modo per rendere l’allestimento in modo democratico”. Durante la Biennale del 1972, invece, Franco Vaccari nella sua *Esposizione in tempo reale n. 4* aveva scelto di mostrare la macchina fotografica come un oggetto scultoreo: i visitatori potevano usufruirne in corso d’opera per fotografarsi e affiggere le immagini al muro. Questo caso pone l’accento sul ruolo attivo e incisivo che il pubblico può avere nella mostra, “diventando autore” e lasciando traccia di sé insieme all’artista.

L’esposizione può anche essere una modalità per trasformare semanticamente l’immagine: lo ha fatto nel 1988 Joan Fontcuberta, raccontando nella

sua *Fauna* di un insieme di animali inventati, trattati tuttavia come reali perché fotografati e raccolti in una sorta di bestiario, pur se fantastico.

Nell'esposizione del 2006 di Alec Soth, *Niagara*, tre delle sue fotografie sono state riprodotte in formati differenti e collocate consecutivamente, determinando una chiara variazione percettiva: mentre la grande stampa della cascata invitava ad una visione collettiva, quelle più piccole consentivano un discorso più intimo. Questa diversità si riflette e traduce anche attraverso i movimenti dell'osservatore: "La chiave è mostrare, insieme alle opere, lo spazio" ha concluso Zanot. Ciò è ancor più vero nel passaggio dall'esposizione delle immagini-oggetto alla loro proiezione: le fotografie proiettate, nate dapprima per esporre opere in grandi dimensioni, immergono lo spettatore in una sorta di dark room, innescando reazioni altre rispetto a quanto accade in una sala illuminata.

Wolfgang Tillmans, con la sua esposizione *Fragile* del 2016, non solo ha adattato le opere allo spazio, ma l'ha letteralmente invaso: le sue foto hanno occupato, oltre alle pareti, anche l'insieme di dispositivi funzionali come porte, telecamere, estintori, scale, nicchie e segnali luminosi. Attraverso "dialoghi e conflitti", Tillmans ha reso tangibile il "rapporto osmotico" tra ciò che viene mostrato nelle opere e ciò che si vede nello spazio.

Infine Zanot ha citato Boris Michajlov: nella mostra inaugurale di Camera a Torino, nel 2016, il fotografo ha scelto di esporre le sue opere scontrandosi con uno spazio, difatti, ancora immacolato. Per rigettare quest'aspetto, Michajlov è intervenuto con una serie di micro segnali — come rimuovere i vetri delle fotografie o usurare le pareti come accade usualmente al termine delle mostre — valorizzando l'imperfezione come segno del vissuto.

Al termine di questo excursus che ribadisce il dialogo che si instaura tra i curatori, i fotografi e le opere con lo spazio, è possibile constatare come ogni mostra sia anzitutto il frutto di molteplici interconnessioni, ma anche l'importanza del ruolo svolto dal curatore. Zanot già nell'esordio dell'incontro lo aveva sottolineato, mettendo a confronto due mostre di Rothko, la prima (National Gallery di Washington, 1998) che seguiva una narrazione cronologica e lineare, la seconda (Wildenstein Gallery di New York, 2004) che si focalizzava sull'anno decisivo della svolta stilistica dell'artista: esposizioni diverse in cui emerge la specificità del punto di vista curatoriale.

Allo stesso modo, anche in tutti gli altri casi analizzati è evidente come la curatela sempre ricopra un ruolo da attore: ben oltre la mera mediazione,

l'indirizzo narrativo attribuito alle opere esposte resta decisivo per trasmettere sia gli aspetti formali che contenutistici di ogni mostra, e di conseguenza per influenzare la ricezione da parte del pubblico.

16 marzo 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

IL FENOMENO DELLA DONNA ARTISTA A BOLOGNA: NUOVI SPAZI INTERPRETATIVI

Matteo Cappellotto e Maria Delpriori

Il 23 marzo 2022, nell'ambito del ciclo di incontri "I mercoledì di Santa Cristina", si è tenuta la conferenza *Il fenomeno della donna artista a Bologna: nuovi spazi interpretativi*, occasione per riportare tra le mura del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna un tema particolarmente caro a molte studiose e studiosi che si sono dedicati alla storia dell'arte in questa città. È stata ospite la statunitense Babette Bohn, docente presso la Texas Christian University di Fort Worth ed autrice nel 2021 del volume *Women Artists, Their Patrons, and Their Publics in Early Modern Bologna*, testo vincitore del prestigioso Prose Award (Art History & Criticism) conferito dalla Association of American Publishers.

Ad introdurre l'incontro sono state due tra le protagoniste della riscoperta storiografica del singolare fenomeno bolognese delle donne artiste in età moderna: Vera Fortunati e Irene Graziani. La commozione di Vera Fortunati ha rappresentato un momento eloquente per trasmettere al pubblico l'importanza che queste ricerche hanno assunto nel corso degli anni: "Nel 2022 parlare delle donne artiste a Bologna significa parlare di studi in cui ... i ricordi vanno lontano, e il libro di Babette apre a nuove metodologie su un argomento che è nato nell'Istituto di Storia dell'arte di Via Zamboni n. 33, è trasmigrato nel chiostro di Santa Cristina ed oggi vive nel Texas".

