



collegArti

1/2019



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

collegArti 1/2019

A cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi.

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 Caterina Trapani

In copertina: fotografia del chiostro di Santa Cristina, Bologna, rielaborata graficamente da Caterina Trapani

ISBN 9788898010998

collegArti
1/2019

Indice

- XIII* Prefazione
Sandra Costa e Anna Lisa Carpi
- 17 I Mestieri dell'arte. Le macchine di Bruno Munari
Roberta Siddi e Andrea Rossato
- 21 Il restauro degli affreschi del Camposanto di Pisa: Conferenza
di Carlo Giantomassi
Vanessa Ferrando
- 27 Adrian Paci. Spostamenti e aperture
Luca Chilò
- 33 Wonderland. La cultura di massa, da Walt Disney ai Pink
Floyd: presentazione del libro di Alberto Mario Banti
Angelica Bertoli
- 37 Alessandro Morandotti presenta la mostra "L'ultimo
Caravaggio. Eredi e nuovi Maestri. Napoli, Genova e Milano
a confronto (1610-1640)"
Filippo Antichi
- 45 Earthworks e Land Art. Il paesaggio americano tra sublime
e entropia. Conferenza di Marco De Michelis
Viviana Annio e Ornella D'Agnano

- 51 APERTO, ricerca e valorizzazione nella rivista online della
Pinacoteca Nazionale di Bologna
Virginia Longo
- 57 I mercoledì di Santa Cristina. Una finestra aperta sul cuore.
Poesia e Ritratto nel Rinascimento. Conferenza di Lina
Bolzoni
Annalaura Puggioni
- 63 Albrecht Dürer e la «heimlicher perspectiva». Un'indagine
alle fonti. Conferenza di Giovanni Maria Fara
Damiano Perini
- 69 Avanguardia 'Panca Rock' - Gli Skiantos e l'Arte
d'Avanguardia
Eni Derhemi e Alessandro Della Santa
- 75 Hieronymus Bosch: Fear And The Dark State Of The
Human Mind. Conferenza Di Rendert Falkenburg
Martina Agostini
- 79 È solo un inizio. Il Sessantotto dell'arte. Conferenza di Ester
Coen e Riccardo Brizzi
Francesca Musiari
- 85 Giovanna Ricotta: dagli albori alla maturità. Storia di un
percorso artistico. "Artist talk"
Alice Moroni
- 91 Tecnologia, arte e cultura contemporanea. L'esperienza
dell'osservatorio Digicult
Marta Mazzoni

- 97 Conferenza di Lorenzo Balbi
Annalaura Puggioni e Damiano Perini
- 105 L'Angelico a Roma: un capitolo cruciale della pittura del
Quattrocento
Maria Vittoria Longo
- 111 Presentazione del libro "Lorenzo Lotto: Il libro di spese
diverse" di Francesco De Carolis
Filippo Antichi
- 117 Protagonisti e comprimari della scena artistica romana fra
XVI e XVII secolo attraverso le "Vite" inedite di Gaspare
Celio (1571-1640)
Francesco Guidi
- 123 I mestieri dell'arte. Una mostra: una scintilla
Eleonora Raimondi
- 131 Caravaggio. La fabbrica dello spettatore
Maria Vittoria Longo
- 135 Il Dipartimento si confronta con il mondo del lavoro e della
cultura
Alessandra Lombardo
- 139 Con la coda dell'occhio
Beatrice Ricci e Francesca Musiari
- 143 Tra moda e spettacolo: vi racconto Pierre Cardin
Valeria Rossitto

- 149 John Ruskin. Le pietre di Venezia
Luca Chilò
- 155 Atelier di formazione alla ricerca: gli archivi
Lisa Andolfi, Luca Chilò e Francesca Commone
- 159 Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano
Alessandra Ciotti
- 165 The European Museums, Between Unity and Diversity
Lectio Magistralis di Dominique Poulot
Anastasia Martini e Alessandro Paolo Lena
- 171 “Il Genio di Francesco Stringa”
Lectio Magistralis di Daniele Benati
Domiziana Pelati
- 177 Atelier di formazione alla ricerca. Le regole dell’arte: principi, limiti e sfide della legislazione sui beni culturali. Intervista a Daniele Donati
Virginia Longo
- 183 Tra arte e propaganda: il fascismo e il Littoriale di Bologna
Angela Negri
- 189 Al duo artistico TO/LET il premio “Alinovi-Daolio” 2018
Sesta edizione del premio “Alinovi-Daolio”
Sara Borghero
- 193 Federico Zeri in TV
Stefano Moscatelli e Alessandra Ciotti
- 199 Margherita Sarfatti e Palma Bucarelli: quando il genio della

- donna incontra la storia dell'arte
Maria Morando
- 203 I Mestieri dell'Arte. Lavorare su patrimonio culturale e musei tra Emilia-Romagna ed Europa: incontro con Margherita Sani
Sara Musiello
- 209 **collegArti 1/2019: dossier**
- 211 **La città in mostra: patrimonio culturale e modalità di display**
- 213 Presentazione
Anna Lisa Carpi
- 217 Il museo marsili: riflesso di un'ideologia
Giulia Calvaruso e Clara Maldini
- 229 Da “galleria di un gran principe” a collezione per la città”. Analisi dell'allestimento della quadreria Zambeccari in palazzo Pepoli Campogrande
Viviana Costa, Annalisa Santoro, Silvia Spadari
- 239 Spazi antichi, idee nuove: il riallestimento di Leone Pancaldi e Cesare Gnudi per la Pinacoteca Nazionale di Bologna
Sofia Baroncini, Chiara Di Giambattista e Irene Ruzzier
- 249 Da collezionismo archeologico a museo civico pubblico. L'evoluzione del display della collezione egizia
Elisabetta Milia e Adele Neri

- 259 **Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine**
- 261 “La fabbrica dell'immagine”: un laboratorio di didattica partecipata
Irene Di Pietro e Michela Tessari
- 269 Per una riflessione sugli strumenti di mediazione al pubblico nel campo della progettazione museale: Il caso studio della mostra Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine
Giulia Anici, Valentina Fantoni, Marta Maria Marcon e Margherita Zazzero

Prefazione

L'esperienza di collegArti approda al secondo anno di vita arricchita con proposte complementari organizzate intorno a quella che si può definire l'anima del progetto: la volontà di coinvolgere gli studenti in forme di didattica partecipativa, ora declinate in termini sia teorici che pratici.

Offrire questo strumento a chiunque sia interessato al suo utilizzo e aprirlo a pratiche laboratoriali che possano superare i confini della "palestra di scrittura", nucleo originario dell'iniziativa, è stata la naturale conseguenza del lavoro sfociato nella raccolta collegArti 1/2018. Si è pensato, così, ad una "collana" organizzata all'interno del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive per dare spazio anche a questo tipo di attività.

L'occasione è stata colta con immediatezza, come testimonia collegArti 2/2018: "Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine". Il volume, curato da Anna Rosellini e Stefano Setti, raccoglie una serie di saggi critici redatti dagli studenti e accompagna, come testo di riferimento, la mostra tenutasi dal 24 settembre al 12 ottobre 2018 negli spazi del DAMSLab di Bologna frutto dell'omonimo laboratorio ideato per il corso di "Architettura contemporanea".

Il volume collegArti 1/2019 si è sviluppato nel solco di quella che ci piacerebbe definire già una tradizione: i tanti articoli che gli studenti hanno scritto durante il 2018 per raccontare gli eventi organizzati dal Dipartimento delle Arti e dalla Fondazione Zeri, confermano una vocazione alla comunicazione, alla partecipazione e al team building, date le sempre più frequenti scelte di lavorare in squadra.

Ad essi, pubblicati di volta in volta sul sito del Corso di Studi e da quest'anno accessibili anche tramite Facebook, si accompagnano due dossier - sempre realizzati dagli studenti - frutto di attività di formazione alla ricerca su specifici argomenti.

Così è nato collegArti Dossier: un'appendice che entra a pieno titolo nel format della rivista, offrendo approfondimenti tematici in relazione alle proposte didattiche. I brevi saggi si avvalgono della collaborazione di alcune istituzioni cittadine e della attività di indirizzo stimolata dai docenti per l'esercizio degli studenti a un lavoro di team.

“La città in mostra: patrimonio culturale e modalità di display” si compone dei saggi di quattro diversi gruppi che si sono cimentati in una ricerca volta ad indagare il rapporto tra istituzioni museali e contesto urbano, sociale ed economico, attraverso lo strumento critico del display.

Il laboratorio “Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine”, invece, ha fornito l'occasione per un percorso supplementare volto alla didattica e alla mediazione museale, in particolare per la progettazione di un pannello introduttivo e di un sito web. I partecipanti hanno prodotto un elaborato suddiviso in un corpus teorico, che introduce al caso studio e in una serie di apparati composti da immagini e rappresentazioni grafiche, che simulano la realizzazione concreta del progetto.

L'augurio per collegArti, al termine di questo secondo anno di attività, è quello di essere in grado di aprirsi a sempre nuove proposte, come strumento duttile e trasversale a disposizione di docenti e studenti della

Laurea Magistrale in Arti Visive, al fine di intraprendere un percorso di studi e di insegnamento dinamico e condiviso.

Un sincero ringraziamento va ai giovani redattori che hanno scelto di dedicare a queste attività di scrittura, di ricerca e di comunicazione ore di impegno, di lavoro e di condivisione complementari ai loro percorsi istituzionali, ma anche a tutti i docenti che con i loro suggerimenti e la loro collaborazione hanno offerto agli studenti l'opportunità di una forma di dialogo sull'arte generosa e non scontata.

Sandra Costa e Anna Lisa Carpi

I MESTIERI DELL'ARTE

Le macchine di Bruno Munari

Roberta Siddi e Andrea Rossato

Il Dipartimento delle Arti, per il ciclo “I mercoledì di Santa Cristina”, inaugura il 2018 con un’interessante conferenza dedicata a Bruno Munari (1907-1998) e alle sue macchine, tenuta da Pierpaolo Antonello. Ex studente dell’Università di Bologna e con dottorato conseguito a Stanford, Pierpaolo Antonello oggi insegna alla Cambridge University (UK) ed è conosciuto, in particolare, per i suoi saggi sulla cultura italiana. Il tema dell’incontro è stato suggerito dalla sua recente pubblicazione “Bruno Munari: The Lightness of Art”, primo libro in lingua inglese dedicato all’artista, il cui intento è rivalutarne l’importanza all’interno del vasto panorama artistico del Novecento.

Artista, designer e scrittore, con le sue opere Bruno Munari ha valorizzato la rappresentazione e l’uso della tecnologia, in particolare il ruolo della macchina. Nato a Milano nel 1907, sin da bambino mostra una spiccata abilità artigianale che lo porta a creare giocattoli per i suoi amici. Importanti per la sua formazione sono state le prime sperimentazioni tenutesi nei “laboratori” di famiglia. Nel ’26 ha, infatti, modo di lavorare con lo zio ingegnere, esperienza che gli permette di entrare in contatto con la realtà tecnico-meccanica dei materiali e delle pratiche di costruzione, fonte d’ispirazione per le sue opere future.

La sua concezione della macchina passa per l’estetica futurista,



Bruno Munari, Giorgio Casati, Pietro Pedeferra, 1935

suo perimetro
formativo. I temi e
i soggetti proposti
dal Futurismo
richiamano la
sua attenzione: la
nuova concezione
dell'arte vedeva la
macchina quale
protagonista
assoluta, in
rottura con i

modelli del passato, e la esaltava divinizzandola. Velocità, dinamismo, rumore e progresso sono i capisaldi del movimento d'avanguardia promosso da Filippo Tommaso Marinetti. Munari, in un primo momento vicino alla cerchia di artisti e a Marinetti stesso, ben presto se ne distacca, finendo per superare e abbattere i limiti della loro pratica.

Per Munari la macchina non è fonte di angoscia, bensì un dato oggettivo: prendendo spunti dagli altri movimenti coevi - quali il Surrealismo e il Dadasimo - ne sviluppa una personalissima concezione, che unisce il dato meccanico alla giocosità caratterizzante l'infanzia. "RrRr: Rumore di aeroplano" (1927) è l'opera chiave per comprendere questo suo periodo a stretto contatto con i futuristi: dietro l'apparente esecuzione di un compito da bravo scolaro, si nasconde una non troppo velata presa in giro al movimento, sia per l'uso ironico dell'onomatopea sia per lo svuotamento della dinamicità del soggetto rappresentato.

Il superamento della ricerca di dinamismo cara ai Futuristi avviene negli anni '30 del Novecento con la creazione delle "Macchine inutili", congegni da considerarsi come le prime opere cinetiche della Storia dell'Arte. Con le macchine, perfettamente funzionanti, Munari riesce ad oltrepassare il limite espressivo dell'astrattismo pittorico, liberandosi dalla staticità e bidimensionalità della tela e assecondando una

concezione ambientale concorde al ritmo della natura che non provoca sensazioni di imprevedibilità. Le sue macchine sono caratterizzate da ironia, essenzialità e riduzione geometrica, con una forma che le avvicina al giocattolo.

Questi sono anni produttivi anche dal punto di vista letterario. Nel 1942 vede la luce la prima pubblicazione di Munari dedicata all'infanzia, "Abecedario", libro che avvicina i bambini all'arte per mezzo della sperimentazione e all'esplorazione attraverso il gioco. Al suo interno, tavole illustrate spiegano ai piccoli come assemblare e montare macchine dalle funzioni inconsuete: misuratori automatici del tempo di cottura per uova sode, agitatori di code per cani pigri, motori a lucertola per tartarughe stanche, ecc. Portano la sua firma anche ventiquattro "bollettini" del Movimento Arte Concreta di cui cura la grafica; famoso il decimo, nel quale firma una serie di quattro manifesti, sorta di presa in giro alla sovrabbondanza di trattati in quegli anni dedicati all'arte.

Le prime "Macchine aritmiche" sono datate 1951, ma vengono esposte solo alcuni anni più tardi in importanti mostre collettive. Queste opere d'arte testimoniano un lungo processo intellettuale teso al raggiungimento di una sintesi teorica tra la necessità di darsi delle regole generative e, dall'altra, l'esigenza contrastante di scardinarle, introducendo come elemento aleatorio una elementare forza elastica. Sono oggetti intrinsecamente stupidi, semplici e dalla facile riproduzione; è il caso di "Sbatacchione" del 1953, nata come macchina inutile e costruita su un grammofono. Altre opere degne di nota sono "I Fossili del 2000", composta da valvole termoioniche fossilizzate nel metacrilato che fanno riflettere sulla obsolescenza della tecnologia moderna, o "Proiettori di diapositive", che si occupano della proiezione diretta dei materiali. Uno dei grandi meriti di Munari è stato quello di avere sempre saputo sfruttare, a fini artistici, la tecnologia a lui contemporanea, come nel caso della fotocopiatrice: immessa nel mercato a partire dal 1960, grazie ad essa l'artista riesce a dare una svolta

alla sua produzione attraverso pattern e texture estrapolati da immagini.

A 20 anni dalla sua scomparsa, non si è ancora fatta luce sul “caso Munari”. I grandi meriti e la vivacità artistica dimostrata in vita non gli sono stati, ad oggi, ancora riconosciuti appieno. Proprio questa è una delle finalità della mostra “Terra ed Aria” tenutasi a Palazzo Pretorio di Cittadella (PD), curata da Guido Bartorelli – presente alla conferenza – e promossa dalla Fondazione Palazzo Pretorio in collaborazione con il Dipartimento dei Beni culturali dell’Università degli Studi di Padova e con l’Associazione Bruno Munari. Una mostra che ha saputo evidenziare al meglio la mente pragmatica, ma al contempo leggera, dell’artista.

La conferenza si è conclusa con un interessante dibattito sul rapporto e le influenze tra Munari e gli artisti a lui contemporanei, quali Duchamp e Picabia. Munari ha manifestato un avvicinamento agli artisti dadaisti e al loro gusto per l’assurdo e il nonsense, ma se ne è al contempo distaccato per la concretezza materiale e l’effettivo movimento insito alle sue opere.

Quest’ultimo aspetto è di fondamentale importanza per delineare nella sua completezza la figura di Munari, un binomio di creatività e innovazione artistica che spicca con originalità fino dagli anni ’30 del Novecento.

31 gennaio 2018, Aula Magna, Santa Cristina

IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI DEL CAMPOSANTO DI PISA

Conferenza di Carlo Giantomassi

Vanessa Ferrando

Mercoledì 7 febbraio, presso l’Aula Magna di Santa Cristina, si è tenuta una conferenza di Carlo Giantomassi su “Il restauro degli affreschi del Camposanto di Pisa”, presentata da Luca Ciancabilla. L’evento è stato organizzato in vista del ricollocamento il 7 giugno 2018 in Camposanto dell’affresco del “*Trionfo della Morte*” di Buffalmacco.

Carlo Giantomassi, restauratore che si è occupato di importanti interventi come quello in San Francesco ad Assisi o quello della Cappella Ovetari a Padova, ha introdotto l’incontro illustrando Piazza dei Miracoli a Pisa: il luogo culturale per eccellenza della città, che ne raccoglie i più importanti monumenti, ovvero la Cattedrale, il Battistero ed il Camposanto.

Quest’ultimo, coperto con capriate lignee e con uno strato di piombo, era in origine caratterizzato da pareti interamente affrescate, per un totale di circa 1200 metri quadrati, decorate da diversi e importanti artisti, fra i quali Buonamico Buffalmacco, Taddeo Gaddi e Benozzo Gozzoli. Oltre alle pitture, di notevole importanza sono, ovviamente, le sepolture monumentali. Dell’aspetto originario restano diverse testimonianze grafiche, alcune delle quali eseguite da nobili inglesi durante il Grand Tour e numerose foto storiche dei F.lli Alinari, scattate prima della Seconda Guerra Mondiale.

Già prima dei danni bellici, gli interventi di restauro sugli affreschi erano iniziati alla fine del XIV secolo, a causa delle condizioni climatiche che avevano portato alla formazione di condense sulla pellicola pittorica, e si erano susseguiti nei secoli. Indubbiamente, e purtroppo, l'intervento più massiccio è stato eseguito dopo la seconda metà del '900.



Il 27 luglio 1944, infatti, una granata incendiaria degli Alleati colpì il tetto del Camposanto.

La struttura lignea andò a fuoco per tre giorni e le lastre in piombo

Buffalmacco, Trionfo della morte (particolare),
1336-1341, Pisa, Camposanto Monumentale

sottostanti si fusero. La superficie muraria venne danneggiata dalle gocce di piombo e dal legno che rovinò su di essa. A causa del calore gli intonaci scoppiarono e i pigmenti si alterarono, dando così un tono uniformemente rossastro a tutte le pareti: un vero e proprio disastro inaspettato. Gli affreschi rimasero esposti alle condizioni atmosferiche, caratterizzate anche dalle piogge stagionali: questo comportò la distruzione quasi totale dell'opera di Benozzo Gozzoli, poiché con l'acqua andarono perse le rifiniture a secco, da lui largamente utilizzate per completare l'affresco.

I primi interventi furono realizzati con urgenza e con materiale di

recupero: vennero costruite delle coperture in legno provvisorie per le pareti, così che le piogge non potessero danneggiarle ulteriormente. Successivamente si rifletté su come procedere per garantire la conservazione delle pitture. Cesare Brandi, allora direttore dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ICR), in collaborazione con Piero Sanpaolesi, Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Pisa, optò per lo strappo della pellicola pittorica e formò tre squadre di intervento, le quali dovettero tagliare la superficie in varie sezioni, creando una sorta di puzzle, a causa delle imponenti dimensioni degli affreschi, per poi riassemblarle successivamente.

Grazie a questa operazione i restauratori scoprirono le sinopie sottostanti, di grande qualità, alcune delle quali dotate di chiaroscuro, che si decise di strappare e rendere visibili a tutti. Attualmente, infatti, si trovano nel Museo delle Sinopie, dove sono state collocate dopo gli opportuni interventi di restauro, che compresero la pulitura ed il trasferimento della superficie su vetroresina, fatta aderire con il caseato di calcio.

Gli affreschi, invece, vennero incollati e fatti aderire con il caseato di calcio sulastre di eternit, materiale tossico che oggi è vietato utilizzare, al quale Cesare Brandi si oppose in contrasto con l'opinione di Piero Sanpaolesi. Il tutto venne poi posto su un telaio di legno.

Carlo Giantomassi ha poi concentrato il proprio discorso sulle vicende dei tre affreschi di Buffalmacco: "*Trionfo della Morte*", "*Tebaide*" e "*Giudizio Universale*".

Dopo lo strappo di questi si è scoperto che l'artista utilizzava uno strato di cannucciato, ovvero un intreccio di chiodi o sbarre di ferro, sotto all'arriccio. Per questo motivo il suo lavoro si è conservato meglio degli altri perché non andava a diretto contatto col muro. Si tratta di un unicum molto affascinante.

A causa delle vicende alle quali sono stati sottoposti gli affreschi è

difficile capire quale fosse il modo di procedere artistico e pittorico di Buffalmacco; tuttavia, grazie alle sinopie, si sa che non utilizzava cartoni per il disegno preparatorio, bensì eseguiva un disegno rapido con della terra rossa. È stato notato che si avvaleva dell'incisione diretta, attraverso righe o squadre, per i tracciati delle architetture e per limitare i confini delle aureole che andavano doratee degli abiti che dovevano essere campiti con l'azzurrite. Le decorazioni sono molto raffinate ed eseguite a mano; per questo si può ipotizzare che tra gli aiuti dell'artista fosse presente un miniatore.

Fino alla metà degli anni '80 gli affreschi furono conservati in una stanza, tuttavia il caseato di calcio si era degradato e parti del colore si stavano staccando, per cui era necessario trasferire la pellicola pittorica su un nuovo supporto con un diverso collante. Nel Camposanto venne allestito un laboratorio e i restauratori procedettero attraverso dodici differenti fasi, un numero eccessivo che comportò un trauma per gli affreschi. Inoltre si optò per un supporto in vetroresina, flessibile e quindi alterabile se sottoposto alle variazioni delle condizioni atmosferiche, causando ulteriori distacchi della pellicola pittorica. Si iniziò comunque a ricollocarli nel Camposanto.

Nel 2008 l'Opera della Primaziale di Pisa finanziò la costruzione di nuovi laboratori non distanti dal Camposanto, realizzati appositamente per completare il restauro di questi affreschi. A partire dal 2009, quindi, Carlo Giantomassi proseguì i lavori di trasferimento su un nuovo telaio degli affreschi rimasti, ovvero i tre di Buffalmacco. Venne scelto un nuovo supporto, l'aerolam, consistente in un nucleo di fori a nido d'ape in alluminio racchiuso da due fogli di lana di vetro e resina, utilizzato anche per i pannelli interni di aerei e navi.

Per la pulitura dalle colle quasi irreversibili dello strappo, presenti sia sul fronte dell'affresco che sul suo retro, è stato necessario l'impiego di batteri forniti dalla Facoltà di Biologia dell'Università del Molise. Nutrendosi essi unicamente dei residui di colla animale e non essendo pericolosi per l'ambiente e per l'uomo, sono stati lo strumento perfetto

per ottenere il massimo dei risultati.

Il distacco dall'eternit è stato effettuato attraverso l'applicazione di teli di cotone sulla superficie, bagnati con impacchi di alcool, e successivamente con l'azione meccanica di un rullo. Si tratta di un procedimento lento e molto rischioso per la pellicola pittorica, tuttavia l'abilità dei restauratori ha consentito un esito più che positivo anche in questa occasione.

Per quanto riguarda la reintegrazione pittorica degli affreschi per la quale sono state fondamentali le testimonianze fotografiche Alinari si decise di utilizzare l'acquarello poiché lo si può eliminare facilmente con acqua; ed essendo trasparente è meno invadente all'occhio dell'osservatore. Lo si fece anche per continuità con gli interventi dei decenni precedenti, ove era stata utilizzata questa tecnica.

Dopo questa fase, l'affresco è stato arrotolato tramite un rullo e trasportato in Camposanto e qui fissato a un telaio in alluminio rigido e con un sistema di aggancio issato alle pareti.

Il problema della condensa è stato risolto inserendo un telo scaldante tra il telaio e il supporto, isolato però dal muro così che a scaldarsi sia unicamente la superficie dell'affresco. La temperatura è controllata da un termometro collegato col CNR di Bologna in modo che qualora essa si abbassasse, quella dell'affresco possa essere facilmente stabilizzata. Avendo riscontrato la notevole utilità di questo monitoraggio, verrà applicato in futuro anche agli altri affreschi già ricollocati. Un'eccezione è stata fatta per la "*Crocifissione*" di Francesco Traini poiché versava in pessime condizioni. In concomitanza con questi lavori si stanno reinserendo anche le cornici pittoriche che erano state restaurate, ma che mai erano state ricollocate in Camposanto.

In conclusione, l'incontro è stato molto apprezzato per l'interessante e istruttivo aggiornamento sulle tecniche di restauro. Nonostante questa disciplina possa apparire di non immediato apprezzamento per via degli

aspetti più tecnici, Carlo Giantomassi ha permesso ai numerosi presenti, anche grazie al supporto di fotografie, di comprendere il complesso procedimento al termine del quale si vedrà ricollocato in Camposanto, per la prima volta dopo l'esplosione della granata incendiaria, il “*Trionfo della Morte*” di Buffalmacco.

7 febbraio 2018, Aula Magna, Santa Cristina

I MERCOLEDÌ DI SANTA CRISTINA

Adrian Paci. Spostamenti E Aperture

Luca Chilò

Per il ciclo “I mercoledì di Santa Cristina”, ideato da Daniele Benati al fine di portare l’attenzione degli studenti e della cittadinanza sulle ultime novità della ricerca accademica, ma anche sul panorama e sugli attori del contemporaneo, si è svolto nell’Aula Magna del Dipartimento delle Arti l’incontro con l’artista albanese Adrian Paci.

A presentare l’evento, in una sala gremita da studenti, appassionati e curiosi, il professor Roberto Pinto, il quale, nell’introdurre l’artista, ha ricordato l’amicizia quasi ventennale che li lega da quando, in veste di curatore, è stato il primo, nel lontano 2001, a coinvolgere Adrian Paci in una mostra collettiva, senza più smettere di seguirlo professionalmente. Solo per citare alcune parole della presentazione: “A rendermi cara la sua produzione è l’affrontare i problemi attuali senza mai l’uso della retorica. Il punto di vista personale non scade mai in faccende cronachistiche volte solo alla risonanza mediatica”, “... un uso del linguaggio sempre adeguato al messaggio”, “... un artista flessibile che ha saputo leggere ed unire tradizioni diverse”.

Adrian Paci prende la parola subito dopo un significativo cambio della proiezione che fa da sfondo: da un’immagine di una sua installazione luminosa - tratta dalla mostra personale Di queste luci si servirà la notte, tenutasi al Museo del Novecento di Firenze - ad un austero quadro con

operai al lavoro.

L'artista ha raccontato il suo passato da studente e, volgendosi all'opera proiettata, ha affermato: "questo è il genere di pittura che studiavo all'Accademia in Albania; arte di regime, fatta per la propaganda". Poi ancora: "Io, insieme a tanti altri miei colleghi, sognavo la libertà, una specie di liberazione del segno, ed in un certo senso pensavo di farla". Come in tutti i Paesi soggetti al dettame comunista anche la popolazione albanese doveva sottostare alle rigide restrizioni imposte alla libera espressione a causa dei diktat politici, che miravano alla soppressione di quell'arte considerata "degenerata" e pericolosa arma di diffusione di idee. Questa chiusura aveva impedito l'entrata nella Repubblica Albanese di tutte quelle "rivoluzioni" apportate all'arte provenienti dall'Europa e, soprattutto, dall'America, lasciando gli artisti della Nazione in uno stato di completa inconsapevolezza rispetto a quello che avveniva nel resto del mondo.

In quegli stessi anni, però, si venne a creare nei Paesi comunisti una crisi che ebbe il suo culmine, e ne fu strettamente collegata, nel crollo del muro di Berlino e nella caduta in Romania di Ceaușescu. Nel 1991, infatti, con l'allentarsi del regime politico albanese, per Paci, come per tanti altri, si aprì la possibilità di lasciare il Paese. L'anno successivo decise di raggiungere l'Italia, dove visitò musei, frequentò gallerie ed esposizioni e scoprì che il processo di rinnovamento della pittura da lui iniziato era addirittura una pagina già superata dell'arte contemporanea: "In visita a Milano negli anni '90 ho capito che dipingevo come un italiano degli anni '60". Dopo essere tornato per qualche tempo in Albania, nel 1996 si ristabilì in Italia con tutta la famiglia. Ed è proprio in questo lasso di tempo e, appunto, di "spostamento", che aprì il suo linguaggio artistico a nuovi orizzonti.

Nel suo secondo periodo italiano, racconta l'artista: "iniziai a lavorare con il video. Non potevo dipingere, ma solo registrare fatti. Poi usai il video per tornare finalmente alla pittura, ma in una cifra totalmente diversa da quella accademica. Fu un processo molto complicato". "Un giorno -



Nave mercantile Vlora, agosto 1991, Bari

aggiunge ancora Adrian Paci -
fermando in un punto a caso il video del mio matrimonio, mi accorsi che anche le scene di valore secondario, casuale, avevano una certa

armonia non

voluta, simile alle composizioni tanto care all'Accademia. Da qui l'idea di ricercare l'immagine che va oltre al contesto che la genera". In questa fase del suo percorso, dal punto di vista puramente tecnico, infatti, fece foto, video, copiò frame, con tecniche e supporti diversi. Soffermandosi sulla poetica di questi gesti chiarisce cosa una sua opera d'arte deve esprimere: "[essa] ha il compito di cambiare il rapporto con l'esperienza. Il gesto dell'artista sposta sempre qualcosa, crea uno spostamento di significato e una conseguente apertura a nuove possibilità di lettura", e "nel momento in cui ho pensato questo, il mezzo non era più importante, mi premeva solo riuscire ad esprimermi". Tale cambiamento di tecnica non muta però il bacino a cui l'artista attinge per la sua arte, riferendosi sempre alla Patria, alle sue origini: non l'Albania eroica dell'uomo comunista, ma una terra frantumata dalle tante restrizioni che fino ad allora erano state applicate, ove i personaggi sono uomini che scappano dal loro Paese per trovare fortuna altrove.

Tra i più suggestivi lavori mostrati, a questo proposito: *Back Home*, creato nel 2001, e *Untitled*, opera del 2014. La prima è una serie fotografica che ritrae famiglie di emigrati albanesi su sfondi dipinti, rappresentanti interni di case: si tratta delle abitazioni che questi uomini hanno dovuto lasciare e che l'artista è andato in loco a fotografare per

poi riportarle fedelmente. La seconda è un'unica foto scomposta a mosaico, il cui soggetto è un bambino che corre su una spiaggia con un'espressione poco riconoscibile: apparentemente di dolore, ma è tutta un'illusione. Infatti è solo un felice invitato a un matrimonio colto in un frame fuorviante. Entrambe le opere portano al loro interno messaggi profondi resi con l'arma più potente di Adrian Paci: lo "spostamento". Per *Back Home* si tratta di uno spostamento geografico, oltre che di significato; in *Untitled* si attua una completa risignificazione dal felice al tragico, dalla verità alla menzogna, metafora della percezione mediatica delle informazioni.

Home to Go, scultura del 2001, probabilmente tra sue opere più celebri, esprime tutta la filosofia di questo artista eclettico. Un uomo di gesso bianco regge sulla sua schiena, grazie a un'imbragatura fatta da corde, un tetto rivolto all'incontrario a rappresentazione di tutti gli uomini albanesi o, forse, di tanti uomini nel mondo, costretti a scappare e ad abbandonare la loro casa e il loro passato, lasciandoselo alle spalle. Il tetto per l'artista assume molti significati e rispetto alla sua posizione Adrian Paci afferma: "mi sembrava anche un paio di ali con cui poter volare via". Durante l'incontro quest'opera, riproposta di mostra in mostra in diverse collocazioni, introduce un altro importantissimo tipo di spostamento: quello inerente al cambio del luogo espositivo. "Credo che il dialogo con il luogo aggiunga sempre qualcosa al mio lavoro. Una mia opera in un posto comunica una cosa, in un altro cambia completamente di significato. Ci tengo che le mie siano opere aperte e che il pubblico sia parte integrante di questa risignificazione". Per questa ragione alcuni lavori vengono riproposti e a volte, prima che si iconizzino in una sorta di "marchi di fabbrica", distrutti, come nel caso di quest'opera.

Ultima, ma non meno importante, questione trattata dall'artista è il tema della speculazione edilizia in Albania, che ha portato alla realizzazione di un innovativo progetto sul suolo albanese. Negli ultimi anni si è dato avvio ad una sistematica segnalazione dei vecchi edifici,

con conseguente indicazione alla demolizione per far posto a nuovi palazzi. Tutto questo “a scapito della memoria comune”. Alla notifica della demolizione della casa dov’è nato, a Scutari, Adrian Paci è corso nella sua terra natale per trovare un modo per salvarla. Oltre a riuscire a mantenerla intatta, ha deciso di costruirne una nuova in dialogo con essa e con la funzione di centro per le arti. *Art House*, questo il nome del complesso, ha aperto nel 2015 e ospitato conferenze e mostre di personaggi di valore internazionale.

In chiusura è giusto ricordare l’intervento di Claudio Marra, in merito alla foto di Oliviero Toscani che ritrae la Vlora - la nave proveniente dall’Albania che nel 1991 approdò a Brindisi con a bordo migliaia di emigranti – utilizzata come pubblicità per il marchio Benetton. La risposta di Paci, forse con un pizzico di ironia, è alquanto sorprendente: “Toscani è un artista molto intelligente, che stimo e rispetto. Personalmente non credo che quella foto sia così scandalosa, l’arte è libera espressione e ognuno la interpreta secondo il suo modo di vedere. Diversamente saremmo sotto un regime, no?”.

Il saluto e il ringraziamento, quasi persi negli applausi generali, di Roberto Pinto ad Adrian Paci e al pubblico concludono questo interessantissimo incontro. “I mercoledì di Santa Cristina” si dimostrano ancora una volta come un momento prediletto per testimoniare il fermento culturale universitario bolognese, e con un indice di gradimento così alto possiamo solo auspicare che continuino a lungo nel tempo.

14 febbraio 2018, Aula Magna, Santa Cristina

WONDERLAND. LA CULTURA DI MASSA, DA WALT DISNEY AI PINK FLOYD

Presentazione del libro di Alberto Mario Banti

Angelica Bertoli

Il 15 febbraio SISSCO, la Società italiana per lo studio della storia contemporanea ha presentato presso il Dipartimento delle Arti il libro di Alberto Mario Banti *Wonderland*. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd per il ciclo Sul filo del tempo. Presentazioni di storia e politica. Banti ne ha discusso con Michele Cento, che ha dato il via al dibattito, e Marco Santoro.

Wonderland è un libro che attraversa la storia della cultura di massa a partire dalla sua comparsa, tra gli anni '20 e '30 del Novecento negli Stati Uniti, analizzando allo stesso tempo anche la situazione che parallelamente si andava delineando nel Regno Unito.

Alberto Mario Banti concepisce la cultura di massa come [...] quella in cui un'opera viene sottoposta a processi di semplificazione, serializzazione e standardizzazione, normalizzati a loro volta da regole rigide". L'idea alla base della narrazione è che la cultura popolare tende a creare la rappresentazione di un ordine in cui le opere sono attraversate da quelli che vengono chiamati "dispositivi narrativi", meccanismi cioè che servono a consolidare le distinzioni di categorie che caratterizzano la società americana: classe, colore e sesso.

Un aspetto fondamentale trattato dal volume è la grande novità che si

verifica in questi anni quando, per la prima volta, alcune opere vengono pensate per un ampio pubblico - e non più rivolte a una ristretta élite - e messe al suo servizio, per permettere una rivolta proprio nei confronti di una ridotta cerchia di privilegiati di cui l'America cerca di liberarsi. Questi individui si identificano con una fascia sociale di medio-bassa cultura che, nonostante il reddito contenuto, può tuttavia fruire di una vasta gamma di prodotti del mercato e appare sulla scena americana in un momento storico di snodo, tra vecchi sistemi di opinione pubblica e nuove esigenze.

La cultura di massa non è presentata in maniera monolitica. Il volume, infatti, ci restituisce una visione degli anni '50 più tormentata rispetto agli abituali stereotipi: non sono solo gli anni del boom economico, dei consumi e del mito della famiglia, ma sono anche anni attraversati da molte e diverse tensioni.

Già nella copertina appare chiara la chiave di interpretazione del libro come testo narrativo e divulgativo: è, infatti, un'opera di sintesi rivolta al raggiungimento di un ampio numero di lettori. Si tratta di un intreccio di tante storie in cui c'è una volontà, secondo Marco Santoro, di elaborare uno schema analitico concettuale che tenga conto di ciò che viene narrato e che si basa sulla constatazione che esiste storicamente, nella civiltà occidentale, un tipo di cultura detto "di massa" (gli Stati Uniti sono il centro dell'attenzione storica), denominazione usata dai protagonisti stessi della narrazione e che ne riflette le caratteristiche tipiche.

Esiste e si sviluppa un sistema mediatico per il consumo e per la produzione di merci culturali, riconosciute come oggetti simbolici, resi accessibili e fruibili sia da un punto di vista ideologico sia economico ad un ampio numero di persone. I prodotti si presentano pre-classificati in generi che devono essere facilmente identificabili e realizzati in serie. Questo aspetto standardizzato, infatti, produce un effetto importante perché attiva dinamiche di fidelizzazione del pubblico. Infine, un ulteriore aspetto rilevante è quello della intermedialità, ovvero dello



Roy Lichtenstein, *Crying girl*, 1964, Milwaukee, Milwaukee Art Museum

sfruttamento di media diversi per veicolare questi beni (si pensi per esempio ai fumetti, alle serie televisive, al cinema).

Ciò che costituisce il nodo della trattazione di Alberto Mario Banti è la contrapposizione tra cultura mainstream e “controcultura”, dove la prima è determinata dai processi di produzione, distribuzione e consumo dei beni, mentre la seconda rappresenta culture minori che hanno origine dall’intreccio di varie voci a cui vengono tipicamente riservati spazi di espressione residuali all’interno del contesto economico-sociale. La cultura di massa, infatti, è uno spazio conflittuale attraversato da

narrazioni di opposta natura, da norme e sovversioni: vediamo da una parte, per esempio, il cinema mainstream hollywoodiano, con ruoli standardizzati come quello dell'uomo macho che appartiene alla middle class di successo, dall'altra il tipo di cultura che viene dalle comunità afroamericane, come quella del blues. Tra queste due differenti visioni del mondo si inserisce un concetto importante: quello delle barriere che riguardano la razza, distinguendo una civiltà per bianchi e una per neri, e anche il genere, coinvolgendo il ruolo dell'uomo e della donna all'interno della società americana.

Per mettere a fuoco il concetto di “controcultura”, Alberto Mario Banti utilizza la definizione di “comunità interpretative”, spiegando che si tratta di subculture che esprimono esplicitamente una voce dialetticamente opposta rispetto al mainstream. La definizione serve all'autore come strumento per individuare un antagonista rispetto a quello che nella interpretazione standard del concetto di cultura di massa si identifica come un pubblico passivo. In questo modo prende forma uno schema in cui si contrappongono un tipo di cultura di massa omogeneo e di norma passivo e uno che si ritaglia un ruolo di interprete attivo.

La conclusione che fa seguito a un incontro così ricco di spunti di riflessione e che ha riempito una delle aule del Complesso Monumentale di Santa Cristina è che quello di Alberto Mario Banti non è esclusivamente un testo storico, ma anzi un ricco e articolato intreccio di visioni antropologiche, storiche, artistiche, in definitiva culturali. *Wonderland* ci restituisce una visione per niente scontata di quegli anni cruciali, soprattutto per la popolazione americana ma anche per tutta quella occidentale, che hanno dato origine ai fenomeni del consumismo e della globalizzazione, ma che sono stati anche culla di un'evoluzione sociale e culturale che, probabilmente, a molti è apparsa come un aspetto secondario.

15 febbraio 2018, Aula 2, Santa Cristina

**ALESSANDRO MORANDOTTI PRESENTA LA MOSTRA
"L'ULTIMO CARAVAGGIO. EREDI E NUOVI MAESTRI.
NAPOLI, GENOVA E MILANO A CONFRONTO (1610-1640)"**

Filippo Antichi

Ci sono mostre che si spiegano da sole e altre che hanno bisogno di una introduzione per esprimere a pieno tutto il loro potenziale. Tuttavia la presentazione del curatore è sempre un modo molto efficace per seguire il filo rosso che guida un progetto espositivo. Per questo motivo il nuovo ciclo di incontri della Fondazione Zeri si è posto l'obiettivo di accompagnare il pubblico alla scoperta delle più significative esposizioni in corso, attraverso le parole di coloro che le hanno ideate.