È a Bologna, infatti, che l'indagine su questo tema ha avuto inizio, portata avanti da una équipe di storici dell'arte che adottarono la metodologia ispirata dalla mostra tenutasi a Los Angeles nel 1976 *Woman Artists: 1550-1950* —



Elisabetta Sirani, *Allegoria della pittura (autoritratto?)*, 1658, Mosca, The Pushkin State Museum of Fine Arts

curata da Linda Nochlin e Anna Sutherland Harris — basata su un attento studio filologico dei documenti e delle opere, illuminata ma non offuscata dalle ideologie femministe, dove una particolare considerazione venne riservata agli aspetti culturali e antropologici della condizione femminile in età moderna, allontanandosi da narrazioni ritenute anacronistiche.

Grazie al lavoro di squadra organizzato da Fortunati e attraverso un percorso di studi costellato di tesi di laurea, conferenze, mostre monografiche e pubblicazioni, sono riemersi nel corso dei decenni i profili di artiste bolognesi vissute tra il XV e il XVIII secolo: dalla figura della mistica e miniatrice medievale Caterina Vigri alla prima scultrice dell'età moderna Properzia De' Rossi; da Lavinia Fontana, pittrice in bilico tra la Controriforma di Gabriele Paleotti e la rivoluzione scientifica di Ulisse Aldrovandi, a Elisabetta Sirani, una delle poche pittrici felsinee ad essere stata da subito celebrata e ricercata dai collezionisti anche come disegnatrice.

Solo in tempi più recenti a tali studi si sono aggiunti approfondimenti su temi specifici della produzione profana di queste artiste: Daniele Benati nel 2002 ha messo in luce la connotazione erotica di due dipinti di Lavinia Fontana ritraenti rispettivamente *Minerva in atto di abbigliarsi* e *Venere omaggiata da due amorini*, dove l'autrice indugia su precisi dettagli del corpo femminile, denunciando una ripresa diretta dal vero. Scoperte come questa ci permettono di considerare con occhi nuovi la competenza delle donne artiste nella raffigurazione del nudo, campo nel quale non potevano contare sull'esercizio del disegno dal vero, al quale avevano invece accesso i colleghi uomini nell'ambito delle accademie.

Il più recente approdo di questi studi è rappresentato dal volume di Babette Bohn, che ha aperto a interessanti spunti anche per il futuro, in particolare per quanto riguarda la possibilità di ricostruire profili storici oggi dimenticati ed elaborare corpus di opere ancora sconosciute: basti pensare al ricco apparato finale del testo, comprendente un elenco di pittrici, scultrici, miniatrici, autrici di incisioni e ricamatrici citate dalle fonti ma delle quali, purtroppo, non sono ancora riemerse opere certe. Approfondite ricerche archivistiche hanno permesso all'autrice di reperire nuove informazioni e definire sessantotto biografie; la lettura delle fonti storiografiche è stata accompagnata dall'analisi della fortuna critica riscontrata dalle artiste, prendendo in esame l'apprezzamento delle loro opere da parte dei collezionisti e riscontrato nella letteratura artistica.

Babette Bohn, che si è dedicata alla storia dell'arte bolognese studiando soprattutto la produzione grafica dei Carracci e di Guido Reni, ha considerato il fenomeno felsineo nella sua complessità. Se a diverse artiste bolognesi sono stati dedicati singoli sforzi monografici, nessuno prima del suo contributo aveva trattato il fenomeno su larga scala, prendendone in esame le caratteristiche che lo distinguono dal contesto delle altre città italiane. A Bologna, infatti, le donne erano considerate vere e proprie professioniste nel campo dell'arte, come testimoniano le più importanti biografie di artisti bolognesi redatte da intellettuali e studiosi quali Cesare Malvasia o da storici dell'arte e artisti quali Luigi Crespi, veri e propri iniziatori di un atteggiamento nuovo nei confronti della professionalità femminile, che partiva dall'analisi della loro fortuna presso i contemporanei e delle loro opere d'arte, senza concentrarsi sulla loro vita personale e sugli aneddoti legati al genere, come avveniva di frequente al



Elisabetta Sirani, *Carità, Giustizia e Prudenza*, 1664, Vignola, Comune di Vignola

fuori dal contesto bolognese. Un esempio per tutti quello di Giorgio Vasari che inserì un'unica biografia femminile nella prima edizione delle *Vite*, quella di Properzia De' Rossi, caratterizzata dal racconto aneddotico sulla vicenda drammatica della donna, senza considerarne il ruolo pionieristico di prima scultrice incaricata, nel 1525-26, di una importante commissione pubblica, il rilievo in marmo per la facciata della chiesa di San Petronio.