L'inaugurazione non poteva cogliere meglio nel segno se non invitando Alessandro Morandotti, uno dei curatori della mostra "L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi Maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)" inauguratasi alle Gallerie d'Italia del Gruppo Intesa San Paolo, sede di Milano, lo scorso 30 novembre.

Andrea Bacchi ha brevemente introdotto l'intervento sottolineando come questa esposizione parta da Caravaggio, ma per portare in luce altri momenti e artisti meno conosciuti, pur se di assoluto rilievo per la storia dell'arte di inizio Seicento in Italia. L'iniziativa ha così fornito occasione per articolare un approfondimento di questo periodo in contemporanea con la "mainstream" "Dentro Caravaggio", nel vicino Palazzo Reale, che ha mobilitato un pubblico molto vasto, ma si è concentrata solo sul famoso artista lombardo.



Alessandro Morandotti ha spiegato di aver dato corso al progetto espositivo partendo dal dipinto più importante e famoso nella collezione del committente: il *Martirio di Sant'Orsola* (1610), ultima opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio e proprietà del Gruppo Intesa Sanpaolo.

La mostra si apre con un confronto particolare, anche per l'allestimento su tramezzi nel centro della corte del Palazzo delle Gallerie d'Italia, tra tre quadri raffiguranti il *Martirio di Sant'Orsola*: quello di Caravaggio appunto, in dialogo con quelli di Bernardo Strozzi e Giulio Cesare Procaccini, che eseguirono le loro opere almeno dieci anni più tardi. Se il Merisi scelse un'iconografia inusuale, rendendo la tragedia intima e privandola dalla coralità cui i pittori si erano sempre attenuti, il genovese Strozzi lavorò sull'idea di estasi e di ricongiungimento della santa con la sfera divina, linea seguita anche dal Procaccini in una rilettura stilisticamente più plastica, che denota la sua formazione come scultore. In entrambe le tele, infatti, risuona la "cultura degli affetti" di Correggio, studiatissimo dall'emiliano Procaccini, e mediato invece per Strozzi dal linguaggio pre-barocco di Federico Barocci.

Caravaggio, Strozzi e Procaccini sono dunque i tre artisti protagonisti della mostra, legati insieme dalle figure di due fratelli finanziari genovesi, Giovan Carlo e Marco Antonio Doria. Fu proprio quest'ultimo a commissionare il *Martirio di Sant'Orsola* a Merisi, che dipinse l'opera a Napoli per inviarla a Genova, dove comunque ebbe un'eco assai minore rispetto a quello che ci si aspetterebbe oggi. La città ligure, infatti, ignorò per ben trenta anni lo stile caravaggesco, rimanendo più impressionata dalla grandiosità della maniera e dall'uso del colore importati pochi anni prima da Rubens. Allo stesso modo anche Milano, dove svolgeva la sua attività Giovan Carlo Doria e in cui lavorò a lungo Procaccini, si tenne alla larga dalla linea chiaroscurale del Caravaggio, che - suggerisce Morandotti - riscosse grande successo solo in quei luoghi dove effettivamente lavorò.

A sinistra: Caravaggio, *Martirio di Sant'Orsola*, 1610, Napoli, Palazzo Zevallos

La mostra presenta dunque un punto di vista piuttosto originale attraverso la fitta trama che unisce tre artisti e tre città italiane nell'orbita spagnola – Napoli, Genova, Milano - grazie all'attività di due fratelli collezionisti che seppero guardare alle molteplici varianti stilistiche offerte dall'arte all'inizio del XVII secolo.

Alessandro Morandotti ha seguito il percorso espositivo, con l'intento di mostrare come le collezioni dei fratelli Doria siano state una fucina di stili per quel principio di Seicento alternativo a Caravaggio, soprattutto tra Genova e Milano. Non sempre però ci si è potuti avvalere delle opere effettivamente citate nel catalogo della collezione Doria, come nel caso della prima sala dedicata alla cultura caravaggesca a Napoli. Qui, infatti, si è cercato di rappresentare gli artisti prediletti di Marco Antonio Doria, nella cui collezione spiccava la Pietà di Jusepe de Ribera, ora alla National Gallery di Londra che non ha concesso il prestito, per cui è stato esposto un Sant'Andrea del 1618 proveniente dai Girolamini di Napoli, come esempio del suo gusto collezionistico.

Mentre Napoli aveva assorbito l'influenza dello stile caravaggesco, a Milano si muovevano artisti che dipingevano in modo totalmente antitetico rispetto all'uso di ombre esasperate, come esemplificato nella seconda sala dalla Incoronazione di spine del Cerano (1600-02), vicina al naturalismo di Bartolomeo Passerotti e dei pittori del Nord Europa. Colpisce anche la grande *Trasfigurazione* (1607-08) di Giulio Cesare Procaccini, oggi a Brera, contraddistinta da una differenza stilistica al suo interno: la parte superiore con una influenza barocca su una composizione derivata da Raffaello, e quella inferiore aggiornata sulle novità coloristiche di Rubens. Si è cercato di mettere in luce anche alcune figure particolari che gravitavano attorno all'ambiente dei Doria, come l'artista conoscitore e consigliere dei collezionisti Luciano Borzone, con un dipinto del 1635 raffigurante la Carità romana, attribuito alla sua mano proprio da Morandotti: sotto al quadro è stata esposta una lettera di Girolamo Borsieri, sorta di critico militante dell'epoca, indirizzata allo stesso Borzone e nella quale viene spiegato che tipo di quadro

l'artista avrebbe dovuto produrre.

Nella sala dedicata ai grandi quadri di Giovan Carlo Doria troneggia il suo ritratto equestre eseguito da Rubens nel 1606, vero e proprio capolavoro in cui questa tipologia viene rinnovata attraverso la sensazione di sfondamento data dal cavallo che irrompe impetuoso verso il visitatore, in un gioco sapientemente orchestrato di colorismi di ascendenza veneta. Le scelte collezionistiche di Giovan Carlo mostrano, accanto a grandi quadri di Strozzi e Procaccini - di cui è bene ricordare *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (1618-20), proveniente da Washington - anche alcuni capolavori di Simon Vouet, come il *David*, in uno stile classico che quasi preannuncia David e Ingres, e il *San Sebastiano* curato da Sant'Irene, del 1622, più manierista nelle pose serpentine, ma con una vena ormai pienamente barocca.

Giovan Carlo era, inoltre, un grande collezionista di bozzetti, ai quali è dedicata la sala successiva. Si tratta spesso di piccole opere autonome, non pensate in funzione di composizioni più grandi; fanno tuttavia eccezione *la Visione di San Domenico* di Bernardo Strozzi (1621-22), preparatoria a un affresco oggi non più esistente, e *l'Ultima Cena* di Giulio Cesare Procaccini, preambolo alla maestosa tela della Chiesa di Sant'Annunziata del Vastato di Genova qui esposta. Quest'ultima da sola occupa una sala intera dove è possibile vedere da vicino il grande quadro solitamente situato sulla controfacciata della chiesa genovese. L'esposizione dell'opera in mostra è stata l'occasione per presentare anche l'imponente lavoro di restauro appena portato a termine dai laboratori della Venaria Reale. La tela, dipinta originariamente per il convento della chiesa e solo successivamente posta nell'attuale collocazione, è una rilettura in epoca barocca dello stesso soggetto dipinto da Leonardo da Vinci a Santa Maria delle Grazie a Milano, cioè lo sconvolgimento provocato dalla rivelazione di Cristo. Procaccini nel 1618 prese spunto dal modello leonardesco e lo rielaborò con una nuova teatralità ed espressività data anche dall'uso del colore, mentre le teste degli astanti paiono quasi modellate nella cera. Il risultato fu talmente convincente

che l'opera venne da tutti ritenuta il capolavoro dell'artista.

In quegli stessi anni a Genova si andava diffondendo la moda degli Apostolati, serie di tredici ritratti raffiguranti Gesù Cristo e gli apostoli, commissionati a un unico artista. In mostra non è presente alcun ciclo completo ma singole parti di queste commissioni, opera di pittori quali Rubens, Van Dyck, Procaccini e Strozzi, che continuano a dialogare stilisticamente tra di loro anche in queste opere meno note.

La sala degli Apostolati rappresenta solo una pausa prima del gran finale con i monumentali notturni di Matthias Stomer e Gioacchino Assereto. Intorno al 1640, infatti, arrivarono a Genova una serie di grandi quadri commissionati da alcune importanti famiglie come i Durazzo e gli Spinola, dell'artista olandese trapiantatosi in Sicilia. Nelle sue tele vive il gusto del lume artificiale già sperimentato da Gerrit van Honthorst, una sorta di derivazione caravaggesca del notturno. Stomer venne ripreso da Assereto che unì a questa atmosfera, una realtà fatta di gesti crudi: ne *La morte di Catone*, ad esempio, il protagonista rovista nelle proprie ferite per accelerare il processo di morte, così come la merisiana Orsola tenta di strapparsi la freccia improvvisamente conficcata nel petto.

Ecco dunque che la lezione di Caravaggio arrivò a Genova radicalmente rielaborata, quando ormai si andava spegnendo nei suoi centri propulsori. Stomer fece scalpore e destò l'interesse del pubblico come il Merisi non era riuscito a fare in quella città, e con lui si conclude il percorso "anti-caravaggesco" di Morandotti, che ha portato l'attenzione dei visitatori su itinerari alternativi ma di grande valore e suggestione rispetto a quelli tracciati da uno dei principali interpreti del XVII secolo.

Il folto pubblico presente, composto anche da tanti giovani studenti, ha seguito con molto coinvolgimento l'intervento di Alessandro Morandotti il quale ha dimostrato quanto la spiegazione dell'articolato progetto sotteso a una mostra così complessa possa aiutare il pubblico

a meglio comprendere e apprezzare le scelte del curatore e il percorso dell'esposizione.

20 febbraio 2018, Fondazione Federico Zeri

EARTHWORKS E LAND ART. IL PAESAGGIO AMERICANO TRA SUBLIME E ENTROPIA

Conferenza di Marco De Michelis

Viviana Annio e Ornella D'Agnano

Mercoledì 21 febbraio 2018, in occasione dei “I mercoledì di Santa Cristina”, nell’Aula Magna dell’omonimo complesso monumentale si è svolta la conferenza di Marco De Michelis dal titolo “Earthworks e Land Art. Il paesaggio americano tra sublime e entropia”, presentata da Anna Rosellini.

Marco De Michelis è stato a lungo ordinario di Storia dell’Architettura presso l’Università IUAV di Venezia e - al suo interno - uno dei fondatori della Facoltà di Design e Arti, nonché preside dal 2001 al 2008. Ha, inoltre, insegnato in prestigiose università estere in Europa e negli Stati Uniti. Accanto a questa attività si è dedicato alla curatela di mostre ed è stato direttore della Galleria della Triennale di Milano dal 1993 al 1996. Nel 2008, ha curato la mostra *Il sublime è ora* anticipando uno dei temi chiave - quello del sublime - trattati durante la conferenza. Studioso di riferimento per tutti coloro che si occupano di ricerca sul rapporto tra arte e architettura, Marco De Michelis ha scritto diversi saggi sull’argomento.

Nella sua comunicazione ha discusso, in particolare, di opere d’arte che rientrano all’interno di un “movimento-non movimento”, la Land Art Americana, sviluppatosi tra la fine degli anni ‘60 e gli anni ‘70 del XX secolo. I protagonisti non si riconoscevano come esponenti di

questa corrente e non ne amavano la definizione, riferendosi alle proprie realizzazioni come *Earth Works*: lavori di terra, sculture di terra. Marco De Michelis, infatti, parla di operazioni scultoree ma site specific, poiché nascono da una precisa scelta e interpretazione dei luoghi, che devono essere distanti, lontani da tutto e soprattutto dalle metropoli. La fruizione esige un viaggio, che entra esso stesso a far parte dell'opera.

L'incontro si è focalizzato, in particolare, su Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson e James Turrell. Nel 1974, in un altopiano semidesertico dell'Arizona, Walter De Maria completò la prima versione provvisoria di quella che poi sarebbe diventata la sua opera più famosa: "*The Lightning Field*", il cui difficile titolo si può tradurre come "terreno luminoso", "terreno fulminante", costituita da 35 pali di acciaio inossidabile appuntiti verso l'alto, organizzati in una griglia in cui ogni elemento è distanziato dall'altro di circa 60 metri. Per fornire una prima chiave di lettura, Marco De Michelis ha proposto il punto di vista di Lawrence Alloway - uno dei critici d'arte più influenti di quegli anni - che nel 1976 ha visto l'opera definendola "una versione ridotta all'osso della piattaforma spaziale dell'arte rinascimentale" e, rispetto alla sua esperienza della fruizione: "I pali appaiono indistinti e c'è bisogno di qualche tempo per essere sicuri che siano lì. Il miraggio si solidifica gradualmente. Il lento approccio è necessario per permettere alle forme di svelarsi gradualmente, ma persino quando raggiungi il luogo, l'illusorietà non è del tutto dissolta". Il movimento e il tempo sono, dunque, elementi importanti per la completa comprensione di "*The Lightning Field*", al punto che Marco De Michelis ama definirla "una macchina spazio-temporale". L'effetto sorprendente si ha al mattino quando i raggi del sole colpiscono tangenzialmente i pali: tutta l'opera si illumina, mostrando finalmente le sue misure, in modo trionfale. Nel 1977 l'artista riuscì a completare l'opera, la cui scala è molto più grande e complessa del prototipo: l'area della griglia, costituita da 400 pali di acciaio inossidabile appuntiti verso l'alto, si estende per un miglio da est ad ovest e per un chilometro da sud a nord, in un altopiano desertico del New Mexico.



Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake

Marco De Michelis ha raccontato l'esperienza alla scoperta di "*The Lightning Field*". Possono visitarla al massimo sei persone per volta, compiendo un viaggio nel deserto e accettando alcune condizioni, ad esempio: non è possibile scattare fotografie e vi si deve rimanere 24 ore, quindi passare una notte in

una piccola dimora di legno, avendo come interlocutori solo le 400 aste d'acciaio. Non si può fare altro che avvertire lo scorrere del tempo, le condizioni meteorologiche, il variare della temperatura e delle percezioni, poiché sino a quando il sole è alto in cielo, l'osservatore non riesce a scorgere che pochi pali, talvolta uno soltanto, considerando la grande distanza che li separa. Ci si può avvicinare e rendersi conto della scala che si crea tra l'altezza dell'uomo e quella degli elementi dell'opera, osservare la perfezione dell'acciaio che, così come desiderava l'artista, non mostra alcun segno di ruggine nonostante gli anni passati alle intemperie. L'idea di pericolo legata all'aspetto minaccioso dei pali appuntiti e alla conseguente proprietà della fitte rete di attirare i fulmini, era stata progettata consapevolmente dall'artista e rientrava nella narrazione.

Marco De Michelis ha poi parlato di "*Double Negative*", di Michael Heizer, realizzata a cavallo tra 1969 e 1970. È una scultura fatta solo per "via di levare", composta da due scavi sul bordo di una piattaforma desertica del Nevada, separati da una voragine. Ciascun taglio è profondo 17 metri e largo 10; la lunghezza totale dell'opera è di circa 500 metri. Una delle più influenti critiche dell'arte americana di quel

periodo, Rosalind Krauss, ha affermato che, a causa del luogo in cui si trova e delle enormi dimensioni, l'unico modo per fruirne è starvi dentro, abitarla. Heizer stesso, una volta terminata l'opera, disse che era tanto grande da aver assunto la scala di un edificio: era come se fosse stato scavato il negativo di un'abitazione. Così, involontariamente, egli aveva congiunto arte e architettura.

Terzo protagonista della conferenza è stato l'artista americano Robert Smithson, con "*Spiral Jetty*", grande spirale di sassi appena affiorante dall'acqua del lago salato dello Utah, realizzata sempre tra il 1969 e il 1970 e concepita fin dall'inizio sia come lavoro materiale - scultura di sassi e d'acqua - sia come lavoro cinematografico; il film e l'opera, realizzati contemporaneamente, sono in un rapporto di complementarità.

L'artista era interessato ai laghi salati per la peculiare composizione minerale delle acque che determina particolari fenomeni chimici; ad esempio, in questo caso, la colorazione appare rossastra come "una zuppa di pomodoro". La spirale era stata scelta da Smithson per il suo carattere "fluttuante", che variava a seconda del punto di osservazione dello spettatore, proponendo come caratteristiche dell'opera complessità e ambiguità: ogni cambiamento di orientamento del corpo dell'uomo corrisponde ad un cambiamento di luce, di sfondo, di colore dell'acqua e di riflesso del sole. Se si osserva la spirale ad altezza d'occhio questa risulta quasi impercettibile, essendo poco sporgente dal lago; se la si percorre, se ne viene quasi inghiottiti; per poterne avere una visione totale, occorre sollevarsi e guardarla dall'alto. Dopo soli due anni dalla creazione "*Spiral Jetty*" era stata sommersa dall'innalzamento del livello dell'acqua e dal 1995 l'opera era di nuovo percorribile, ma si presentava diversamente: i sassi erano ricoperti di cristalli di sale e quindi avevano cambiato colore. Nel 2002 è stata nuovamente sommersa per poi riemergere e ad oggi è visibile e visitabile. Robert Smithson aveva previsto che gli effetti dell'entropia – altra parola chiave della conferenza - entrassero a far parte dell'esperienza dell'opera.

Un aspetto fondamentale degli earthworks è il modo in cui furono

concepiti; sia Robert Smithson che James Turrell erano due aviatori e, in quanto tali, potevano godere di una prospettiva dall'alto, a volo d'uccello. La prima tappa della realizzazione di "*Spiral Jetty*" fu un volo aereo in cui l'artista percorse il perimetro del lago alla ricerca del punto ideale in cui collocare la spirale e, sempre attraverso riprese dall'alto, nacque il film; allo stesso modo Turrell andò in Arizona nel pieno del cosiddetto Deserto Dipinto alla ricerca del vulcano protagonista di Roden Crater, mappando letteralmente il territorio del sud ovest americano con un piccolo aereo. Il complesso progetto prevedeva che il vulcano venisse trasformato in una serie di ambienti, rampe e camminamenti ciascuno dedicato ad un determinato effetto ottico legato ad una particolare condizione celeste.

L'artista californiano ha iniziato il progetto nei primi anni '70 e, ad oggi, non si presenta ancora ultimato, rendendo l'opera talmente tanto monumentale dal punto di vista storico-temporale da uscire quasi dai confini della vita di un uomo.

Le tre opere analizzate da Marco De Michelis sono accomunate dal periodo e dal luogo di realizzazione (fine anni '60 – inizi anni '70, nel West Americano) e dal fatto che il punto di partenza è l'analisi del paesaggio, tradizionalmente il luogo dove l'artista poteva cogliere più profondamente un senso di origine, rispetto alla condizione storica che viveva. Esso può rappresentare, inoltre, una condizione di nuovo inizio al di fuori dei luoghi tradizionali della civilizzazione moderna. Non si è trattato però di una fuga romantica verso luoghi pittoreschi e facilmente abitabili, bensì lontani da tutto e deserti e va intesa all'interno di un contesto che è quello del mercato dell'arte basato sulla produzione e sul consumo dell'arte contemporanea. Questi artisti hanno creato, infatti, opere invendibili e non esponibili, anche se il sistema dell'arte degli ultimi anni '60 ha in realtà compreso e sostenuto questo tipo di arte, con mostre come quella del 1968 dal titolo Land Art, in cui i lavori vennero presentati sotto forma di riproduzioni fotografiche.

L'incontro si è chiuso con il tema del sublime partendo da Edmund

Burke, colui che l'ha definito, già nel 1757, come un sentimento di meraviglia, sospensione delle emozioni e terrore, che si prova davanti alla grandiosità della natura.

Marco De Michelis è poi passato alla figura di Robert Rosenblum, esperto della pittura di paesaggio del '700 e critico che si è occupato di Land Art applicandovi il concetto di "sublime", che affermò: "Gli earthworks sono sicuramente gli sforzi più spettacolari e romanticamente eroici di stabilire un contatto mistico tra gli artisti e il grande universo del cielo e della terra", gli artisti sono come "pellegrini del sublime che si liberavano dai confini dei musei e delle gallerie per arrivare ai confini estremi della terra per tracciare un segno umano". L'aspetto che accomuna queste opere è la dimensione del viaggio, che implica un allontanamento da tutto e tutti. Walter De Maria affermava che "L'isolamento è l'essenza della Land Art", infatti il fruitore è portato a misurare la propria solitudine rispetto al luogo, lontano e deserto, e all'opera, di dimensioni colossali.

Si è trattato di un incontro molto coinvolgente che ha permesso a studenti, docenti e appassionati di "partire per un viaggio" alla scoperta di opere dai significati nascosti, accompagnati dalle parole, seducenti e illuminanti, di Marco De Michelis.

21 febbraio 2018, Aula Magna, Santa Cristina

APERTO, RICERCA E VALORIZZAZIONE NELLA RIVISTA ONLINE DELLA PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA

Virginia Longo

C'è un intero patrimonio artistico che aspetta di essere fatto conoscere ad un pubblico più ampio nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca di Bologna. Da questa esigenza di maggiore divulgazione, legata alle difficoltà di accesso al Gabinetto e dal desiderio di fare ordine nel raggruppamento dei volumi di stampe e disegni posseduti nasce Aperto, la prima rivista online che raccoglie i contributi scientifici e gli approfondimenti relativi alle opere grafiche contenute nella raccolta della Pinacoteca Nazionale.

La rivista Aperto è stata presentata il 28 febbraio nell'Aula Magna del Dipartimento delle Arti durante la rassegna dei "Mercoledì del Santa Cristina". Ad aprire la conferenza Marinella Pigozzi che ha introdotto Elena Rossoni, direttrice del Gabinetto che - come spiega - "contiene buona parte della cultura artistica della città. Stiamo lavorando tanto - aggiunge - insieme al comitato scientifico e ad altri conservatori della Soprintendenza, per recuperare e riordinare tutti i volumi dei disegni e stampe, soprattutto dopo il terremoto del 2012, che ha provocato qualche danno alle stampe e ha ricoperto di polvere i volumi. Grazie a questa rivista il Gabinetto esce finalmente dalle mura della Pinacoteca Nazionale".

Marinella Pigozzi ha ricordato che: "A fronte della chiusura di tante

riviste specializzate Aperto è un esempio felice di come si possa fare un lavoro di indagine su disegni e stampe dimenticate. La rivista è anche un canale per presentare lo spirito della Pinacoteca Nazionale. Il Gabinetto è un grande deposito, c'è tantissimo materiale non ancora approfondito”.

Si è scelta la modalità della rivista online proprio per dare la possibilità, come ha spiegato Elena Rossoni, a un numero alto di persone di accedere al portale e avere a disposizione tutti gli studi e le indagini sin dal primo numero, che risale al maggio del 2008. “Finora Aperto ha totalizzato 43mila visitatori. È una rivista a tutti gli effetti, registrata in tribunale e che vanta un importante comitato scientifico di cui fanno parte, oltre a Marinella Pigozzi, Giorgio Marini del Gabinetto dei disegni e stampe della Galleria Nazionale degli Uffizi, Mario Scalini direttore del Polo Museale dell'Emilia Romagna, Angelo Mazza, conservatore del patrimonio storico artistico della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Andrea Emiliani e lo storico dell'arte Gian Piero Cammarota”.

Aperto intende svolgere una duplice funzione: quella di studiare la collezione conservata e quella di approfondire alcuni temi connessi al territorio bolognese.

Non è facile accedere al Gabinetto, considerata anche la delicatezza dei materiali. “Bisogna fare una richiesta esplicita alla Pinacoteca – spiega Elena Rossoni – e sapere già in partenza che cosa cercare”. La grande collezione custodita nel Gabinetto è frutto della fusione - avvenuta a fine Settecento - del patrimonio grafico dell'Istituto delle Scienze con i fondi dell'Accademia di Belle Arti, cui si aggiunsero altre acquisizioni quali le donazioni di stampe e disegni di Papa Benedetto XIV, il bolognese Prospero Lambertini, la cui provenienza è certificata dai timbri che fece apporre una per una su tutte le stampe della sua collezione privata. A questa si aggiunse la donazione della ricca collezione di Ludovico Aurelio Savioli, figlio del celebre poeta bolognese Ludovico Vittorio autore degli Annali bolognesi e della raccolta di poesie Amori. Ludovico Aurelio Savioli fu un grande appassionato di arte antica e fu attivo alla corte di



Bologna, Pinacoteca Nazionale

Mannheim negli anni Ottanta del Settecento, diventando direttore delle gallerie e collezioni di stampe. Alla sua morte il padre Ludovico Vittorio nel 1789 donò la ricca collezione del figlio. Si aggiunsero altre raccolte di stampe e disegni provenienti dal conte Legnani Ferri - che donò diversi fogli di disegni realizzati da Albrecht Dürer. Compagno, inoltre, i volumi della collezione privata di ritratti di cardinali e miscellanea di altri ritratti donati da Ubaldo Zanotti, erudito speciale bolognese, e infine una ricca donazione ad opera dell'aristocratico veneto Padre Urbano Savorgnan della congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, che comprende libri di valore inestimabile per quanto riguarda la divulgazione scientifica.

La maggior parte dei beni provenienti da queste donazioni fu raccolta nella cosiddetta "grande collezione" composta da 81 volumi che ogni numero della rivista cerca di presentare tra stampe e disegni.

Nella corposa raccolta del Gabinetto si possono trovare stampe e disegni di Guido Reni, del Guercino e di altri artisti bolognesi, come è possibile rintracciare disegni di divulgazione scientifica o le celebri Stampe bolognesi lascive a opera di Agostino Carracci - alcune delle

quali si trovano al momento esposte presso i Musei di San Domenico di Forlì per la mostra *L'Eterno e il tempo*. Sono stati, inoltre, raccolti gli appunti sull'attività e i progetti di Luigi Marchesini alla Certosa di Bologna. L'ingegnere, intorno al 1820, si dedicò quasi con devozione alla progettazione del cimitero della città e firmò tutti i suoi appunti e disegni. “A tal proposito - aggiunge Elena Rossoni - molto interessante è l'articolo scritto nel maggio del 2008 da Antonella Mampieri”. Rossella Ariuli invece si è dedicata ad approfondire la conoscenza dei disegni di Giovanni Battista Baldi per la Collegiata di Pieve di Cento. Ecco quindi che il Gabinetto riunisce informazioni e testimonianze non solo della cultura artistica della città, delle sue collezioni e donazioni prestigiose, ma anche studi sul territorio bolognese.

Alcuni ex studenti hanno avuto occasione di partecipare attivamente alla rivista, come ad esempio Antonella Mazzola, che ha scelto di fare il tirocinio al Gabinetto nel maggio del 2008 e ha dato il suo personale contributo ad *Aperto* con un articolo sulle stampe di Stanely William Hayter. Oppure interessante è l'esempio di Francesca Candi, anch'essa ex studentessa a Bologna, che ha conseguito un dottorato di ricerca nel 2013 sulle incisioni seicentesche derivate da Guido Reni, per il quale le sono stati molto utili i sopralluoghi e gli approfondimenti fatti sulle stampe dell'artista conservate presso il Gabinetto della Pinacoteca. Alla luce di questi studi Francesca Candi ha anche scritto un libro sulle incisioni di Reni dal titolo *D'apres le guide. Le incisioni seicentesche da Guido Reni*, presentato l'anno scorso in Fondazione Zeri.

Accanto allo studio delle stampe di epoca moderna, largo spazio è stato dedicato a quello delle stampe della collezione di grafica europea del Novecento di Luciana Tabarroni, allieva bolognese di Roberto Longhi e grande appassionata dell'arte del cosiddetto “Secolo breve”. Nel 1991, anno della sua morte, lasciò la sua ricca collezione di stampe e disegni alla sua città. Acquistata nel 2002 dallo Stato, è stata un punto di riferimento imprescindibile per l'approfondimento e lo studio della grafica contemporanea. Proprio a lei sono stati dedicati diversi

interventi e articoli di Aperto. Come ha scritto Silvia Grandi nel suo saggio “Immaginario pop” del 2017 a proposito della mostra “Sessanta/Ottanta” allestita nel piano interrato della Pinacoteca: “La collezione di Luciana Tabarroni rappresenta una storia dell’Europa per immagini, utile ad esprimere un concetto chiaro di comunità culturale europea”.

Aggiunge poi Elena Rossoni: “Di anno in anno stiamo cercando di aggiungere sulla rivista i resoconti sulle nuove acquisizioni, sugli interventi di restauro più importanti e sull’attività di catalogazione. Abbiamo fatto un passo avanti inserendo le immagini allegate agli articoli, che di numero in numero acquisiranno maggiore qualità. La divulgazione di questo immenso patrimonio rende viva la collezione, al di fuori del Gabinetto, nonostante ci siano ancora diversi autori di disegni da identificare, soprattutto dell’Ottocento, e manchino alcune stampe. C’è insomma molto da fare, la gestione di questo ricchissimo deposito risulta complessa. Al momento è tutto conservato in cassettiere, armadi, etc., ma stiamo lavorando per creare una nuova sede per razionalizzare lo spazio. L’obiettivo è quello di riorganizzare il materiale per autori e disporre quelli anonimi suddividendoli almeno per secolo: per i disegni abbiamo già creato una catalogazione per nome”.

Angelo Mazza, presente in sala tra il pubblico, interviene auspicando un maggiore coinvolgimento nella redazione della rivista da parte del mondo studentesco ed è convinto che il contributo degli studenti dovrebbe costituire la punta di diamante. “Le riviste stanno scomparendo – aggiunge – anche quelle di qualità. Solo a titolo di esempio “Arte a Bologna” non esce da anni e quella dell’Archiginnasio ha pubblicato il numero di dicembre dopo anni di assenza. Spero davvero che Aperto continui la sua attività e possa in un certo senso colmare il vuoto delle riviste d’arte”.

Conclude l’incontro Marinella Pigozzi che sollecita gli studenti presenti a collaborare alla rivista: “Si tratta di una reale esperienza sul campo per gli studenti di Arti Visive. In città rappresenta il primo vero campo per una formazione di qualità”.

Quello che Aperto propone è, quindi, un tipo di “palestra” straordinaria nell’ambito dello studio, dell’indagine scientifica e del riallestimento di un patrimonio artistico che è parte integrante ed essenziale della storia e dell’anima di Bologna. In una realtà non sempre generosa in questo tipo di opportunità di espressione e nell’esercizio dell’approfondimento di temi legati alla cultura artistica, Aperto segna un solco nella storia editoriale e rappresenta una speranza per chi vuole fare esperienza in una rivista specializzata in temi storico artistici.

28 febbraio 2018, Aula Magna, Santa Cristina

I MERCOLEDÌ DI SANTA CRISTINA

UNA FINESTRA APERTA SUL CUORE. POESIA E RITRATTO NEL RINASCIMENTO

Conferenza di Lina Bolzoni

Annalaura Puggioni

Il 7 marzo 2018 Lina Bolzoni è stata l'ospite del ciclo dei "Mercoledì di Santa Cristina" dove ha tenuto una conferenza – coordinata da Lucia Corrain – dal titolo *Una finestra aperta sul cuore. Poesia e Ritratto nel Rinascimento*.

Dopo la formazione presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove è docente di Letteratura italiana dal 1997 e dove ha diretto il Dipartimento di Studi italianistici, Lina Bolzoni è stata invitata come visiting professor in diverse università in Francia e negli Stati Uniti (New York University, Harvard University e UCLA, per citarne alcune). Tra i molti suoi scritti meritano di essere ricordati *La rete delle immagini: predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, (vincitore, tra gli altri, del premio Brancati nel 2002, del Premio Viareggio e della Modern Language Association of America); *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa (1995-2003)*, tradotto in diverse lingue; *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento* (2010). Si è occupata di una sezione della mostra *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze che, partita da Firenze, ha raggiunto Parigi e Madrid* (1990). Ha curato, inoltre, importanti edizioni critiche tra le quali le opere di Tommaso Campanella e del *Theatro* di Giulio Camillo Delminio.



Agnolo Bronzino, Ritratto di Laura Battiferri, 1555 ca., Firenze, Palazzo Vecchio

In questa conferenza Lina Bolzoni ha indagato analogie e differenze tra il mondo dell'arte e della letteratura, attraverso il confronto tra le opere di pittori e poeti, tra parole e immagini. Il suo discorso parte dall'identificazione di un tema frequente nel Rinascimento: "la

superiorità della parola rispetto all'immagine" indicata dai letterati, poiché "capace di penetrare nel cuore e di sfidare il tempo". Le opere d'arte, al contrario "vengono condannate all'estinzione di fronte alla parola perpetua". Lina Bolzoni comincia così a delineare una prima opposizione che permette di associare la parola, che vive nel tempo, all'anima, mentre le immagini, che vivono nello spazio, al corpo. È in questo momento che affiora un secondo tema, che rende possibile l'attuarsi delle due contrapposizioni: il ritratto inteso nella sua duplice forma, sia artistica che letteraria. Infatti, è attraverso il ritratto che si apre, metaforicamente, una finestra sul cuore.

Questa idea ha radici in Socrate e Aristotele i quali ritenevano che gli dei, quando hanno creato l'uomo, non gli avessero concesso di guardarne l'interiorità. Nella nostra tradizione poetica il desiderio di "guardare nell'anima", "la trasparenza", si esprimono attraverso l'immagine del "cuore di cristallo", di cui si ha un primo riferimento con il Canzoniere di Petrarca (1336-1374) quando il poeta afferma: "Certo, cristallo o vetro/Non mostrò mai di fore/Nascosto altro colore,/ Che l'alma sconsolata assai non mostri/Più chiari i pensier nostri; o ancora nella poesia che Pietro Bembo, nell'opera *Gli Asolani* (1503), dedicò a Lucrezia Borgia: "A vess'ioalmen d'un bel cristallo il core".

Il ritratto instaura così una soglia: al tempo stesso può conservare la memoria, al di là della morte, eppure è incapace di restituire la vita. Fin dalle origini è stato concepito come "un segno macchiato di realtà". La leggenda della figlia di Butade, narrata nella Storia Naturale di Plinio, sembra porre le fondamenta per ciò che nel tempo andrà sviluppandosi in forma di "ritratto": la ragazza traccia su una parete la proiezione del profilo del suo amato – che doveva partire per la guerra – aiutata dal lume di una candela; in seguito il padre, un vasaio di Sicione, ne riempie i contorni con l'argilla per farne una scultura.

Lina Bolzoni spiega come anche nella poesia la parola, quando ha a che vedere col ritratto, si traduce in materia e si proietta nell'immagine.

Nella grande stagione del ritratto – tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento – sono molte le testimonianze dell’uso della parola in pittura. Un esempio è dato dal *ritratto di Laura Battiferri*, del 1560, realizzato dal Bronzino: la donna viene rappresentata di profilo mentre tiene fra le mani un manoscritto aperto, nel quale si leggono alcuni versi di Petrarca. Il pittore, rivelando quanto Laura sta leggendo, permette di aprire una finestra sul suo cuore – per ritornare alla metafora – e come se il mero ritratto non bastasse per definire la sua immagine, crea una fitta rete di rimandi, gioca col nome stesso di Laura per riferirsi a quella amata dal poeta.

Anche Petrarca, nel *Canzoniere*, descrive con due sonetti il ritratto di Laura che commissionò a Simone Martini (vv. 77-78): il primo testimone della bellezza “divina” della donna, nonché elogio alla pittura, dove si conferma anche il rapporto di amicizia tra pittore e poeta; il secondo indagatore del punto di vista dello spettatore di fronte al ritratto. Quest’ultimo è portatore di un presagio: Lina Bolzoni mette in evidenza l’incapacità della pittura di trasformare in materia viva la donna amata. In contrapposizione al mito di Policleto, il desiderio di Petrarca per Laura resta tale senza essere appagato perché il ritratto “fatto in paradiso” non può prendere vita. I sonetti si collocano all’origine di una lunga tradizione che avrebbe visto esplodere i rimandi tra testi poetici e i ritratti, testimoni ulteriori dei rapporti sociali tra letterati e pittori presso le corti.

Un altro esempio del dialogo tra letteratura e arte viene identificato nel ritratto che Tiziano dipinge per Elisabetta Querini. Dice Lina Bolzoni: “Giovanni della Casa sostiene che l’artista ha saputo rendere vivo il quadro al punto da farlo sembrare reale”. La grandezza del pittore e del poeta si esalta e si corrisponde perché se Tiziano ritrae con i colori, Giovanni della Casa “ritrae” con le parole: il sonetto che parla del ritratto può essere considerato come la cornice del dipinto stesso”.

Queste analisi permettono anche di dichiarare che la poesia, elogiando il ritratto, si impadronisce di alcune forme materiali: le parole quasi

si fanno corpo e invitano a non fermarsi alla superficialità per andare dritti al cuore. Parola e immagine collaborano per rivelare cosa si celi nell'animo. Lina Bolzoni approfondisce le modalità attraverso cui questa liaison si attua, rivelando un terzo protagonista: l'oggetto materiale, "la cassa che custodisce l'opera d'arte". Si trattava di una sorta di coperchio usato per preservare le opere più preziose, incardinato al quadro stesso e che – come per la copertina di un libro – poteva essere spostato. In un sonetto di Panfilo Sasso c'è un primo esplicito riferimento a questo manufatto, chiamato in causa per descrivere una "sensazione claustrofobica": il ritratto "chiuso in cassa" diventa l'immagine di un amore tirannico, così come il passaggio dal coperchio chiuso allo svelamento dell'opera equivale allo spostamento ideale tra esteriorità e interiorità.

La variante degli oggetti che alludono ad altro è presente sia nel *Cortegiano* (1513-1524) che nei *Sonetti dello Specchio* di Baldassarre Castiglione.

Sebbene nell'introduzione del *Cortegiano* il letterato presenti l'opera come "ritratto", il contenuto si concentra proprio sui giochi proposti dai cortigiani alla Corte di Urbino. Tra questi, quello di interpretare e svelare il segreto della "S", un ornamento che la duchessa Elisabetta usava indossare. Un dettaglio che ha attirato l'interesse degli studiosi, chi trovando un riferimento all'opera di Raffaello - che nel ritratto di Elisabetta Gonzaga aveva dipinto un piccolo scorpione sulla sua fronte - chi riferendosi alla maglia di una collana che Castiglione - tornato a Urbino dopo una missione per la Corte e ricevuta in dono una collana con medaglione – aveva offerto alla duchessa, rivelando così il suo segreto.

Il secondo esempio in cui l'oggetto è protagonista è nei *Sonetti dello Specchio* che la nuora di Baldassarre Castiglione - Caterina Mandella - scoprì per caso nel 1560. In uno di questi troviamo uno specchio dotato di un congegno segreto che a comando si apriva e rivelava il ritratto di una "bellissima e "principalissima" signora, di mano di Rafael

Sanzio d'Urbino" in cui si è pensato di riconoscere Elisabetta Gonzaga. Baldassarre Castiglione, innamorato della duchessa, aveva nascosto un suo ritratto dentro lo specchio e tra loro due sonetti, i quali sembravano dare voce all'immagine. "Castiglione, creando questo oggetto, aveva inteso ridare vita alla sua amata, con la parola e la sua immagine. L'oggetto diviene una metafora reificata: è la donna stessa".

Parola e immagine concorrono a un "doppio ritratto", accompagnato anche dall'antica metafora del "rispecchiarsi nell'immagine della donna amata".

La conferenza si è chiusa accolta da molti applausi e con i ringraziamenti di Lucia Corrain che ha lasciato subito la parola al pubblico: tra le domande rivolte a Lina Bolzoni una, particolarmente interessante, ha messo in evidenza come si possa raggiungere un simile livello di introspezione - tra immagine, parola e oggetto - anche nel caso dell'autoritratto e del racconto autobiografico.

7 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

ALBRECHT DÜRER E LA «HEIMLICHER PERSPECTIUA». UN'INDAGINE ALLE FONTI

Conferenza di Giovanni Maria Fara

Damiano Perini

Albrecht Dürer non è stato solo pittore e incisore, non solo un artista tra i più rilevanti del Rinascimento tedesco a cavallo tra Quattro e Cinquecento; ma anche un importante teorico e trattatista, tanto lucido quanto versatile da occuparsi parimenti di geometria, architettura, e studio delle proporzioni umane. Questi interessi, non marginali per la sua carriera, si sono sviluppati a partire dal secondo viaggio italiano tra Venezia, Bologna e Ferrara, grazie alle conoscenze acquisite frequentando i colti ambienti di questi centri, allora in pieno fermento umanistico.

Questo è stato il tema affrontato durante il settimo appuntamento dei Mercoledì dell'Arte di Santa Cristina, tenutosi in Aula Magna il 14 marzo scorso. Protagonista dell'incontro, introdotto da Sonia Cavicchioli, è stato Giovanni Maria Fara, il massimo conoscitore italiano delle fonti dureriane, che ha offerto al pubblico bolognese un'esposizione chiara nonostante l'argomento complicato, e coinvolgente malgrado l'inusualità dei temi.