I molti incarichi pubblici affidati in ambito bolognese giustificano l'alto tasso di sopravvivenza delle loro opere, a differenza di quanto avvenne del resto dell'Italia dove, solitamente, le artiste erano attive quasi esclusivamente per una committenza privata e si occupavano spesso di generi ritenuti minori, come ritratti, nature morte e miniature, opere delle quali facilmente si possono perdere le tracce nel corso dei secoli, poiché soggette a molteplici passaggi di proprietà.

Di grande interesse è la pratica di firmare i propri lavori, attuata dalle artiste bolognesi come strumento di autopromozione, che ha permesso agli storici dell'arte di riconoscere diverse opere come autografe. Elisabetta Sirani ne firmò circa il 70%, Lavinia Fontana il 50% e Lucia Casalini Torelli un terzo dei suoi dipinti, a differenza del marito Felice Torelli che ne firmò pochissimi, a testimonianza del fatto che per molti artisti uomini, potendo contare su una consolidata reputazione pubblica, non era fondamentale dichiarare la paternità delle proprie opere. In alcuni casi la disposizione delle firme raggiunse una raffinatezza studiata, come in *Allegorie di Carità, Giustizia e Prudenza* (1664), dove Elisabetta Sirani appose il suo nome sui bottoni dell'abito indossato dalla figura allegorica centrale. Questa tendenza serviva a "smontare" le allusioni di chi non credeva fossero davvero loro le autrici delle proprie opere, attribuendole invece a padri, fratelli o mariti. La presa di posizione attraverso la firma potrebbe essere paragonata ad un'altra tendenza riscontrata in diverse artiste bolognesi, ovvero l'affermazione della consapevolezza del loro valore della propria coscienza artistica attraverso l'autoritratto. È il caso di Elisabetta Sirani che si ritrae con il pennello e la tavolozza dei colori in mano nell'*Allegoria della pittura* (1658) conservata a Mosca; oppure di Lucia Casalini Torelli che nell'*Autoritratto* (1720-1725 ca.) degli Uffizi presenta allo sguardo dell'osservatore gli strumenti di lavoro in primo piano.

La conferenza ha offerto alcune interessanti considerazioni sui disegni eseguiti da donne artiste, raramente collezionati per la riluttanza tipica dell'età moderna di riconoscere loro la capacità di invenzione e "sprezzatura". Un caso

eccezionale è rappresentato dall'ammirazione di Cesare Malvasia per i disegni acquerellati di Elisabetta Sirani, autrice anche di studi preparatori a matita rossa. La conseguenza di questo atteggiamento critico fu l'interesse manifestato dai collezionisti: negli inventari bolognesi del Settecento il nome della Sirani appare frequentemente, superato solo dai disegni di Guercino, Simone Cantarini e Guido Reni. Più evidente la presenza delle donne nel mondo dell'editoria: Veronica Fontana fu autrice di illustrazioni per almeno otto libri alla fine del XVII secolo, tra cui un'edizione della *Felsina pittrice*. In alcune stampe la presenza della firma dichiara la sua responsabilità anche per l'invenzione e il disegno.

L'incontro si è concluso sottolineando quanto ci sia ancora da indagare su numerose questioni. Per quanto riguarda i problemi di attribuzione si è ricordato il caso di Lucrezia Scarfaglia, artista della quale non è sopravvissuta la maggioranza delle opere; recentemente sono emerse nuove proposte, come l'*Allegoria della pittura* passata in asta presso Wannenes nel 2018, ma a causa dell'assenza di documenti rimane molto da scoprire.

Restano numerosedomande anche su possibili botteghe a gestione femminile, come quella di Lavinia Fontana a Roma. Vera Fortunati e Irene Graziani nel ringraziare Babette Bohn, il cui fondamentale contributo ha consentito di portare queste indagini all'attenzione degli studi internazionali, hanno concluso con un invito alla ricerca rivolto ai giovani, ricordandone il carattere interdisciplinare, al limite tra storia dell'arte, antropologia, storia della religiosità e della spiritualità.

16 marzo 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

I FRATELLI FLANDRIN: UNA RISCOPERTA POLIEDRICA DELL'OTTOCENTO FRANCESE

Vanessa Gradozzi

Mercoledì 30 marzo, in occasione della rassegna “I mercoledì di Santa Cristina”, si è svolto su invito di Andrea Bacchi l’incontro con Elena Marchetti, curatrice presso Palazzo Ducale di Venezia, dal titolo *Tra Giotto e Ingres: i fratelli Flandrin verso nuove frontiere del classicismo*. Anna Ottani Cavina, che ha seguito dal principio il percorso di ricerca di Elena Marchetti, ha introdotto il risultato degli studi condotti sull’opera dei fratelli Auguste, Paul e Hippolyte Flandrin.

Ai tre artisti è stata dedicata nel 2021 una mostra, co-curata dalla studiosa presso il Museo delle Belle Arti di Lione, volta all’indagine di alcuni aspetti finora trascurati della loro produzione e divenuta occasione per la presentazione al pubblico di opere inedite. Il ricco catalogo realizzato per l’occasione può essere considerato un buon punto di riferimento per visualizzare e approfondire l’attività poliedrica dei Flandrin.