Giovanni Maria Fara, forte della sua competenza, è riuscito a dare un'immagine nitida del Dürer teorico dell'arte e della scienza, ricostruendo, insieme alla figura a tutto tondo del personaggio, la cerchia intellettuale a lui vicina (Cosimo Bartoli, Luca Pacioli, Fra Giocondo, Giovanni Tacuini, Bartolomeo Zamberti per citare alcuni nomi).

Giovanni Maria Fara ha aperto la conferenza con una metafora: «interessarsi di Dürer in Italia è un po' come sciare in Arabia Saudita: io sono quindi il migliore sciatore dell'Arabia Saudita». Nel corso della sua carriera, infatti, ha dedicato numerose ricerche e pubblicato importanti saggi sulla documentazione storica di e riguardo a Dürer.

Cito tra le pubblicazioni più importanti, che toccano comunque temi affrontati durante la conferenza: *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana* (Olschki, 1999), in cui emerge l'interesse dell'artista-architetto per le fortificazioni militari (e per il Filarete di Sforzinda); *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni* (Olschki, 2007), monumentale inventario generale delle stampe conservate presso il Gabinetto degli Uffizi; *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia* (Electa, 2007), intima corrispondenza con il giurista e umanista norimberghese Willibald Pirckheimer; *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508 – 1686* (Olschki, 2014), imponente manuale, frutto di anni di ricerca, «lavoro e accumulo», come sostiene l'autore nella premessa, centralizzato sulla scansione in ordine cronologico delle fonti italiane su Dürer, che va dalle lettere indirizzate al già citato Pirckheimer del 1508 e, passando dal Vasari delle Vite, arriva sino alla biografia del 1686 di Filippo Baldinucci, che «segna uno spartiacque nella ricezione italiana» del Dürer stesso.

È proprio in riferimento a Pirckheimer che Giovanni Maria Fara entra nel cuore della dissertazione, perché è a lui che è dedicata la fondamentale lettera scritta da Dürer nell'ottobre del 1506, in cui dichiara di volersi recare a Bologna per imparare l'arte della «prospettiva segreta», che ha dato il titolo alla conferenza. Da quando è stato pubblicato questo documento, nel 1781, si sono effettuate ricerche al fine d'identificare l'ignoto maestro da cui Dürer avrebbe ottenuto importanti insegnamenti per il suo futuro di artista.

La lettera, ora a disposizione nel libro *Lettere da Venezia*, permette di dare uno spaccato dell'intima quotidianità dell'artista al culmine della sua carriera pittorica (la *Festa del Rosario* è datata per l'appunto in

quell'anno), coerente con le proprie opere figurative. Non altrettanto può dirsi, per esempio - come Vasari (Vite, 1568) racconta - del Pontormo, contemporaneo di Albrecht Dürer. Pare, infatti, che Pontormo tenesse come riferimento (anche) le stampe su Durer a tal punto da «imitare quella maniera», cercando per i propri disegni «quella prontezza e varietà che avea dato loro Alberto». Ma, contrariamente a lui, non può non apparire lampante lo squilibrio tra le elaborate evoluzioni dei suoi dipinti e il suo diario, caratterizzato da un minimalismo proto-carveriano («martedì feci in casa non so che»; «adì 7 desinai e cenai con Bronzino, e la sera si sentì male»; e via dicendo).

Nelle lettere di Dürer tradotte da Giovanni Maria Fara, che rappresentano anch'esse una sorta di diario, questa divergenza non si trova. Nel descrivere le sue giornate e il suo lavoro l'artista è prolisso, profondo: racconta, narra, si dilunga («...ho una tale folla d'italiani intorno che talvolta devo nascondermi...», «... i gentiluomini mi vogliono bene, meno i pittori...»), è affettuoso con i cari («...mi raccomando a voi e vi raccomando a mia madre...», «...mi ha molto meravigliato che non mi ha scritto da così tanto tempo...»), non nasconde la sua fede cristiana ricorrendo spesso a formule come «con l'aiuto di Dio» o «Dio volendo» (manifestando a un certo punto la necessità di doversi confessare prima della «Domenica Bianca»; lettera del 28.02.1506). Si mostra deferente (i «vi presento i miei omaggi» e i «dichiaro la mia devozione» ricorrono in quasi tutti gli incipit), arrivando in certi casi anche al patetico («...fatemi per caso sapere se non sia per caso morto qualche vostro amore...»). È interessante notare, come ha fatto Giovanni Maria Fara, che nell'originale ci sono parti in volgare veneto «miste a calchi dal latino».

L'utilizzo di venetismi è presente anche nel primo confronto che ci viene proposto: il foglio, estratto dal codice conservato alla British Library, in cui sono illustrati in modo schematico due timpani, l'uno sovrapposto all'altro, con l'intenzione di dare una lettura dureriana che vada oltre il solo paragone con Giovanni Bellini e la loro «reciproca ammirazione

competitiva» con la quale è sempre stato letto il soggiorno di Dürer. È probabile, invece, che l'artista fosse a conoscenza dell'architettura veneziana del tardo XV secolo. Le annotazioni riportate accanto a questi due disegni non sono scritte in un'unica lingua, ma sfruttano sia il tedesco antico per la spiegazione sintetica delle costruzioni geometriche, sia il volgare veneziano per il lessico delle singole parti architettoniche, perché hanno maggior concretezza. Un lessico però in formazione, appreso nelle botteghe, e scritto forse sotto dettatura (il 'cornison', ad esempio, che indica il cornicione diventa il «cornisan»).

Giovanni Maria Fara ha esposto con una semplicità disarmante tortuose relazioni, sottili intrecci tra manoscritti, traduzioni, chiose, edizioni; tra tipografi, editori, umanisti ed artisti della Venezia d'inizio Cinquecento. Su due questioni in particolare, però, ha posto un marcato accento: in primo luogo, Dürer concepì la stesura di un'opera «globale» che contenesse geometria, architettura e studio delle proporzioni solamente dopo il rientro in Germania dal viaggio a Venezia e Bologna; in secondo luogo, non andò mai né a Roma né a Firenze.

Dunque, solo dopo il ritorno dall'Italia il maestro tedesco si convinse a occuparsi di teoria artistica: già dagli scritti del 1512 s'intuisce in Dürer l'idea di un'unica e completa opera teorica, «universale» nell'accezione umanistica, che comprendesse geometria euclidea, prospettiva, proporzioni del corpo umano, riflessioni sull'architettura, teoria delle ombre e dei colori; esistono due indici autografi alla British Library che attestano il progetto in gestazione. Un progetto però abortito per la vastità e la complessità dei temi, difficilmente unificabili in un solo testo.

Dürer riuscì a scrivere però tre trattati separati, divisi per argomento, che pubblicò solamente al termine del viaggio nei Paesi Bassi: uno sulla geometria nel 1525 (*Underweysung der Messung*), uno «inatteso» (Panofsky) sulle fortificazioni, cioè di architettura militare nel 1527, e, grazie alla pubblicazione postuma nel 1528 da parte di Pirckheimer (che scrisse anche l'epitaffio per la tomba di Dürer) uno sulla

costruzione in due dimensioni del corpo umano, il Vier Bücher von menschlicher Proportion, un «almanaccare faustiano delle proporzioni» (Warburg). Il risultato è che una rinnovata valutazione dei disegni eseguiti tra il 1506 e il 1507 (periodo del soggiorno veneto), mediata dalla conoscenza di questi scritti, offre un panorama ancor più preciso e multiforme del lavoro di Albrecht Dürer svolto a Venezia.

La questione successivamente ribadita da Giovanni Maria Fara è che, al contrario di come si trova scritto ancora in qualche testo, Albrecht Dürer non si recò mai più a sud di Bologna. Durante la mostra monografica, allestita alle Scuderie del Quirinale del 2007, venne esposto il *Cristo tra i dottori* (oggi al museo Thyssen) che riportava nell'etichetta sulla cornice il riferimento all'eventuale origine romana, ma per Giovanni Maria Fara questo non prova assolutamente la presenza dell'artista a Roma, in quanto l'opera è, dal punto di vista stilistico, un quadro «intimamente veneziano».

Anche se nel corso del Novecento sono stati trovati sul mercato antiquario due nuovi disegni di mano autentica di Dürer, firmati con il noto monogramma accompagnato dall'inciso F[ECIT] ROMAE questi, secondo Giovanni Maria Fara, non hanno dimostrato la tappa romana, ma semplicemente l'appartenenza delle due opere - effettivamente documentata dal 1636 - alla collezione Barberini. E chiude la questione: «non riesco a trovare, nella produzione degli oltre mille disegni di Dürer conservati, nessun elemento di derivazione o di conoscenza della Roma degli inizi del Cinquecento».

La conferenza si è rivelata una sorta di resoconto del lavoro di Giovanni Maria Fara, un lavoro di ricerca alle fonti, di «dissodamento» - come afferma Sonia Cavicchioli - di un tema talvolta trascurato, minimizzato, se non addirittura dimenticato, e che per i risultati raggiunti consente di avvicinare l'autore ai vari Moritz Thausing, Heinrich Wölfflin ed Erwin Panofsky, coloro che hanno scritto le principali monografie su Albrecht Dürer.



Albrecht Dürer, Disegnatore rappresenta la prospettiva di una donna distesa, 1600 ca., New York, Metropolitan Museum

La conferenza ha permesso, inoltre, di approfondire la conoscenza di un artista da una parte molto noto per la qualità delle incisioni, la precisione del naturalismo di certi suoi acquerelli, l'icasticità degli autoritratti, la maestosità dei dipinti, la profondità e l'ermetismo dei contenuti (apocalisse, melanconia). Ma di cui, d'altra parte, è meno conosciuto il fervore intellettuale, dettato certo da una curiosità tutta umanistica, con cui si è interessato all'arte italiana coeva e a quella prospettiva «segreta» dei maestri rinascimentali, cui credeva come a un dono di emanazione divina, «quasi a una magia di cui gli artisti italiani fossero investiti» (Longhi).

14 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

AVANGUARDIA 'PANCA ROCK' - GLI SKIANTOS E L'ARTE D'AVANGUARDIA

Eni Derhemi e Alessandro Della Santa

Chiara Righi, ex studentessa del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive dell'Università di Bologna, ha presentato il suo volume *Avanguardia 'Panca Rock'. Gli Skiantos e l'arte d'avanguardia*, pubblicato nella Collana online «ARTYPE aperture sul contemporaneo», diretta da Silvia Grandi, durante una lezione del corso di Fenomenologia dell'Arte Contemporanea.

Gli Skiantos sono una band formatasi a Bologna intorno alla metà degli anni '70, nota in particolare per i testi scanzonati e gli atteggiamenti irriverenti che li contraddistinsero.

Il gruppo fu inizialmente composto da studenti del DAMS, tra cui spiccava il brillante paroliere, Roberto 'Freak' Antoni. La loro nascita si propose in modo del tutto inaspettato, quasi come un "effetto collaterale", uscito direttamente da una cantina, all'insegna dell'improvvisazione e della noncuranza tecnica.

Mentre il tumulto politico, nello specifico studentesco, scuoteva la città e divideva in schieramenti un'intera generazione, parallelamente – come sempre succede – qualcuno decise che "ne aveva abbastanza".

Durante l'incontro Silvia Grandi condivide con i presenti la testimonianza dei suoi ricordi, non senza un sentito entusiasmo per il

clima di quel periodo, a cui – come ci racconta – prese parte.

Ma che senso ha, verrebbe da domandarsi, parlare di una band ‘rock demenziale’ in questo contesto? Parrebbe, in prima analisi, un’esagerazione porre tanta attenzione a un tema comunemente relegato al mondo underground. Eppure ci sarebbero, a dire di Chiara Righi, aspetti degni d’interesse che cercheremo di illustrare, per comprendere le motivazioni che giustificano questa scelta, ripercorrendo i temi salienti dibattuti durante l’incontro.

Innanzitutto vale la pena – a nostro avviso – ricordare come il legame tra il mondo immaginativo e quello concreto sia diventato indissolubile, nella concezione artistica, a partire dall’inizio del secolo scorso. Questa fusione è da considerarsi decisiva per ciò che riguarda la nascita e il divenire delle tendenze comportamentiste ed essenziale al fine di comprendere e interpretare gran parte dei fenomeni musicali a partire dagli anni ’70. La legittimazione ad intraprendere questo tipo di ricerche avviene originariamente nel bacino culturale delle avanguardie storiche.

Ricostruire l’universo sulla base di una serie di manifesti programmatici ebbe effetti rivoluzionari, a partire dal modo di essere e di porsi dell’artista, che diventò inatteso medium, agente della sua corrente



Skiantos, Kinotto, 1979, copertina album

a tempo pieno, colonizzando luoghi tradizionalmente non dedicati alla creazione artistica; essere, per esempio, membro del movimento futurista significava portare avanti “a tempo pieno” una specifica mentalità: mentre si dipinge, durante uno spettacolo teatrale, ma anche sfrecciando con la propria vettura, a tavola, in solitudine. Non si trattava più solo di fare arte, ma di essere arte, di comportarsi di conseguenza.

A ben guardare la performance e l’happening ebbero già luogo nelle esperienze futuriste e dadaiste, così come la figura dell’artista-star/anti-star, che spiazza il pubblico e si trasforma fisicamente, non limitandosi a commentare o rappresentare la realtà, ma che, anzi, aspira a ricostituirla secondo la propria visione, solitamente in contrapposizione al pensiero dominante.

Tornando agli anni di cui la tesi si occupa, è doveroso aggiungere come in questo processo sia stata determinante la traumatica irruzione sulla scena del punk, non da intendersi tanto come genere o sonorità, quanto piuttosto come attitudine e modo di porsi.

Da un punto di vista squisitamente musicale gli Skiantos sono la consapevole parodia di una band punk-rock; d’altra parte sarebbe difficile indicare una band punk che non sia stata più o meno esplicitamente parodistica e autoironica. Ma ‘Freak’ e i suoi erano interessati anzitutto ai contenuti di cui i brani si fanno veicolo, in diretta contrapposizione ai tecnicismi del progressive rock, la cui esecuzione richiedeva virtuosismo musicale e conoscenza teorica. Potremmo dire qualcosa di molto simile parlando, per esempio, dei Ramones, disinteressati a qualsiasi orpello e furiosi di arrivare dritti ai contenuti che volevano comunicare - spesso nel giro di un paio di minuti - ricorrendo quasi sempre a non più di tre o quattro accordi; a loro volta come dei ‘freaks’, dei fenomeni da baraccone, ma perfettamente consapevoli e fieri di ciò.

La musica, indipendentemente da come fosse eseguita, era per gli Skiantos un felice pretesto espressivo, poiché consentiva loro di essere in continuo movimento e di “perdere il controllo”; tutto ciò era

coinvolgente e, soprattutto, comprensibile a chiunque.

Non è difficile immaginare come d'un tratto band quali i Devo e i Sex Pistols possano aver iniziato, dal punto di vista dei futuri componenti del gruppo, a parlare una lingua affine a quella di Tzara e Marinetti, protagonisti delle "innocue" lezioni di storia dell'arte contemporanea cui assistevano. I professori stavano mettendo nelle mani degli studenti, forse inconsapevolmente, spunti fin troppo accattivanti; a quel punto divenne più che logico, da parte di alcuni di loro, provare insofferenza per le biblioteche, i musei e, in senso più ampio, le istituzioni culturali ufficiali.

La poetica di 'Freak' Antoni è indubbiamente debitrice delle influenze dadaiste e futuriste, in particolare per ciò che riguarda il trattamento della parola, come emerge nei suoi personali 'ready-made' linguistici, così come nei testi dei brani e nella redazione del bizzarro dizionario composto da giochi semantici di sua invenzione.

Dopo tanto rumore sembrò esserci, da parte sua, l'irresistibile desiderio di tornare al libro, che caratterizzava la sua vita da studente. Infatti non sarebbe corretto trovare contraddittorie le due anime, quella della spontaneità graffiante e sconclusionata, che lo contraddistinse nel ruolo di musicista e l'altra, intellettualmente impegnata nel ragionamento sull'efficacia del messaggio, al fine di renderlo pungente.

Questi due aspetti sembrarono trovare un punto d'incontro concreto nelle t-shirt (sulla falsariga di altri musicisti quali John Lydon e Richard Hell) e nei famosi cartelli che la band esibiva durante i propri concerti, sempre ironici e spesso offensivi.

I fan e gli spettatori si rivelarono indispensabili, prestandosi alle provocazioni messe in atto: il punk aveva fatto scuola e il pubblico, che "non capisce un...", diventò il bersaglio prediletto degli ortaggi lanciati dal palco durante i live, come accadde in occasione della Spaghetti Performance, durante la quale i membri del gruppo si

improvvisarono cuochi, preparando un pranzo surreale a base di pasta al sugo, annullando di fatto l'esibizione in programma e lasciando gli spettatori nella perplessità e nello sconcerto.

Grazie alla sua naturale teatralità, Antoni scelse d'interpretare volontariamente un ruolo demenziale, per toccare certe questioni da una prospettiva quasi privilegiata: una vera e propria 'vacanza mentale', sia dalle pedanterie della musica militante e politicizzata, sia dal melenso cantautorato a sfondo sentimentale, e alla quale tutti vennero invitati a prendere parte, sempre che fossero disposti a stare al gioco.

“In Italia - dice Antoni - non c'è gusto ad essere intelligenti” e dichiararlo nel contesto della 'dotta' Bologna del tempo deve essere suonato controverso, se non addirittura odioso.

Con ottime probabilità il musicista avrebbe sottoscritto il celebre aforisma di Woody Allen secondo il quale “il vantaggio di essere intelligente è che si può sempre fare l'imbecille, mentre il contrario risulta del tutto impossibile”.

Non è da sottovalutare anche la natura pop di certi elementi stilistici degli Skiantos, basti pensare alla grafica dell'LP *Kinotto*(1979), la cui copertina e l'interno del disco si presentarono come un prodotto industriale – per la precisione un detersivo per il bucato a mano – con evidenti richiami ad Andy Warhol e alla celebre *Brillo Box*. Veramente inattesa è l'impertinente didascalia interna da cui apprendiamo che “Kinotto© è un prodotto per il bucato a mano”. Non un disco, quindi, né una bibita dissetante, bensì un'assurdità dadaista, una notizia sbagliata.

Antoni si cala nei panni di un 'Joker' a cui poco interessa il consenso e che, per assurdo, viene preso estremamente sul serio dal pubblico diventando una sorta di istituzione, alternativa e allo stesso tempo autorevole, calorosamente amato da alcuni e disprezzato da altri.

Tuttavia, nonostante queste contraddizioni, alla fine della

presentazione andiamo a scoprire come recentemente sia stata istituita un'organizzazione impegnata nel mantenere viva la memoria di Antoni, venuto a mancare nel febbraio del 2014: *WE LOVE FREAK*. È in previsione, inoltre, la creazione di una statua a lui dedicata, in uno dei parchi cittadini. Un altro tributo è stato la realizzazione di un video di commemorazione pensato per il brano *Evacuazioni*, l'ultimo scritto da Antoni, in cui quest'ultimo viene immortalato in alcuni scatti che lo ritraggono come il classico eroe alternativo.

Tutto ciò fa naturalmente riflettere su quanto detto, ovvero di come un mito paradossale sia stato riassorbito per essere poi istituzionalizzato dallo stesso sistema culturale, civile e politico che lo ha generato.

13 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

HIERONYMUS BOSCH: FEAR AND THE DARK STATE OF THE HUMAN MIND

Conferenza di Rendert Falkenburg

Martina Agostini

Mercoledì 14 marzo l'Aula Magna del Dipartimento delle Arti ha ospitato il primo appuntamento del ciclo "Il senso del cielo tra Medioevo e Età moderna, tra arte e scienza", a cura di Irene Graziani e Maria Vittoria Spissu, parte integrante del progetto "ISA Topic Game of Fears", ideato e coordinato dall'Istituto di Studi Avanzati dell'Università di Bologna, il quale promuove e finanzia iniziative di ricerca innovative e dal carattere interdisciplinare.

Il tema scelto è quello della paura, sentimento universale dalle molteplici sfaccettature, Le curatrici hanno proposto una lettura di questo tema a partire dalla rappresentazione che le arti visive hanno offerto del turbamento o dello stupore suscitati dal rapporto tra uomo, cosmo e sfera del divino.

Irene Graziani ha presentato il primo illustre ospite di questa iniziativa: Reindert Falkenburg, vice rettore della New York University di Abu Dhabi, professore ordinario di Storia dell'arte medievale e moderna e ricercatore di fama internazionale.

La conferenza, tenutasi in lingua inglese, ha attirato un nutrito numero di studenti, accademici e curiosi, per nulla scoraggiati dalla barriera linguistica.



Falkenburg ha sviluppato il tema della paura a partire dall'immaginario artistico di Hieronymus Bosch, del quale è uno dei maggiori studiosi. Il mondo fantastico, allucinato e addirittura mostruoso creato dalla mente del pittore olandese sembrerebbe essere teatro prediletto per il manifestarsi del sentimento del terrore. Tuttavia, passando in rassegna alcune delle opere più esplicitamente demoniache, Reindert Falkenburg ha dimostrato come, al contrario, non vi sia una effettiva rappresentazione della paura percepita dai personaggi delle scene dipinte dall'artista. Gli attori dei suoi quadri, infatti, reagiscono alla presenza di creature mostruose e diaboliche assumendo pose ed espressioni convenzionali e precedentemente codificate dalla tradizione artistica. I dannati del *Trittico del Giudizio di Vienna*, ad esempio, più che essere impauriti sembrano

Hieronymus Bosch, Il giardino delle delizie, 1480 – 1505 ca., Madrid, Museo del Prado

manifestare dolore esteriore con gesti teatrali e retorici che scadono spesso nel ridicolo e nel grottesco.

Mancherebbe, quindi, quella genuina percezione psicologica dei sentimenti di angoscia e di inquietudine che invece ci aspetteremmo in naturale risposta al delirante mondo che circonda i personaggi.

Falkenburg si pone dunque un quesito: dov'è la paura in Bosch?

Attraverso una attenta analisi semiotica e iconografica delle singole opere, lo studioso è riuscito a fare emergere una dinamica estremamente singolare nelle rappresentazioni dell'artista. Osservando con attenzione i paesaggi che fanno da sfondo alle bizzarre composizioni si possono notare rimandi nascosti e subliminali al mondo demoniaco. A partire dal San Girolamo in preghiera, Falkenburg ha accompagnato gli spettatori nel riconoscimento di forme, schemi e dettagli che si disvelano inaspettatamente allo sguardo solo dopo una attenta osservazione. Quella che sembra essere una semplice caverna, infatti, diventa sotto i nostri occhi una mostruosa bocca spalancata pronta a inghiottire il santo. Bosch, giocando con il nostro inconscio, mostra l'effettiva presenza nel Male che incombe non solo su San Girolamo, ma anche sull'osservatore del quadro. L'artista testimonia, così, la sconcertante onnipresenza del Maligno nel mondo terreno, che minaccia costantemente l'uomo discostandosi dall'iconografia tradizionale, per scegliere un linguaggio subliminale in grado di comunicare direttamente con i livelli più profondi della nostra immaginazione.

Nella sua opera più celebre, *il trittico de Il Giardino delle delizie*, Bosch ricorre inoltre al teriomorfismo, ovvero alla combinazione di fisionomie umane con elementi mostruosi o appartenenti al mondo animale, per deformare la realtà e plasmarla a suo piacimento in un immaginario onirico e sottilmente diabolico nel quale si mimetizza la bocca degli inferi. Alla luce di questo meccanismo saremmo indotti in errore se credessimo che, dei tre pannelli, il più inquietante sia quello raffigurante l'Inferno. Esso, con le sue bizzarre figure metà uomo e metà animale,

risulta quasi più caricaturale e grottesco che angosciante. Falkenburg, che ha dedicato una consistente parte dei suoi studi a questa opera, ci ha fatto notare come sia, invece, nell'apparenza del Bene il segno nascosto del Male. Nel primo pannello del trittico, dedicato al Paradiso terrestre, lo stato di grazia originale e l'assenza di peccato di Adamo ed Eva sono turbati da tracce della presenza tentatrice del Diavolo come, ad esempio, la fontana rosa alle loro spalle, che tra le sue forme nasconde un minaccioso volto di demone e dalla quale fa capolino un gufo, simbolo del Male.

Ma ancora più sconcertante è l'ipotesi che vedrebbe nelle creazioni di Bosch la proiezione di un "interior landscape of mind", ovvero il concretizzarsi in immagine del vorticoso e visionario mondo della mente umana. La presenza del Male sarebbe, dunque, intrinseca alla natura stessa dell'uomo e il Diavolo potrebbe minacciarci al contempo dall'esterno e dall'interno. Una rivelazione inquietante e angosciante sulla quale il pittore fa leva per impartire una raccomandazione etica in linea con una spiritualità rigorosa e castigatrice.

Bosch non rappresenta il terrore, quindi, ma infonde un sentimento di inquietudine e disagio nell'osservatore del quadro. La paura è dunque proiettata sullo spettatore stesso, destinatario di un ammonimento morale che passa attraverso un senso crescente di ansia e minaccia. Il pittore olandese, in questo senso estremamente moderno, entra in contatto con l'inconscio dell'uomo attraverso la fantasia, suscitando una vera e propria esperienza estetica della paura.

Il pubblico ha accolto con grande entusiasmo l'intervento. Studenti e professori hanno arricchito la conferenza con domande e interventi, evidenziando l'incredibile modernità di un pittore che, a distanza di secoli, continua a parlare al nostro inconscio, a penetrare gli angoli più reconditi della nostra mente e a stimolare la nostra fantasia.

14 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

È SOLO UN INIZIO. IL SESSANTOTTO DELL'ARTE

Conferenza di Ester Coen e Riccardo Brizzi

Francesca Musiari



Atelier populaire, La beauté est dans la rue (affinché), 1968, Montpellier

Nel primo giorno di primavera, all'inizio della nuova stagione - il 21 marzo - nel corso dei "Mercoledì di Santa Cristina", si è svolta nell'Aula Magna del Dipartimento delle Arti una conferenza dal titolo: "È solo un inizio. Il Sessantotto dell'arte".

1968-2018: 50 anni ci separano ormai da un momento importantissimo per la storia della società. Un arco temporale in cui la cultura, i costumi e le arti hanno raccolto i frutti di quella rivoluzione, nata con forza tra i giovani di tutto il mondo. Molte delle questioni che essi sollevarono rimangono, tuttavia, ancora irrisolte. Pur se studiato, il '68 è un periodo di cui non si conoscono davvero i confini e la portata. Gli ospiti della serata, Riccardo Brizzi e

Ester Coen, presentati da Claudio Marra, hanno illustrato il contesto storico e messo in luce l'attualità delle riflessioni scaturite dalla "primavera del '68".

Riccardo Brizzi, professore di Storia Contemporanea presso l'Università di Bologna, ha delineato le principali cause, i tratti caratterizzanti e le conseguenze del movimento sviluppatosi in quegli anni, in primo luogo il fatto che questa rivoluzione non si possa definire una "total revolution", sullo stesso piano di quelle francese o industriale. Questa valutazione di fondo induce a riconsiderare la portata innovatrice del '68, senza però sottovalutare le scosse che riuscì ad infliggere contro l'ordine vigente. Parlando di questi anni si suole convenzionalmente comprendere un periodo più ampio, che trae la sua origine dagli inizi degli anni '60. Il movimento, come spinta di rinnovamento sociale, politico e culturale, attesta un grande protagonismo dei giovani - dal Messico alla Francia, dagli Stati Uniti alla Cecoslovacchia, fino ad arrivare anche a molte città italiane.

Con slogan, manifestazioni pacifiche e atti violenti, i giovani lanciarono come sampietrini nuove questioni all'interno della società, schierandosi contro autoritarismi di ogni genere, vigenti come forme fossilizzate all'interno della politica, del nucleo familiare, del mondo del lavoro, delle istituzioni universitarie, dei diritti civili e della Chiesa. Ogni Paese aveva i propri tabù da abbattere: se il "Maggio francese" combatté contro la fissità dell'insegnamento universitario, negli Stati Uniti si protestò, invece, contro la feroce guerra in Vietnam e si manifestò per una maggiore apertura dei diritti a vantaggio delle minoranze razziali e per una liberazione delle donne dai tabù sessuali.

Per che cosa scesero in piazza i giovani italiani? Innanzitutto si cercò un allontanamento della Chiesa dalle questioni politiche e sociali. Inoltre, contro un settore dell'istruzione considerato antiquato, si realizzarono le prime grandi proteste studentesche che da Roma si diffusero poi a Milano, a Bologna e in altre città, a cui presero parte giovani universitari e liceali.

L'opinione pubblica italiana fu in questi anni molto scossa da delicati eventi di cronaca, in cui il Paese si trovò ad affrontare tabù sessuali e sociali, legati per esempio all'omosessualità, ai rapporti prematrimoniali, all'aborto. Riccardo Brizzi riporta alla memoria diversi fatti indicativi dello spirito del tempo: il processo ai giovani di Milano de La Zanzara, che avevano coinvolto alcune minorenni in un'inchiesta sulla condizione della donna nella società, il noto caso della giovane palermitana Franca Viola, la quale nel 1965 non volle cedere a un matrimonio riparatore e si rifiutò di sposare il proprio stupratore, o il caso Braibanti-Sanfratello. Racconta Riccardo Brizzi che Aldo Braibanti si schierò fin da giovanissimo contro il fascismo, venne arrestato varie volte durante la guerra per essere nelle file della Resistenza e, dopo la guerra, aderì al partito comunista. Filosofo, artista e drammaturgo, nel 1967 venne condannato e processato per plagio nei confronti di due giovani allievi. L'accusa fu mossa da Ippolito Sanfratello, il quale non accettò la relazione tra Braibanti e suo figlio, che fu rinchiuso in un manicomio e sottoposto ad elettroshock, mentre Braibanti venne condannato a nove anni di carcere con l'accusa di aver plagiato la sua mente. Tanti furono gli intellettuali che si schierarono dalla parte di Braibanti - da Moravia a Pasolini a Carmelo Bene - ma molti non presero le sue difese, tra cui in modo ufficiale lo stesso Partito Comunista.

Tanti fatti divisero l'opinione pubblica italiana e, di certo, i fenomeni che si svilupparono e le vittorie sociali che si ottennero grazie al movimento del '68, stanno alla base di cambiamenti all'interno della nostra società che vengono oggi dati per scontati.

Ester Coen ha evidenziato come le stesse richieste di libertà, di cambiamento e di rottura con il passato si fecero strada anche all'interno delle correnti artistiche italiane e internazionali.

Docente di Storia Contemporanea all'università dell'Aquila, Ester Coen ha concentrato le sue ricerche sull'arte italiana della prima metà del Novecento, in particolare su Futurismo e Metafisica. Dalla metà degli anni '80 è stata curatrice di importanti mostre: nel 1988 la

retrospettiva di Boccioni al Metropolitan Museum di New York, nel 1996 la mostra sul Futurismo al Museo Picasso di Barcellona, nel 2003 la grande rassegna sulla Metafisica presso le Scuderie del Quirinale di Roma, nel 2009 l'esposizione sul centenario dalla nascita del Futurismo e nel 2015 una personale su Matisse.

A Roma, presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, si è da poco conclusa la prima esposizione dedicata in Italia al movimento del '68: *È solo un inizio. 1968*. Al grido del maggio francese *Ce n'est qu'un début*, la mostra, (3/10/2017–14/01/2018) curata dalla stessa Ester Coen, ha voluto aprire il cinquantesimo anniversario del '68 offrendo un'occasione di riflessione riguardo ai processi di rottura che portarono a una società diversa, più libera e democratica, con la consapevolezza però che «È solo un inizio» e tanta strada ancora c'è da compiere.

Partendo dal contesto storico si sono volute approfondire le diverse ricerche artistiche di quegli anni, puntando soprattutto ad evidenziarne gli esiti diversificati: da Jannis Kounellis a Franco Angeli, da Mario a Marisa Merz, da Gilberto Zorio ad Alighiero Boetti, da Gino De Dominicis, a Luciano Fabro, a Mario Schifano, a Luigi Ontani, Michelangelo Pistoletto, Bruce Nauman e tanti altri.

Nella più ampia sala della mostra sono esposti due dipinti, uno di Franco Angeli "*Mao con la bandiera rossa*" e l'altro di Mario Schifano "*Festa cinese*", i quali, facendo apertamente riferimento a fatti ed esponenti politici, portano in campo istanze ideologiche. Il colore rosso, utilizzato dai due artisti, richiama alla mente dei visitatori il contesto storico di contestazione politica, in cui collocare cronologicamente anche tutte le opere della mostra.

Proponendo inizialmente una prospettiva storica e ideologica di quegli anni, l'allestimento di Ester Coen porta successivamente i visitatori a confrontarsi con opere che esteticamente rompono con la tradizione e con la nozione stessa di prodotto artistico, nella cui logica interna si

realizza una rivoluzione: non più per le tematiche o l'iconografia, ma in quanto a nuovi materiali utilizzati e possibilità estetiche esplorate. Le opere, infatti, si staccano dalle pareti, chiedono spazio oltre i piedistalli e irrompono fisicamente nella sala, creando con i visitatori un nuovo rapporto.

Accomuna le differenti ricerche artistiche l'uso dei fili di ferro e delle lamiere appartenenti alla realtà industriale, oppure del carbone, della sabbia, di elementi naturali e organici, vivi e soggetti alle modifiche del tempo. Le opere traggono la loro forza dalla realtà e contemporaneamente sono destinate a mutare nel tempo, sottoposte allo stesso processo della natura, dell'uomo e della società.

Gli artisti si ribellano in tal modo contro un concetto di forma esistente di per sé, calata dall'alto, per creare liberamente e in maniera autonoma un proprio linguaggio, in modo più faticoso ma sicuramente più sincero e reale. L'arte ha, infatti, in sé il potenziale di far emergere nuove forme, di rendere la società meno cristallizzata; in quegli anni seppe creare nuovi dialoghi e dare spazio a nuove voci, quelle stesse che la società tentò troppo spesso di soffocare.

L'incontro ha suscitato grande apprezzamento tra il pubblico, composto da studenti e cittadini. Infatti, oltre ad introdurre – attraverso la viva voce di colei che ne ha curato il progetto espositivo – ad una mostra ricca di opere d'arte emblematiche per la contemporaneità, ha saputo stimolare riflessioni su un periodo storico che sta alle radici della odierna cultura civile e sociale.

21 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

GIOVANNA RICOTTA: DAGLI ALBORI ALLA MATURITÀ. STORIA DI UN PERCORSO ARTISTICO

“Artist talk”

Alice Moroni

Il 2 ottobre 1992 apre la mostra *Post Human* a cura di Jeffrey Deitch. Tappa essenziale nell'evoluzione dell'arte contemporanea/post-moderna, questa esposizione ridefinisce alcuni dei concetti centrali nel mondo dell'arte dalle seconde avanguardie in poi, primo tra questi la nozione di corpo. Un corpo che, dalla fine degli anni Ottanta, deve relazionarsi con una società ormai divenuta totalmente massmediologica, in cui sono le immagini a dominare, costruendo una rappresentazione idealizzata della realtà, così come idealizzato è il modello di corpo che si impone. Non basta più che esso sia giovane, bello e atletico, deve esserlo oltre la struttura biologica, che non costituisce più un limite, ma può essere costantemente migliorata attraverso l'uso di protesi tecnologiche. La natura umana viene superata, scompare, lasciando spazio alla nuova post-umanità.

E' da questo scenario che emerge, nel 1997, Giovanna Ricotta – savonese di nascita e milanese d'adozione – con la sua prima performance, *Coperta*, che inaugura un percorso artistico in costante divenire. Proprio di questa evoluzione ha parlato l'artista il 22 marzo 2018 nell'Aula Magna di S. Cristina, invitata da Silvia Grandi, con la quale ha collaborato per la curatela di alcuni dei suoi più recenti progetti (*Non sei più tu*, 2015; *Falene*, 2012; *Fai la cosa giusta*, 2010).

Se il percorso di Ricotta si inaugura con lavori performativi forti, in cui il corpo è il vero protagonista della ricerca estetica dell'artista (vedi *Prossima Apertura GR* e *Cena Virtuale*, entrambi del 1998), evolvendosi esso comincia ad inglobare nuovi media – il video, la fotografia, il design – fino a raggiungere una completezza formale che porta le sue opere ad essere veri e propri “lavori multimediali”, caratterizzati da una forte interdisciplinarietà.

Le ricerche più recenti di Giovanna Ricotta sono connotate da una scrupolosa progettazione: l'artista studia con attenzione ogni singolo elemento che andrà a comporre l'opera finale, in cui gli oggetti presenti nell'installazione, l'atto performativo in sé e il lavoro di postproduzione sono complementari e rivestono ruoli ugualmente pregnanti. Quelle di GR non sono più performance in senso stretto, ma lavori mirati a superare l'hic et nunc dell'evento, a cristallizzarlo, divenendo vere e proprie esposizioni di se stesse. Così come la situazione performativa è preceduta da uno studio accurato e minuzioso, che vede l'artista intenta a progettare uno a uno gli oggetti-corpi che compongono l'impianto della messa in scena, ad essa segue la creazione di un prodotto, il video, il quale diviene una sorta di “performance alla seconda”, volta a conservare ciò che altrimenti svanirebbe nel qui e ora, mentre i corpi creati dall'artista vanno a comporre una vera e propria installazione. Tutto è studiato, calibrato, non vi è nulla che viene lasciato al caso.

Con la maturità artistica, dunque, si assiste a una sorta di inversione di marcia: l'animo giovane ed esplosivo di Giovanna Ricotta si placa, come per effetto di una sorta di implosione, che non la porta però a rinchiudersi in se stessa, ma fa emergere la parte più introspettiva e concettuale della sua personalità, quella rappresentata dalla geisha di *Fai la cosa giusta*.

Dalla seconda metà degli anni Duemila i lavori di Ricotta si fanno più critici, si caricano di autocitazioni che li rendono immediatamente

A destra: Giovanna Ricotta, *Fai la cosa giusta* (performance), 2010, Bologna, MAMBo



riconoscibili. Quella che viene ricreata è un'atmosfera fantastica e surreale, in cui il bianco è il colore dominante. Le situazioni più violente ed aggressive delle opere giovanili (vedi *Ring*, 2002) vengono abbandonate per lasciare spazio a un clima di sospensione, dove un bianco ricco di trasparenze, riflessi e cangiantismi crea una patina sublimante.

La citazione sportiva diviene regola: il golf, il salto con l'asta, la danza classica diventano metafore di un sistema fortemente strutturato, in cui la performance viene assunta come disciplina, per la cui riuscita sono essenziali un attento studio e un duro allenamento; teatralità e caso vengono ineluttabilmente esclusi, lasciando posto a una sorta di processualità scientifica che deve essere seguita dall'artista-atleta.

Tutto si compone come in un rituale: i movimenti sono lenti, le pose studiate, ogni azione si carica di forti significati.

Gli oggetti vengono inclusi nei lavori con un protagonismo crescente, non in qualità di ready-made, ma come vere e proprie opere forgiate dalle mani di un artista demiurgo. Essi non solo sono funzionali all'allestimento performativo, ma, assieme alla produzione multimediale, rappresentano una testimonianza costante dell'evento artistico. Conservati ed esposti sono pronti a rievocare ripetutamente ciò che altrimenti svanirebbe nella natura effimera della performance.

Dopo più di vent'anni di sperimentazioni, Giovanna Ricotta è ben consapevole che il suo è un percorso artistico in costante evoluzione e che il proprio lavoro non può far altro che crescere e trasformarsi insieme a lei. Raggiunta la piena maturità con *Fai la cosa giusta*, in cui "dà vita ad un'azione precisa", frutto di un addestramento decennale, "per arrivare ad una meta: fare la cosa giusta", l'artista è pronta ad affrontare la metamorfosi di *Falene*. Opera cruciale per la crescita di Ricotta, in essa la protagonista si spoglia letteralmente e metaforicamente delle vesti del passato, alla ricerca di una libertà che non era riuscita a raggiungere con *Go fly* e *C'è bisogno di un caos interiore*

per generare una stella danzante. L'artista, abbandonato in via definitiva il proprio bozzolo, è ora pronta ad assumere il suo aspetto definitivo. Questo rituale di addio si conclude con la creazione dell'urna di *Non sei più tu*, il cui titolo testimonia chiaramente l'intento di Ricotta di lasciarsi alle spalle un Io ormai superato. Quest'urna funeraria – creata appositamente per la performance attraverso l'uso di una stampante 3D – si fa ospite in modo emblematico delle ceneri dell'artista, grigia grafite, e sancisce la fine di un percorso, una sorta di abbandono del corpo e del suo uso come medium. Le stesse ceneri vengono riesumate nel maggio 2016, utilizzate per la costruzione di un'ultima azione che segna il ritorno a un'espressività primigenia. “Sono costretta a tornare indietro per andare avanti” è la frase di Ricotta che racchiude il senso dell'azione e complessivamente di tutto il lavoro *Non sei più tu*”.

Conclusa questa fase della sua progettazione, l'artista si dichiara pronta a procedere verso un altro tipo di sperimentazione, ancora indefinita per Giovanna stessa, di cui l'amore e il concetto di “siamesità”, in elaborazione presso l'artista, saranno i nuovi protagonisti.

22 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

TECNOLOGIA, ARTE E CULTURA CONTEMPORANEA.

L'esperienza dell'osservatorio Digicult

Marta Mazzoni

Lunedì 27 Marzo Silvia Grandi ha organizzato un incontro con Marco Mancuso intitolato Tecnologia, arte e cultura contemporanea. L'esperienza dell'osservatorio Digicult.

Marco Mancuso è un critico d'arte indipendente, curatore, editore e docente presso l'Accademia Carrara di Bergamo - dove insegna Sistemi editoriali per l'Arte - e l'Accademia delle Belle Arti e lo IED di Milano - dove si dedica a corsi di New Media Art, Digital Culture e Fenomenologia dell'Arte Contemporanea. Da circa un anno e mezzo collabora con la Galleria Adiacenze di Bologna, per la quale ha recentemente curato la personale del giovane videomaker Virgilio Villoresi dal titolo Click Clack.

Marco Mancuso, negli anni, ha focalizzato la propria ricerca sull'impatto provocato dalle nuove tecnologie e dalle scienze sull'arte, sul design e sulla cultura contemporanea. Durante l'incontro ne ha proposto un'esauritiva panoramica, in particolare concentrandosi sui problemi che si è costretti ad affrontare e sulle soluzioni concrete ad essi correlate, proponendo molti esempi per consentire al pubblico di recepire appieno l'impatto di modalità che sembrano sconvolgere il mondo dell'arte contemporanea, a partire dalla ri-definizione di chi si possa oggi definire artista.

La sua esperienza nasce dall'aver fondato quello che lui definisce il "super-portale" online - viste le dimensioni raggiunte - Dicult, che è stato creato nel 2005 come progetto editoriale indipendente. Un periodo di tempo che potrebbe sembrare breve – tredici anni – ma che, vista la rapidità dell'impatto che stanno avendo le nuove tecnologie sul mondo artistico, è in realtà molto significativo. Tale presenza è diventata sempre più invasiva e risulta interessante osservare come la nuova generazione di artisti sia riuscita a confrontarsi con questa evidenza.

La conferenza ha avuto come tema fondamentale quello dell'interdisciplinarietà: Dicult, muovendosi tra gli ambiti che più di tutti caratterizzano oggi la cultura, ha potuto collegare ed intrecciare tra loro diverse discipline: suono, arte, design, ma anche cultura, politica, reti e scienze, analizzando i riflessi che queste hanno sulla società odierna. L'idea è stata, infatti, quella di proporsi come un osservatorio sull'interdisciplinarietà che, dal punto di vista del fondatore, rappresenta il tratto caratterizzante del mondo contemporaneo.

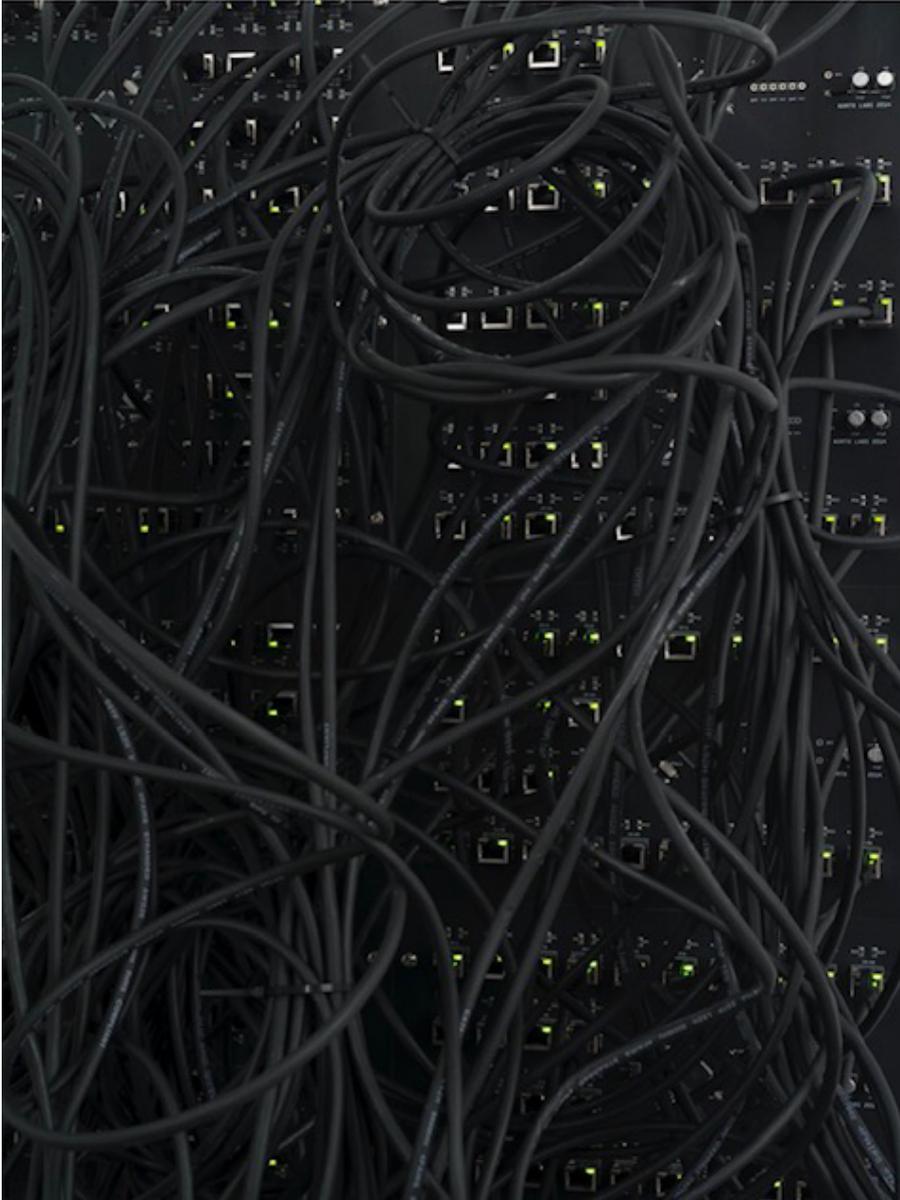
Dicult è molto utilizzato da docenti universitari e da chi fa ricerca, ed è in doppia lingua; anzi, come racconta Marco Mancuso, l'italiano è mantenuto solamente per un senso quasi "romantico". Dicult non produce soltanto contenuti propri, ma raccoglie al suo interno saggi di critici di formazione molto diversa tra loro: chi si occupa di arte contemporanea, chi di design, chi di architettura, performance, musica, sound art, di rapporto arte-scienza, software, grafica e chi unisce questi ambiti all'insegna dell'interdisciplinarietà come fondamentale chiave di lettura del mondo dell'arte contemporanea.

Nell'ambito dell'editoria, delle molte riviste che si occupano di arte contemporanea - da Flash Art ad Artribune - poche propongono progetti editoriali di critica specificatamente rivolti al rapporto arte-scienza, così come sono pochi gli spazi espositivi che vi si dedicano. Secondo Mancuso questo non sarebbe di per sé un male, ma distinzioni così categoriche rischiano di creare piccoli mondi di nicchia, come purtroppo sta succedendo con i Media Art. Del resto questo aspetto

è forse inevitabile, dato che il rapporto arte e nuove tecnologie è storicamente collegato all'evoluzione di specifici movimenti – dal Bauhaus, al movimento d'Arte Cinetica e Programmatica; dalle sperimentazioni video degli anni Settanta, all'arte elettronica degli anni Ottanta del Novecento.

Come si è detto, non sono molti in Italia gli spazi espositivi che danno la possibilità agli artisti di fare mostre in cui la tecnologia sia fortemente presente; sono invece più numerosi quelli esteri. Marco Mancuso ha fornito esempi di gallerie come la Bitform di New York che, nella “grande mela”, è la più importante rispetto a queste tematiche e si occupa prevalentemente di arte e nuove tecnologie, lavorando con una schiera di artisti - tra i più importanti al mondo - che utilizzano tecnologie digitali, software, e via dicendo. O ancora il DAM (Digital Art Museum), un luogo che raccoglie al suo interno sia la funzione museale che quella di galleria, sotto la direzione di Wolf Lieser - uno dei primi galleristi che ha creduto nell'idea che l'arte tecnologica potesse essere esposta e venduta.

Marco Mancuso ha sottolineato, infatti, che un certo tipo di sperimentazione artistica fatica ad entrare nei mondi delle gallerie e nelle fiere. Trattandosi, talvolta, di opere d'arte immateriali, non concrete, hanno in qualche modo bisogno di essere oggettivizzate e avere una propria presenza fisica e un proprio spazio per poter essere esposte, vendute, collezionate, archiviate ed infine storicizzate attraverso la loro presenza nei musei. Tutte attività necessarie a dotare di identità questo tipo di espressione artistica, spesso creata da professionisti con diverse competenze - ad esempio cineasti o video maker - e che solo dopo il passaggio in esposizione vengono riconosciuti come artisti. Questo ci dimostra, inoltre, come ormai non sia più possibile pensare ad una categorizzazione stringente per gli artisti, dal momento che si possono definire in tal modo anche operatori di mondi che non hanno avuto una formazione strettamente artistica, ma che si avvalgono dell'ausilio di laboratori specializzati e diverse tipologie di tecnici per la creazione



John Berens, 2014, Bitforms Gallery, New York

creando nuove reti tra l'ambiente delle industrie, della ricerca scientifica, dei professionisti dell'arte e degli artisti comunemente riconosciuti.

Mancuso ha poi proposto diversi esempi di Art Industries tra cui quello della Science Gallery, letteralmente una galleria della scienza dedicata esclusivamente a produrre ed esporre lavori che operano sul rapporto tra arte e scienza, e che utilizzano processi scientifici, nanotecnologie, biotecnologie e robotica. La galleria aprirà ufficialmente il prossimo anno a Venezia ed è legata all'Università Ca' Foscari con cui ha aperto un'interessante collaborazione.

delle loro opere.

M a r c o Mancuso chiama queste espressioni artistiche Art Industries, utilizzando un termine che non esiste ancora, ma che a suo parere è perfetto per descrivere gli ambiti di ricerca in cui si svolgono queste sperimentazioni. Quello che sta succedendo oggi, quindi, è che lentamente si stanno contaminando mondi diversi,

Molte delle opere di cui si è trattato sono prodotte da un software, di conseguenza è possibile immaginare come cada il concetto di unicità, aspetto che i collezionisti non vedono di buon occhio. È anche vero, però, che si stanno sviluppando nuovi mercati, grazie a piattaforme come, ad esempio, Seditonart, che permette di vendere e collezionare opere - prevalentemente audiovisivi o “grafica generativa” - che vengono riprodotte in un numero limitato di copie, dalle quattro alle cinquemila. Inoltre esistono e si stanno sviluppando musei che espongono e collezionano unicamente opere realizzate con le nuove tecnologie.

Marco Mancuso ha poi trattato del delicato ruolo di “incubatori” che stanno assumendo alcuni musei, creando al loro interno spazi in cui giovani aspiranti artisti possano completare la loro formazione non solo dal punto di vista tecnico, ma dando anche ampio spazio ad una propria ricerca linguistica, sotto la guida di professionisti. Secondo il suo personale parere questi progetti scontano, talvolta, l’errore di mettere in contatto aziende e potenziali finanziatori con una non sufficiente preparazione in ambito artistico. Qualcosa potrebbe forse cambiare se questi musei si trovassero in città all’avanguardia in questo campo, come New York, e questi “incubatori” fossero posti sotto la direzione di operatori con adeguate competenze professionali, così da realizzare un sistema comprensivo di tutte le figure necessarie per l’affermazione di questa filiera. A questo proposito Mancuso ha riportato l’esempio del NEW INC - The First Museum - Led Incubator For Art, il primo “incubatore” gestito da un museo che dà la possibilità di crescita, ricerca, applicazioni e sviluppi – anche in termini di business – ad un ambito artistico che esce dai mercati classici dell’arte contemporanea per sfondare nuove barriere e aprirsi a rinnovate potenzialità.

A conclusione della conferenza Marco Mancuso ha proposto diversi esempi di artisti che lavorano con differenti tecnologie e che hanno parabole di formazione, studio e avvicinamento all’arte di carattere interdisciplinare. Tra questi è risultato interessante l’esempio di Evan Roth, uno dei più affermati in questo ambito a livello internazionale.

Egli nasce come street artist, lavorando con media analogici quali le vernici su superfici fisiche. Quando Roth si avvicina a internet ne viene quasi travolto da un punto di vista artistico e comincia a progettare lavori in rete, diventando uno dei primi net artist. Ovviamente, trovatosi davanti al problema dell'esposizione delle proprie opere, ha pensato ad una modalità con la quale portarle ad essere oggetti fisici. Il lavoro di Roth che Mancuso ha proposto è del 2016, ma continua ancora oggi, ed è intitolato Internet Landscapes. L'opera consiste nella mappatura di tutti i luoghi costieri del mondo in cui le grosse dorsali di internet, ovvero i cavi in fibra ottica che si trovano al di sotto del livello del mare, emergono sulla terra ferma: ciò che cerca di fare l'artista è rendere visibile, materico e oggettivo un concetto astratto come internet, le reti, i dati e i network che appartengono alla nostra cultura, alla nostra quotidianità, ma che noi non vediamo. Il risultato finale dell'opera sono fotografie ad infrarosso, ovvero la frequenza con cui passano i dati all'interno della fibra ottica contenuta nelle dorsali. I suoi possono essere considerati lavori molto poetici, caratterizzati da uno stretto rapporto con la natura, una natura in cui internet non si vede, pur essendo costantemente presente al di sotto della superficie.

Marco Mancuso ha fornito una spiegazione molto efficace ed esauriente del panorama artistico più contemporaneo che si sta aprendo alla collaborazione con altre discipline, contribuendo alla sensibilizzazione verso nuove tematiche che ancora difficilmente vengono accettate. L'incontro, svoltosi all'insegna dell'interdisciplinarietà, è stato di particolare interesse per la possibilità di approfondire la conoscenza di problematiche di rado trattate in ambito accademico e sulle quali è quanto mai opportuno sviluppare una consapevolezza sempre più forte, poiché costituiscono parte integrante della nostra quotidianità.

27 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

CONFERENZA DI LORENZO BALBI

Annalaura Puggioni e Damiano Perini

Lorenzo Balbi, il nuovo direttore del Mambo, intervenuto il 27 marzo scorso presso l'Aula Magna di Santa Cristina, si mostra subito determinato, spontaneo, aperto, simpatico. Aspetta seduto tra gli studenti ascoltando la lezione che precede la conferenza, forse per proporsi immediatamente collaborativo, o forse per evidenziare l'avversità ad ogni forma autoritaria: la semplicità dei modi e delle parole fanno risaltare ancor più la chiarezza delle idee, l'ambizione dei progetti e la determinazione di portarli a termine.

L'arrivo al Mambo. "Sono giovane? Non lo so", risponde Balbi alle ideatrici dell'incontro, Lucia Corrain e Silvia Grandi, aprendo la conferenza; "ho già due figlie". E in effetti a soli 35 anni è, secondo *Artribune*, il più giovane direttore di museo pubblico in Italia. Un traguardo raggiunto presto e in modo del tutto inaspettato.

La sua prima formazione artistica avviene a Venezia, alla Università Cà Foscari, dove studia arte moderna, «quella vera, dei fondi oro», dice sarcastico, per poi cominciare a lavorare nella redazione del *Giornale dell'Arte*: "Volevo fare il giornalista, chissà poi perché". Torna quindi a Torino, sua città natale e sede del noto mensile, e si iscrive alla laurea magistrale, stavolta però seguendo la via "contemporaneista", anche se "l'insegnamento finiva con Casorati".

Inizia la propria attività lavorativa quando viene assunto come mediatore culturale alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, una figura professionale introdotta in Italia in tempi piuttosto recenti e che la Fondazione ha da subito accolto, situata idealmente tra il pubblico e l'opera, superando in qualche modo la semplice natura di "guida canonica" dei musei. Di qui la via per occupazioni sempre più importanti per impegno e responsabilità. Quando sostituisce una collega in maternità diventa il registrar della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, ovvero colui che si occupa della logistica, del trasporto delle opere e della loro assicurazione; "è stata la fase più impegnativa della mia vita... un incubo totale" afferma. Un "ruolo chiave" però, che gli ha insegnato moltissimo, e che ammette servirgli a tutt'oggi per la professione di direttore museale. Su proposta di Ilaria Bonacossa, allora curatrice della Fondazione (e attualmente direttore di Artissima), diventa assistente curatore, occupandosi prevalentemente di mostre e collezioni all'estero. "Dal punto di vista formativo è una cosa fondamentale: non sei curatore finché non hai la possibilità di confrontarti con un gruppo di opere che non hai scelto tu".

Sicché, dopo 11 anni passati alla Fondazione torinese, decide di cambiare contesto e mettersi alla prova: "avevo voglia di nuovi stimoli, di confrontarmi con una nuova città". L'occasione arriva con la pubblicazione del bando per il ruolo di nuovo direttore artistico del Mambo a Bologna. Propone la sua candidatura senza farsi illusioni, e anzi quando scopre di essere stato scelto tra i primi 10 finalisti si ritiene già soddisfatto. "Trovandomi in questa short-list con importanti curatori (la lista si trova su *Artribune*), con una carriera più avviata rispetto alla mia, il mio obiettivo era stato raggiunto".

Si presenta al colloquio senza iniziative ridondanti, sostenendo un dialogo informale, "senza proposte specifiche", ma con idee chiare e concise, riportando la sua esperienza di formazione: dare più importanza alle nuove generazioni, alle residenze temporanee degli artisti e soprattutto aprirsi, sia letteralmente per gli spazi del museo,

sia metaforicamente al pubblico. “Aprire” sembra esser la sua parola d’ordine, un museo aperto a tutti il suo obiettivo.

Il giorno seguente il colloquio viene informato al telefono della sua nuova occupazione come direttore artistico del Mambo. “Di punto in bianco la vita è cambiata; per me, per mia moglie, e per le mie due figlie di 8 mesi, praticamente sradicate da Torino per essere portate nella campagna della bassa bolognese... nella ridente Ozzangeles”, cioè Ozzano, “dove si sta comunque molto bene”.

L’esordio: l’importanza della “squadra”. Lorenzo Balbi fa il suo ingresso ufficiale da direttore artistico a Bologna il 3 luglio 2017, “con 43°C all’ombra”, trovandosi in una realtà “completamente nuova”, come ci spiega. Al Mambo si trova con un gruppo di lavoro formato da 28 persone, “tutte donne, tutte più vecchie di me, tutte lì da moltissimi anni”, un ambiente che comunque gli sembra da subito “positivo e propositivo”.

Non parla mai di “dipendenti” ma sempre di “squadra”, di cui lui rappresenta l’“allenatore”. Infatti la metafora sportiva – e in particolare quella calcistica – è un suo grande punto di forza, con la quale si propone di cambiare il volto della comunicazione (tra gli elementi di spicco della sua politica curatoriale). Il primo prodotto realizzato, seguito allo slogan “tifate Mambo! Mambo rulez!”, è la sciarpa creata da Maurizio Cattelan collegata al progetto “*Made in Catteland – Museum League*” e replicata per un numero limitato di 300 pezzi (il costo è di 59,00 €: “troppo, ma più basso di così non si può andare, essendo considerata edizione d’autore”).

Un secondo progetto, legato sempre alla comunicazione, che prosegue la metafora calcistica iniziata con la sciarpa “ultras” di Cattelan (“dopo la sciarpa la situazione mi è sfuggita ovviamente di mano”), è il calendario annuale degli eventi in formato album di figurine e commissionato alla Panini, colosso mondiale del settore, perché - sostiene - non puoi essere squadra di calcio “se non sei legittimato dall’album figurine Panini”.

L'idea, seppur già sfruttata in altri contesti, come nel campo dell'abbigliamento da diverse firme illustri (Adidas, Puma), è certo una novità per il mondo artistico. "Ci è piaciuta l'idea di associare il brand ad un ambito non tradizionale come appunto un circuito di musei d'arte", ci dice Giacomo Giorgi, responsabile vendite della Panini SpA, intervistato per collegArti. "Abbiamo già lavorato su progetti simili, seppur in settori diversi; nel 2016, ad esempio, abbiamo creato una collezione che rappresenta gli artisti/designer che espongono da Colette a Parigi". Conclude Giorgi entusiasta: "la notorietà, la storia e soprattutto le emozioni che questo logo suscita in ognuno di noi contribuiscono a rendere questi eventi molto esclusivi".

L'intento di Lorenzo Balbi, insomma, è avvicinare e coinvolgere le persone, di tutte le età e di tutte le estrazioni sociali, all'arte contemporanea. E per ottenere tale obiettivo si è spinto oltre, arrivando ad un intrattenimento più vivace, puntando alla socialità del bar. "Dal primo marzo abbiamo ottenuto una conquista", racconta, "una serata di apertura tutti i giovedì fino alle 22.00". "E tutti i giovedì" prosegue "cerco con le unghie e con i denti di abituare il pubblico a identificare quella serata come la serata del Mambo". E non mancano certo i drink di accompagnamento: "al bar sono bravissimi a fare gli spritz...poi se tra un bicchiere e l'altro vuoi vederti anche due Morandi, va bene".

Il Mambo oggi e domani. Lorenzo Balbi rievoca, a questo punto, la storia dell'edificio che lo ospita: il Mambo nasce nell'ex Forno del Pane, costruito nel 1915 per volere del sindaco Francesco Zanardi, con l'intento di assolvere alle difficoltà di approvvigionamento dei bolognesi. Cambia le sue funzioni negli anni Quaranta, divenendo sede dell'Ente Autonomo dei Consumi, fino alla sua chiusura nel 1958. Infine, inaugura come museo di arte moderna nel 2007, dopo una serie di restauri iniziati nella seconda metà degli anni Novanta.

Lorenzo Balbi pensa di "aprire tutto il museo", costretto oggi nel "mascherone che impedisce di vedere il vecchio edificio": vuole, insomma, restituire lo spazio originario al museo, dedicando quello



Bologna, MAMBo, Museo di Arte Moderna

della sala ciminiera alle mostre temporanee, poiché “si deve parlare della sala ciminiera come della Turbine hall della Tate!” e poi perché “l’identità dello spazio gioca un ruolo fondamentale nel lavoro dell’artista”. Balbi sottolinea come, a suo parere, il museo bolognese disponga del “migliore dipartimento educativo d’Italia”. La conferma viene da un incontro a Venezia col MoMA di New York, dal quale emerge che il museo bolognese si colloca tra i primi posti in classifica per le strategie educative. Balbi aggiunge: “l’anno scorso il nostro Dipartimento, il vero fiore all’occhiello del Dipartimento Educativo Bologna Musei, spalmato in 15 musei del territorio, ha potuto lavorare con 4250 classi. In un solo giorno, durante il mese di marzo, sono stati portati a termine 60 laboratori. Questo per fare capire quanto sia ricettivo il territorio!”

Quanto al museo Morandi ricorda che è stato “parcheggiato lì dal 2012; sarebbe dovuto ritornare a Palazzo d’Accursio ma, per problemi

strutturali, la sede non è stata reputata idonea”. A Balbi è stato chiesto di progettare un riallestimento per l’intera collezione al primo piano del MAMbo. Casa Morandi viene nominata, ma solo poiché vorrebbe inserirla nel percorso dedicato al grande pittore con un biglietto unico.

“Nel frattempo – prosegue – sono consulente per un secondo progetto relativo alla ristrutturazione, al riadeguamento e ampliamento di Palazzo d’Accursio: dovrebbe diventare il Palazzo della città, con le collezioni dal Duecento all’Ottocento.

Tra i progetti rientra anche il riallestimento di Villa delle Rose, al centro del grande parco nel quartiere Saragozza; “donata nel 1916 dalla Contessa Nerina Armandi Avogli al Comune di Bologna, è stata adibita a spazio espositivo per mostre temporanee ed eventi pubblici e privati”. Qui avranno luogo ogni anno due mostre in collaborazione con la “Residenza per Artisti” di via Turati, donata dalla Prof.ssa Sandra Natali nel 2010 alla Gam di Bologna e oggi compresa nell’Istituzione Bologna Musei. La Residenza, oltre a essere un luogo abitativo, è un vero e proprio atelier di formazione, un laboratorio che sostiene i giovani artisti a inserirsi nel mondo dell’arte.

Lorenzo Balbi parla, infine, della programmazione per il Mambo, che prevede due mostre all’anno nello spazio grande, una all’inizio dell’estate e l’altra prima di Natale. Cinquantacinque giovani artisti contemporanei, italiani e stranieri, saranno riuniti in una collettiva generazionale dal titolo *That’s it!*, a giugno; a dicembre si terrà la prima personale in Italia dell’artista argentina Mika Rottemberg. Al primo piano Balbi ha ritagliato uno spazio per quella che definisce una “project room” dove intende presentare ricerche di artisti locali e adibire per la valorizzazione del patrimonio storico-artistico di Bologna, con accesso gratuito. Qui saranno esposte le opere della collezione personale di Roberto Daolio fino a maggio, cui seguirà una mostra-omaggio a Rosanna Chiessi in giugno. Successivamente verrà organizzata una mostra dedicata alle sperimentazioni video VHS dal 1995 al 2000, curata da Silvia Grandi. “Questa linea” – dichiara Balbi – “è volutamente

precisa per garantire dei prodotti e strategica per esportare il logo del museo al di fuori dell'Italia e per creare nuove partnership”.

I propositi con Arti Visive. Nel corso della conferenza non sono mancati gli spunti per proporre a Lorenzo Balbi eventuali progetti che permettano una collaborazione diretta tra il Mambo e il Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive. A una prima proposta di Lucia Corrain di dare la possibilità agli studenti del Corso Magistrale di svolgere un tirocinio formativo come mediatori culturali all'interno del museo, il direttore si rende immediatamente disponibile: “assolutamente auspico che ciò avvenga; per me è stato importantissimo”, afferma ricordando la sua formazione alla Fondazione Sandretto.

Lorenzo Balbi conclude l'incontro mostrandosi ottimista verso una possibile relazione tra le due sedi, lasciando speranzosi i numerosi studenti tra il pubblico.

27 marzo 2018, Aula Magna, Santa Cristina

L'ANGELICO A ROMA: UN CAPITOLO CRUCIALE DELLA PITTURA DEL QUATTROCENTO

Maria Vittoria Longo



L'incontro del 4 aprile 2018 del ciclo sull'arte "I mercoledì di Santa Cristina" è stato incentrato su una delle figure più emblematiche dell'arte italiana del Quattrocento: Beato Angelico. In particolare modo l'accento è stato posto sul suo operato a Roma tra il 1445 e il 1455.

La conferenza, dal titolo "L'Angelico a Roma. Un capitolo cruciale della pittura del Quattrocento" che, come di consuetudine, si è svolta nell'Aula Magna dell'ex convento di Santa Cristina - oggi sede del Dipartimento

Beato Angelico, Cappella Niccolina (particolare), 1446-1448 ca., Città del Vaticano, Palazzo Apostolico

delle Arti - è stata tenuta da Gerardo De Simone e coordinata da Daniele Benati.

Gerardo de Simone ha conseguito laurea, specializzazione e dottorato di ricerca presso l'Università di Pisa. Borsista al Kunsthistorisches Institut di Firenze (2008) e a Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (2010-2011) - ha fondato nel 2001 e co-dirige, la rivista di arti visive e beni culturali "Predella" (www.predella.it). Suo ambito di studi privilegiato, ma non esclusivo, è la pittura italiana del Rinascimento. Ha pubblicato numerosi saggi in riviste italiane e internazionali, cataloghi di mostre, atti di convegni. Inoltre è docente presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara e visiting professor presso la Shanghai University e la Renmin University di Pechino.

In questo incontro De Simone ha presentato a grandi linee l'ampio lavoro che ha svolto a partire dal suo dottorato di ricerca presso l'Università di Pisa e che oggi ha raccolto in un libro: *"Il Beato Angelico a Roma. 1445-1455. Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti"*.

Dopo una breve introduzione di Daniele Benati, De Simone ha iniziato a delineare le varie fasi del lavoro dell'Angelico a Roma, soffermandosi in particolar modo sui cicli di affreschi realizzati dall'artista durante i papati di Eugenio IV e Niccolò V e per il cardinale domenicano spagnolo Juan de Torquemada. Molti di questi affreschi purtroppo sono oggi perduti.

L'Angelico venne chiamato per la prima volta a Roma nel 1445 dal papa veneziano Eugenio IV, il quale, avendo visto gli affreschi di questo artista in San Marco a Firenze, ne era rimasto affascinato. Il papa si trovava a Firenze nel 1443, quando San Marco venne consacrata, poiché era fuggito da Roma da nove anni a causa di una situazione di rivolta che animava in quel momento la capitale. Giunto per la prima volta a Roma, l'Angelico lavorò agli affreschi della cappella di San Nicola

- meglio conosciuta come cappella del Sacramento - nel cuore dei Palazzi Vaticani. Questa cappella era stata fatta edificare da Niccolò III Orsini (1279) ed Eugenio IV decise di farla restaurare e di darle nuova vita. Già negli anni trenta del Quattrocento aveva commissionato a Donatello il tabernacolo, al cui centro vi è la “*Madonna della febbre*” (precedentemente nell’Oratorio di Santa Maria della Febbre) che proprio De Simone ha riconosciuto all’Angelico stesso in base al confronto con altre opere sicure di questi anni.

Nella cappella del Sacramento, che accolse i conclavi dal 1455 al 1534, l’artista venne chiamato ad affrescare il suo primo ciclo romano comprendente scene della vita di Cristo. La decorazione venne distrutta nel 1534, quando papa Paolo III Farnese fece costruire il nuovo salone dei suoi palazzi. L’unica testimonianza di questo ciclo di affreschi è costituita oggi da una serie di disegni su pergamena purpurea che si trovano divisi in musei di Rotterdam e Cambridge (Massachusetts). Riprendendo un’ipotesi di Boskovits, De Simone ritiene che tali pergamene siano state create per presentare il progetto al Papa prima della messa in opera.

A parere di De Simone in una cappella con le storie di Cristo, come quella del Sacramento, non poteva mancare un “*Giudizio Universale*”, tanto più che l’Angelico ha affrontato più volte questo tema. Il Giudizio che si accosta maggiormente agli affreschi vaticani dal punto di vista stilistico è quello che oggi si trova nella Galleria Nazionale di Palazzo Corsini. Si trattava sin dall’origine di un trittico, il cui committente fu il cardinale domenicano spagnolo Juan de Torquemada, collaboratore del papa Eugenio IV contro i conciliaristi.

De Simone coglie l’occasione per illustrare, sia pure brevemente, alcuni dei “Giudizi” dipinti dall’Angelico, in particolar modo quello che oggi si trova a Berlino e che viene associato cronologicamente proprio agli anni romani dell’artista, dal quale nei secoli successivi vennero tratte alcune copie (la più famosa, commissionata da Pio V Ghislieri a Bartolomeo Spranger, si conserva nella Pinacoteca Sabauda di Torino).

Parlando della Cappella del Sacramento, Giorgio Vasari (1568) ricorda che al suo interno vi erano raffigurate molte personalità contemporanee all'artista, tra le quali anche Niccolò V. Come può accadere ciò, se la cappella fu voluta e commissionata da Eugenio IV? Ci sono varie ipotesi in merito non ancora accertate. La più plausibile sembra essere quella secondo cui i ritratti di cui parla Vasari non si trovavano nella cappella del Sacramento, bensì in un altro ciclo di affreschi vaticani dell'Angelico, lo studiolo di Niccolò V.

La presenza dell'Angelico a Roma non è continuativa, infatti negli stessi anni egli lavora, per la durata di un'estate, anche agli affreschi della Cappella di San Brizio nella cattedrale di Orvieto; del suo lavoro oggi rimane soltanto un Cristo benedicente ivi ubicato.

Nel 1447 il Beato Angelico inizia a lavorare al suo secondo ciclo di affreschi, quello della cappella di San Pietro. Per questa commissione abbiamo come testimonianza le ricevute di pagamento al pittore, ma nulla ci è pervenuto per il suo maggior aiutante: Benozzo Gozzoli. Non è molto chiaro ciò che ha dipinto davvero l'Angelico. Si sa che la cappella conteneva degli antichi affreschi di Giotto e dunque c'è chi pensa che egli non abbia fatto nulla di nuovo, se non restaurare tali affreschi. Secondo la testimonianza di Vasari, negli stessi anni l'artista è conosciuto e apprezzato anche come miniatore. Ma in realtà è possibile che alcune miniature a lui attribuite siano state eseguite da Benozzo.

Nel 1448 viene commissionato all'Angelico un altro importante ciclo di affreschi in Vaticano, forse il più conosciuto di questo suo periodo romano, anche perché è l'unico ad essersi conservato: sono i dipinti per la cappella di San Lorenzo, meglio conosciuta come cappella Niccolina. Essa ha le dimensioni di una cappella quattrocentesca e al suo interno contiene, in due cicli paralleli composti di sei scene ciascuno, le storie di San Lorenzo e di Santo Stefano: un ciclo assai apprezzato anche da Raffaello, che le prese a modello per la sua opera vaticana e non solo. De Simone ha molto approfondito la fortuna che questi affreschi hanno avuto nei secoli: un primo libro corredato di incisioni venne pubblicato

già nel XVIII secolo e un articolo molto importante del secolo successivo propone un'incisione che mostra la decorazione presente sulla parete dell'altare andata perduta. In un periodico della fine dello stesso secolo comparve inoltre l'immagine dell'incontro di Niccolò V con l'Angelico, associata alla poesia di un poeta tedesco ora poco noto.

De Simone ha dato molta importanza al riconoscimento e allo studio delle fonti iconografiche usate per questi affreschi. Fondamentale in tutte le scene è il rapporto con l'architettura, che come notò lo storico dell'arte tedesco Richard Krautheimer sembra sovente riecheggiare i progetti per la nuova San Pietro. Infatti è proprio sotto il pontificato di Niccolò V che vengono intrapresi i lavori per la nuova Basilica e che Bernardo Rossellino realizzò il nuovo coro. Durante il suo meticoloso studio di questa cappella, De Simone ha cercato per ogni lunetta di individuare chi Angelico potesse avere citato e chi, in seguito, abbia citato lui.

Solo alcune di queste lunette sono state illustrate durante la conferenza, come per esempio la prima del ciclo su San Lorenzo con "*L'ordinazione diaconale di San Lorenzo da parte di papa Sisto*", ove questi ha le sembianze di Niccolò V e uno dei tre cardinali presenti è proprio Torquemada. La scena del "*Risanamento degli storpi*" è, invece, quella che maggiormente si avvicina al Masaccio della Brancacci, mentre la "*Donazione dei tesori della chiesa a San Lorenzo*" può facilmente essere messa in relazione con una delle formelle del Filarete per la porta di San Pietro. Più in generale, l'Angelico si richiama sovente agli affreschi di Giotto nelle cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce.

De Simone ha studiato anche il pavimento di questa cappella. Da sempre attribuito ad uno degli assistenti del Filarete, confrontando il rosone centrale del pavimento con quello di Santa Maria Novella, egli ritiene possa essere ricondotto a Leon Battista Alberti.

Sempre del periodo romano, secondo De Simone e altri studiosi, è "*La Madonna della Minerva*" probabilmente dipinta per il Giubileo del

1450.

Infine, l'ultimo ciclo attribuibile all'Angelico a Roma è quello di Santa Maria sopra Minerva, purtroppo andato completamente perduto. Di certo sappiamo che l'Angelico lo realizzò per il cardinale Torquemada e che comprendeva ben trentaquattro scene dell'Antico e del Nuovo Testamento corredate da lunghe iscrizioni, il che richiama le "*Meditationes*" fatte stampare da Torquemada nel 1467, corredate da xilografie per le quali alcuni studiosi hanno proposto il nome di Antoniazio Romano, ma che per De Simone dipendono dai perduti affreschi l'Angelico. Sappiamo, inoltre, della presenza costante di un piccolo monaco domenicano, sempre lo stesso tranne ove è rappresentato il cardinale Torquemada inginocchiato dinnanzi a papa Sisto, dal che possiamo facilmente intuire che quel monaco non è altro che lo stesso cardinale.

La conferenza si è conclusa con un lungo applauso. Purtroppo, data l'ora, non c'è stato tempo per interventi da parte del pubblico, ma certamente tutti coloro che hanno assistito hanno portato con sé oltre alle molte domande inespresse anche il piacere di un racconto davvero ben articolato e coinvolgente.

4 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

PRESENTAZIONE DEL LIBRO "LORENZO LOTTO: IL LIBRO DI SPESE DIVERSE" DI FRANCESCO DE CAROLIS

Filippo Antichi

A volte è incredibile scoprire come un'ulteriore ricerca su un documento già ampiamente studiato di un pittore molto noto possa rivelare aspetti inediti della realtà che conosciamo. Un'occasione di questo genere ci viene oggi fornita dall'edizione del Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto, curata da Francesco De Carolis, la quale ci offre nuovi spunti attraverso cui indagare l'attività di un artista così sfuggente rispetto alle correnti più tradizionali della storia dell'arte. Questa pubblicazione è stata presentata lo scorso 5 aprile alla Fondazione Zeri per il consueto ciclo di incontri primaverili in biblioteca, dove il curatore - la storica Ottavia Niccoli - e Enrico dal Pozzolo, esperto di pittura veneta del Cinquecento, hanno instaurato un dibattito che mirava ad osservare la figura del pittore veneziano secondo molteplici punti di vista.

Andrea Bacchi ha presentato gli ospiti per poi lasciare il pubblico alle loro parole. Ottavia Niccoli ha lodato la qualità della trascrizione e redazione finale del saggio, e ha fornito una contestualizzazione storica del Libro di spese diverse tenuto da Lotto negli ultimi quindici anni della sua vita. Si tratta di un libro che annota le spese secondo il principio della partita doppia, organizzato a rubrica in ordine alfabetico secondo il nome di battesimo (l'uso dei cognomi non era infatti formalizzato al tempo) dei creditori e dei debitori, su fronte e retro

della stessa pagina, una per il dare e una per l'avere. Questa pratica era tipica dei mercanti veneziani, che seguivano il criterio descritto da Luca Pacioli alla fine del secolo precedente. Già qui è possibile vedere come il Libro non si occupi della vita intima dell'artista, sullo stile del Diario di Pontormo, e neanche sia una Ricordanza o un Libro di Famiglia, su cui i notabili erano soliti scrivere ricorrenze famigliari e cittadine accanto alle importanti spese sostenute. Questo è un documento principalmente mercantile e tecnico, in cui l'artista mette una parte di sé commentando la più o meno assennata "giustizia e ragione" dei prezzi pattuiti per le sue opere, frutto di "diligenza e fatica", per usare le sue stesse parole.

Da questi termini emerge un'etica professionale più facilmente accostabile a quella di un mercante o di un borghese, piuttosto che di un cortigiano. Lotto infatti dipinge per una classe sociale medio alta, non per le corti come tanti suoi contemporanei, e nel farlo ha piena coscienza di esserne parte. La sua pittura è un lavoro che rientra nella prima produzione di beni di consumo della nascente società borghese, e lo stesso artista non è immune al fascino degli oggetti preziosi come gioielli e tappeti, che poteva vedere esposti frequentando il porto di Ancona o la Fiera di Recanati. Da questa nuova edizione del Libro, Lotto emerge come artista del suo tempo, perfettamente inserito nel sistema, tuttavia senza che ciò vada a scalfire totalmente l'immagine del genio inquieto, animato da una profonda sensibilità religiosa, che si è andata consolidando nell'ultimo secolo.

Proprio su questo punto ha insistito Enrico Dal Pozzolo, dopo aver illustrato il percorso formativo di Francesco De Carolis, svolto tra le Marche, Siena e Bologna. Lo storico dell'arte ha evidenziato come il Libro sia stato interpretato in modo diverso dalla critica nel corso della sua storia recente. Riscoperto nel 1892 mentre Bernard Berenson lavorava alla prima monografia sull'artista, la prima trascrizione fu pubblicata da Adolfo Venturi nel 1895. Del Libro poi si persero le tracce per sessant'anni, fino alla riscoperta di Pietro Zampetti, che ne pubblicò un'edizione critica nel 1969. Questi studiosi si dimenticarono

di leggerlo come documento mercantile e si limitarono a usarlo solo per estrapolare dati sull'artista, in un'ottica venata dal decadentismo di cui erano figli: Lotto, infatti, affascinava in quanto artista negletto e incompreso dalle piazze importanti, un libero genio ramingo in zone periferiche dove lasciò capolavori nel suo stile personalissimo.