Marchetti, per fare chiarezza sul lavoro corale dei tre fratelli, caratterizzato da una costante collaborazione e da una reciproca influenza, si è avvalsa di una suddivisione per generi pittorici: la pittura monumentale, la figura umana, il paesaggio.

L’opera forse più conosciuta di Hippolyte, il secondo per nascita e il primo per fama, si presta a qualche interessante riflessione sulla rappresentazione della figura umana. Il dipinto *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare* rappresenta una figura anonima e ambigua, con il volto parzialmente nascosto al pubblico, in una posa rannicchiata e le gambe raccolte, calata in un paesaggio con cui

non interagisce in alcun modo. Stilisticamente, nelle forme classiche, pulite e perfettamente bilanciate del corpo appare evidente l'influenza di Ingres, di cui i tre fratelli erano stati allievi, e da cui avevano ereditato l'attenzione prestata al disegno come mezzo imprescindibile per cogliere, attraverso la forza della linea, le forme nella loro essenzialità e purezza. Con quest'opera, tuttavia, Hippolyte mostra di saper andare oltre la semplice rappresentazione del nudo accademico. Da un lato, l'indefinitezza dell'identità dell'uomo e del contesto nel quale è inserito incrinano il perfetto equilibrio della composizione, suggerendo una certa inquietudine, quasi anticipatrice dei dipinti romantici di Friedrich. Dall'altro, le forme geometriche e armoniche del corpo permettono alla figura di inserirsi in una tradizione simbolica consolidata e di trasformarsi in un'icona universale che, com'è poi accaduto, ha avuto grandissima fortuna



Hippolyte Flandrin, *Giovane uomo nudo seduto in riva al mare*, 1836, Parigi, Musée du Louvre

nell'immaginario di artisti di epoche successive, fino ai nostri giorni.

La posa del giovane raffigurato trova un precedente significativo in un'edizione della fine del XVIII secolo della Divina Commedia, illustrata dall'inglese John Flaxman: il personaggio di Belacqua, incontrato da Dante nel IV canto del Purgatorio, viene rappresentato seduto a terra, di profilo, nudo, con le gambe raccolte e la testa reclinata, nell'intento di esprimere l'esperienza di solitudine e isolamento data dalla reticenza a pentirsi delle proprie azioni.

In questo senso il giovane di Hippolyte Flandrin si rivela perfetto per incarnare le stesse valenze simboliche e dare immagine a una figura universale di pentimento e contrizione.

La forza iconica dell'immagine è testimoniata dalla citazione letterale della posa effettuata da molti artisti di epoche successive e contesti molto diversi da quello della pittura francese della metà dell'Ottocento. Wilhelm Von Gloeden, ad esempio, ha riproposto in fotografia un giovane uomo nella stessa posa per esprimere un atteggiamento meditativo su comportamenti considerati peccaminosi, mentre lo scultore tedesco Wilhelm Lehmbruck ha utilizzato la figura di un giovane in una analoga postura come simbolo degli sconvolgimenti emotivi provocati dalla violenza della Grande Guerra.

Dalle peculiarità espresse da Hippolyte Flandrin nel trattare la figura umana deriva la linea di condotta generale inerente la sua pratica artistica, che partendo da una grande capacità nell'assorbire le tradizioni del passato ne preleva gli aspetti ritenuti più ricchi di potenzialità in vista degli sviluppi artistici successivi e della possibilità di rielaborarli liberamente in nuove forme.

Tale modo di procedere si riscontra anche nell'altra grande opera di Hippolyte, il cantiere di Saint-Germain-des-Prés, a cui collaborò il fratello Paul.

Questo ciclo pittorico, commissionato nel 1842, segna una tappa importante per l'attività dei Flandrin, ma anche per la riscoperta in Francia della pittura monumentale religiosa di ascendenza gotica.

Dopo la rivoluzione francese, che aveva determinato un rifiuto nei confronti delle istituzioni religiose e dell'utilizzo degli spazi ad esse funzionali, e dopo la caduta di Napoleone, si sentì l'esigenza di dare nuovo spazio alla religiosità e alle opere d'arte ad essa collegate. Ogni tipo di produzione artistica, anche e soprattutto religiosa del passato, venne nuovamente considerata meritevole di essere studiata e conservata, in quanto documento culturale nazionale. Grazie a questo cambiamento di mentalità si promosse lo studio delle architetture e degli affreschi gotici e si avviarono nuovi cantieri di pittura

monumentale, come quello di Saint-Germain-des-Prés.

Qui i Flandrin si misurarono con la nuova “sfida della parete”, che richiese loro l’impiego di una tecnica, la pittura murale, non più praticata da tempo e un confronto con i temi religiosi, non più frequentati, da applicare su scala monumentale.