Da questa nuova edizione emergono anche questioni affrontate solo marginalmente in precedenza, come il fatto, già notato da Francesca Cortesi Bosco, che il Libro non conserva memoria di tutte le opere licenziate in quel periodo, in quanto spesso esse venivano semplicemente donate e quindi non rendicontate, come la *Sacra Famiglia* passata in asta a Parigi e ora di ubicazione ignota, ascrivibile - su base stilistica - alla fase tarda del pittore, e ricondotta ai destinatari grazie agli stemmi rappresentati sul retro, ma non citata nelle spese.

Sostenuto da queste introduzioni, Francesco De Carolis ha dunque illustrato i risultati metodologici emersi da questa nuova trascrizione, che ha rispettato in tutto l'originale organizzazione in partita doppia. Al testo fanno seguito indici e apparati compilati dallo stesso curatore col proposito di fornire un'edizione di riscontro del documento. Tuttavia De Carolis ha anche mostrato alcune conclusioni che si possono trarre dalla sua lettura, sottolineando, ad esempio, come l'uso della partita doppia organizzata in rubrica da parte di un artista dimostri la sua razionalità, in quanto evidenzia il capitale materiale della bottega del pittore, che continua ad annotare le piccole spese anche dopo aver chiuso l'attività ed essersi fatto oblato nel Santuario della Santa Casa di Loreto, come dimostrano le note riportate sotto la lettera M, proprio alla voce "Maria di Loreto". Dal Libro si può notare che spesso Lotto usava i generi artistici per fidelizzare la clientela: i ritratti dunque venivano pagati meno, perché presumeva, o quanto meno sperava, che essi fossero la porta di accesso a commissioni più importanti e dunque meglio pagate. I tre studiosi hanno a questo punto sollevato un interessante quesito sui criteri di somiglianza nel XVI secolo: cosa volevano vedere in un ritratto gli uomini e le donne dell'epoca? Ottavia Niccoli ha subito



Lorenzo Lotto,
Pala di Santo Spirito
(particolare), 1521,
Bergamo, Chiesa di
Santo Spirito

messo in campo il concetto di somiglianza gratificante, secondo cui il ritratto doveva riprodurre il soggetto in un modo che piacesse allo stesso ritrattato, pur rispettandone i connotati. Lotto spesso non coglieva l'aspetto che il personaggio voleva vedere riprodotto, in quanto troppo fedele alla realtà che si trovava davanti. Egli, infatti, anche nel ritrarre gli uomini, si pose come fine ultimo il concetto di Giustizia, traducibile in questo caso come fedeltà al reale: e lo stesso principio lo guidava nei suoi affari rendicontati, perché, da uomo borghese quale egli era, non sopportava di vedere la fatica e il lavoro sprecati. Per questo il pittore sviluppò interesse in una cultura principalmente neo-stoica, come dimostra il possesso della biografia di Marco Aurelio e il quadro conservato a Loreto rappresentante La Fortuna avversa vinta dalla Fortezza. La cattiva sorte si può dunque domare, e questa è una credenza tipica degli uomini pragmatici e razionali.

In conclusione a questo dibattito è intervenuta Francesca Coltrinari, studiosa del periodo marchigiano di Lorenzo Lotto, la quale ha lodato la nuova edizione del Libro, dato che esisteva un facsimile pubblicato nel 2003, ma privo degli apparati di ricerca. Ha dunque osservato, in appendice all'intervento di Dal Pozzolo come Lotto in realtà scrivesse

spesso nel Libro anche quando produceva eventuali quadri-dono. Ma, come ha risposto De Carolis, il pittore appuntava le spese dei doni quando egli stesso spendeva effettivamente denaro nel produrli, attraverso l'acquisto dei materiali: un esempio su tutti sarebbe a tal proposito il *Cristo in gloria* del 1543, oggi a Vienna; poiché il quadro venne rifiutato dal committente, Lotto, nel riaverlo, gli donò una tavoletta vuota così da poter compensare il valore materiale dell'opera.

La presentazione del libro si è dunque configurata come un momento di riscoperta e ri-presentazione dell'attività di un artista noto al pubblico come un genio incompreso e quasi maledetto, ma che, invece, grazie a questa rilettura dei documenti, si dimostra uomo calato perfettamente nel suo tempo. Non è che l'ulteriore evidenza di come questi incontri siano preziosi per ampliare la visione generale della storia dell'arte sia degli studenti sia dell'interessato pubblico, testimonianza della realtà della "terza missione" svolta in Santa Cristina.

5 aprile 2018, Fondazione Zeri

PROTAGONISTI E COMPRIMARI DELLA SCENA ARTISTICA ROMANA FRA XVI E XVII SECOLO ATTRAVERSO LE "VITE" INEDITE DI GASPARE CELIO (1571-1640)

Francesco Guidi

Nell'ambito dei "Mercoledì di Santa Cristina", l'11 aprile 2018 Andrea Bacchi ha coordinato l'incontro con Riccardo Gandolfi, archivista presso l'Archivio di Stato di Roma che, dopo aver studiato a lungo il panorama artistico romano tra XVI e XVII secolo, con particolare attenzione per Caravaggio, sta preparando una monografia su Prospero Orsi ed entro il 2018 pubblicherà il manoscritto inedito delle "*Vite degli Artisti di Gaspare Celio*", frutto degli approfondimenti della sua tesi di dottorato alla Sapienza, che ha presentato nella conferenza oggetto di questa recensione.

La principale fonte sul pittore romano Gaspare Celio (1571-1640) è la "vita" a lui dedicata di Giovanni Baglione, carica di livore nei suoi confronti; la rivalità tra Baglione e Celio viene confermata da Giovan Pietro Bellori, che registra i cattivi rapporti tra i due artisti nelle note marginali poste alla propria edizione dell'opera dello stesso Baglione. D'altronde Gaspare era noto per il temperamento bellicoso, rancoroso, curioso (l'amico Giano Nicio Eritreo lo definì «ficcanaso»), geloso al punto di confinare la moglie in casa per quarantacinque anni, e per i fanatici studi di astrologia da cui era ossessionato.

Tutto questo non gli impedì di acquisire una grande capacità disegnativa, maturata negli anni giovanili, che lo fece apprezzare dai

contemporanei. Proprio grazie ai disegni di opere romane, eseguiti per il gesuita Giuseppe Valeriano, ottenne l'incarico di decorare la cappella della Passione nella chiesa del Gesù, secondo Baglione sotto la direzione dello stesso Valeriano (c. 1596-97). Dopo uno sfortunato soggiorno a Parma, presso Ranuccio Farnese, Celio tornò definitivamente a Roma, probabilmente intorno al 1602. Tra il 1607 e il 1615 lavorò a più riprese in Palazzo Mattei di Giove, e nel 1609 divenne principe dell'Accademia di San Luca. Nel 1614, sempre secondo Baglione, Celio diede nuovamente prova della sua indole. Ai padri Barnabiti di San Carlo ai Catinari, che gli avevano chiesto di abbassare le sue pretese economiche, Gaspare rispose che avrebbe devoluto il compenso per la pala a cui stava lavorando in opere di carità: cosa che prontamente fece, in realtà versandolo alla moglie.

Durante la sua vita Celio riuscì a pubblicare unicamente la "*Memoria delli nomi dell'artifici delle pitture*", che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma, uscito a Napoli nel 1638 ma scritto nel 1620, polemicamente epurato di ogni possibile riferimento al rivale di sempre, Baglione. Si comprende come il ritrovamento delle Vite, fino a oggi considerate perdute, aggiunga una voce che, proprio per la sua inclemenza, assume un grande interesse, fornendo agli studi contemporanei il punto di vista di un pittore della tarda Maniera sulle dirimpenti novità nella scena artistica romana al passaggio tra '500 e '600, a cominciare da Caravaggio, ma non solo. Rispetto a Baglione, che si occupò solo dei contemporanei, Gaspare Celio scrisse anche di artisti del passato.

Il suo punto di partenza è la stesura di un compendio delle Vite vasariane, di cui non fornisce un riassunto neutrale ma finalizzato a imporre la centralità di Roma a discapito dell'approccio fiorentino di Vasari, che, se non «avesse avuto incontro la Scrittura, haveria detto che il primo huomofusse creato in Toscana». Il manoscritto ritrovato è la versione definitiva dell'opera, già pronta per la stampa, completa di introduzione, quattro lettere dedicatorie, 225 biografie, indice



Gaspare Celio, Scena di battaglia, XVII sec., Roma, Galleria Borghese

alfabetico. Secondo una delle lettere dedicatorie la prima redazione sarebbe stata terminata nel 1614, ma come risulta dalle aggiunte, quasi tutte datate, Celio continuò a lavorarci per tutta la vita, fino al 1640. Continuamente lungo tutta l'opera vengono citati fonti e contatti per dare credibilità alle notizie proposte: Federico Zuccari, Hendrick Goltzius, Pomarancio, Valeriano sono solo alcuni dei nomi di celebri artisti da cui Celio dichiara essergli giunte notizie, ma a volte il procedimento è più farraginoso. Così è per Tiziano, la cui biografia si apre con il dichiarato riferimento non a Vasari ma a Valeriano, che riportava racconti di Francesco da Castello, il quale a sua volta si fondava su quanto riferitogli da un fiammingo che faceva paesaggi per lo stesso Tiziano.

Il pittore romano esercita un occhio quasi da conoscitore ante litteram, proponendo datazioni e attribuzioni originali. A proposito del mosaico di Pietro Cavallini nell'abside di Santa Maria in Trastevere, probabilmente visto da Celio quando lavorava alle pitture dell'organo della chiesa, propone la data del 1291. Quanto ai pannelli della porta

di S. Pietro in Vaticano, sostiene che il *Martirio di S. Paolo* sarebbe stato eseguito sulla base di un modello in cera di Donatello. Nella vita di Raffaello, scrivendo della Madonna di Loreto, individua nel san Giuseppe il ritratto di Ludovico Ariosto, a cui il dipinto era stato donato; questi lo donò a sua volta a un dottore di Volterra (forse Fedra Inghirami?) e per Celio, alle date in cui scrive, era ancora di proprietà degli eredi. Celio ritiene che del dipinto esistesse una copia nella chiesa della Madonna del Popolo, poi ceduto al cardinale Sfondrati. Questo è il dipinto, attualmente ritenuto l'originale, giunto attraverso vari passaggi fino al Musée Condé di Chantilly. Grazie a Gaspare possiamo oggi individuare, nella decorazione della volta della sesta cappella alla Trinità dei Monti, la prima opera di un pittore fino ad ora rimasto senza corpus, Giovan Pietro Calabrese, che lavorò con Giovanni da Udine e fu maestro di Taddeo Zuccari. Il fratello Federico avrebbe mostrato a Celio dei disegni, tra cui quello, oggi al Getty di Los Angeles, con Taddeo al lume della luna mentre copia gli affreschi di Raffaello alla Farnesina, e dei corami con storie della vita di Taddeo, forse da individuare in quelli conservati nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

Una delle biografie più ampie è quella di Valeriano, a cui è riferita integralmente la Annunciazione nella chiesa del Gesù, senza fare cenno all'intervento di Scipione Pulzone per le vesti, indicato dalla critica dei nostri giorni. Per quanto riguarda lo stesso Pulzone, Celio è il primo a dare notizie della sua giovinezza a Gaeta, dove a suo dire visse in condizioni di estrema povertà, e del rocambolesco viaggio per mare con cui giunse a Roma. Tutto il testo evidenzia quella che era la sensibilità del pittore per i temi legati al restauro, e un caso clamoroso coinvolge proprio Scipione Pulzone, che sarebbe stato autore del restauro di un'opera tradizionalmente attribuita a Raffaello, "*San Luca dipinge la Vergine*", conservata all'Accademia di San Luca; il lavoro sfociò in una completa ridipintura, al punto che Scipione si arrogò il diritto di apporre un cartiglio con la sua firma, sfregiato da un furibondo Zuccari.

Su Caravaggio, Celio si mostra molto critico. La sua posizione può essere interpretata come quella di un pittore legato alla tarda Maniera che rimprovera a Merisi di aver spinto i giovani a disertare lo studio dei grandi maestri e la pratica del disegno per fare solo «mezze figure al naturale». Non deve più stupire che questo stesso rimprovero fosse rivolto ai giovani artisti anche da Bellori, dato che oggi sappiamo che nelle sue già citate postille a Baglione ha spesso riportato passi proprio di Celio. Inoltre viene ribadito in modo spregiativo il ruolo come ‘turcimanno’ di Caravaggio svolto da Prospero Orsi, che lo promosse presso il cardinal dal Monte per i laterali della cappella Contarelli. Secondo Celio, Caravaggio visse anche presso Prospero e lì dipinse il “*Suonatore di liuto*” oggi a San Pietroburgo. L’altro grande innovatore sulla scena romana, Annibale Carracci, è liquidato in cinque righe: un’ulteriore testimonianza del metodo del silenzio con cui Celio colpiva i nemici.

Come sempre le fonti non vanno lette acriticamente e non tutte le indicazioni proposte possono essere immediatamente accettate; ma la quantità di novità messe in luce dalla notevolissima scoperta di Riccardo Gandolfi senza dubbio porterà a ripensamenti e, non appena sarà pubblicata, entrerà nel novero dei testi preziosi per lo studio della storia dell’arte, non soltanto romana, del Cinquecento e del primo Seicento.

11 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

I MESTIERI DELL'ARTE

Una mostra: una scintilla

Eleonora Raimondi

Sei figure femminili ironicamente stilizzate: con la proiezione di questa immagine si è aperto, venerdì 13 aprile, “Una mostra: una scintilla”. L'incontro, coordinato da Sandra Costa e da Anna Lisa Carpi, è stato l'ultimo appartenente al ciclo “I mestieri dell'arte”, iniziativa organizzata per gli studenti del Corso di Studi in Arti Visive nelle aule di Santa Cristina, con lo scopo di presentare l'esperienza di professionisti di successo nel settore dell'arte e della cultura.

«La nostra è una squadra volutamente al femminile, per quel passo avanti che le donne hanno nella risoluzione dei problemi, nella mediazione e gestione dei conflitti» afferma, chiarendo l'immagine di apertura, Giulia Fortunato, protagonista di questo appuntamento e Managing Director di CMS.Cultura, accompagnata dalla collaboratrice Emanuela Belvedere, Communication Director. Con alle spalle oltre quindici anni di esperienza, un Master in public relations and communications, una collaborazione presso la Fondazione Golinelli e la creazione, nel 2006, di ComunicaMente che poi lascerà; Giulia Fortunato fonda CMS.Cultura nel 2012 come agenzia volta alla produzione e gestione di eventi culturali e museali: scopo dell'incontro è stato, quindi, illustrare tutte le fasi che vanno a comporre la realizzazione e l'organizzazione di una mostra, ovvero quello che avviene

tra l'idea generativa e l'inaugurazione, con una particolare attenzione a ciò che rimane dopo la chiusura dell'evento.

Due i principali esempi su cui ci si è soffermati: la mostra *Palma il Vecchio, lo sguardo della bellezza*, tenutasi a Bergamo nel 2015 e curata da Giovanni Villa e Revolutija, in corso fino al 13 maggio al MamBo di Bologna, organizzata in occasione del Centenario della Rivoluzione Russa e voluta proprio da Giulia Fortunato, che oltre due anni fa ha proposto l'idea direttamente a Evgenia Pedrova, vicedirettrice del Museo di Stato Russo di San Pietroburgo, da cui molte delle opere esposte provengono.

L'organizzazione di una mostra, occasione per il grande pubblico di avvicinarsi a tematiche meno note e per gli studiosi di approfondire temi di ricerca, prevede la partecipazione di un centinaio di diverse professionalità, quali curatore, registrar, restauratore, architetto, scenografo, light designer, senza dimenticare la collaborazione di coloro che operano all'interno di aziende e istituzioni presenti nel territorio: università, scuole, teatri. Il loro coinvolgimento fa sì che queste esposizioni abbiano una misura "sartorialmente" cucita per la realtà in cui sono proposte e il successo si espanda alla città.

Il progetto espositivo prende avvio con un sopralluogo – in grandi musei come in collezioni private – ove avviene la scelta delle opere e la richiesta della disponibilità al prestito delle stesse, di norma concesse a fronte del pagamento di una fee o della richiesta di interventi di restauro. A questo proposito viene citato, a titolo di esempio, quello del polittico di Recanati di Lorenzo Lotto, eseguito in occasione e durante la mostra alle Scuderie del Quirinale nel 2011, così che il pubblico potesse vedere direttamente i restauratori all'opera.

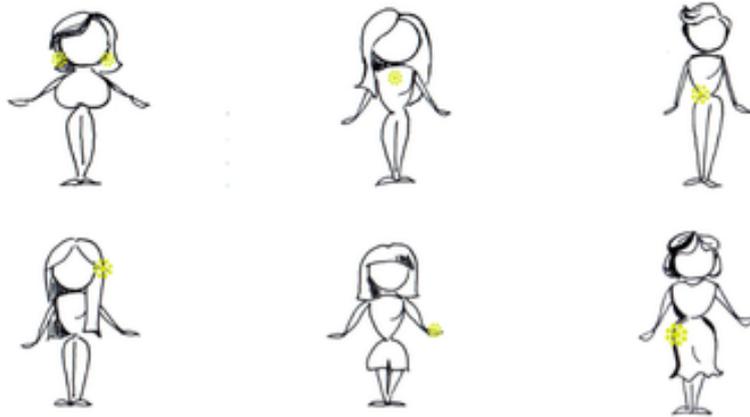
Prima che le opere arrivino a destinazione si effettuano controlli nelle sedi ospitanti per confermarne l'adeguatezza: impianti di areazione, rilevatori di umidità e temperatura, circuito di sorveglianza, il percorso che le opere dovranno intraprendere fino al punto in cui verranno

collocate. A seguire si lavora sull'allestimento e la scenografia, di norma studiata appositamente a completamento del progetto espositivo, con l'obiettivo di stimolare un coinvolgimento a 360° del visitatore: si può ricordare la mostra di Bergamo, ove le pareti furono ricoperte di preziosi tessuti ed i pavimenti riadattati in modo tale da ricordare le dimore signorili cinquecentesche. I dipinti arrivano accompagnati dai curier, che insieme al restauratore certificano il corretto stato di conservazione durante il trasporto e altrettanto faranno alla chiusura della mostra: ben sei di queste figure professionali sono state presenti per la mostra *Revolutija*, di cui una con il compito di dedicarsi unicamente alla nota installazione di Malevič, *Architekton*, compreso il suo montaggio.

Una delle iniziative che contraddistinguono CMS.Cultura è l'apertura straordinaria, alcuni giorni prima di quella ufficiale, alle guide turistiche interne ed esterne al museo, che vengono accompagnate dallo stesso curatore per conoscere in anticipo il percorso espositivo.

Un'attenzione particolare è riservata ai bambini, per i quali è ricchissima l'offerta didattica tra visite, audioguide, laboratori e libri dedicati, nonché progetti sperimentali, quale ad esempio quello realizzato a Bologna di didascalie partecipate, quando i ragazzi sono stati invitati a commentare e interpretare dieci dei capolavori in esposizione. Si attuano anche iniziative didattiche pensate per gli adulti, come la "stanza del restauro", a Bergamo, dove è stata data la possibilità di approfondire aspetti tecnici inerenti la lavorazione del legno.

L'insieme di molteplici attività è ciò che rende una comunicazione efficace e favorisce una risposta positiva da parte del pubblico: dai classici manifesti, alle presentazioni sui social media, dalle iniziative di co-marketing, fino al lancio della mostra in occasione di differenti manifestazioni cittadine, come è avvenuto per *Revolutija*, annunciata durante la rassegna "Il Cinema Ritrovato" in Piazza Maggiore a Bologna. Per la mostra di Bergamo, è statopersino realizzato un cortometraggio su Palma il Vecchio, con attori televisivi, presentato il 5 settembre 2015 alla Mostra Internazionale dell'Arte Cinematografica di Venezia.



‘Il Team’, rappresentazione grafica, CMS Cultura, sito internet

Tra le diverse iniziative collaterali l’agenzia ricorda quelle a carattere culinario, funzionali a stimolare il coinvolgimento e il ricordo nel pubblico, dando avvio a quel semplice passaparola che resta ancora l’arma più potente per il successo di un evento.

È stato un incontro stimolante e ricco di spunti quello con Giulia Fortunato, fondato su esempi pratici e aneddoti divertenti – raccontati con trasporto e passione – che hanno aiutato a cogliere la complessità del lavoro che c’è dietro ad un progetto ambizioso, la necessità di gestione e mediazione tra le molteplici competenze necessarie alla sua attuazione e le diverse richieste che arrivano dai musei prestatori, nonché i diversi metodi di lavoro. È stata trasmessa l’idea che il fare impresa in ambito culturale implichi il compito di lasciare traccia del lavoro svolto oltre la sua conclusione, ma soprattutto di attivare rapporti tra persone e tra popoli, limitare i conflitti ed aprirsi a confronti, fondamentali in ambito culturale, che portino ad accettare di mettere in discussione prima di tutto noi stessi.

13 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

CARAVAGGIO. LA FABBRICA DELLO SPETTATORE

Maria Vittoria Longo

Il 16 aprile 2018, nell'aula Magna dell'ex convento di Santa Cristina, Lucia Corrain ha organizzato un incontro con Giovanni Careri che ha presentato il suo ultimo libro: "*Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*".

Giovanni Careri è direttore degli studi presso EHESS (L'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales), membro associato del Laboratorio di Antropologia Sociale (EHESS, CNRS, Collège de France) e professore presso la Scuola di Belle Arti di Lione e lo IUAV di Venezia. È, inoltre, responsabile del gruppo di ricerca Bernhard Rüdiger "L'arte contemporanea e la storia del tempo" (CEHTA-EHESS/Scuola di Belle Arti di Lione). Le sue ricerche hanno avuto come oggetto di studio temi appartenenti all'arte rinascimentale e barocca: l'unione delle cappelle barocche del Bernini; i tableaux di teatro e danza ripresi dalla *Gerusalemme Liberata* di Tasso e, più recentemente, la storia cristiana nella Cappella Sistina. La sua analisi storica e critica si avvale degli strumenti e affronta le questioni dell'antropologia e della semiotica.

Hanno preso parte alla discussione anche Pamela Gallicchio, dottoranda alla Ca' Foscari di Venezia e Rinaldo Censi, giornalista e scrittore, esperto di cinema.

Il libro presentato - scritto in francese e tradotto in italiano - non

è una monografia su Caravaggio, in quanto analizza solo alcune delle opere dell'artista. L'autore si sofferma sul titolo e sull'immagine della copertina, un dettaglio tratto dalla "*Cena di Emmaus*" conservata alla Pinacoteca di Brera, scelta perché l'azione rappresentata è quella del "vedere", proprio quello che l'artista intendeva sollecitare negli spettatori: lo stupore nello scrutare l'opera e l'"osservare" per dare vita all'azione dei personaggi.

Lucia Corrain ha chiesto a Giovanni Careri quale metodo avesse utilizzato per redigere il suo testo e per analizzare i dipinti trattati.

Lo studioso afferma che il fine era quello di rendere esplicito ciò che il quadro possiede intrinsecamente. Ognuno è diverso, per cui i metodi di esame variano.

Per esempio nella "*Conversione di San Matteo*" Giovanni Careri ha individuato una costruzione a coppie dei personaggi: da un lato Cristo e Pietro che lo imita, simbolo di come ogni cristiano dovrebbe agire somigliando a Cristo; mentre, dall'altro, i due ragazzi che riprendono il concetto di somiglianza reciproca da parte degli amanti, espresso da Marsilio Ficino. Dunque il metodo generale è l'applicazione della teoria in base alla quale per ogni dipinto vi è una norma con alcune ricorrenze.

Il confronto con la stessa scena dipinta dal Cavalier d'Arpino, che avrebbe dovuto essere collocata al posto di quella caravaggesca, evidenzia una diversa composizione, che quindi richiama un differente metodo di analisi.

In "*San Matteo e l'angelo*", invece, la metodologia di analisi usata è quella della condensazione: l'angelo rinvia a quello dell'Annunciazione in quanto Matteo inizia il suo Vangelo enunciando tutta la genealogia di Cristo fino all'annuncio lieto dell'arcangelo Gabriele a Maria, quindi avviene la concentrazione di due iconografie in un unico soggetto.

L'intervento di Pamela Gallicchio ha sottolineato l'attenzione di Careri per i dettagli e i gesti rappresentati nelle opere, creando così

una sorta di testo nuovo ed originale, adatto a molteplici tipologie di spettatori.

Il libro regala una lente nuova per leggere opere già molto note, perché presenta una visione inedita della tavolozza di colori usati, legata allo spazio, ove l'attenzione che in genere si focalizza sui toni scuri viene deviata su tonalità differenti e meno cupe.

Al suo interno il testo si sviluppa attraversando vari nodi tematici e problematici che ne compongono i capitoli:

- Lo specchio di Eros che parte dall'analisi di quadri rappresentanti cibi invitanti da gustare non solo con la bocca ma soprattutto con la vista;
- Lo specchio di Cristo relativo allo studio di dipinti sacri;
- L'atto violento che mira alla comprensione attraverso le immagini di come viene rappresentata in esse la violenza;
- Realismo cristiano, definibile anche come neorealismo, in cui si ritrovano molteplici richiami al cinema;

Il libro – che parte da un confronto con due testi su Caravaggio scritti in Inghilterra – si rivolge ad un pubblico competente ma non propriamente di specialisti.

Tra le opere a cui Careri dedica la propria analisi vi è *“L'incredulità di San Tommaso”*: in essa il santo protagonista sembra opporre resistenza all'azione che sta compiendo, così come verrebbe naturale fare allo spettatore quando si avvicina inizialmente a quest'opera, mentre è, in qualche modo, “obbligato” a guardare la tela. S. Tommaso, in realtà, non osserva soltanto la piaga del costato di Cristo bensì la sente, trasferendo quasi la ferita dal toccato al toccante.

In questa immagine la dimensione cromatica dei tre apostoli gioca con le tonalità del rosso, che per intensità si accosta alla concretezza



Caravaggio, Incredulità di San Tommaso, 1600-1601, Potsdam, Bildergalerie

dei corpi: il richiamo è a qualcosa che pian piano si infiamma così come l'animo di San Tommaso a causa della forte esperienza appena fatta. Il colore aiuta l'artista a mostrare all'osservatore le emozioni dei personaggi.

Attraverso questa pratica – sottolinea Careri – al santo viene indicato preventivamente come entrare in Cristo così come, dopo la morte, sarà permesso a tutti i cristiani ma, al contempo, richiama l'idea di una penetrazione a sfondo sessuale.

Rinaldo Censi parla del lavoro di Careri come di un vero e proprio montaggio cinematografico attraverso l'uso delle fotografie che sviluppano un racconto molto diretto per chi le osserva. Anche molti

termini utilizzati dallo storico dell'arte richiamano il linguaggio del grande schermo: "in campo", "fuori campo", ecc..

Secondo Rinaldo Censi un momento molto intenso del libro rinvia all' accostamento fra i testi di Longhi e Warburg con alcuni film di Pasolini, il che consente una lettura molto contemporanea delle opere di Caravaggio.

Longhi sostiene che Bellori, nonostante non fosse un amante di Caravaggio apprezzò molto la "*Deposizione di Cristo*", ma la descrisse come un'opera astratta. Per Longhi l'artista dipinge "gli uguali" muovendosi verso uno stile che rimanda al neorealismo.

Nella monografia su Caravaggio Longhi, infatti, rivede in Nicodemo (il personaggio che sorregge Cristo) un portatore di pesi che usualmente sostava all'angolo di Piazza Navona; in questo soggetto si ritrova il tema della condensazione di più iconografie in un unico personaggio: Nicodemo infatti portava il peso di Gesù come l'uomo della strada porta un qualsiasi altro peso.

Lo stesso fa Pierpaolo Pasolini quando chiede ad un inetto di recitare per il suo film: il richiamo alla critica di Longhi è netto, anche qui il corpo del modello non scompare nelle vesti del personaggio interpretato in quanto la sua personalità è troppo forte.

Pasolini nel 1962 ha girato due film sul tema della "*Deposizione di Cristo*": "*La ricotta*", dove riprende in modo quasi filologico gli scritti longhiani e "*La rabbia*" ove il montaggio utilizza scene di attualità, in quanto per parlarne, sceglie un incidente in miniera che richiama il testo di Longhi.

Per Pasolini è lecito parlare di realismo cristiano: Dio viene umiliato sulla croce per poi poter essere elevato; lo stesso passaggio dal basso verso l'alto si rivede anche nella poetica di Dante e lo si ritrova sottolineato nel volume di Careri a proposito dell'opera di Caravaggio.

Anche ne “*La Maddalena*” Bellori vede nella donna solo la cortigiana e non riesce a cogliere la sovrapposizione con la figura femminile vissuta al tempo di Cristo che ci propone Caravaggio. Come nell’esempio precedente, il modello continua a prevalere sul personaggio che deve interpretare.

Ne “*La morte della Vergine*” risulta, invece, di fondamentale importanza la gestualità dei personaggi presenti sulla scena, le cui movenze sono solo in parte tipiche dell’iconografia antica.

Longhi descrive la stanza come un asilo: dall’alto pende un drappo rosso che, per la vivacità del colore, si stacca dal resto della scena e richiama il corpo della Vergine in elevazione verso il Figlio che l’attende in cielo, espediente che consente di capire come intende Caravaggio il rapporto tra trascendenza e immanenza. Anche in altre opere il prevalere della vita sulla morte è visibile, ma sempre rappresentato in maniera non convenzionale.

Lucia Corrain pone un interrogativo: “Cos’è che fa di Caravaggio un pittore sempre di grande attualità?”

Careri afferma di avere difficoltà a rispondere ma che ha provato a farlo, seppur indirettamente, nel libro. La questione va approfondita. Talvolta, infatti, legami apparentemente meno diretti come ad esempio quello con Bellori, Longhi o Pasolini sono più pertinenti di altri osservabili immediatamente.

Prima di concludere Careri presenta un ultimo dipinto che propone di esaminare con l’aiuto del pubblico: “*L’Immacolata concezione*”.

Dopo alcuni interventi l’autore conclude dicendo che, quando Caravaggio dipinse questa tela, non esisteva alcun precedente iconografico di questo dogma, in quanto non era ancora stato accettato dalla Chiesa in modo univoco, quindi Caravaggio rischia di equiparare Maria al Figlio. Evita tale errore attraverso un espediente: sovrapponendo al piede del Bimbo quello della Madre mentre schiacciano il serpente;

insieme i due sono vincitori del peccato, ma la Madre aiuta soltanto il Figlio.

La conferenza si chiude con un lungo applauso della platea, testimonianza dell'interesse che il tema trattato e il modo in cui il dibattito è stato condotto hanno suscitato nel pubblico.

16 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

IL DIPARTIMENTO SI CONFRONTA CON IL MONDO DEL LAVORO E DELLA CULTURA

Alessandra Lombardo

Nel pomeriggio del 17 aprile la grande e luminosa sala riunioni al piano superiore del Complesso Monumentale di Santa Cristina ha ospitato un tavolo di concertazione tra alcuni rappresentanti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive da un lato ed esponenti di diversi enti ed istituzioni pubbliche e private dall'altro. L'obiettivo dell'incontro è stato quello di un confronto diretto con alcuni dei principali interlocutori della cultura e delle professioni di riferimento per il percorso formativo proposto dal Corso di Laurea, al fine di individuare elementi atti a renderlo più performante rispetto alle esigenze del mondo del lavoro.

Per il Corso di Studi in Arti Visive erano presenti la coordinatrice del Corso Sandra Costa, Anna Rosellini vicedirettore del Dipartimento delle Arti, Claudio Marra e Daniele Benati in qualità di coordinatori delle due sezioni del CdS, CoMe e MeMo, Irene Graziani, componente della Commissione AQ e la sottoscritta come rappresentante degli studenti.

Tra gli ospiti Jadranka Bentini, presidente di Italia Nostra, Giuliano Berti Arnoaldi Veli, console onorario di Francia a Bologna, Daniela Bertocci del Polo museale Emilia-Romagna, Simonetta Nicolini per ISART, Emanuela Fiori direttrice del Museo Nazionale di Ravenna, Claudio Leonbroni direttore dell'Istituto dei Beni Culturali, Angelo

Mazza curatore delle collezioni d'arte della Fondazione Carisbo, Massimo Medica, responsabile dei Musei Civici di Arte antica della città, Angela Memola responsabile dello Spazio Arte di CUBO, Maria Luigia Pagliani, segretario generale dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani a Parma, Patrizia Raimondi presidente dell'Associazione delle Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea di Bologna, Susanna D'Apuzzo vicedirettore dell'associazione Italo-britannica, e Jacopo Suggi, presidente junior dell'associazione Amici dei Musei, oltre che studente del Corso di Laurea.

L'incontro, animato dal comune interesse degli interlocutori presenti ha, forse per questa ragione, consentito lo svolgimento di scambi vivaci e regolati dal desiderio di una collaborazione reciproca, tesa a ricostruire il dettagliato orizzonte dell'offerta professionale nazionale.

Sandra Costa ha dato avvio al pomeriggio esponendo alcuni dati relativi al percorso di studi che, insieme alle diverse esigenze espresse, hanno costituito il perimetro all'interno del quale il dibattito si è svolto. Ha poi passato la parola ad Anna Rosellini per una presentazione degli obiettivi di internazionalizzazione e interdisciplinarietà previsti dal Dipartimento e, infine, a tutti i presenti nell'ordine sopra indicato. La consultazione delle parti sociali, prevista dal D.M. del 2004, è punto di partenza fondamentale per una riflessione sugli sbocchi professionali, utile in particolare per aggiornare l'offerta formativa alle esigenze più attuali.

I temi certamente più sentiti hanno riguardato i percorsi di internazionalizzazione e interdisciplinarietà. Il primo affrontato, all'interno del dibattito, nell'intervento del console onorario di Francia Giuliano Berti Arnoaldi Veli, il quale ha sostenuto la rilevanza dello studio approfondito della lingua francese nell'ambito delle Arti visive, e da quello della rappresentante dell'associazione Italo-britannica che, a sua volta, ha sostenuto l'importanza di approfondire la conoscenza della lingua inglese.

Da parte di tutti i partecipanti è stata constatata la primaria necessità dell'interdisciplinarietà all'interno della dimensione professionale che caratterizza ormai l'ambito storico-artistico, con particolare riguardo per le competenze economiche, gestionali-amministrative e giuridiche, complemento sempre più necessario ad una solida formazione storica e tecnica collegata ai beni culturali. A tal proposito Angelo Mazza ha concluso il suo intervento insistendo sul fatto che la figura dello storico dell'arte rischia di essere "figura in estinzione", avendo cambiato tanto i propri connotati.

Jadranka Bentini ha sottolineato l'urgenza di approfondire tutte le competenze in grado di attivare il dialogo con la cittadinanza, auspicando che nel contesto urbano possa crescere la consapevolezza etica dei cittadini nei confronti del patrimonio culturale.

A conclusione del pomeriggio si sono avuti gli interventi di Daniele Benati, Claudio Marra e Irene Graziani concordi nel valutare l'utilità dell'evento – il primo organizzato nell'ambito del CdS – per mettere meglio a fuoco i punti di forza, le esigenze e le criticità legati ad una professione in fase di ridefinizione anche in ambito internazionale.

17 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

CON LA CODA DELL'OCCHIO

Beatrice Ricci e Francesca Musiari

Nel corso de “I Mercoledì di Santa Cristina” il 18 aprile l’Aula Magna del Dipartimento delle Arti ha ospitato la fotografa Marina Ballo Charmet. Grazie alla presentazione e alle domande di Claudio Marra il pubblico ha potuto conoscere il suo lavoro e cogliere da vicino la poetica e le ragioni delle sue creazioni artistiche. L’occasione che ha dato spunto alla conferenza è stata la recente pubblicazione del libro “*Con la coda dell’occhio. Scritti sulla fotografia*”, edito da Quodlibet.

Marina Ballo Charmet sostiene che la scrittura sia stata l’occasione per riflettere a posteriori sul proprio lavoro, sulla sua educazione e su tutte le influenze assorbite prima di sperimentare la fotografia. L’artista ha ripercorso la propria infanzia nella Milano degli anni ’50: figlia del noto critico d’arte e poeta Guido Ballo, è cresciuta circondata da artisti e ha descritto la casa dei genitori come un vivo punto di incontro; frequenti, infatti, erano le visite di Lucio Fontana, Mario Schifano, Gianni Colombo.

Oltre all’arte e alla pittura fu fondamentale per Marina Ballo anche la conoscenza di un altro linguaggio artistico: quello del cinema. Tra serate con artisti, mostre e appuntamenti in cineteca, l’immaginario visivo di Marina Ballo, così articolato e unico, si è ampliato e sedimentato nel suo occhio.



Marina Ballo Charmet, Sguardo Terrestre (particolare della mostra a cura di Stefano Chiodi), 2013, Roma, MACRO

Dopo una laurea in filosofia e una specializzazione in psicoterapia infantile, sono passati diversi anni prima che Marina Ballo Charmet si sia avvicinata a livello professionale alla macchina fotografica; è stato soltanto alla metà degli anni '80, infatti, che ha deciso di dedicarsi alla fotografia a tempo pieno. Fin dall'inizio l'occhio dell'artista si è abbassato alla ricerca di un punto di vista che non sia antropocentrico; con una curiosità spiccatamente infantile Marina Ballo ha fatto emergere un rapporto di indagine e di sincera ricerca nei confronti della realtà.

La fotografa ha raccontato la genesi di alcune immagini e di come spesso mentre lavora non abbia in mente un esito da raggiungere, ma si lasci trasportare dal desiderio di rendere al meglio l'atmosfera e l'anima racchiusa nel soggetto prescelto. Ad esempio, trovandosi un giorno sul Delta del Po, Marina Balbo sentì l'impulso di immortalare quel paesaggio nuvoloso così come le appariva in quel momento, senza preoccuparsi di una precisa composizione formale e delle condizioni perfette.

La macchina fotografica viene così percepita non come filtro e presa

di distanza dalla realtà, ma come uno strumento di comprensione profonda. L'istinto allora prevale sulla razionalità e sulla forma. Il fotografo, secondo Marina Ballo, funge da specchio e restituisce il senso di ciò che ritrae.

Con il titolo "*Il limite*" prende vita uno dei primissimi progetti di Marina, realizzato tra il 1989 e 1990, in cui l'artista sperimenta una pluralità di linguaggi, adottando anche lo strumento del video, concepito come "immagine che respira". Nel comporre le sequenze vengono accostati diversi scorci e riprese, con l'obiettivo di riprodurre la mobilità del colpo d'occhio e la casualità della percezione umana. Marina Ballo lavora per ricreare dei salti narrativi, senza imporre al pubblico una direzione di lettura prestabilita.

In seguito diventa caratterizzante nella sua opera l'elemento del rimosso, tutto ciò che non è esteticamente bello e che l'occhio umano non nota e registra.

Nel 1996 porta avanti un progetto intitolato "*Rumore di fondo*", ispirato alla poetica del frammentario e del periferico, ove documenta e fotografa piccoli dettagli, stipiti di porte, le pieghe di un abito, incrostazioni di intonaco; muovendo l'obiettivo in tutte le direzioni apre lo spazio e assume un punto di vista sempre inaspettato. Gli scatti diventano così dei fermo-immagine della quotidianità, che tutti possono poi ritrovare nella propria esperienza prestando attenzione al contesto circostante.

Nel lavoro "*Con la coda dell'occhio*" Marina Ballo sviluppa la ricerca già avviata: l'intento non è la formalità, ma far emergere l'esperienza umana, per cui con una sensibilità, derivata anche dalla sua formazione, abbassa l'obiettivo all'altezza di un bambino e da questa prospettiva fotografa tutto ciò che la visione antropocentrica e adulta lascia in ombra. Appaiono grandi marciapiedi, grate, oggetti lasciati in strada. Al centro non vi è più l'occhio dell'artista, ma uno sguardo animale acquattato tra gli spazi urbani, pronto a instaurare un nuovo rapporto

con la natura. L'idea di abbassare il punto di vista rispetto al canonico 180 cm, da cui tutto appare così "pronto all'uso", comporta una messa in discussione della razionalità con cui concepiamo lo sguardo umano.

Le fotografie sono state esposte a New York in occasione della mostra "Bodyscape and Cityscape" e volutamente allestite più in basso rispetto alla normale altezza di fruizione, con l'obiettivo di restituire allo spettatore l'esperienza vissuta dall'artista e il reale rapporto con l'oggetto. Marina Ballo adotta, inoltre, un grande formato (1mX1m) per concentrare maggiormente l'attenzione su tutto ciò che è rimosso, con il tentativo di restituire centralità a quanto si considera meno rilevante.

Il dialogo con Marina Ballo Charmet è stata una preziosa occasione per riflettere sul significato e le potenzialità della fotografia oggi, strumento efficace per scrutare la realtà nel dettaglio e scoprire una profonda intimità tra la sensibilità umana e la natura.

Il confronto diretto con l'autrice delle fotografie ha permesso di comprendere profondamente i retroscena degli scatti; con le sue parole ha coinvolto l'assemblea nella sua storia personale e di artista rivelando come fotografia e vita siano unite in un legame stretto: ogni opera è frutto dello sguardo della fotografa e ne rivela l'intimità, riuscendo allo stesso tempo a rendere lo spettatore parte della storia.

La proposta de "I mercoledì di Santa Cristina" si è dimostrata arricchente e stimolante proprio perché il pubblico ha avuto la possibilità di avvicinarsi ad un lavoro fotografico di respiro internazionale tramite le parole dell'artista stessa, in un incontro molto coinvolgente e intimo.

18 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

TRA MODA E SPETTACOLO: VI RACCONTO PIERRE CARDIN

Valeria Rossitto

“La moda tocca tutti gli aspetti della vita”. Sono queste le parole di apertura della conferenza tenuta da Rodrigo Basilicati –poliedrico designer veneziano e collaboratore presso il Concept Créatif Pierre Cardin – e dedicata ad una delle più grandi icone della moda di tutti i tempi: lo stilista Pierre Cardin. L’evento, inserito nel ciclo ArtTalks a cura di Silvia Grandi, si è svolto il 17 aprile presso l’Aula Magna del Dipartimento delle Arti, aperto al pubblico e, in particolare, agli studenti della Laurea Magistrale di Arti Visive e del Master in Design and Technology for Fashion Communication dell’Università di Bologna, oltre a quelli dei Corsi di Laurea triennale e magistrale di Zone Moda dell’Università di Bologna, sede di Rimini.

È stato un appassionante excursus sulla carriera di Pierre Cardin, quello di Basilicati, nipote dello stilista. Il designer ha ricordato le origini italiane di Pietro Cardin, che lasciò il Veneto a soli due anni per trasferirsi in Francia con la famiglia. Dopo aver appreso l’arte della contabilità all’interno della Croce Rossa, iniziò a lavorare presso la boutique di un sarto a Vichy, dove venne iniziato all’arte sartoriale. A vent’anni, trasferitosi a Parigi, si inserì nel circuito di importanti atelier, quali quello di Jeanne Paquin e Christian Dior. Solo nel 1950 il giovane stilista aprì la propria casa di produzione, la stessa che da settanta anni vanta



Pierre Cardin, 1977 ca., Parigi

l'esportazione del suo nome in più di 180 nazioni.

Ad incentivare questa enorme diffusione stilistica del tutto innovativa per l'epoca, racconta Basilicati, fu sicuramente il rapporto con Christian Dior. I due grandi stilisti passarono molti anni insieme, scambiandosi opinioni, clienti e idee; i loro viaggi contribuirono, infatti, a fare da trait d'union tra la moda europea - che

già portava il loro nome - e quella di altri paesi, quali Giappone, Cina e Russia.

Uno dei più grandi meriti di Pierre Cardin - uomo che ha sempre seguito le sue intuizioni, andando spesso contro l'opinione comune - è stato l'aver stipulato il primo vero contratto di licenza nel mondo della moda. A tal proposito, il nipote si è soffermato su un aneddoto legato alle primissime sfilate in cui il giovane stilista esibì, tra i suoi capi più celebri, il cappotto rosso plissettato divenuto famoso. Realizzare un modello simile non era una questione semplice, perché Cardin, influenzato dalla sua passione per il teatro, proponeva per il cappotto un tessuto più resistente di quello tipico dei costumi di scena. Realizzarne un solo esemplare, inoltre, non era così facile ed economico, in quanto servivano apposite macchine da cucire. Ma, proprio in quell'occasione, un acquirente texano propose a Cardin di produrre una grande quantità

di esemplari del modello, facendogli prendere la decisione di aprire una fabbrica in America dove inviare alcuni dei suoi sarti ad insegnare come eseguire un capo Pierre Cardin oltremare.

In questo modo autorizzò la creazione di abiti che riproponessero il suo stile, a patto che portassero il suo nome sull'etichetta. Questa scelta, che destò tanto scandalo da farlo perfino espellere dalla Camera Sindacale della Moda, decretò l'inizio del fenomeno del prêt-à-porter: i costi di produzione poterono ridursi e l'alta moda cominciò a espandersi anche al di fuori di una ristretta cerchia d'élite, entrando perfino nei grandi magazzini.

“La creatività deve tener conto della manualità, dell'industria e dell'aspetto sociale”, insegna Cardin. Perciò gli anni Sessanta lo videro dedicarsi al design di mobili – considerati “sculture da utilizzare” - e di piccoli oggetti quali orologi, sveglie e altri legati alla quotidianità. Ma il suo genio creativo rimase sempre per lo più ancorato ai capi d'abbigliamento, vere e proprie sculture in movimento.

“La donna è lo champagne nel calice: prende la forma dell'abito e non viceversa”, così giustificava la sua scelta nel creare modelli diritti che non evidenziavano troppo le rotondità del corpo femminile. “Nelle sartorie è importante l'abito, non la modella”, cita Basilicati, proprio perché nella realtà le forme della donna variano rispetto ai rigidi standard delle modelle in passerella.

Ad interessare Cardin sono sempre state le forme geometriche quali il cerchio, il quadrato, il rettangolo. Grazie alla sua capacità di assemblaggio, stilizzazione e integrazione di varie idee - tra cui la lezione futurista a cui si deve molto della sua identità grafica - è riuscito a creare uno stile personale, i cui punti di forza erano i materiali e le volumetrie. A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, affascinato dal tema dello spazio, iniziò ad utilizzare tessuti più leggeri, rivalutando positivamente l'impiego dei materiali sintetici come il neoprene. Le sue produzioni cominciarono ad arricchirsi di plastiche, di metalli e perfino di oggetti

comuni; tra gli esempi vi è quello dei braccialetti da uomo realizzati con le gomme d'auto da modellismo, uno dei tanti stratagemmi per accentrare la visibilità prima sull'oggetto e conseguentemente sul marchio. Attento ai dettagli, spalancò le porte al cosiddetto New Look, infatti le sue creazioni - insieme a quelle di Dior - contribuirono a trasformare il modo di vestirsi a partire dagli anni Cinquanta.

Dietro queste scelte stilistiche non vi è solo creatività, ma una precisa strategia di marketing: l'evidenziare la sua firma, il progettare modelli ed organizzare eventi dal forte impatto visivo sono tutti metodi per diventare un'icona mondiale. Indimenticabili sono molte delle sue sfilate, spesso ispirate a opere teatrali come quella del 2010 - dedicata a Casanova e ambientata nel deserto di Dunhuang in Cina - oppure la retrospettiva realizzata all'interno dell'Accademia di Francia nel 2017, evento eccezionale per il mondo della moda.

Di sua inventiva e proprietà sono alcune progettazioni architettoniche come il Palais Boules sulla costa Azzurra - oggi monumento nazionale - utilizzato per importanti sfilate come anche quelle di Christian Dior. Il teatro alla greca ubicato all'interno della struttura si aggiunge alla lista dei teatri e cinema di proprietà dello stilista, come l'Espace Pierre Cardin a Parigi.

L'amore per il teatro è uno degli aspetti più caratterizzanti di Cardin, impegnato nella produzione di quasi ben settecento opere teatrali a partire dal 1968. "Avrebbe voluto fare il ballerino o l'attore" - spiega il "nipote d'arte" - ma, nonostante una breve esperienza nella recitazione, ha preferito restare dietro le quinte. In questo modo ha potuto vestire grandi personaggi dello spettacolo, ma non solo: dai Kennedy, a Sharon Stone, a Lady Gaga e tanti altri, creando capi memorabili come il celebre décolleté a forma di trapezio indossato da Edith Piaf e scoprendo, di tanto in tanto, qualche volto nuovo, com'è accaduto per Gerard Depardieu.

Rodrigo Basilicati ci parla proprio del suo ultimo impegno in ambito

teatrale: Dorian Gray. La bellezza non ha pietà, produzione alla quale egli stesso collabora, in scena l'11 e 12 Maggio 2018 presso il teatro delle Celebrazioni di Bologna, che offre una diversa chiave di lettura dell'opera di Oscar Wilde, immersa in un mondo fatto di danza, proiezioni multidimensionali, musica e giochi di luci.

Pierre Cardin non è solo un'icona di stile, ma anche un modello di intraprendenza, avendo spaziato tra i vari campi del design e dell'arte, essendo divenuto maestro di personalità come Jean Paul Gaultier e avendo ottenuto tre "Dè d'or", l'ambito premio per l'haute couture.

Ancora oggi il suo estro creativo è all'opera all'interno del noto atelier parigino, mentre il suo nome continua a influenzare e arricchire il mondo della moda.

Perseguire le proprie passioni, questo l'invito del designer veneziano al termine dell'incontro.

E questo è certo un monito anche per noi studenti, che abbiamo seguito con grande attenzione la brillante narrazione di Rodrigo Basilicati su un artista che ha saputo praticare con grande versatilità molteplici forme espressive e attraversare tanti decenni con uno sguardo sempre innovativo.

17 aprile 2018, Aula Magna, Santa Cristina

JOHN RUSKIN. LE PIETRE DI VENEZIA

Luca Chilò

La Fondazione Federico Zeri ha accolto, in data 19 aprile, la presentazione della mostra e del catalogo (edito da Marsilio, Venezia, 2018) *“John Ruskin. Le pietre di Venezia”*, entrambi curati da Anna Ottani Cavina, che ha presentato la giornata insieme a Francesca Tancini della Fondazione Zeri.

A introdurre il tema della conferenza Andrea Bacchi, direttore della Fondazione, che dopo i ringraziamenti di rito alle invitate e al pubblico, ha fornito una breve lettura della personalità di Ruskin (1818-1900) e del contesto storico in cui è vissuto, sottolineando la complessità di mettere in scena una mostra sulla produzione grafica di un personaggio che nella vita fu prevalentemente un teorico. In laguna, infatti, come spiega la Ottani Cavina, per la prima volta in Italia, si è dato spazio al Ruskin artista, attività che non esercitò mai professionalmente, ma per cui aveva una propensione naturale. La mostra, il cui titolo non poteva che trarre ispirazione da una delle sue più importanti imprese editoriali, *“The Stone of Venice” (1851-1853)*, summa della produzione letteraria e grafica sulla città, racconta con una grande quantità di testimonianze l’esperienza veneziana dell’intellettuale inglese. Essa, come continua Anna Ottani Cavina, non poteva pagare in modo migliore il debito con l’esperienza romantica vittoriana; proprio per questo legame, inoltre,

l'iniziativa è stata fortemente voluta sia da Venezia sia dalla Fondazione Musei Civici della città.

Nelle sale dell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale - una delle testimonianze più grandiose del gotico veneziano - si possono trovare oltre ai manoscritti dei testi cardine della sua produzione - eccezionalmente in prestito dalla The Morgan Library - acquarelli, tempere, disegni, incisioni e fotografie; il tutto allestito, come sottolineato da Anna Ottani Cavina e Francesca Tancini, ovviando alla dimensione estremamente ridotta del materiale, che poneva notevoli problemi museografici relativi alla fruizione, risolti grazie al consapevole lavoro di Pier Luigi Pizzi. Lungo il percorso espositivo le pareti delle sale, attraverso un gioco di pannelli, sono state completamente nascoste, lasciando in evidenza solo le opere e, così facendo, favorendo la visione ravvicinata e la scenograficità dell'esposizione.

John Ruskin nacque da una famiglia agiata della Londra dell'Ottocento e già a diciassette anni impugnò carta e penna in difesa di quello che fu uno dei suoi più grandi ispiratori, William Turner. Dopo essersi laureato a Oxford nel 1842, iniziò la stesura del primo dei cinque volumi di *Modern Painters* (1843-1860), scritto a sostegno dei pittori a lui contemporanei e che gli diede, nel bene e nel male, immediata risonanza. Mosso dal fascino della Venezia decadente dei racconti byroniani e delle opere di Turner, prima, da una volontà conservativa, poi, portò a termine durante la sua vita undici estenuanti viaggi dall'Inghilterra alla Serenissima per documentare e salvaguardare lo "sgretolarsi" della città italiana. Il suo enorme impegno, oltre ad alimentare il mito di Venezia - in quel periodo al culmine della sua decadenza - ci lascia in eredità una delle più complete documentazioni nel periodo che va dal 1835 al 1888.

Tra i suoi interessi si annoverano le problematiche sociali di stampo puramente utopico. Al fallimento del matrimonio, durato sette anni, con Euphemia Chalmers Gray, sposata per interesse, cominciò a girare l'Inghilterra per promuovere le sue idee rivoluzionarie, finendo per



John Everett Millais, John Ruskin, 1853-1854 ca., Oxford, Ashmolean Museum

investire, oltre al tempo, ingenti somme di denaro nella Guild of St George e nelle case operaie nel distretto industriale di Sheffield, all'insegna del revival dei valori medievalistici. La Guild infatti era una comunità di lavoratori che agiva in un ambiente "collettivo" e con il fine di perpetrare le antiche procedure dell'artigianato preindustriale. Di questo periodo furono i vari saggi contro la povertà che confluirono in *Unto this Last* (1862), testo apprezzato dallo stesso Gandhi. Nel 1888, a causa di una malattia mentale, si ritirò dall'insegnamento all'università di Oxford (in

cui dal 1869 era diventato slade professor) e andò a vivere nel cottage di Brantwood, nel cuore del Lake District in Cumbria. Gli ultimi undici anni della sua vita furono caratterizzati da una costante degenerazione della malattia di cui soffriva, fino alla morte avvenuta nel gennaio del 1900 nella sua stanza da letto con i suoi adorati ventiquattro Turner, come si vede bene in *“La stanza da letto di John Ruskin a Brantwood”* (1900), in esposizione nell’Appartamento del Doge. Per citare le sue parole: “Quando morirò, spero che [i miei Turner] siano l’ultima cosa che i miei occhi vedranno in questo mondo”.

Anna Ottani Cavina in questa esposizione, oltre che sulla mirabolante vita di Ruskin, si è soffermata sull’opera che dà il titolo alla mostra e sui suoi contenuti. In essa traspare un interesse per Venezia che, oltre ad essere ispirato dai suoi “eroi” giovanili Byron e Turner, rientrava a pieno in quella rivalutazione del Medioevo, non soltanto stilistica, ma anche, e soprattutto, morale, tipica del romanticismo. L’Arte bizantina e il Gotico lagunare - indicati in maiuscolo nell’opera dell’autore - nella visione dell’intellettuale vittoriano portavano con sé un legame etico con la cultura in cui erano stati concepiti. Tutto il testo sostiene questa idea, la cui formulazione proviene dal più anziano William Morris (1834 – 1896) di stampo utopico-socialista della supremazia dell’arte e dello stile di vita Middle Age, contro quella rinascimentale. Si aggiunga la forte critica alla penuria in cui versavano le città soggette ai recenti industrializzazione e inquinamento; specificatamente nel capitolo Sulla natura del Gotico – sottolinea Francesca Tancini – si può ritrovare una delle più accese invettive dell’autore contro la condizione degli operai ridotti a mero attrezzo al servizio della fabbrica.

Il coinvolgimento per quel mondo che si scioglieva come “una zolletta di zucchero nel tè bollente”, così egli descrisse la città, lo portò a ritrarre le testimonianze architettoniche e artistiche della Serenissima, con una volontà quasi classificatoria, avvalendosi di acquerelli e tempere - tecniche che si prestano bene per la realizzazione rapida - incisioni e alcune fotografie dagherrotipe, anche se non le trovava idonee al suo

canone rappresentativo perché troppo simili alla realtà. Come fa notare Anna Ottani Cavina, seguendo Carlo Ginsburg, la sua produzione non sfocia mai in un Ottocento dal carattere narrativo-pittorico, ma si rifà piuttosto al Seicento olandese, riferimento di prima formazione, per ragioni geografiche, di tanti pittori inglesi.

Per la mostra sono stati presi in considerazione anche i suoi carteggi che, come ha suggerito Anna Ottani Cavina, rivelano alcuni momenti più segreti: la disperazione dell'intellettuale impossibilitato a raffigurare Palazzo Foscari a causa degli operai al lavoro che lo distruggevano inconsapevolmente del "monumento", tanto da inviare una lettera al padre intrisa di sconforto. O ancora, le idee sul restauro strettamente legate a quelle sulla conservazione - espresse ampiamente nei suoi scritti - che doveva essere conservativo o, al massimo, aderente alla morfologia originale per non distorcere la testimonianza storica. Con il sopraggiungere della malattia la sua eredità, o meglio la sua sfida lagunare, venne portata avanti dai suoi discepoli. A Palazzo Ducale possiamo trovare in mostra una scatoletta con frammenti della coda di pavone in mosaico del pavimento di San Marco raccolti da John Bunney, suo allievo devoto. Proprio a questo proposito, nel percorso espositivo sono state anche inglobate le sale del Museo dell'Opera con i capitelli gotici salvati nel famoso restauro del 1875.

A Venezia Ruskin, però, non copiò solo le architetture, ma anche le opere degli antichi maestri che stimava, e che erano abbandonate nei palazzi o nelle chiese. Esempi in mostra sono gli studi su Carpaccio e Tintoretto.

Proseguendo con i temi trattati nell'esposizione, Anna Ottani Cavina ha proposto una riflessione su quelli legati alla natura, alcuni dei quali estrapolati direttamente dagli ultimi capitoli di *The Modern Painters* - La bellezza delle montagne, La bellezza delle foglie, La bellezza delle nuvole e altri presi da trattazioni minori di Ruskin. Questo a sottolineare la commistione tra il carattere positivista del suo pensiero e lo spiritualismo-romantico tipicamente post Rivoluzione Francese.

Negli studi delle Alpi o in quelli sul cielo, “Sky”, si rifletteva pienamente quel nuovo gusto europeo per una bellezza ispirata dagli spazi immisurabili, dove si ritrovava l'impronta divina nella natura, vissuta nella piena intensità emotiva, secondo l'estetica detta del “sublime”. Un'impronta che si può anche captare negli studi sui vegetali a cui dava titoli collegati a elementi quasi mistici, come avrebbero fatto in seguito gli impressionisti. In l'indocilità della driade, ramo di quercia in inverno (1858-1860), ad esempio, un semplice rametto diventa simbolo dello spirito protettore dei boschi.

Ma tra le altre peculiarità di Ruskin c'è ancora da ricordare l'abilità nella ritrattistica. Nell'esposizione veneziana sono presenti alcuni suoi ritratti e autoritratti di strabiliante qualità. Tra i molti raffiguranti gli amici spicca quello ad acquerello e pastelli, di un raffinatissimo gusto ottocentesco, di Lily Armstrong Kelly-Davies (1875 circa), la ragazza a cui ha dedicato un manoscritto sui minerali. Sempre della Morgan Library è il suo “*Autoritratto con cravatta blu*” (1873-74), forse la maggiore opera di ritrattistica dell'autore.

Ruskin è una di quelle poliedriche figure che grazie al loro impegno morale hanno testimoniato una forte volontà di salvaguardia del patrimonio culturale, e che ancora oggi ne alimentano la discussione. Non poteva esserci, quindi, luogo migliore per presentare questa mostra di un'istituzione accademica che, con le sue conferenze, attira oltre agli studenti anche un vasto pubblico cittadino. Sicuramente questa giornata ha contribuito al rafforzarsi della consapevolezza del patrimonio italiano, dando vita a nuovi spunti di riflessione. Non si può che ringraziare la Fondazione Federico Zeri per queste opportunità, sperando che si rinnovino nel tempo.

19 aprile 2018, Fondazione Zeri

ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA: GLI ARCHIVI

Lisa Andolfi, Luca Chilò e Francesca Commone

Forse, oggi più di ieri, le ricerche d'archivio sono un tasto dolente per il giovane studioso; all'inesperienza nel settore, infatti, si aggiunge la poca dimestichezza con i documenti cartacei tipica di chi è "nativo digitale": se non si posseggono le corrette informazioni, è facile perdersi nella moltitudine di documenti conservati all'interno degli enti, pubblici e privati, italiani rischiando, così, di compromettere l'esito dell'indagine.

Per sopperire a questa carenza l'11 maggio, nell'Aula Magna del Complesso di Santa Cristina, si è svolto il secondo appuntamento degli "Atelier di formazione alla ricerca" presentato dalla professoressa Sandra Costa, coordinatrice del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, con la partecipazione del professor Giampiero Romanzi, docente di Archivistica presso l'università di Bologna e funzionario della Soprintendenza Archivistica dell'Emilia Romagna. In poche ore Romanzi è riuscito a delineare una panoramica delle maggiori problematiche che si affrontano nell'ambito della ricerca archivistica, con una precisione e un'ampiezza di argomenti che è prerogativa solo di chi ha anni d'esperienza nel settore.

Materia estremamente composita, come ha sottolineato in apertura della conferenza il Professore, l'Archivistica utilizza un linguaggio che fa riferimento a più discipline, ponendo fin dall'inizio un ostacolo

all'aspirante ricercatore proprio nell'uso di terminologie dal significato all'apparenza ovvio e chiaro, ma che in realtà nascondono riferimenti altri.

La prima difficoltà evidenziata riguarda le possibili idee preconcrete circa le modalità di funzionamento di un archivio. Infatti, benché sia fortemente consigliato arrivare al momento della ricerca con un'idea abbastanza chiara, supportata da fonti bibliografiche, di ciò che si sta cercando, l'organizzazione dell'archivio può presentare alcune difficoltà. Una differenza fondamentale divide il catalogo di una biblioteca e l'inventario di un archivio: nel catalogo, già ordinato per materia o per autore, abbiamo una buona probabilità di trovare ciò che stiamo cercando, mentre non possiamo dire altrettanto dell'archivio, che non ha la stessa connotazione scientifica e lo stesso valore descrittivo. Come sottolinea Romanzi “gli archivi sono agglomerati involontari, formati da una persona o un ente non consapevoli del risvolto futuro della loro attività”; ad esempio famiglie, aziende o persone generano una moltitudine di documenti involontariamente come prodotto secondario dell'attività principale che svolgono, dove “è l'attività che governa, non la materia”.

Per poter “scardinare l'enigmaticità dell'archivio”, il professor Romanzi suggerisce alcune domande fondamentali: “Quale persona o ente può aver prodotto o ricevuto le fonti?”, “Possono essere dislocate in archivi diversi?”, “Nel corso degli anni sono state fatte schedature o inventariazioni?”, “Se sì, ce n'è traccia on-line?”. Solo dopo una disamina di questo genere, anche solo in fase preliminare, si ha una topografia più chiara della ricerca da intraprendere.

Per procedere in maniera adeguata dinanzi alla complessità dell'archivio, è consigliabile definire il perimetro della documentazione e capire successivamente dove poter consultare il materiale ricercato, in quanto l'insieme di fonti che ci troviamo davanti potrebbe non essere completo e soprattutto non ordinato per unità concettuali.

Emerge, dunque, l'importanza del contesto per la comprensione di questo "organismo". L'aggregazione dei documenti non è casuale, i rapporti non sono "flessibili" e determinati a posteriori poiché nativi e riconducibili ad un modello di sedimentazione dovuto alla stessa attività produttrice: invariabile, quindi, in sede di catalogazione. Differentemente dal nucleo di una collezione, in cui gli elementi possono già essere intellegibili di per sé ed il rapporto fra le componenti è "flessibile", in un archivio ciò non è possibile ed è il contesto a permetterci di risalire ai vincoli primigeni che legano le sue componenti.

L'ultima fase dell'indagine, come spiegato dal relatore, è quella della ricerca concreta: una volta rintracciata l'ubicazione del documento all'interno dell'archivio occorre, se non si ha la possibilità di acquisirlo in formato digitale, recarsi in loco per la consultazione del materiale.

Qui tre sono gli strumenti a disposizione per indagare il contenuto dell'archivio: elenco, guida e inventario. L'elenco, una lista dei documenti compresi nel suo nucleo, costituisce il primo metodo di riordino del materiale; la guida è, invece, a un livello più alto di lettura che presuppone, di norma, in chi l'ha realizzata, una volontà di mediazione e valorizzazione di questi "organismi"; infine l'ultimo strumento, l'inventario, che congiunge i differenti approcci: quello analitico dell'elenco e quello qualitativo e scientifico della guida, in quanto fornisce informazioni sul soggetto produttore, l'attività da esso svolta e anche le modalità con le quali si sono sedimentate le carte.

Al termine della conferenza gli studenti hanno avuto la possibilità di approfondire con alcune domande le problematiche affrontate dal professor Romanzi. Tra gli argomenti trattati durante questa fase della discussione, particolarmente stimolante si è rivelata la riflessione sul futuro a cui vanno incontro gli archivi (in particolare quelli privati) nell'era del digitale. Infatti, secondo l'opinione del docente, la sempre crescente digitalizzazione di ogni aspetto della nostra vita ha tra i propri effetti una diminuzione considerevole della produzione di testimonianze cartacee, la quale mina alla base il processo di formazione tradizionale

degli archivi. La soluzione prospettata dal Professore comprenderebbe la formulazione e l'applicazione di politiche di conservazione precoce, che aiuterebbe a prevenire la perdita di documenti potenzialmente rivelanti, pur comportando il rischio di un surplus di materiale. L'aspetto positivo della digitalizzazione risiede, invece, nella possibilità di organizzare, gestire e condividere l'immenso patrimonio archivistico in modo notevolmente efficace, nei casi più fortunati fruendolo direttamente da casa.

L'incontro è sicuramente servito a farci scoprire una disciplina un po' troppo trascurata nel XXI secolo, ma che è di vitale importanza nel nostro ambito di studi: l'utilizzo di documenti d'archivio, fonti primarie, costituisce l'elemento cardine di una ricerca che punta a ricostruire l'intero contesto a partire da informazioni "sgravate" da strumentalizzazioni ideologiche. Dobbiamo ricordarci, infatti, che le fonti sono parte integrante del lavoro di qualunque studioso intenda intraprendere una filologica ricostruzione storica: come detto da Giampiero Romanzi "gli archivi sono contro ogni negazionismo".

L'enorme interesse e la curiosità che l'iniziativa ha destato nei partecipanti è stata testimoniata dal lungo applauso finale, dopo il quale possiamo solo augurarci che questo tipo di formazione possa essere riproposta e divenire, negli anni, una consolidata abitudine.

11 maggio 2018, Aula Magna, Santa Cristina

NASCITA DI UNA NAZIONE. TRA GUTTUSO, FONTANA E SCHIFANO

Alessandra Ciotti

Protagonista della giornata conclusiva del ciclo Incontri in Biblioteca 2018, tenutosi alla Fondazione Federico Zeri, è stata la mostra *Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano*, in corso fino al 22 luglio 2018 a Palazzo Strozzi a Firenze. Il curatore dell'esposizione – incentrata su artisti italiani dal Secondo Dopoguerra al 1969 – è Luca Massimo Barbero, attuale direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini a Venezia e ospite in Biblioteca.

Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Zeri, ha introdotto l'intervento, in cui Barbero non si è limitato a descrivere la rassegna, ma ha posto l'accento anche su problematiche di grande interesse offrendo notevoli spunti di approfondimento.

Sin dall'inizio è stato sottolineato il legame storico tra il percorso proposto in Palazzo Strozzi e la città di Bologna; è qui che ha avuto luogo la prima mostra nazionale d'arte contemporanea, allestita nel 1948 a Palazzo Re Enzo, ricordando la quale sono emerse alcune osservazioni sull'arte definita forse anacronisticamente “contemporanea” ed è stata citata l'agguerrita polemica pubblicata in quell'anno sulle pagine di *Rinascita* da Roderigo di Castiglia, pseudonimo di Palmiro Togliatti. I toni della sua recensione spaziavano da un ormai familiare “come si fa a chiamarla arte” ad un indignato “scarabocchi”, fino al drastico “raccolta

di cose mostruose”. Secondo Barbero questa valutazione ha segnato profondamente nei decenni successivi l’arte italiana, persistendo ancora oggi.

La presentazione è stata sviluppata seguendo il percorso espositivo ed esaminando alcuni punti cruciali correlati sia all’attività curatoriale che alle varie correnti artistiche presenti in mostra.

Renato Guttuso con la Battaglia del Ponte dell’Ammiraglio, del 1955, è il primo incontro nella sala significativamente denominata Dopoguerra come nuovo Risorgimento. L’impatto iniziale è multimediale – ha spiegato Barbero – in quanto il dipinto è circondato da due pannelli video che avvolgono e straniano il visitatore, proiettando scene tratte da *Senso* di Luchino Visconti e immagini d’epoca mescolate all’iconica voce di Mina che canta *Le Mille Bolle Blu*. Altrettanto iconico è il quadro, la cui prima versione del 1952 era stata proposta alla Biennale di Venezia come un evento storico, espressione di una «nuova mitologia italiana» di ispirazione garibaldina. L’accostamento a *Comizio* di Giulio Turcato, nella variante del 1950, permette un confronto con Guttuso tramite il quale il curatore ha reso evidente la distanza tra i due filoni, realista e astratto, esistenti nel tessuto artistico del tempo.

È proprio alla «tensione astratta» e al linguaggio dell’informale che punta la seconda sala, in cui si avverte la ricerca di un nuovo corso, culturale e in qualche modo anche politico, grazie al quale la materia e il gesto artistico assumono il valore di contenuto. *Sacco e bianco* di Alberto Burri del 1953 ha suggerito a Barbero un diverso approccio all’artista in grado di superare la stretta definizione di “artista del trauma”, dovuta alle sue vicende biografiche collegate all’attività di ufficiale medico e alla prigionia in Texas durante la Seconda Guerra Mondiale. La panoramica sul catalogo di Burri ha, inoltre, portato alla consapevolezza che l’inamovibilità di moltissime opere renderà sempre più difficile un allestimento completo e filologicamente corretto per qualsiasi mostra futura, rappresentando uno scoglio non indifferente al tentativo di mantenere alto il livello qualitativo.



Giulio Turcato, Comizio, 1946, Roma, Galleria d'Arte Moderna

I rapporti tra Stati Uniti e Italia sono stati analizzati in varie occasioni durante l'incontro, ad esempio nel narrare della vita divisa tra i due Paesi di Salvatore Scarpitta, descritta da Barbero senza dimenticare il suggestivo episodio del giovane artista che si arrampica sugli alberi e non vuole più scendere, ispiratore del Barone Rampante di Italo Calvino. Le fenditure visibili sulle tele di Scarpitta sono l'anello di congiunzione con i tagli di Fontana – in mostra con Concetto spaziale. Attese degli anni '60 – mentre la scelta del monocromo da parte di quest'ultimo è connessa, nel percorso espositivo, alle analoghe ricerche espressive effettuate da Piero Manzoni.

Dopo aver messo in luce la stretta correlazione tra la stagione delle ideologie degli anni '70 in Italia e la produzione artistica coeva, l'indagine sul *trait d'union* tra gli Stati Uniti e il nostro Paese è proseguita attraverso opere di Domenico Gnoli come *Red Dresscollar* del 1969. L'attività newyorkese dell'artista – tra gli anni '50 e '60 – è infatti

sempre parallela alla volontà di ribadire i propri inscindibili “legami” con la madrepatria. La sua morte prematura lo accomuna ad altri artisti dell’epoca come Pino Pascali, scomparso nel 1968 a soli trentatré anni. Gnoli e Pascali si riallacciano alla pop art e all’arte povera, sebbene Barbero abbia chiaramente affermato di essere contrario all’idea di artisti italiani realmente pop.

Le contestazioni del 1968, invece, sono esemplificate in mostra da opere come *Corteo di Franco Angeli*, appunto del 1968, o da fotografie come quelle dei cartelli apparsi in Piazza San Marco a Venezia, nello stesso anno, in segno di protesta contro la Biennale; uno degli slogan era “1964: POP-ART; 1968 POLIZ-ART”.

Barbero ha inoltre reso noti alcuni dei dibattiti che hanno coinvolto la stampa internazionale, tra i quali, ad esempio, la scelta giudicata negativamente da alcuni commentatori statunitensi del termine “Nazione” nel titolo, percepita come citazione del film del 1915 *Nascita di una Nazione* del regista americano David Griffith, nel quale sarebbero ravvisabili forti prese di posizione sulla guerra di secessione e sulle questioni razziali. Barbero si è dichiarato piuttosto sorpreso di essere stato definito un reazionario, ed ha ribadito di avere semplicemente selezionato il termine ritenuto più opportuno senza alcun secondo fine.

In chiusura sono state presentate opere di Alighiero Boetti, di Luciano Fabro e la Margherita di Fuoco dai petali metallici di Jannis Kounellis, che con le sue fiamme incandescenti prodotte da una rumorosa bombola a cannello riporta il visitatore verso la multimedialità. Barbero ha mostrato più volte di avere un occhio vigile sul ruolo, lo spazio e i comportamenti del pubblico: l’opera di Alberto Biasi Eco degli anni ’70 ha, infatti, suscitato riflessioni relative alla sua conservazione e al suo rapporto con il fruitore. Ironicamente l’installazione si ritrova minacciata dalla corsa al selfie di rito del visitatore comune, coinvolto nella fretta di afferrare la propria ombra catturata dai pannelli fotosensibili colpiti da una luce di Wood. Volendo dare una lettura mitologica della situazione, sembra proprio che l’era del narcisismo sia riuscita a riunire infine Eco

al suo Narciso e a sciogliere l'incomunicabilità grazie alla tecnologia di un semplice smartphone.

Sulla linea di queste stesse problematiche, Barbero ha confessato di aver evitato le opere specchianti di Michelangelo Pistoletto, che sembrano nutrire nello spettatore un «edonismo» totalmente autoreferenziale. È infatti il *Metro cubo di Infinito* del 1966 a rappresentare Pistoletto in mostra: moltiplicando la rifrazione degli specchi verso l'interno del cubo, esso esclude l'osservatore dal riflesso, annullando così l'effetto narcisistico e attivando il potere immaginativo di chi guarda. Anche *Rovesciare i propri occhi* di Giuseppe Penone (1970) – ritratto fotografico dell'artista che indossa lenti a contatto riflettenti – richiama l'idea dell'«ambiguità» della superficie specchiante, utilizzata da Penone come mezzo introspettivo e profetico per l'individuo, forse in contrasto con l'odierna sensibilità dei fruitori, meno orientata verso l'interiorità.

In modo circolare si ripropone infine un'opera video, *Tentativo di volo* di Gino De Dominicis del 1969, ove è espressa per Barbero la fatica costante dell'Italia di «staccarsi da terra» per proiettarsi verso il presente e il futuro artistico, allontanandosi da un «meraviglioso passato» spesso troppo incombente.

Gli ultimi minuti dell'incontro hanno favorito uno scambio di opinioni tra Luca Massimo Barbero e Andrea Bacchi, che ha giustamente sottolineato la validità di una mostra dinamica e non di carattere manualistico, che evidenzia un confronto paritetico fra l'arte contemporanea italiana e quella statunitense.

Barbero ha confermato la necessità di un'oculata selezione delle opere nel curare un'esposizione che non ha natura né funzione enciclopedica. La mostra è vista come una «macchina sensoriale» tramite la quale riuscire ad isolare il visitatore, oberato dagli innumerevoli input visuali e sonori imposti dalla quotidianità. Importante è anche la volontà di rimettere in gioco i luoghi comuni dell'arte, rivalutando, ad esempio, la posizione degli italiani nei confronti degli americani, oppure rileggendo

in prospettiva l'attività di artisti non idoneamente valorizzati.

L'evento conclusivo degli Incontri in Biblioteca 2018 ha dunque puntato il riflettore in modo molto efficace su alcuni aspetti problematici della nostra arte contemporanea, ma anche su questioni che inevitabilmente uno storico dell'arte affronta durante l'attività di curatela di una esposizione temporanea: in primo luogo la necessità di una chiarezza d'intenti che permetta la scelta di un filo conduttore incisivo; lo scontro frequente, inoltre, tra esigenze scientifiche e organizzative; infine, l'attenta osservazione del riscontro ottenuto dalla mostra nei suoi molteplici aspetti, in particolare il rapporto che si instaura tra i destinatari e l'intero progetto.

17 maggio 2018, Fondazione Zeri

THE EUROPEAN MUSEUMS, BETWEEN UNITY AND DIVERSITY

Lectio Magistralis di Dominique Poulot

Anastasia Martini e Alessandro Paolo Lena

Martedì 18 settembre 2018 presso l'ISA (Istituto di Studi Avanzati) Dominique Poulot ha tenuto una lectio magistralis dal titolo *The European Museums, Between Unity and Diversity*, su invito del Dipartimento dei Beni Culturali e del Dipartimento delle Arti. Sandra Costa ha introdotto l'incontro e il relatore sottolineandone l'importanza nell'ambito delle ricerche sulla tutela del patrimonio storico artistico e l'interdisciplinarietà che le caratterizza.

Dominique Poulot ha iniziato la sua conferenza parlando della crisi dei musei europei e facendo l'esempio del Museo del Quai Branly di Parigi che intende promuovere un'interazione tra differenti culture, ma che è stato definito dal New York Times un paradigma del fallimento dei musei europei, ancora palcoscenico di uno spettro di civilizzazione occidentale. Se il progetto del Quai Branly si proponeva di trattare i manufatti non occidentali allo stesso modo dell'arte europea, questo proposito sembra sconfessato dalle stesse scelte espositive: il giardino esterno, riproduzione di una foresta africana, apre il percorso ispirato dal romanzo di Joseph Conrad "*Cuore di tenebra*" e caratterizzato da spazi interni bui, nei quali gli oggetti sono teatralmente colpiti da fasci di luce. Una mise en scène drammatica, dunque, che sottolinea le qualità estetiche degli oggetti a scapito delle informazioni sul contesto di

provenienza, quasi a rimarcare il carattere “esotico”, e giudicato figlio di una prospettiva colonialista verso le culture extraeuropee. Secondo il giornalista l’età dell’Imperialismo coloniale è finita, ma i musei del XXI secolo sembrano smentire questa tesi.

Se da una parte, quindi, l’istituzione museale elabora faticosamente il suo dialogo con il pubblico cui si rivolge, dobbiamo comunque rilevare che l’epoca dei musei europei non è affatto conclusa, come dimostrato dalla costruzione di numerosi nuovi spazi espositivi negli ultimi vent’anni e dal successo continuo delle collezioni già affermate. Solo a titolo di esempio, Dominique Poulot ha mostrato una foto della leader politica birmana Aung San Suu Kyi durante una visita al museo d’Orsay a testimonianza dell’interesse che le gallerie europee suscitano ancora oggi.

L’invenzione del museo moderno è strettamente connessa con l’età dei lumi, quando l’obiettivo dei musei diventa anche quello di sconfiggere l’ignoranza e promuovere le arti e le scienze, incoraggiando i cittadini alla fruizione di opere d’arte finalmente esposte al di fuori delle grandi collezioni private. Dominique Poulot ha illustrato come questo principio si sia sviluppato storicamente secondo diverse declinazioni in Italia, con l’apertura del Museo Pio-Clementino a Roma, o degli Uffizi a Firenze, in Inghilterra con il British Museum nato, però, non da una collezione “di Stato” bensì dalla collezione privata di Hans Sloane, a Parigi che si sarebbe dovuta confrontare con le vicende della Rivoluzione Francese, o a Vienna, ove le collezioni esposte al Palazzo del Belvedere vennero presentate con un catalogo in cui le opere erano divise cronologicamente per autori, scuole ecc., seguendo un nuovo approccio metodologico antesignano della moderna catalogazione.

Dominique Poulot ha sottolineato poi l’importanza che a partire dalle requisizioni napoleoniche hanno assunto i musei come luogo di esaltazione dei valori di carattere nazionalistico, fino a quella che il segretario del Louvre Athanase Lavallée, nel 1815, descrisse col termine di “museomania”, fenomeno culturale che in Francia portò alla



Dominique Poulot, Bologna, Alma Mater Studiorum, Istituto di Studi Avanzati

realizzazione di quadri e opere commemorative della vittoria contro la Germania, in Inghilterra alla costruzione di un nuovo edificio per il British Museum, e in Prussia fece dire a Wilhelm von Humboldt (1767-1835) che i musei erano istituzioni per la cultura e l'educazione dei cittadini, istituzioni devolute alla Nazione”.