Il risultato è la rappresentazione di episodi tratti dal Nuovo e dall’Antico Testamento, posti gli uni davanti agli altri ai lati della navata, secondo le tradizionali corrispondenze tipologiche dei personaggi della tradizione religiosa cattolica. Al visitatore viene data così la chiave interpretativa della narrazione degli avvenimenti biblici, in modo chiaro e quasi pedagogico. Le fisionomie delle figure, i morbidi incarnati e la successione delle scene richiamano da vicino gli affreschi di Giotto nella basilica di Assisi, che i fratelli Flandrin avevano studiato e apprezzato moltissimo, come testimonia una serie di acquerelli e disegni realizzata durante i ripetuti soggiorni in Italia. I restauri recenti della chiesa di Saint-Germain-des-Prés hanno poi riportato alla luce anche la cromia viva degli sfondi blu intenso e oro, che rafforzano i riferimenti alla pittura giottesca, in particolare alla volta stellata di Assisi, e all’arte bizantina.

I riferimenti alle fonti del passato, a livello stilistico, tecnico e iconografico sono espliciti, ma i Flandrin dimostrano di saperne superare gli insegnamenti per ricavarne una sintesi personale.

La soluzione originale della tecnica su muro usata e ideata da Hippolyte lo dimostra, unendo due metodi di lavoro ampiamente sperimentati in passato in una combinazione del tutto nuova. La pittura a cera infatti, scelta a garanzia di una lunga conservazione nel tempo delle opere, venne associata a un intonaco granuloso, utile a stemperare l’eccessiva lucentezza e a conferire un effetto scultoreo e monumentale alle figure umane.

In questo modo l’intero cantiere di Saint-Germain-des-Prés non si propone come un’operazione di recupero nostalgico di forme artistiche arcaicizzanti, ma si afferma come un nuovo tipo di pittura monumentale ottocentesca del tutto originale.

Grandi assimilatori di tecniche del passato, i fratelli Flandrin sono stati capaci di raggiungere nuove frontiere di sperimentazione, che offriranno spunti e riferimenti a molte ricerche artistiche successive.

A partire dalla scuola di Ingres, alla quale si erano formati, hanno sviluppato un’attività poliedrica, cimentandosi con i più vari generi pittorici e adottando tecniche eterodosse. La mostra di Lione, grazie all’esposizione di disegni

inediti, ha messo in luce l'importanza, ai fini delle loro sperimentazioni, dei tanti acquerelli di paesaggio, di cui Paul era specialista: rispetto all'approccio prevalentemente adottato all'epoca per lo stesso genere pittorico, in cui si ricercava il bilanciamento delle forme e si rappresentava la natura come portatrice di significati simbolici, questi disegni, con l'assenza di figure umane, la resa atmosferica sfumata e l'uso di toni di colore metallici, anticipano una sensibilità agli effetti percettivi della luce tipici della pittura impressionista.

Ancora una volta i Flandrin si confermano degli innovatori e sperimentatori delle tecniche più varie, poco ortodossi rispetto ai canoni tipici della pittura, artisti dallo sguardo attento alle tradizioni del passato, ma capaci di aprire la loro arte e sensibilità a molte nuove linee di ricerca che in pochi decenni si sarebbero affermate in Europa.

30 marzo 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

L'IMMAGINE FRAGILE

Francesca Lamberti

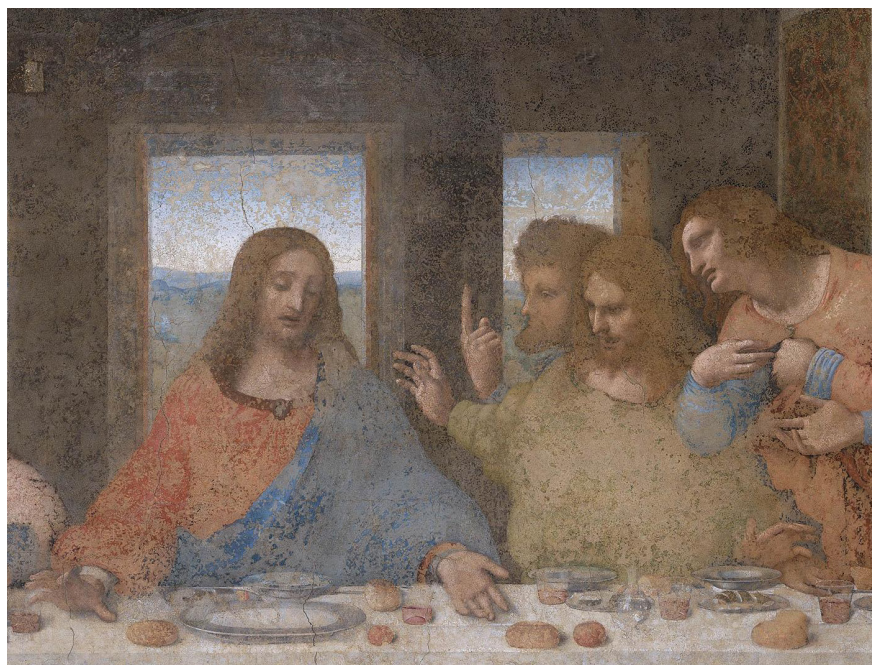
Il 13 aprile 2022 nell'Aula Magna del Dipartimento delle Arti si è tenuta l'undicesima conferenza del ciclo annuale "I mercoledì di Santa Cristina" intitolata *L'immagine fragile*. L'incontro, moderato da Francesco Benelli, ha visto Francesca Borgo, docente di Storia dell'arte all'Università St. Andrews in Scozia, presentare il progetto "Decay, Loss and Conservation in Art History (2022-2027)" finanziato dalla Società Max Planck di cui è coordinatrice, e ospitato presso la Biblioteca Hertziana di Roma. Lo scopo del progetto è quello di storicizzare la percezione della vulnerabilità delle opere d'arte e di indagare come la storia dell'arte affronti il rapporto con oggetti non più esistenti o presenti in condizioni diverse rispetto a quelle originarie. Il progetto, appena avviato, è ancora in una fase molto aperta ed organizzativa, in quanto la ricerca comincerà il prossimo autunno.