Contro l'idea illuministica del museo universale cresce nel XIX secolo l'interesse per gli allestimenti storici e per i musei nazionali, in grado di veicolare valori patriottici e di proporre una riflessione sul concetto stesso di “nazione”. Risulta esemplare, a questo proposito, il caso del Museo Nazionale ungherese di Budapest, che nel 1848 divenne il centro delle rivendicazioni di maggiore autonomia da parte dell'Ungheria verso il governo austriaco e da cui partì una sommossa contro gli Asburgo. Il XIX secolo fu anche caratterizzato dalle grandi esposizioni universali, specialmente a Londra e Parigi, città che crebbero enormemente e dove di pari passo furono costruiti molti musei tra i quali quelli coloniali con i reperti provenienti, ad esempio, dall'Africa, sovente espressione della supposta supremazia culturale europea su questi paesi.

L'ultima parte della conferenza è stata dedicata ai musei del XX e XXI secolo, costretti a confrontarsi con i grandi musei americani, più "democratici" rispetto a quelli del vecchio continente, essendo questi il risultato di grandi collezioni principesche, e con il fenomeno delle mostre temporanee e dell'importanza attribuita agli spazi che ospitano le collezioni, come dimostra il numero sempre maggiore di musei progettati da celebri architetti. Dominique Poulot ha elencato alcuni problemi ancora irrisolti risalenti al dopoguerra e in particolare legati ai temi della memoria e dell'identità europea, di cui sono testimonianza musei quali l'House of Terror a Budapest, dedicato alle dittature che si sono susseguite in Ungheria e il cui scopo è quello di scuotere lo spettatore attraverso immagini o suoni, oppure il Museo Ebraico a Berlino, che suscita sensazioni di forte empatia. Questi allestimenti presentano caratteristiche altamente emotive, innescando nel visitatore sentimenti di identificazione che lo catapultano in "una terra dei morti", per riprendere l'espressione dello storico Tony Judt "a land of dead", usata per descrivere l'Europa dopo il secondo conflitto mondiale. Per mantenere vivo il senso di identità europea è stata realizzata la Casa della Storia Europea a Bruxelles, inaugurata nel 2017 su iniziativa del Parlamento Europeo, un museo, però, costretto a confrontarsi con una molteplicità di problemi politici rispetto ai progetti di allestimento e alla scelta delle opere, e giuridici in quanto alla loro acquisizione. La Casa della Storia Europea problematizza alcuni aspetti dell'idea di "museo nazionale", cui si ispira, proprio per il suo evidente carattere sovranazionale: il rispetto delle differenze tra i singoli Paesi membri si scontra con la volontà di un racconto "coerente" e "collettivo", tenendo l'istituzione in bilico tra il desiderio di rafforzare l'identità europea e il pericolo di diventare una sorta di "torre di Babele".

Dominique Poulot ha concluso la conferenza lasciando aperto l'interrogativo di come sarà il futuro per i musei europei, ma offrendo una chiara idea di quello che è stato fatto e si potrà fare in ambito museale. Il suo intervento è stato accolto con vivo interesse dal numeroso pubblico, che ha raccolto l'opportunità offerta dall'Istituto

di Studi Superiori e ha riempito la sala e animato l'incontro stimolando un vivace dibattito.

18 settembre 2018, ISA (Istituto di Studi Avanzati)

"IL GENIO DI FRANCESCO STRINGA"

Lectio Magistralis di Daniele Benati

Domiziana Pelati

Giovedì 25 ottobre 2018 si è tenuta a Modena la prima giornata del Convegno internazionale di studi *L'Occidente degli Eroi, il Pantheon degli Estensi in Sant'Agostino a Modena (1662-1663) e la cultura barocca*, curato da Sonia Cavicchioli. Nella sala principale dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, Daniele Benati ha concluso il pomeriggio con una lectio magistralis su Francesco Stringa (1635-1709), pittore modenese attivo alla corte degli Estensi. Dopo la presentazione di Licia Biggi Miani (Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti) che ne ha sottolineato la lunga esperienza in ambito accademico oltre che istituzionale, Daniele Benati ha dato il via, per dirla con le sue parole, a una fitta carrellata di immagini, restituendo una visuale a volo d'uccello sulla produzione dell'artista.

A partire dal 1 novembre 1661, Francesco Stringa ricoprì il ruolo di pittore e aiutante di camera presso la corte di Alfonso IV e Laura Martinozzi. L'artista venne licenziato da quest'ultima nel luglio del 1663 a causa della precaria situazione finanziaria in cui versava il ducato dopo la morte prematura del duca; nondimeno, la sua collaborazione con la Camera Ducale proseguì ininterrottamente fino al reintegro nel 1674. Stringa ricoprì ruoli di alto prestigio che ancora oggi ne testimoniano la versatilità e l'intraprendenza, tant'è che lavorò come



soprintendente delle Fabbriche Ducali e come custode della preziosa Galleria Estense. Francesco Stringa non fu l'unico pittore operoso per la corte modenese, tuttavia l'ampio arco cronologico in cui svolse la propria attività, la qualità della sua pittura e le numerose commissioni ricevute sono da considerarsi elementi assai significativi, tant'è che, riportando le parole di Daniele Benati, fu in grado di "improntare con le sue peculiari scelte la cultura figurativa del tempo". Le ragioni di tale successo sono da attribuire alla già citata capacità artistica, riconosciutagli dalla storiografia moderna dopo le aspre critiche riservategli in epoca neoclassica, in special modo da Tiraboschi. La sua pittura "robusta", "caldamente chiaroscurata" e "estrosa" veniva esaltata nel 1959 dalle parole di Francesco Arcangeli, che la definì come un ponte fra naturalismo e pittura ideale.

I più antichi esempi della produzione pittorica dell'artista giunti fino a noi sono ammirabili nel Pantheon Atestinum, inaugurato nel giugno del 1663. Prima di tale data sono altresì note due rilevanti imprese incisorie di Stringa, vale a dire le illustrazioni di corredo all'*Ephemerides*, testo astronomico di Cornelio Malvasia (1657) e alcuni disegni tenuti a modello dall'incisore Lorenzo Tinti per la realizzazione dell'antiporta dell'orazione funebre Idea di un prencipe et eroe christiano in Francesco I d'Este, del gesuita Domenico Gamberti (1659). È proprio entro il breve arco cronologico del ducato di Alfonso IV che, in uno studio del 2011, Steven Ostrow collocava la *Natura morta allegorica con il busto berniniano di Francesco I*, attribuendola ad un giovane Stringa. Sulla base del dato stilistico Daniele Benati ha rifiutato le argomentazioni di Ostrow, definendole "ipotesi destinate a rimanere indimostrate". Già nel 1998, infatti, ricondusse insieme a Lucia Peruzzi l'opera di Minneapolis alle mani di Francesco e del fratello Agostino, collocandola in una cronologia di circa trent'anni più tarda rispetto a quella avanzata da Ostrow. Il busto berniniano e gli elementi scultorei sarebbero stati dipinti da Francesco, mentre i vivaci brani di natura morta in primo

A sinistra: Francesca Stringa, *Natura morta allegorica con il busto di Bernini di Francesco I d'Este*, XVII secolo, Minneapolis Institute of Art

piano sono da attribuire alla mano di Agostino Stringa, esperto fiorante. Pur concordando con Ostrow riguardo l'idea che la vanitas trovi la sua esaltazione pittorica e concettuale nella contrapposizione tra il busto marmoreo di Francesco I e i "segni transeunti del suo potere", Daniele Benati ritiene improbabile che l'upupa morta in primo piano faccia riferimento alla morte di Almerico, fratello di Alfonso IV, caduto in battaglia nel 1660.

Fortemente influenzata dai "portati della schietta tradizione emiliana", la pittura di Stringa presenta un solido impianto naturalistico, stemperato da avvolgenti effetti luministici. Nel 1661 il pittore stesso si proclamò allievo di Ludovico Lana, tuttavia trattasi di un fatto improbabile, posto che al momento della morte del più anziano maestro il pittore aveva solo undici anni. Tale "asserzione di discipulato" viene, dunque, interpretata dallo studioso come l'espressione di un sentimento di appartenenza ad una precisa "cultura civica". Il cosiddetto "conservatorismo eclettico" di Stringa affonda le proprie radici nella tradizione locale, vale a dire nell'esempio del Guercino e di Mattia Preti, entrambi attivi a Modena, ma prende le distanze dall'aulico linguaggio di Guido Reni. A questo proposito, le inclinazioni stilistiche e compositive di Stringa sono ammirabili nel frontale con quattro santi conservato in Sant'Agostino; di fatto, nell'eleganza del corpo dell'angelo in alto a destra pare emergere l'influenza dei Carracci. Come rilevabile dalla Morte di Giuseppe, eseguita nel 1670 per la Chiesa del Voto, l'approccio dell'artista non può definirsi meramente citazionistico, in quanto capace di esprimere con sentita partecipazione l'ammirazione per i propri modelli, conferendo verità, sentimento e nuova "morsa" alle figure. Le numerose commissioni a carattere sacro gli permisero di evolvere gradualmente verso un nuovo linguaggio pittorico, caratterizzato da una tessitura cromatica di stampo guerciniano, oltre che da una resa più aggraziata e alleggerita delle figure, com'è possibile notare nello scroscio color malva del mantello nella *Decollazione di Santa Caterina*, originariamente eseguita per il Collegio dei Nobili di Parma.

È soprattutto con i dipinti realizzati per committenze private che Stringa apre l'orizzonte verso il gusto rocaille del secolo successivo. Riscoperti di recente, il *San Giovanni Battista*, così come il *San Girolamo* vengono citati da Daniele Benati al fine di sottolineare la particolare relazione che intercorreva tra commissioni pubbliche e private. L'usanza di Stringa di estrapolare talune figure dalle pale d'altare per ricollocarle in opere destinate a collezioni private è infatti ben esemplificata nel caso del *San Girolamo*, dove riappare il tipo del San Giuseppe raffigurato in un quadro carpigiano.

Continuando con la carrellata di immagini, Daniele Benati ha infine aperto con Sansone e Dalila - conservato in collezione privata - il discorso sui soggetti profani che il pittore affronta variandone la composizione, ma restando pur sempre fedele a un robusto naturalismo. Esemplificativo dell'indagine dell'artista modenese sui soggetti femminili è un quadro conservato a Modena conosciuto come *Sibilla o Ragazza con turbante*, raffigurante una "testa di carattere", in cui il volto femminile fortemente chiaroscurato, illuminato da una luce mitigata dagli insistenti toni bruciati e impreziosito da rapidi baluginii, rimanda nuovamente alla più alta cultura figurativa emiliana del Seicento.

Daniele Benati ha, infine, ribadito la straordinaria versatilità della pittura di Stringa, artista a cui, già nel 1744, Pietro Ercole Gherardi attribuiva un "talento universale". Le numerose commissioni pubbliche e private ricevute dall'artista ne testimoniano, infatti, la capacità di rielaborare, esaltare e fare propri i modelli più alti della tradizione pittorica emiliana, in una Modena che già andava chiudendosi su se stessa.

L'interesse per la lectio suscitato nel numeroso pubblico presente in sala ha dato avvio ad un vivace dibattito che ha reso evidente quale stimolante occasione di studio e approfondimento abbia offerto il Convegno promosso da Sonia Cavicchioli.

25 ottobre 2018, Aula Magna, Santa Cristina

ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA

Le regole dell'arte: principi, limiti e sfide della legislazione sui beni culturali. Intervista a Daniele Donati

Virginia Longo



Daniele Donati

Quando si parla di arte a volte si trascura un aspetto fondamentale: l'influenza esercitata dall'ordinamento giuridico sulla tutela, la fruizione e anche l'incremento del nostro patrimonio culturale. Il 26 ottobre Daniele Donati, professore di diritto amministrativo e di diritto dei beni culturali al

Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, è stato invitato da Sandra Costa presso l'aula Magna di Santa Cristina per un atelier di formazione su questi temi, troppo spesso ritenuti distanti dalle dinamiche della produzione e della critica dei beni culturali.

È emersa la molteplicità degli attori che determinano l'esistenza, la circolazione e quindi il futuro di un'opera d'arte. Per approfondire meglio la relazione che intercorre tra loro Daniele Donati ha accettato di rispondere ad alcune domande, affinché fosse più comprensibile

il complesso assetto delle norme in materia e tutte quelle ‘prove’ che un’opera d’arte deve superare per essere considerata, come spiega Donati, “al meglio possibile”.

A partire dalla sua esperienza, in che modo, e ad opera di chi l’arte arriva ad essere rilevante per il diritto?

È un argomento complesso per la molteplicità degli attori interessati: lo Stato e per alcuni aspetti le Regioni, per quanto riguarda la potestà legislativa; e poi le istituzioni culturali, infine il sentire della comunità che determina il ‘successo’ dell’opera stessa. Ci sono delle regole scritte, nel nostro ordinamento giuridico, che stanno alla base della disciplina delle arti e dei beni culturali: non è assolutamente vero che il mondo del diritto - in questo caso amministrativo - sia lontano dalla storia dell’arte. Già l’articolo 9 della Costituzione, che afferma che la Repubblica italiana promuove lo sviluppo della cultura e della ricerca scientifica, prevede la tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione. Ad esso si aggiungono le norme atte a definire il ruolo che hanno le altre istituzioni, come le Regioni, nel far fruire i beni (nella loro estensione al paesaggio e al patrimonio culturale in senso più ampio) e nel promuovere le attività. Si manifesta, quindi, un potere discrezionale che influisce sulla tutela e promozione di un’opera d’arte, un film o un libro. Oltre a tutti questi attori “politici” e al corpus di leggi, si devono considerare le istituzioni culturali, come ad esempio i musei, che non sono mai neutri nella scelta di cosa esporre e cosa promuovere. Un ruolo non di secondo piano è affidato anche alla comunità, che diventa protagonista in quanto è il soggetto destinatario dell’opera d’arte. La comunità ha il diritto/dovere di promuovere oppure, al contrario, di criticare quello che non percepisce come “il meglio possibile”. Per anni si è cercato di creare un corpus legislativo adatto a definire il valore di un prodotto culturale e artistico e a meglio tutelarlo e conservarlo. Esistono, infatti, due strade per “definire” un’opera d’arte: o ci si affida a un gruppo di esperti con competenze in campo artistico, culturale e audiovisivo, con il rischio di una eccessiva discrezionalità nella scelta; oppure si

scrivono delle regole, secondo le quali si promuove o si tutela un certo bene secondo parametri ben definiti. Ma occorre la consapevolezza che si tratta sempre di regole generiche e comunque scritte da qualche legislatore (e quindi dalla politica).

In che modo il corpus di leggi legato alla gestione dei beni culturali è influenzato da aspetti socio politici? Come è cambiata la situazione in Italia dalla propaganda fascista - oggetto di approfondimento nel suo atelier - ad oggi?

È sempre utile interrogarsi sulla natura delle leggi che disciplinano una materia. Il Ministero non può essere esente dall'influenza del particolare momento storico e del clima politico sociale in cui opera. Durante il fascismo, ad esempio, il cinema e la radio erano lo specchio di un'ideologia e si facevano promotori di un tipo di linguaggio visivo e culturale ad essa coerenti. La politica culturale adottata cambia in ragione della sensibilità e del periodo storico. Nella fattispecie noi italiani, rispetto ai beni culturali, siamo stati sempre un po' timorosi che le 'contaminazioni tra generi' potessero intaccarne l'aura, eccedendo in azioni di tutela. Questo atteggiamento ci ha indotto, talvolta, a non garantire sufficiente accessibilità alle opere, soprattutto a discapito dei soggetti culturalmente meno preparati, o all'opposto a farne oggetto di grandi eventi puramente mediatici. In realtà un bene si tutela in modo più efficace se viene garantita una conoscenza quanto più ampia e profonda possibile, rendendo salda la relazione tra artisti e fruitori dell'opera.

In che modo un impianto legislativo a doppio binario (Stato/Regioni) può influire sulla tutela e sulla valorizzazione dei beni?

La tutela è sempre stata competenza dello Stato, mentre la valorizzazione, a livello legislativo, conosce una competenza concorrente con le regioni. Questo ha un senso, visto il grande divario tra Nord e Sud che lo Stato fatica a bilanciare. Per esempio a Reggio Calabria c'è un bellissimo museo della Magna Grecia, con i famosi Bronzi di Riace, che

teoricamente dovrebbe incuriosire tutto il pubblico italiano e straniero. È una risorsa inestimabile ma non sufficientemente frequentata. A questo si aggiunga una scarsa presenza di cinema e teatri in certe aree del Paese, e un'offerta tradizionalmente povera certamente alimenta la disabitudine a frequentare i luoghi di cultura. Più in generale sono dell'avviso che la politica culturale statale dovrebbe attivarsi per la sensibilizzazione dei cittadini nei luoghi ove l'offerta dei prodotti culturali è meno vivace, perché sin dall'infanzia si abituino i bambini a frequentare biblioteche, gallerie, cinema e via dicendo. La cultura è una miniera, non esistono solo le industrie e le fabbriche che producono ricchezza. Tutto ciò che è arte dovrebbe essere strutturale all'esistenza di ognuno di noi. Le opere d'arte rendono non solo la vita migliore, ma aiutano a porsi domande e a trovare risposte inattese.

Da luglio 2018 il Ministero dei Beni culturali, fino a quel momento comprensivo non solo della tutela dei beni artistici, ma anche della promozione e valorizzazione del turismo, è diventato MiBAC e il turismo è stato inglobato nel Ministero dell'agricoltura. Crede che questo cambiamento possa avere dei risvolti negativi nell'ambito della valorizzazione dei prodotti culturali?

Direi di no. Non credo che questa divisione possa nuocere più di tanto. Il turismo è ben consapevole delle rilevanza dei luoghi d'arte del nostro Paese, ma non è legato solo all'arte e all'architettura di un luogo, quanto anche alle tradizioni e ai prodotti, come ad esempio quelli enogastronomici. Quindi non credo che occorra una concentrazione nello stesso Ministero. Dalla sua nascita negli anni Settanta, difatti, la legislazione inerente allo spettacolo e quella legata all'arte si sono sviluppate seguendo due strade distinte, e mentre la prima veniva affiancata (per ragioni qui troppo lunghe da spiegare) proprio al turismo, l'arte - e quindi i musei, le gallerie e simili - venivano affidati a logiche di sola conservazione. Il che non ha impedito una crescita costante delle visite nel nostro Paese. Il problema è piuttosto quello del coordinamento tra dicasteri e della politica di giusta ed equilibrata

valorizzazione di ciò che possiamo offrire ai visitatori.

L'incontro con Daniele Donati è stato sicuramente un'occasione per affrontare il concetto di opera d'arte, ma anche il tema delle politiche culturali da un punto di vista diverso e forse più 'pragmatico', chiamando in causa i soggetti politici e istituzionali che determinano le dinamiche della tutela e della promozione della cultura. Questi incontri ancora una volta confermano la loro utilità nel sollecitare l'attenzione degli studenti verso problematiche che, pur strettamente legate alla vita del nostro patrimonio culturale, non si ha sempre modo di conoscere e approfondire durante un percorso di studi storico artistico.

26 ottobre 2018, Aula Magna, Santa Cristina

TRA ARTE E PROPAGANDA: IL FASCISMO E IL LITTORIALE DI BOLOGNA

Angela Negri

Il 24 maggio 1920 il Presidente della Repubblica francese Paul Deschanel, durante il viaggio in treno che lo stava portando a Montbrison per l'inaugurazione di un monumento alla Grande Guerra, cadde accidentalmente dal vagone. Nessuno se ne rese conto finché il mezzo non giunse a destinazione. Naturalmente non si trovò il Presidente, che nel frattempo aveva cercato aiuto presentandosi ad un ferroviere con le generalità che gli spettavano, ovvero come presidente della Repubblica. Ma oltre al danno, la beffa: nessuno lo riconobbe come tale, anzi venne deriso e scambiato per un vagabondo fino a quando la polizia non riuscì a rintracciarlo, restituendogli il legittimo potere.

L'episodio, certamente ilare agli occhi di un lettore contemporaneo, è il punto di partenza della riflessione di Riccardo Brizzi per l'atelier di formazione alla ricerca dal titolo "Tra arte e propaganda: il fascismo e il Littoriale di Bologna" tenutosi venerdì 9 novembre nell'Aula Magna del Dipartimento delle Arti, e presentato da Sandra Costa.

Se nella Francia del Primo Dopoguerra nessuno conosceva le fattezze del proprio Presidente della Repubblica, nella vicina Italia pochi anni più tardi la situazione sarebbe stata completamente diversa. A partire dal 1922, anno dell'ascesa al potere di Benito Mussolini e fino alla caduta del regime fascista, la comunicazione mediatica e visiva della figura del

Duce permeò qualsiasi ambito della vita – privata e non – dei cittadini italiani, di qualsiasi ceto ed estrazione geografica e sociale. È questo il punto fondamentale di differenza con il contesto francese: Mussolini cercò di sfruttare quanti più canali possibili per legittimare il suo potere attraverso la sua immagine di uomo integro, solido, dalle alte virtù, mentre in Francia – durante il parlamentarismo della Terza Repubblica – mancava ancora una “politica della comunicazione”, soprattutto al di fuori dei centri cittadini.

Il discorso di Brizzi si sofferma in particolare sulla correlazione tra propaganda politica e sport. A partire dalla Rivoluzione Industriale l'attività sportiva era cresciuta in maniera rilevante, considerata motivo di svago, distrazione e coesione sociale. Nel 1896 Pierre de Coubertin, con il motto “L'importante non è vincere ma partecipare”, inaugurò le Olimpiadi moderne, un alto momento di pace e fraterna competizione fra le Nazioni ma, ben presto, lo sport venne sfruttato come pretesto di propaganda interna (ricerca di consenso) e internazionale (competitività e dimostrazione di appartenenza ad una razza superiore). Ne è esempio l'Olimpiade del 1936 organizzata a Berlino, in pieno periodo nazista: il regime di Hitler avrebbe voluto dimostrare al mondo la supremazia della pura razza ariana, mentre poi il grande vincitore ed emblema di quei giochi fu l'afroamericano Jesse Owens.

Allo stesso modo, il regime fascista viene oggi definito come “totalitario” proprio per la volontà di plasmare ogni momento della vita degli uomini secondo la sua ideologia: non si limitò semplicemente a reprimere il dissenso, a sostenere alacremente il sistema censorio, a promettere benessere; si pose l'obiettivo di creare un uomo nobile e virtuoso attraverso una nuova “religione politica”, organizzando il consenso in ogni ambito. Lo sport era un volano eccezionale e i sistemi di informazione dovevano ben misurare le modalità di rappresentazione delle varie discipline. Riccardo Brizzi ha proposto un paragone tra la propaganda sportiva francese e quella italiana. Cartoline come quelle di Henri Rousseau prima e Camille Bombois, poi, raffigurano le attività



Statua equestre di Benito Mussolini, 1929, Bologna, Littoriale

sportive quasi in ambienti naïf, “surreali”, con personaggi idealizzati che paiono usciti da un fumetto. Diversamente, in Italia si promosse anzitutto lo sportivo per eccellenza, che altri non poteva essere che Benito Mussolini. Alla stampa e agli artisti era proibito severamente descriverlo come un uomo destinato ad invecchiare o come un nonno, sinonimo di vecchiaia e poca prestanza fisica. Nel gennaio del 1923 sulle copertine giornalistiche apparve un fiero Mussolini che scia a petto nudo: un simbolo di virilità e forza che non aveva eguali al mondo. Uno dei motti del regime diventerà poi “nessuna pietà per i grassi” e nel 1938, in un clima di tensione in Europa che non aveva pari nella storia, si sottolineò la manifesta “superiorità fisica” della razza italiana.

Episodio emblematico della censura giornalistica nello sport è quello del pugile Primo Carnera. Nel 1933 vinse la cintura iridata per i pesi massimi negli USA e la sua vittoria venne celebrata in Italia come un

trionfo del regime e del suo popolo. Il caso volle che due incontri successivi sul ring di Carnera vennero persi malamente contro due pugili americani, di cui uno ebreo e l'altro afroamericano. Da quel momento la stampa smise di parlare di lui come un eroe nazionale, facendolo gradualmente sparire dalle cronache.

L'analisi di Brizzi prosegue spostando l'attenzione alle infrastrutture sportive. Il governo fascista a partire dagli anni '20 diede molta importanza alla costruzione di grandi impianti sportivi - chiamati anche "campi littori" - in particolare nel settore dell'atletica. Il calcio infatti veniva considerato una disciplina poco "maschia", una moda passeggera, pur vantando in bacheca la vittoria di due campionati mondiali della nazionale: nel 1934, in Italia e nel 1938.

Un importante esempio è il Foro Mussolini a Roma, detto anche "Stadio dei marmi". Ciò che più lo identifica sono le sessanta statue in marmo che raffigurano altrettante discipline sportive, donate simbolicamente da ciascuna provincia italiana. È un chiaro richiamo alla classicità e al mito olimpico - inteso nell'etimologia greca del termine - il che porta a riflettere su un'ambiguità di fondo del regime. Esso voleva infatti portare un modello di vita nuova nella società, ma riprese ampiamente i canoni del mondo classico, in questo caso in campo architettonico: un tentativo di legittimare il suo potere appoggiandosi alla storia?

Brizzi ha preso poi in esame il Littoriale di Bologna. La prima pietra venne posata nel giugno 1925 e già ad ottobre dell'anno seguente lo stadio veniva inaugurato. Poteva ospitare fino a 36.000 persone e accanto furono realizzate due piscine - di cui una coperta, la prima in Italia - e campi da tennis. Mussolini inaugurò la nuova imponente struttura, entrando in maniera scenografica a cavallo nello stadio. A questo evento si lega anche l'attentato perpetrato ai danni del Duce dal quindicenne Anteo Zamboni, che gli sparò mancandolo, prima di essere linciato sul posto dagli squadristi. L'episodio resta per molti versi oscuro (secondo alcuni si trattò di un tentativo di assassinio ordito da gerarchi fascisti). A lui oggi è dedicata una parte delle mura cittadine ad

ovest del centro storico di Bologna.

Dopo l'inaugurazione venne innalzata la torre di Maratona e davanti al grande arco alla base venne collocato il monumento equestre a Mussolini, realizzato da Giuseppe Graziosi. Anche in questo caso abbiamo un netto richiamo al mondo antico: si veda, ad esempio, il monumento rinascimentale a Bartolomeo Colleoni realizzato da Andrea del Verrocchio a Venezia. Il bronzo per la statua venne ricavato dai cannoni sottratti agli Austriaci durante il Risorgimento italiano, nel tentativo di suggellare un legame ideologico con la nascita del regno italiano. Quasi poi per contrappasso, nel luglio 1943, il busto del Duce a cavallo venne abbattuto e trascinato per le vie di Bologna, mentre il cavallo venne deposto dopo la Liberazione nel 1945 e il bronzo riutilizzato per il Monumento al Partigiano e alla Partigiana di Luciano Minguzzi, collocato di fronte a Porta Lame, a simboleggiare il valore rigenerativo dell'arte.

L'incontro con Riccardo Brizzi ha voluto dunque approfondire una tematica oggi ancora attuale, ovvero la propaganda esercitata attraverso le immagini. Oltre alla bibliografia, le fonti iconografiche, i fondi e i documenti d'archivio - anche giornalistici - sono strumenti essenziali da cui poter attingere per la ricerca storica, resa più semplice dal progressivo processo di digitalizzazione. Ad esempio, "La Stampa" ha reso pubblica online ogni sua singola edizione a partire dalla sua fondazione nel 1867, oppure l'Istituto Luce propone online il suo archivio audiovisivo.

Riccardo Brizzi ha dunque scelto di illustrare il tema avvalendosi degli intrecci tra arte, architettura e storia, e ha messo ancora una volta in evidenza la forza comunicativa delle immagini e l'utilità del metodo interdisciplinare nel rendere in modo esemplare le molteplici sfaccettature di ogni dinamica storica.

26 ottobre 2018, Aula Magna, Santa Cristina

AL DUO ARTISTICO TO/LET IL PREMIO "ALINOVI-DAOLIO" 2018

Sesta edizione del premio "Alinovi-Daolio"

Sara Borghero



Premio Alinovi-Daolio 2018, Bologna, Dipartimento delle Arti

In occasione della sesta edizione del premio "Alinovi-Daolio", tenutasi lo scorso 20 novembre, il duo artistico TO/LET, vincitore di quest'anno, è stato intervistato e premiato da Renato Barilli e Claudio Marra presso il Dipartimento delle Arti di Bologna.

Il premio "Alinovi" nacque nel 1983 in memoria della critica d'arte Francesca Alinovi e successivamente, dal 2013, si è deciso di trasformarlo in "Alinovi-Daolio" per onorare anche la memoria del critico Roberto Daolio, mantenendo le stesse modalità di svolgimento. In particolare, si vuole ricordare annualmente il percorso di formazione e il lavoro che i due critici hanno svolto insieme proprio presso il Dipartimento delle

Arti dell'Università di Bologna - ai tempi Istituto di Storia dell'Arte - e attualmente unificato con il Dipartimento di Musica e Spettacolo sotto la sigla DAR.

Francesca Alinovi (1948-1983) era ricercatrice del DAMS a Bologna e una brillante critica d'arte che morì prematuramente, vittima di un omicidio, nel suo appartamento in città. Nonostante la giovane età si era distinta per l'interesse per l'avanguardismo e per il suo talento nell'individuare giovani artisti. In particolare, venne a contatto con le maggiori esperienze artistiche degli anni '80 come ad esempio la New Wave americana e gli artisti del Lower East Side, tra i quali Keith Haring.

Roberto Daolio (1948-2013) insegnava all'Accademia delle Belle Arti di Bologna, affiancando al suo lavoro l'attività di critico e curatore. Da brillante talent-scout, aveva scoperto e sostenuto numerosi promettenti giovani artisti prima ancora che essi entrassero nel mercato dell'arte. Nel corso della sua vita aveva instaurato uno stretto rapporto amicale e professionale con Francesca Alinovi e fu per questo fin da subito tra i principali promotori del premio a lei dedicato, nonché uno dei membri della commissione aggiudicatrice.

All'inizio del loro percorso professionale avevano entrambe legato il loro nome con quello di Renato Barilli, in particolare nell'organizzazione delle Settimane Internazionali della Performance, presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, nella seconda metà degli anni Settanta.

Per conoscere meglio Francesca Alinovi si consiglia la lettura del libro *L'Arte Mia* del 1984 e per Roberto Daolio di *Aggregati per differenze* del 2017.

Ogni anno la commissione sceglie un artista di particolare interesse che riceverà come premio un'opera offerta in dono dal vincitore della precedente edizione, in questo caso Nino Migliori. Tra gli artisti premiati nelle passate manifestazioni spiccano figure di fama mondiale

come ad esempio Maurizio Cattelan, vincitore dell'edizione del 2013.

La scelta della giuria - formata da Renato Barilli, Claudio Marra, Loredana Parmesani, Jacopo Quadri e Alessandro Mendini - quest'anno è ricaduta su un giovane duo artistico tutto al femminile: TO/LET.

Formatosi nel 2005 su iniziativa di Sonia Piedad Marinangeli ed Elisa Placucci, il duo è attivo nel campo delle installazioni, dei progetti di public art, delle illustrazioni, e della fotografia e video. Le artiste hanno presentato al pubblico i loro lavori, contraddistinti particolarmente per la volontà di relazionarsi con ambienti urbani e spazi architettonici attraverso opere che fanno riferimento alla sfera del quotidiano o del privato, temi su cui hanno operato fin da quando erano allievere al DAMS. Da anni portano avanti progetti artistici sul tessuto urbano di Bologna e non solo; hanno partecipato a numerosi festival italiani ed europei, riscuotendo un discreto successo al di fuori del "convenzionale" sistema dell'arte.

È possibile seguire parte dei loro lavori nel loro sito web: <http://www.to-let.it/walls.php>

Nel 2008, proprio a Bologna, le due artiste formarono "eLaSTiCo", un'associazione culturale indipendente che offriva uno spazio per la promozione dell'arte contemporanea in tutte le sue forme, dava voce alle autoproduzioni di giovani artisti e incoraggiava la contaminazione tra i vari linguaggi. Dal 2013 hanno preso inoltre parte al progetto indipendente "CHEAP" che organizza annualmente un omonimo festival di street art con l'obiettivo di favorire la rigenerazione urbana e l'indagine sul territorio attraverso l'arte e la realizzazione di progetti site specific. Tra le ultime opere prodotte dal Cheap festival lo street poster art dal titolo "Portrait of a Vandal", in viale Angelo Masini, realizzato dalle artiste Miss Me. Le tematiche, a sfondo sociale e politico, sono spesso trattate in modo non usuale, come nell'opera appena citata in cui è stata messa in scena un'audace provocazione di carattere femminista.

L'intervista ha offerto al duo TO / LET l'occasione di ripercorrere il proprio cammino artistico, dalle prime esperienze fino ad oggi, riconfermando il duplice obiettivo del premio: da un lato mantenere viva la memoria di due grandi critici d'arte, dall'altro promuovere artisti contemporanei sollecitando un dialogo tra loro attraverso il particolare metodo della donazione reciproca di opere.

La particolarità dell'edizione 2018 - dovuta all'iniziativa di Silvia Evangelisti - è stata quella di organizzare la presentazione davanti agli studenti del Dipartimento delle Arti che, insieme ad alcuni dei protagonisti dell'ambiente artistico bolognese intervenuti, hanno avuto modo di apprezzare l'importanza di questo premio, significativa occasione di confronto con alcune delle più vive realtà artistiche contemporanee a livello nazionale.

Per concludere vengono proposti alcuni link di riferimento al lavoro del duo TO/LET:

- <http://www.to-let.it/about.php>
- <http://www.cheapfestival.it/about-us/>
- <http://www.elastico.org/>

23 novembre 2018, Aula Magna, Santa Cristina

FEDERICO ZERI IN TV

Stefano Moscatelli e Alessandra Ciotti

A vent'anni dalla morte di Federico Zeri la Fondazione che porta il suo nome e il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna hanno deciso di commemorare l'anniversario della scomparsa del grande maestro con un ciclo di tre incontri al DAMSLab.

Lo scopo della rassegna, curata da Nino Criscenti, è stato quello di riordinare e provare a dar vita al consistente patrimonio di apparizioni televisive che ha avuto come protagonista il maestro romano nello scorso secolo, sottolineandone il ruolo di uomo, storico dell'arte e polemista.

Sono stati protagonisti delle tre serate Anna Ottani Cavina, Andrea Bacchi e Tomaso Montanari.

Il primo appuntamento, in data 24 Ottobre, si è intitolato «Federico il Grande» e ha visto come introduttrice dell'incontro la Presidentessa onoraria della Fondazione Zeri, Anna Ottani Cavina. Il tema centrale nel suo racconto, a tratti commosso e impregnato di una sincera ammirazione nei confronti di Zeri, è stato quello di provare ad inquadrare l'uomo-Zeri.

Celebre per il suo carattere, definito spesso eufemisticamente «non facile», Federico Zeri ha svolto per tutta la sua vita, come ha ricordato l'Ottani Cavina, il ruolo di «outsider»; egli è stato definito da quest'ultima

come un uomo che ha avuto un ruolo di assoluta centralità nella cultura italiana, pur non essendo mai stato considerato adeguatamente.

Formatosi nella fucina longhiana, nonostante fosse stato allievo all'Università di Pietro Toesca, Federico Zeri ha rappresentato l'emblema del critico d'arte poco amato e ricercato in patria ma che ha trovato grande fortuna, e soprattutto grande fama, all'estero. Proprio questo rapporto tormentato con l'Italia e le sue istituzioni ha rappresentato una vicenda biografica di lacerante importanza nella sua esperienza.

È nella mancata realizzazione professionale in patria che si consumò, secondo Zeri, lo scontro con il suo maestro, Roberto Longhi, accusato a più riprese – nella splendida intervista di Ludovica Ripa di Meana intitolata *Una vita con tanti Zeri* – di aver frenato spesso la sua carriera a causa di un timore recondito per il suo talento di attribuzionista. Nell'intervista, proiettata dopo l'introduzione di Anna Ottani Cavina, lo stesso Federico Zeri prova a sdoppiarsi parlando da storico e da «scienziato», senza dimenticare la propria dimensione di uomo e soffermandosi su profonde riflessioni riguardo coloro che l'hanno circondato nella sua esistenza. Nel j'accuse la lista è lunga: si va dalle critiche a Roberto Longhi, a quelle mosse ad Anna Banti, descritta come donna possessiva e invidiosa della fama del marito, fino a “coloro che tenevano i piedi in due staffe durante il fascismo”, una chiara e tutto sommato neanche troppo velata accusa a Giulio Carlo Argan, per finire all'acerrimo nemico, Cesare Brandi.

Tuttavia sarebbe stato ingeneroso e sbagliato raccontare soltanto questo Zeri, così la testimonianza di Anna Ottani Cavina ha voluto comprendere anche l'importante eredità culturale e materiale lasciata da quest'ultimo: quella materiale, costituita dalla villa di Mentana - vegliata dalle sfingi appartenute al principe Torlonia e ispirata alla maestosità di Villa I Tatti - caratterizzata dalla immensa biblioteca correlata dalla fototeca in seguito donate alla Fondazione a lui dedicata, fino alle collezioni di sculture e dipinti ceduti rispettivamente all'Accademia di Belle Arti di Carrara e al Museo Poldi Pezzoli di Milano. L'eredità



Federico Zeri

culturale dell'uomo-Zeri, oscurata dal suo carattere forte e scontroso, a volte, forse troppo spesso, irrequieto e polemico, altre gentile e premuroso soprattutto con i più umili, vive, invece, nelle testimonianze e nei racconti, in ciò che - come diceva Francis Haskell - "riusciamo a disseppellire dal passato in modo da riportarlo alla vita nella misura del possibile".

Nei suoi testi, nelle sue attribuzioni e anche nelle sue scelte troviamo, invece, il suo profilo critico, a nostro parere mai scindibile dalla sua statura squisitamente umana.

Il protagonista del secondo appuntamento, che ha avuto luogo il 21 Novembre, è stato il Direttore della Fondazione Zeri, Andrea Bacchi.

Il titolo dell'incontro, «Io sono il re dei quadri», prende il nome da un articolo che Federico Zeri firmò nel maggio 1984 per Panorama Mese. Andrea Bacchi ha posto l'accento sul ruolo di conoscitore di Federico Zeri, portando il discorso nel cuore dell'attività professionale

e anche didattica del critico. Il grande ruolo di Zeri, soprattutto al di là dei confini italiani, è stato proprio quello di consulente e di esperto di opere d'arte; tra i collezionisti e gli antiquari da lui consigliati si trovano i nomi di alcuni degli uomini più potenti e ricchi del XX secolo: Paul Getty, Alessandro Contini Bonacossi, Vittorio Cini, Gianni Agnelli.

Andrea Bacchi ha illustrato la carriera di Zeri conoscitore partendo dal suo rapporto con Roberto Longhi, suo maestro, e con Bernard Berenson, di cui era amico, fino a narrare delle vicende dei primi cataloghi, licenziati in parte ancora durante gli anni di attività come funzionario pubblico prima della Galleria Spada (1952) e in seguito della Galleria Pallavicini (1959). Dopo questa esperienza Zeri si trasferì all'estero per alcuni incarichi professionali: al Metropolitan Museum di New York, dove catalogò i dipinti italiani – editi in quattro volumi tra gli anni Settanta e Ottanta - e in seguito alla Walters Art Gallery di Baltimora (1976).

È proprio nell'articolo «Io sono il re dei quadri» che Zeri raccontò cosa volesse dire per lui essere un conoscitore: “... penso che sia molto importante riuscire a visualizzare gli artisti del passato: anzi, direi che è essenziale riuscire a entrare nella psicologia degli artisti, avere bene in mente un registro delle loro possibilità espressive”. Per un Longhi che - come ricorda Giulio Briganti ne *La giornata di Longhi* - chiedeva ai suoi alunni di stare lontano dall' “enigmistica metafisica” cioè dall'iconologia che rappresentava “le vere tentazioni con cui il diavolo, il Grande Metafisico, nemico giurato della relatività, tormentava e fuorviava, in quegli anni e in quelli immediatamente successivi, i poveri chierici inducendoli ai famosi tradimenti”, c'era uno Zeri secondo il quale era necessario per un buon conoscitore applicare perfino la parapsicologia e ricorrere all'inconscio. E così i “pezzi mancanti” delle opere che tormentavano Zeri - come nel caso della cuspide di un crocifisso di Giotto, attribuita mediante una fase di trance nella notte - si materializzavano perfino nei suoi sogni notturni.

Al termine dell'intenso racconto di Andrea Bacchi, sono stati proiettati

due filmati che hanno avuto il compito di ‘snocciolare’ il metodo di Zeri-conoscitore: il breve video dedicato al Trono Ludovisi, nella celebre querelle portata avanti da Zeri che lo riconosceva come opera di un falsario e la testimonianza dell’acutezza del suo occhio all’interno della serie delle Interviste del Louvre con Pierre Rosenberg.