Il progetto mira a coinvolgere ambiti disciplinari differenti e si sviluppa intorno a quattro domande principali che vogliono focalizzare l'attenzione di diversi studiosi sul valore della materialità dell'opera d'arte nel tempo.

Il primo quesito, "Dalla presenza all'assenza" mette al centro della riflessione il momento in cui l'oggetto si perde, scompare o non è mai esistito al di fuori della tradizione ekfrastica. Il secondo, "Dal non finito allo sfacimento dell'opera", invece, si focalizza su quelle opere che celebrano le tracce della propria frattura come nel caso di un'opera non conclusa o di un affresco degradato. La terza domanda, "Dalla forma alla materia" riguarda lo studio del mutamento dell'opera quando questa diventa frammento, rovina o detrito

con un focus sui materiali quali, per esempio, muffa, ruggine, patina e polvere. “Dall’iconoclastia alla protezione, dal display agli spazi del deposito”, infine, ruota intorno ai concetti di iconoclastia, protezione, salvaguardia e cura delle immagini.

Francesca Borgo ha concentrato l’incontro sui primi due quesiti indicando come negli ultimi cinque anni gli studi emersi in ambito anglosassone su quella che viene chiamata *technical art history*, ovvero la storia dell’arte tecnica, mirino a rafforzare il difficile dialogo tra chi studia il significato degli oggetti e chi si occupa del loro deperimento e conservazione. Questa svolta in senso materiale, chiamata *material turn* e storicizzata nel dibattito storico-artistico a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, ha rimodellato il modo di fare ricerca nelle scienze umanistiche e sociali, permettendo di sottolineare come



Leonardo, *Ultima cena* (particolare), 1495-1497, Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, refettorio

l'opera d'arte non sia solo un segno, un significato, ma anche un oggetto concreto, il cui studio richiede delle competenze specifiche, proprie dello storico dell'arte e del restauratore.

L'attenzione alla materia dell'arte si traduce spesso in un'enfasi sul momento della creazione dell'oggetto, ma l'obiettivo del gruppo di ricerca è, invece, l'analisi di ciò che accade nel corso del tempo, soprattutto con materiali che sono pensati per perdurare.

Il degrado di tecniche come l'affresco o la fusione in bronzo, solitamente studiato dal mondo del restauro, viene sempre affrontato come un problema di oggi senza tenere conto della possibile percezione degli spettatori coevi all'opera. Non ci si domanda quasi mai come potesse essere vissuto e considerato il progressivo ma repentino disfacimento di un'opera soggetta a degrado o la scomparsa totale di un'evidenza artistica in seguito ad eventi drastici come terremoti o allagamenti.

L'arco cronologico su cui il gruppo di ricerca ha intenzione di lavorare è quello dell'arte europea e coloniale dal XV al XVIII secolo. La scelta di questa periodizzazione è dovuta alla volontà di rivolgersi a una tradizione unitaria, con un unico canone – quello occidentale – per il quale l'opera ha il vincolo implicito di durata eterna, e di analizzare un'epoca precedente a quella dell'affermazione delle poetiche dell'effimero, dove il degrado è previsto, anticipato e fa parte dell'azione significante dell'opera.

Questo elemento, considerato in primo luogo dagli artisti nel momento della creazione, entra nell'ambito della responsabilità del museo e proprio dal Quattrocento, per la prima volta, divenne oggetto di studio e di interesse.

La ricerca vuole porre l'attenzione su come l'assenza dell'opera influisca sulla costruzione del canone della disciplina. Il tentativo è quello di insistere su come la perdita del patrimonio contribuisca ai processi di identificazione della comunità ponendosi, quindi, non solo come istanza sottrattiva, ma come un qualcosa che dà forma alla materia di studio. Quasi ogni campo di ricerca, infatti, deve fare i conti con una perdita radicale – come, ad esempio, nel caso di distruzioni che segnano un prima e un dopo – ed è, dunque, interessante capire come questi eventi siano stati percepiti nel momento in cui si sono verificati e come abbiano trasformato la percezione degli altri oggetti. Caso esemplare, in questo senso, è stato l'incendio di Palazzo Ducale a Venezia nel 1577 che ha distrutto completamente le grandi sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio e con esse il ciclo di affreschi.

Non solo la perdita totale ma anche la mancata conclusione di un'opera d'arte, come nel caso della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, o il suo deperimento repentino, come nel caso dell'*Ultima Cena* o della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo, sono elementi centrali nel progetto. Essendo una studiosa di Leonardo, Borgo sta affrontando alcune tematiche che riguardano le motivazioni della ridotta produzione pittorica dell'artista la cui volontà, verosimilmente, non era tanto quella di trovare un modo per far perdurare l'opera nel tempo, quanto quella di allungarne il più possibile il processo di lavorazione.

Questa ossessione portò Leonardo ad affrontare sperimentazioni tecniche con materiali instabili e deperibili, le cui proprietà sono state analizzate e studiate nella sua produzione scritta. Giorgio Vasari, che vide *Il Cenacolo* di Leonardo nel 1566 già in avanzato stato di decadimento a meno di settant'anni dalla sua realizzazione, interpreta bene il pensiero più diffuso all'epoca rispetto al desiderio di eternità dell'opera d'arte e alla necessità che questa possa mantenersi intatta nei secoli. Vasari, infatti, espresse evidente preoccupazione per la solidità delle opere d'arte e per le sperimentazioni materiali da parte degli artisti, condannando l'uso di qualsiasi materiale non testato o che avrebbe potuto rivelarsi instabile o inaffidabile. Nelle *Vite* dimostrò, per esempio, che i danni riportati agli affreschi di Buffalmacco nella Cappella di San Jacopo a Badia a Settimo presso Scandicci, non sono stati provocati dall'umidità, come lui stesso aveva inizialmente pensato, ma da un errore dell'artista dovuto all'uso del pavonazzo di sale, non testato, per gli incarnati.

Vasari è stato il primo autore che ha incluso nei suoi scritti le vicissitudini, fino a quel momento sconosciute, riguardo la materia dell'opera d'arte.

Gli interventi in platea a conclusione dell'incontro hanno fornito lo spunto per riflettere su quanto questa ricerca possa in realtà allargarsi anche al Medioevo, visto che lo studio di questo periodo storico-artistico si basa, quasi totalmente, sulla ricostruzione a fronte di "un perduto". Allo stesso modo, si potrebbero affrontare con sufficiente anticipo le problematiche legate alla possibilità di perdita dell'arte digitale, spesso considerata come appartenente a un mondo immortale, ma la cui tutela e protezione è, al contrario, un argomento di evidente attualità.

13 aprile 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

THE TIME OF OUR LIVES. RIFLESSIONI EDITORIALI

Nicole Fiordalisi e Francesca Lamberti

All'interno del ciclo annuale "I mercoledì di Santa Cristina", il 20 aprile si è svolta la conferenza "The time of our lives" coordinata da Francesco Spampinato e tenuta da Bonnie Marranca, docente di Teatro presso l'Eugene Lang College of Liberal Arts di New York. Marranca, editrice e cofondatrice del *PAJ, Journal of Performance and Art*, ha condiviso con la platea la sua esperienza con la rivista, illustrando in particolare come questa abbia contribuito a plasmare le arti performative.

La rivista *PAJ* è nata nel 1976 a New York, quando Bonnie Marranca era ancora una studentessa iscritta al dottorato presso il Graduate Center of The City University of New York. Pubblicata quadrimestralmente, tratta temi riguardanti il teatro e le arti performative che includono danza, *live performances*, musica, media, nuove tecnologie e installazioni. A quei tempi le arti performative, derivanti dalle Avanguardie Storiche, non erano inserite nello studio accademico ed erano considerate solo in antitesi al teatro tradizionale, perché vissute come esperienze artistiche effimere sia per il *performer* sia per il pubblico.

La volontà del giornale è stata sin da allora quella di consolidare un pensiero critico e costruire un nuovo vocabolario intorno all'avvicinamento tra teatro e arti visive. Questo processo era già stato avviato nella pratica artistica, verso la metà degli anni Settanta, da un gruppo di artisti teatrali con a capo il regista e drammaturgo statunitense Robert Wilson, che prendeva a modello il lavoro del musicista John Cage e del coreografo Merce Cunningham. Ri-

guardo questo nuovo modo di concepire il teatro, Bonnie Marranca nel 1977 ha scritto un libro dal titolo *Theatre of images*, spiegando come gli artisti che si sono identificati in questo approccio si siano allontanati dal testo drammaturgico per lasciare spazio al corpo, allo spazio, al suono, agli oggetti e alle immagini, che sono diventati parte integrante della performance.

Del resto le arti performative, essendo nate in un contesto popolare, sono tipicamente territorio di inclusione e lo stesso termine “performance” ha uno spettro ampio di significati che inglobano lo spazio sociale, lo spazio teatrale, ma anche il comportamento umano quotidiano, i riti e le interazioni sociali.

Marranca ha sottolineato come in questo contesto le donne abbiano svolto un ruolo importante non solo nella danza, ma anche nella video performance, in opposizione al “sistema dell’arte” di dominio prevalentemente maschile. Tra le opere citate quelle di Carolee Schneemann, nota per la sua volontà di opporsi ai valori e simbolismi tradizionali della sessualità e delle politiche di genere, pongono sotto lo sguardo dello spettatore la propria esperienza personale. Conosciuta principalmente come performer, Schneemann si definiva “creatrice di immagini” e considerava il suo percorso artistico come una



Robert Wilson (regia e scene), *Macbeth*, 2015, Bologna, Teatro Comunale

proiezione dei principi che governavano la pittura fuori dalla tela. Uno degli approcci più importanti nel suo percorso è quello legato all' *action painting*, che utilizza per giungere ad una nuova drammaticità e ad un nuovo tipo di espressione. Come lei, molti altri artisti iniziarono ad inserire elementi dell'arte "tradizionale" all'interno delle loro performance: a tal proposito, dagli anni Novanta la rivista inizia a trattare temi quali il rapporto tra performance e disegno oltre alle esplorazioni nel campo del video, delle installazioni e delle sonorità.

Marranca ha inoltre ricordato che l'obiettivo della rivista è quello di mettere al centro del discorso l'artista e la sua opera, non considerandone solo gli aspetti politici e sociali. Lo spazio della performance spesso è considerato spazio pubblico e l'individuo visto come un costruito sociale. In questo contesto chi scrive su riviste d'arte che circolano in tutto il mondo utilizza le opere d'arte per commentare avvenimenti di attualità arrivando, in certi casi, ad escludere le qualità formali dell'opera stessa. *PAJ*, invece, da sempre, lascia libero spazio alla voce degli artisti che si soffermano sull'analisi critica delle proprie produzioni artistiche.

Negli ultimi due anni lo scoppio della pandemia ha inciso profondamente sulle modalità espositive tradizionali, per cui gli artisti hanno dovuto riadattare il proprio lavoro prediligendo strumenti mediatici di fronte all'impossibilità di presentare progetti dal vivo.

L'appropriazione errata del termine "performativo" che nel contesto anglosassone più recente ha acquisito il significato di "cosa falsa", è arrivata a mettere in dubbio il termine "live". Assottigliandosi la differenza tra ciò che è mediato e ciò che è dal vivo, i critici si sono visti costretti a ridefinire nuovi criteri di risposta alle formule artistiche nate nel passaggio dal reale al virtuale.

In un mondo che predilige l'immediatezza del presente a discapito del proprio passato e nel quale i concetti di tempo e spazio sono collasati con la velocità della comunicazione che li ha azzerati, la rivista diventa un mezzo narrativo che, grazie alla sua tecnologia "slow", può accreditarsi come il luogo adatto ad esporre le modalità di pensiero più articolate. Infatti, secondo Bonnie Marranca, il lavoro redazionale permette di ritagliarsi un tempo ampio di riflessione e progettazione del testo, oltre ad una continua e sempre più accurata revisione dello stesso che permetta di arrivare ad un prodotto finale "completo".

Le domande poste dal pubblico in sala a conclusione dell'incontro hanno

permesso di ribadire come *PAJ* si inserisca nel mondo editoriale con un approccio multidisciplinare, che non si basa solo sulla teoria, ma entra nel vivo della materia interpellando direttamente gli artisti attraverso articoli o portfolio su temi specifici, differenziandosi così dalla linea editoriale tipicamente seguita dalle altre riviste inglesi o americane.

20 aprile 2022, Aula Magna, Santa Cristina.

Avviato nell'anno accademico 2016-2017, il progetto collegArti giunge alla pubblicazione del quinto volume, dedicato alla raccolta degli articoli scritti dagli studenti nel 2021 e nel primo semestre del 2022 per raccontare le iniziative organizzate dal Dipartimento delle Arti e dalla Fondazione Federico Zeri.

CollegArti si conferma uno strumento di didattica partecipativa versatile, capace di riflettere la varietà delle numerose proposte culturali del DAR e della Fondazione Zeri, ma anche in grado di rinnovare se stesso: rispetto agli articoli delle edizioni precedenti, che si caratterizzavano per il taglio reportistico nel racconto delle iniziative del Dipartimento, da quest'anno abbiamo invitato gli autori a fare propria una più esplicita dimensione critica con l'obiettivo di rendere collegArti sempre più occasione e strumento di formazione, di collaborazione e di confronto tra gli studenti dei corsi di Laurea Magistrale in Arti Visive e AMaC - Arts, Museology and Curatorship.