Il costante impegno di Federico Zeri nella tutela del patrimonio artistico è stato il filo conduttore dell’ultimo incontro, «Meno male che c’è stato Napoleone», tenutosi mercoledì 28 novembre. La tematica è stata sottolineata in apertura da Andrea Bacchi, che ha inoltre ringraziato Nino Criscenti – presente in Auditorium – per il fondamentale lavoro documentaristico da lui condotto insieme a Zeri.

Tomaso Montanari ha fatto precedere il proprio intervento dalla proiezione di un breve estratto di Ricordi bombardati (Rai 3/1993, TGR Bell’Italia), documentario che rendeva note le pessime condizioni ancora nel 1993 della Collegiata di San Quirico d’Orcia (Toscana) e dell’adiacente Palazzo Chigi Zondadari – luoghi particolarmente cari a Zeri – danneggiati da un bombardamento del 1944.

Il contributo di Tomaso Montanari ha messo in luce la natura spesso controversa delle prese di posizione di Zeri – gli scontri con Antonio Cederna, Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan, o «l’allergia» nei confronti dell’ambiente accademico – rievocando inoltre il suo esempio di partecipazione attiva al dibattito contemporaneo su questioni spinose come il progetto di distruzione del Vittoriano a Roma, idea giudicata da Zeri “vana ed estetizzante”. Montanari ha infatti più volte affermato l’importanza che potrebbe avere la «voce» di storici dell’arte – come quella di Zeri, «non conforme» e da «cane sciolto» – che troppo spesso decidono invece di farsi da parte. La «romanità» di Zeri è stata richiamata come base fondativa della sua visione di un patrimonio vissuto nel quotidiano, mai come mero sfondo. Aleggava però su tutto il suo pensiero una profonda amarezza per la precarietà di una cultura storico artistica poco o nulla insegnata nelle scuole e alle nuove classi dirigenti, e lo sdegno nei confronti della «retorica della macchina culturale», per

Zeri legata all'idea di "valorizzazione economica" e di "bene culturale". Concetti confermati dal titolo della conferenza, citazione che dà il merito – in tono tragicomico – alle tanto odiate requisizioni napoleoniche di aver salvato dalla disgrazia opere che in Italia non saremmo stati in grado di conservare. Un'Italia incapace e indifferente emerge anche dal carteggio privato tra Federico Zeri e Giulio Andreotti, nel quale lo storico dell'arte auspicava addirittura un'"amministrazione anglo-franco-tedesca" in grado di agire efficacemente dove necessario.

Dopo l'intervento di Tomaso Montanari sono stati presentati altri filmati. In *La burla di Livorno* (Rai 1/1984, Speciale TG1) – riguardante il ritrovamento nel 1984 di teste scultoree attribuite a Modigliani, rivelatesi poi essere opera di alcuni studenti universitari – Federico Zeri ha colto l'occasione per ribadire l'importanza dell'occhio del conoscitore, unico vero mezzo affidabile di attribuzione e riconoscimento in opposizione alle perizie tecniche. Hanno fatto seguito alcuni frammenti di *Battaglie per la tutela* (da Zeri Doc di Nino Criscenti, Accademia Carrara/2008), nei quali lo storico dell'arte denunciava gli effetti dell'incuria e l'impossibilità di fruizione da parte del pubblico di numerosi beni di grande interesse. Infine è stato proiettato *Non solo Assisi* (Rai 2/1997), in cui Zeri e Criscenti sono stati immortalati mentre attraversavano nel 1997 le zone terremotate di Umbria e Marche evidenziando i duri colpi subiti da molti centri grandi e piccoli; l'inchiesta terminava con alcune riflessioni sul futuro della Basilica di San Francesco ad Assisi.

Il ciclo di eventi, arricchito dalle testimonianze audiovisive e da quelle personali di Anna Ottani Cavina, Andrea Bacchi e Tomaso Montanari, ha consentito di mettere in luce la presenza ancora fortemente attuale e viva di Federico Zeri nel panorama culturale italiano ed internazionale, raccogliendo un folto pubblico di studenti, di curiosi e cittadini.

28 novembre 2018, DamsLab

MARGHERITA SARFATTI E PALMA BUCARELLI QUANDO IL GENIO DELLA DONNA INCONTRA LA STORIA DELL'ARTE

Maria Morando

Il 29 novembre, nel suggestivo contesto della Sala del Consiglio di Palazzo Malvezzi, si è tenuto l'incontro con Rachele Ferrario dal titolo "Novecento: l'arte alle donne! Da Margherita Sarfatti a Palma Bucarelli. Da Carol Rama a Carla Accardi", nell'ambito del ciclo di conferenze Il Genio della Donna, organizzato dalla Città metropolitana di Bologna in collaborazione con il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e a cura di Vera Fortunati e di Irene Graziani. L'incontro ha fatto luce su alcuni aspetti delle vite di due delle figure più influenti nel panorama artistico italiano del Novecento, Margherita Sarfatti e Palma Bucarelli.

Conosciamo Margherita Sarfatti principalmente come promotrice del gruppo Novecento, un movimento artistico sorto a Milano negli anni Venti, che accomunò artisti come Mario Sironi, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Anselmo Bucci, Emilio Malerba e altri. Palma Bucarelli ha, invece, ricoperto il ruolo di direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma tra il 1942 e il 1975. Rachele Ferrario, docente di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera e collaboratrice del Corriere della Sera, ha in passato dedicato a queste figure due volumi: Regina di Quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli e Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista, editi da Mondadori

rispettivamente nel 2010 e 2015. Si tratta di due personalità molto diverse tra loro, che Rachele Ferrario ha saputo raccontare a partire dal particolare momento storico in cui sono vissute.

Di Margherita Sarfatti, reagendo ad una sorta di *damnatio memoriae* dovuta alla sua collaborazione con il regime fascista, Rachele Ferrario ha cercato di indagare le scelte in ambito politico ed ideologico, esaminandole alla luce di fattori anche personali. Ad esempio, la sua adesione ai valori nazionalisti e ultra-patriottici del primo fascismo è stata in parte ricollegata alla prematura scomparsa del figlio, arruolatosi di nascosto dalla madre e morto in battaglia. La sua contestazione della conquista fascista dell'Etiopia (che la portò a chiedere addirittura a D'Annunzio di opporvisi), ma ancor più le lettere inviate alla figlia - in cui esplicita il senso di colpa e la coscienza degli orrori del fascismo - dimostrano come le sue scelte, seppur riprovevoli sotto numerosi aspetti, vadano tuttavia riconsiderate, per trovare al loro interno una visione non priva di senso critico verso il fascismo e il suo leader. Così, ad esempio, Margherita Sarfatti consigliò a Mussolini di evitare lo scontro con gli Stati Uniti dopo una sua visita alla Casa Bianca, in occasione della quale si rese conto di quanto fosse potente la forza militare degli Americani. Altrettanto, fu sempre antitedesca, e non appoggiò l'intesa tra Mussolini e Hitler, atteggiamento che la allontanò sempre più dal movimento fascista. Margherita era, e questo va sottolineato, ebrea; nata nel 1880 a Venezia, era stata cresciuta in una famiglia particolarmente agiata da un padre che l'aveva messa in contatto con i circoli intellettuali del tempo fin dalla sua più giovane età. Rachele Ferrario ha chiarito come, tra il 1933 e il 1934, nel corso del viaggio in America, avesse frequentato circoli femministi, a dimostrazione di una almeno parziale autonomia del suo pensiero dall'ideale fascista, che notoriamente relegava le donne in una posizione subalterna e tradizionalista. Si trattava, dunque, di una donna dallo spirito indipendente e particolarmente moderno; Rachele Ferrario ha insistito molto su questo aspetto, sottolineando alcune delle sue scelte in campo artistico grazie alle quali la critica ha potuto inserire l'Italia all'interno del circuito artistico europeo. In particolare,



Adolfo Wildt, Margherita Sarfatti, 1929, Venezia, Galleria Internazionale di Arte Moderna di Cà Pesaro

il suo interesse verso la classicità - e dunque verso forme equilibrate e solide - si rivelò in linea con le coeve tendenze europee, nel contesto del comune “ritorno all’ordine” degli anni Venti. Fu dunque anche grazie a lei che l’Italia guadagnò in quegli anni un importante ruolo nel panorama artistico internazionale.

Questa originalità di pensiero è riscontrabile anche nella figura di Palma Bucarelli, nata trent’anni dopo Margherita Sarfatti e in condizioni molto diverse: era, infatti, figlia

di un funzionario di prefettura, il quale le instillò uno spirito di servizio verso lo Stato che lei conservò per tutta la vita. Fu forse anche per questo senso del dovere che si occupò, durante la Seconda Guerra Mondiale, del salvataggio di opere d’arte a rischio di distruzione. Si trattava certamente di una donna dalla sottile ironia e dal grande fascino, caratteristica che seppe sfruttare in più occasioni (lei stessa se ne faceva vanto, raccontando a più riprese delle sue conquiste).

‘La galleria sono io’, disse una volta in riferimento alla Galleria d’Arte Moderna di Roma a dimostrazione di una personalità spiccata e con un’idea molto precisa di come intendere l’arte, tanto da potersi

addirittura identificare con il suo progetto espositivo. Era particolarmente attratta dall'astrattismo, ma anche da pittori come Morandi e Savinio. Organizzò mostre su Pollock (fu una dei suoi primi divulgatori in Italia e, più in generale, colei che portò la conoscenza dell'arte americana contemporanea nel nostro Paese), Picasso, Mondrian, e molti altri artisti delle avanguardie americane nel corso degli anni Cinquanta. Negli stessi anni dibatté ferocemente in Parlamento per sostenere le sue battaglie culturali per le acquisizioni di opere alla GAM e riuscì ad ottenerne la direzione con un elaborato e astuto "colpo di mano", approfittando del trasferimento a Firenze dell'allora direttore della galleria, Roberto Papini. A testimonianza della sua fermezza vale la pena menzionare un altro interessante aneddoto: una volta insisté a tal punto per ottenere un quadro di Alberto Burri che questi, sfinite, finì per regalarglielo. Ma furono certamente questa testardaggine e questa incrollabile sicurezza nell'importanza del proprio compito che resero Palma Bucarelli una tra le prime direttrici donna di un museo pubblico italiano. La sua visione dell'arte contemporanea si dimostrò estremamente efficace, esattamente come avvenne nel caso di Margherita Sarfatti.

Nel corso della conferenza, Rachele Ferrario ha scelto di illustrare il valore storico e critico di queste due grandi personalità concentrandosi primariamente sulla loro biografia, e la decisione si è rivelata di grande efficacia, attraverso l'evidenza data ad episodi e aneddoti inediti e di profondo interesse.

Il pubblico ha così avuto modo di apprezzare due delle massime intellettuali del Novecento italiano: donne dalle personalità complesse che hanno saputo farsi strada in un mondo dell'arte ancora ostile alla partecipazione femminile. Il loro contributo alla storia dell'arte è indiscutibile, e l'intelligenza e l'oculatezza delle loro scelte in campo artistico (tra le luci e ombre delle loro vicende personali) ne fanno alcune tra le più originali e intriganti figure nel mondo dell'arte del Novecento.

29 novembre 2018, Sala del Consiglio, Palazzo Malvezzi

I MESTIERI DELL'ARTE. LAVORARE SU PATRIMONIO CULTURALE E MUSEI TRA EMILIA-ROMAGNA ED EUROPA

incontro con Margherita Sani

Sara Musiello

Il 7 dicembre 2018 si è svolto, presso l'Aula Magna del Complesso di S. Cristina per il ciclo "I Mestieri dell'Arte", l'incontro che ha visto protagonista Margherita Sani. La sua è una figura eclettica, come è riuscita a sintetizzare raccontando di una carriera tutt'altro che tradizionale: attualmente impegnata all'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia Romagna, è stata docente di economia della cultura all'Università di Bologna e alla IULM di Milano; partecipa, inoltre a diverse reti internazionali, come ICOM e NEMO - Network of European Museum Organisations - e questo le ha consentito di acquisire una competenza internazionale in ambito museologico.

Margherita Sani ha sottolineato subito l'ambiguità della sua presenza ad un incontro che porta il nome "I Mestieri dell'Arte", giacché lei non è laureata in arte ma in filosofia della scienza; tuttavia la particolarità del suo percorso professionale - che si è detta lieta di condividere con giovani studenti in quanto può essere per loro di esempio - l'ha condotta ad occuparsi del patrimonio storico artistico. L'immagine scelta per aprire la sua presentazione raffigura dei silos, in quanto: «In questo momento storico, in ambito culturale, si dice che 'si deve uscire dalla modalità del silos', cioè da una mentalità compartimentale». Quello di superare conoscenze e competenze settoriali è un aspetto

che viene sentito moltissimo al giorno d'oggi ed è stato ripreso da diversi gruppi di lavoro in ambito europeo. Margherita Sani partecipa ad uno dei gruppi che si occupa di 'patrimonio tradizionale ed emergente', ovvero quello che nasce con il digitale, ed ha messo in evidenza le competenze e le attitudini che si richiedono ai professionisti che operano in questo ambito: approfondite e solide basi etiche, competenze disciplinari "tradizionali" ma aggiornate e pertinenti al nuovo approccio integrato.

Ma quale percorso formativo ha seguito Margherita Sani? All'inizio della sua carriera le sono stati assegnati alcuni progetti speciali tra cui "Giacimenti culturali": nel 1986 venne lanciata un'iniziativa dal Ministero del Lavoro e da

quello dei Beni Culturali per finanziare progetti di giovani aziende nella catalogazione digitale e nella comunicazione del patrimonio con l'obiettivo di formare giovani, assunti in aziende informatiche con contratti di formazione-lavoro, per la valorizzazione dei beni culturali.

Dopo poco, anche se all'epoca non esisteva il programma Erasmus ed erano meno frequenti i master internazionali, la voglia di uscire fuori dall'Italia e anche dai soliti ambiti di cui si occupava, la spinse a frequentare un master a Londra, alla City University of London e contemporaneamente a partecipare a uno stage al Victoria and Albert



Margherita Sani, Bologna, Dipartimento delle Arti

Museum, per approfondire i temi della sua tesi di laurea del 1990 che riguardava - in modo piuttosto innovativo per l'epoca - il marketing dei musei inglesi.

Tornata a casa, dopo qualche anno di 'stallo', riuscì a mettere a frutto le sue competenze.

Nel 1996-99 si ebbe un'apertura dei musei italiani verso un processo di accreditamento (che in Inghilterra esisteva da tempo). Margherita Sani si trovò a essere una delle poche ad avere familiarità con il Registration Scheme, il sistema di accreditamento dei musei inglesi, ragione per cui dalla fine degli anni '90 venne coinvolta in molti gruppi di lavoro, nei quali riuscì a mettere a frutto l'esperienza maturata all'estero.

Nei primi anni 2000 iniziò il suo impegno anche a livello europeo, quando divenne parte di un progetto finalizzato allo sviluppo di curriculum per curatore museale. Nel 2005, dopo avere collaborato a varie iniziative, presentò il suo primo progetto europeo.

Margherita Sani ci ha mostrato una panoramica dei sei progetti proposti nel corso della sua carriera: sull'educazione dei giovani, sulle competenze trasversali, ecc., rappresentandoci la difficoltà di mantenere in equilibrio obiettivi europei e regionali, nella consapevolezza che l'Unione Europea finanzia iniziative che possono portare un valore aggiunto all'intera Europa, ma che devono avere ricadute anche a livello locale.

Durante queste attività è venuta in contatto con diverse organizzazioni:

ICOM: International Council of Museum, che da sempre collabora con l'UNESCO;

NEMO: Network of European Museum Organisation;

EUROPEAN MUSEUM FORUM: l'organizzazione che, tra le altre iniziative, assegna ogni anno il premio come 'miglior museo dell'anno' ai nuovi musei;

EUROPEAN MUSEUM ACADEMY: l'ente riconosce ogni anno un premio - il Children in Museum Award, della cui giuria Margherita Sani è ora presidente - ai musei che si sono distinti per l'attenzione rivolta ai bambini.

Grazie a quest'ultima associazione e al suo ruolo nella giuria, ha avuto modo di avvicinarsi ai musei olandesi con i quali ha iniziato una ricerca - The NL factor - per capire cosa li renda così particolari. Solo a titolo di esempio, Margherita Sani ci ha mostrato un video del 2013 ispirato alla "Ronda di notte" di Rembrandt, che rappresenta una performance messa in scena in un centro commerciale olandese in occasione della riapertura dopo dieci anni del Rijksmuseum di Amsterdam. Ci è stato, inoltre, mostrato un video con il 'dietro le quinte' per farci rendere conto di quante diversissime professionalità vengano impegnate in iniziative di questo genere: dagli esperti d'arte, ai truccatori, ai responsabili marketing, ai registi e produttori.

Margherita Sani ha poi illustrato uno specifico caso di compresenza di differenti professionalità nell'esperienza tenutasi a Lille dal 9 all'11 novembre 2018 con MUSEOMIX. Si tratta di un format nato in Francia nel 2011, che consiste nell'idea di lasciare i musei che vi partecipano aperti per tre giorni, durante i quali diverse squadre lavorano per organizzare un progetto che possa rendere più attrattivo il museo. Le squadre, formate a partire dalla indicazione del proprio interesse scritta su un post-it, sono composte da molteplici figure professionali: mediatori, grafici, facilitatori, esperti di contenuto, storici dell'arte.

Margherita Sani ha sottolineato l'importanza del mettersi in gioco reciproco (museo e partecipanti). I giorni sono pochi anche se gli orari molto ampi, in quanto vanno dalle 8:00 alle 22:00, e alcune persone rimangono addirittura al museo tutta la notte. Tuttavia non si avverte la fatica: diventare una squadra, lavorare a un progetto da realizzare in così poco tempo, rende tutti 'componenti' di una macchina pronta a dar vita a numerosissime idee.

A Margherita Sani è stato affidato il ‘problema’ della difficoltà del museo a comunicare con il pubblico e la sua squadra ha deciso di voler ‘far parlare i quadri’. È stato scelto per l’occasione “*Concerto nell’uovo*” di Bosch; la squadra ha chiesto al museo una replica fotografica in scala 1:1 dell’opera dove poter inserire suoni o informazioni audio tramite pulsanti creati da tecnici specializzati. L’opera è stata collocata di fronte a quella originale con una scritta ammiccante e significativa, in quanto invitava il pubblico ad interagire: “DON’T TOUCH”.

Una volta presentati, i prototipi sono rimasti al museo tre settimane, è stato testato il livello di gradimento da parte del pubblico e, se l’idea avesse funzionato, il museo avrebbe potuto decidere se svilupparla e applicarla. Alla domanda da parte di una studentessa in merito alle modalità utilizzate per rendersi conto del gradimento del pubblico, Margherita Sani ha riferito che il progetto era completato da un’attività di verifica condotta attraverso svariate interviste. Ha, inoltre, ricordato che, spesso e volentieri, il museo tende a scegliere il prototipo che suscita meno ‘polemica’ e quello che, potenzialmente, attrae un pubblico più numeroso.

Stimolante e precisa, la figura di Margherita Sani ha particolarmente colpito l’interesse degli studenti, portando alla loro attenzione l’importanza per lo storico dell’arte di aprirsi anche alla collaborazione di professionalità differenti e, soprattutto, mettendo in luce l’efficacia di lavorare in team.

7 dicembre 2018, Aula Magna, Santa Cristina

collegArti 1/2019
DOSSIER

**LA CITTÀ IN MOSTRA: PATRIMONIO CULTURALE E
MODALITÀ DI DISPLAY**

PRESENTAZIONE

Il dibattito museologico contemporaneo ha offerto occasione di riflettere sul tema del rapporto tra l'istituzione museale e il contesto urbano, sociale ed economico che ad essa si collega; in particolare ha assunto rilievo l'analisi sulla molteplicità dei pubblici, soggetto plurale ormai protagonista indiscusso degli ambiti di ricerca inerenti la funzione del museo.

In questo contesto è stato organizzato con gli studenti del Corso di Museologia e Collezionismo dell'anno accademico 2018/19, tenuto da Sandra Costa, un approfondimento che ho coordinato. Un percorso rivolto ad istituzioni museali della città che, seguendo un andamento storico, analizzasse le modalità di display di volta in volta utilizzate in relazione alla ricezione critica coeva e contemporanea.

Sono quattro i focus realizzati: si va dal Museo Marsili, alla Quadreria Zambeccari di Palazzo Pepoli Campogrande, alla Pinacoteca Comunale, per finire con la Collezione Egizia del Museo Civico Archeologico. I displays di ognuna di queste collezioni hanno messo in evidenza la complessità dei temi storicamente implicati nelle scelte di allestimento espositivo: solo per citare gli aspetti più eminenti, sono emerse ragioni di carattere politico, storico, estetico, di prestigio sociale, di didattica museale.

Gli studenti coinvolti hanno avuto l'occasione per misurarsi con esperienze di team building, ricerca d'archivio, confronto diretto con le istituzioni e i loro addetti, organizzazione formale di un testo e, infine, abilità comunicativa. I diversi gruppi sono stati, infatti, invitati ad una presentazione nella quale i partecipanti hanno potuto esporre in pubblico i risultati della loro ricerca. I brevi saggi che seguono, arricchiti con alcune immagini e una sintetica bibliografia, offrono un riepilogo degli aspetti toccati.

Il risultato raggiunto meritava di trovare ulteriori spazi di lettura: da qui è nata la sezione 'dossier' di collegArti. L'iniziativa per ora è sperimentale, ma speriamo possa diventare parte integrante del progetto editoriale nella convinzione dell'importanza di offrire impulso e sostegno a una modalità di didattica complementare e partecipativa, quanto di diffonderne gli esiti.

Anna Lisa Carpi

IL MUSEO MARSILI: RIFLESSO DI UN'IDEOLOGIA

A cura di Giulia Calvaruso e Clara Maldini

In un angolo nascosto della Biblioteca Universitaria di Bologna risplende un'iscrizione in oro: "Nihil mihi", incisa sulla porta di un piccolo museo poco conosciuto e inaccessibile al pubblico, il Museo Marsili. L'inaugurazione fu celebrata nel 1930, in occasione del bicentenario della morte di Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730), insigne generale dell'esercito imperiale di Leopoldo I e fondatore nel 1711 dell'Istituto delle Scienze di Bologna. La città, fino ad allora, non aveva ancora riconosciuto a questo personaggio storico il tributo che meritava.

Marsili, che non intraprese un percorso universitario tradizionale presso lo Studio bolognese, dedicò la sua vita a studi scientifici fondati sull'osservazione naturalistica e socio-antropologica, nonché sulla sperimentazione e sul metodo comparativo. Nella dimensione pubblica dell'Istituto, l'organizzazione di un sistema interdisciplinare della ricerca era fortemente improntato al miglioramento della didattica e delle condizioni di vita sociale. Con questo

spirito donò, non solo alla città di Bologna, ma ad *publicum totius orbis usum* – come recita uno dei motti marsiliani riportato sulle pareti del Museo – la sua caleidoscopica collezione di libri, manoscritti, stampe, reperti archeologici e naturalistici, strumenti scientifici, armi e modellini di fortificazioni. In epoca napoleonica, a seguito della soppressione dell'Istituto, la raccolta marsiliana, accresciuta dalle successive acquisizioni, fu disseminata tra i diversi istituti universitari a seconda del comparto disciplinare e, successivamente, subì una diaspora capillare quando, con l'Unità d'Italia, i Musei civici divennero garanti delle nuove esigenze di conservazione e fruizione del patrimonio culturale. Una diramazione di tale portata ha dato origine a quello che Andrea Emiliani definisce il servizio "museografico" di Bologna. È il caso, per esempio, del Museo civico Archeologico, che accolse i reperti egizi e l'intera Stanza delle Antichità dell'Accademia delle Scienze, e dei nuclei originari della Quadreria Zambeccari e della Pinacoteca Nazionale.

Negli anni Trenta del Novecento, in concomitanza con il riassetto complessivo di tutti gli istituti universitari, Gustavo Rizzoli progettò gli spazi da adibire all'esposizione dei materiali marsiliani, accuratamente selezionati da Antonio Boselli, direttore della Biblioteca Universitaria.

Nel vestibolo antistante l'Aula Magna, sulla parete dove fino a quel momento era addossato il monumento settecentesco dedicato a Marsili, fu aperto l'accesso al Museo, la cui iconografia presenta una costellazione di elementi simbolici che

ruotano intorno all'opera monumentale, la quale, trasportata nella prima delle due sale museali, non solo ne è il fulcro ma, con la sua solennità, ne sovrasta l'intero spazio (fig.1).

Il percorso delle due sale si articola tra eleganti bacheche, entro cui furono esposte, da un lato, testimonianze della vita, dell'attività militare e delle ricerche scientifiche di Marsili e, dall'altro, carte geografiche, documentazione della fondazione dell'Istituto, modellini militari di fortificazioni e cannoni e, in ultimo, quadri con spaccati di cannoni e proiettili, tutti oggetti selezionati per dimostrare il primato della razza italica, la grandezza militare e la superiorità culturale della Nazione.

Ne è esempio la sciabola donata al Museo come simbolo di riscatto per l'ingiusta degradazione subita da Marsili a seguito della resa di Breisach, quando fu accusato di aver precocemente ceduto le armi e fu condannato alla consegna della spada che fu spezzata sulla pubblica piazza. La donazione della sciabola, che restituì integrità non solo all'oggetto in sé ma anche allo spessore morale del generale, allude al grande sentimento di rivalse che seguì – per dirla con Gabriele D'Annunzio – la “vittoria mutilata” del primo dopoguerra.

Gli oggetti del primo ambiente, che abitavano, e abitano, in un'architettura consacrata a un monumentalismo di gusto neoclassico, sono vittime di un freddo equilibrio, un'austera regolarità e una simmetria che immobilizza e li immobilizza all'interno dell'universalità sancita con valori ideali. Nella seconda sala non decorata presumibilmente a



causa della sua funzione provvisoria di ambiente espositivo, furono accolti soprattutto materiali marsiliani facenti ormai parte di altre collezioni, e ad esse in seguito restituiti.

La mostra - nei documenti d'archivio si usano indifferentemente i termini mostra, museo e celebrazione - venne sospesa due giorni dopo l'inaugurazione a causa delle condizioni dei locali non ancora idonee.

Per un ulteriore intervento si attese fino al 1938, quando, per ridare vigore al patrimonio librario conservato nelle Biblioteche governative, una disposizione ministeriale sollecitò l'apertura (o riapertura) di mostre temporanee e permanenti, tra le quali la "Sala Marsili". È chiaro a questo punto che il secondo ambiente aveva già perso la funzione espositiva per assumerne altre di volta in volta differenti e giungere fino ad oggi in cui, apparentemente, si è smarrito anche il ricordo della stretta relazione con la prima e unica sala.

Il Museo, una volta chiuso, rimase intatto nell'oblio in cui cadde: destino inevitabile di una realtà del tutto immune al dibattito museologico internazionale, orientato ad una flessibilità divenuta ormai essenziale.

La mediazione usa tutti i mezzi comunicativi a disposizione (immagini, parole, testimonianze materiali e apparato decorativo) per veicolare, producendo consenso, una concezione ideologica

Fig.1: monumento al Marsili, fotografia su concessione della Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna (Archivio storico, Positivi edilizia universitaria 1930-1950 - Palazzo universitario - Museo Marsili - foto 008)

del mondo e della storia determinata da istanze sociali, economiche e politiche.

La “motiv-azione” (termine qui utilizzato nell’accezione di Maurice Merleau-Ponty in contrapposizione con il termine causa) che portò alla costituzione del Marsili e al tipo di percorso narrativo e di display proposto, è strettamente inerente alla riorganizzazione generale dell’arte e della cultura promossa dal regime fascista.

La “Rivoluzione fascista”, guidata dal binomio tradizione e modernità, affonda paradossalmente le sue radici nel passato e revisiona completamente la memoria storica con il fine di consolidare l’appartenenza civica e nazionale, nonché legittimare lo stesso regime. Tale obiettivo pone un problema sostanziale di display, la cui soluzione, attuata pienamente nel Museo Marsili, viene trovata nell’intreccio di “piccola Patria” e “grande Patria”, ovvero nella ripresa di storie territoriali e di singoli personaggi, unite tra loro nella costruzione di un’identità nazionale salda ed esaltata dal monumentalismo classico che rimanda all’idealizzazione dell’impero romano e di un passato glorioso.

La valorizzazione del *genus loci* messa in atto nella “magnifica mostra” è favorita dalla peculiarità militaristica di una parte della collezione marsiliana, l’unica selezionata per l’esposizione nel Museo. L’Uomo Italiano Nuovo, chiamato a donare oro e amore alla Patria e creato a immagine e somiglianza della statua equestre di Mussolini eretta nel Littoriale, si rispecchia nella figura del generale

Marsili ritratto a cavallo dal Zanchi, riportando alla luce le radici di una stirpe virile, eroica e patriottica. Il Genio e la Virtù, statue simboliche su cui si eleva il monumento dedicato al Marsili (fig.2), sono le fondamenta di questa rinascita



Fig.2: dettaglio del Monumento Marsili, la forza del Genio e della Virtù

virtuosa, che trae i suoi valori dal passato e tende alla costruzione di un apparato ideologico volto alla partecipazione dei più. A tal fine la “mostra” dialoga con i motti marsiliani che corrono alla base della volta a schifo utilizzando il loro significato di diffusione del sapere, per indirizzare “pacificamente” il pubblico a valori selezionati con cura, che celano dinamiche di controllo delle coscienze. L’inaugurazione, similmente ad una pratica iniziatica, si svolse con cerimonie e discorsi, caratterizzando il Museo come luogo monumentale piuttosto che assecondare un’istanza musealizzante. Il Marsili stimola rimandi espliciti e impliciti tra gli oggetti, accentuando una poetica “evocativa” che verte sulla comunicazione di un messaggio univoco, non coscientemente formulato, bensì – come specifica Giovanni Pinna – emotivamente colto. La funzione strumentale del Museo è dunque prevalente e venne esplicitata dagli innumerevoli articoli propagandistici e dall’importanza data alla pubblicazione del volume



Fig.3: dettaglio della porta d'ingresso al Museo Marsili, con iscrizione "Nihil mihi"

concomitante all'esposizione, che conteneva manoscritti marsiliani selezionati per ribadire l'intento celebrativo di un modello di Uomo Italiano. Il messaggio essenziale che si voleva trasmettere si riferiva ai valori fondamentali della politica nazionalistica e dell'estetizzazione della guerra.

Riaprire le porte del Museo Marsili permetterebbe ai potenziali pubblici di addentrarsi in un'esperienza immersiva, trattandosi di un allestimento storico originale che si presenta come una sorta di 'museo di un display': un vero e proprio "metamuseo". Con il supporto di strumenti moderni di comunicazione – basterebbe un semplice pannello introduttivo all'ingresso – si potrebbe generare consapevolezza dei molteplici significati che gli oggetti e l'allestimento assumono nel tempo. Ciò significherebbe non solo far rinascere la memoria storica del Museo, sommersa dalla lettura imposta dal regime, ma anche sottolineare la vocazione alla libertà e alla cultura – emblematiche nella figura di Marsili – della "Zona universitaria", di cui si fece portatrice la grande trasformazione che dal 1796 fece di Bologna

una Polis culturale. La rivitalizzazione di questo museo diffuso è, peraltro, il cuore del “Progetto Rock” – promosso nel 2018 dal Comune di Bologna in collaborazione con l’Università – che mette in campo una sperimentazione di nuovi modelli di rigenerazione urbana integrando valorizzazione del patrimonio culturale, quindi trasmissione della cultura, e servizi volti allo sviluppo del tessuto sociale.

In ultimo la Biblioteca Universitaria potrebbe acquisire il ruolo di luogo museale (come ad esempio la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con Spazi900) e rispondere ai suoi naturali “doveri” di sensibilizzazione alla cultura e di formazione della collettività, mirata allo sviluppo di un sapere critico più consapevole. Il Museo Marsili assumerebbe così l’originaria funzione insita nell’organizzazione marsiliana del sapere: *ad publicum totius orbis usum perché nihil mihi* (fig.3).

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Celebrazione di Luigi Ferdinando Marsili nel secondo centenario dalla morte (29-30 novembre 1930): relazione delle cerimonie e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1931.

AA.VV., *Le Accademie e le Biblioteche d'Italia nel sessennio 1926/27-1931/32*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria, 1933.

AA.VV., *“Cronaca delle biblioteche italiane. Mostre bibliografiche e temporanee nelle biblioteche governative”*, *Accademie e Biblioteche d'Italia*, nn. 3-6, 1938, pp. 404-405.

Antonino B., *“La Biblioteca”*, in Tega W. (a cura di), *L'antichità del mondo. Fossili, alfabeti, rovine*, Bologna, Compositori, 2002, pp. 193-194.

Boselli A., *“La mostra marsiliana nella Biblioteca Universitaria di Bologna”*, *Accademie e Biblioteche d'Italia*, n. 3, 1930, pp. 193-198.

Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi*, Milano, Hoepli, 2007.

Costa S., *“I pubblici, la fruizione e la Storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento”*, in Costa S., Poulot D., Volait M. (a cura di), *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 29-47.

Costa S., Pagliani M.L., *Arte, archeologia e pubblico. Per una storia della fruizione museale fra Settecento e Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2017.

Emiliani A., *“Un modello museografico per i materiali dell'Istituto delle Scienze”*, in Tega W. (a cura di), *L'itinerario scientifico di un grande europeo. La regolata struttura della terra di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 223-244.

Simoni F., *“L'architettura militare all'Istituto delle Scienze di Palazzo*

Poggi”, in Tega W. (a cura di), *L’itinerario scientifico di un grande europeo. La regolata struttura della terra di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 207-220.

Stoye J., *Vita e tempi di Luigi Ferdinando Marsili, soldato, erudito, scienziato. La biografia di un grande italiano protagonista della scena europea tra Sei e Settecento*, Bologna, Pendragon, 2012.

FONTI WEB

Daniela Clementini, “Luigi Ferdinando Marsili. Viaggio tra le scienze”, tesi di dottorato di ricerca in Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2006-2007, 12/11/2018, in http://amsdottorato.unibo.it/164/1/TESI_Dottorato_-_Clementini.pdf.

Martina Massari, “Nuovi attori urbani fra conflitto e cultura dell’interazione. Il caso della Zona universitaria di Bologna”, 12/11/2018, in https://www.urbanit.it/wp-content/uploads/2018/10/BP_Massari.pdf.

Daniela Picchi, “Il generale Luigi Ferdinando Marsili e le prime antichità egizie dell’istituto delle Scienze di Bologna”, 12/11/2018 in <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/40/60/Antichistica/6>.

DA “GALLERIA DI UN GRAN PRINCIPE” A COLLEZIONE PER LA CITTA’.

Analisi dell’allestimento della Quadreria Zambeccari
in Palazzo Pepoli Campogrande

A cura di Viviana Costa, Annalisa Santoro, Silvia Spadari

Nel corso del XVIII secolo il collezionismo di opere d’arte rappresentava per le famiglie nobili di tutta Europa un sinonimo di potere, ricchezza e virtù: è proprio secondo i principi del *mos nobilium* tipici dell’epoca che i tre rami della famiglia bolognese degli Zambeccari avviarono quel processo di cui la celebre collezione di famiglia è il risultato.

Gli Zambeccari furono una famiglia senatoria residente in Palazzo San Paolo fino alla morte dell’ultimo erede Giacomo (1723-1795). Con il testamento del 1788, egli sancì definitivamente la volontà del padre Francesco (1682-1767) di donare la totalità della collezione all’Accademia Clementina, affinché questa potesse «giovare alla pubblica utilità [...], promuovere e facilitare alle persone studiose l’acquisto delle scienze». In quest’epoca d’influenza illuminista, il desiderio di rendere pubbliche le proprie collezioni scientifiche e artistiche era una consuetudine diffusa tra i collezionisti europei, i quali riconoscevano alle raccolte il potenziale



Fig.1: Salone d'Onore, Palazzo Pepoli Campogrande

didattico ed educativo non soltanto per studiosi e artisti, bensì ampliato a un pubblico qualunque.

Tale donazione salvò la raccolta Zambeccari da quel destino di smembramento e dispersione che colpì la maggior parte delle collezioni private italiane tra la fine del XVIII e XIX secolo, costituendo così un unicum all'interno del panorama bolognese e dell'area limitrofa. Le circa quattrocento opere della collezione entreranno finalmente a far parte del patrimonio della Regia Pinacoteca di Bologna soltanto nel 1884, dopo complesse vicende giudiziarie. La collezione trovò sede nel Palazzo Pepoli Campogrande nel 1968, a seguito dell'acquisto da parte della Soprintendenza di una porzione dell'edificio. La sua effettiva apertura al pubblico, come sede espositiva, risale al 1979 in occasione della mostra "L'arte nel

Settecento emiliano” tenutasi nel Salone d’Onore. Le altre sale furono adibite a quadreria, esponendo una scelta dei quadri presenti nei depositi. Dopo la mostra dedicata a Giuseppe Maria Crespi nel 1990, cessò l’attività espositiva ed ebbero inizio i restauri. Nel 2000 il Palazzo venne riaperto con l’esposizione di 90 dipinti - tutti provenienti dalla collezione Zambeccari - che trovano ancora oggi la medesima collocazione nelle quattro sale Felsina, delle Stagioni, dell’Olimpo e di Alessandro (fig.1).

La Quadreria Zambeccari ha trovato nel ricco impianto decorativo realizzato da Domenico Maria Canuti, Donato Creti e Giuseppe Maria Crespi per il piano nobile di Palazzo Pepoli Campogrande un perfetto equivalente della sua collocazione originaria in Palazzo San Paolo. A seguito del più recente restauro (1995) si è optato per un allestimento in tapisserie, evocando in tal modo gli ambienti tipici di un’antica quadreria nobiliare e rimanendo fedeli ai canoni estetici del tempo, scelta questa estremamente di valore ed affatto banale. Diverse sono le tipologie di soggetti esposti: si passa dai ritratti ai dipinti religiosi e mitologici, dalle scene storiche ai paesaggi e dalle nature morte alle scene di genere. Le testimonianze di scuola emiliana sono oltre la metà e costituiscono il fulcro della collezione (solo per citarne alcuni esempi: Francesco Francia, Ludovico Carracci, Francesco Albani, Giuseppe Maria Crespi e Donato Creti). Nella sala di Alessandro possiamo ritrovare, invece, i dipinti di scuola veneta e napoletana (tra cui Mattia Preti, Luca Giordano e Palma il Giovane). Nelle sale dell’Olimpo e di Alessandro sono

esposte alcune copie di celebri capolavori, come L'Assunzione della Vergine e il Sogno di San Giuseppe di Ludovico Carracci, la Deposizione di Cristo dalla croce di Paolo Veronese e Giuditta che taglia la testa di Oloferne di Artemisia Gentileschi. La presenza di copie rappresentava una prassi comune delle quadrerie settecentesche, in quanto le riproduzioni dei capolavori d'indiscussa fama possedevano la duplice funzione di formare il gusto del pubblico ed esaltare la reputazione dell'originale, favorendo così la diffusione dei canoni estetici in tutta Europa. Inoltre, la produzione di copie costituiva un fondamentale esercizio per la formazione degli artisti. Il mercato di opere originali, ormai saturo, dava un ulteriore slancio all'evidente successo delle riproduzioni. Queste riflessioni permettono di comprendere il ruolo fondamentale ricoperto dalle copie anche all'interno della quadreria Zambeccari. Le sale sono allestite secondo un ordine estetico ben definito, in pendant, tale da creare un equilibrio non soltanto visivo, ma anche tematico. L'esempio della Sala Felsina è emblematico: sulla parete Sud, infatti, sono collocate due tele aventi come soggetti una marina in burrasca di Antonio Marini; e ancora, sulla parete Ovest due nature morte con ghirlande, la prima ad opera di Giovanni Stanchi, a cui segue quella di Michelangelo Cerquozzi (fig.2). Una delle due tele attribuite a Marini presenta sulla cornice una targhetta degli anni Trenta, recante il nome di Marco Ricci. Questa scelta manifesta la volontà di testimoniare la precedente attribuzione, oggi superata (fig.3).

Anche l'illuminazione, che risulta fioca, fa

riferimento a scelte museografiche specifiche, richiamando l'atmosfera intima tipica delle collezioni private del Settecento.

A seguito degli interventi di restauro - attuati per ingenti

infiltrazioni

d'acqua - si optò per un allestimento tematico che richiamasse i canoni estetici di una period room. Questa volontà è testimoniata dalla riproposizione del mobilio d'epoca collocato in ogni stanza, a cui è dedicato uno specifico foglio di sala. Il colore tenue delle pareti si allontana dal tipico allestimento storico, che privilegia l'uso di tappezzerie pregiate. Questa scelta richiama un display più moderno che facilita la fruizione dei quadri da parte del visitatore, già vincolato, nel movimento all'interno delle sale, dalla presenza di un unico "totem" esplicativo. Gli strumenti di mediazione presenti sono limitati e dedicati prevalentemente a sottolineare l'importanza degli affreschi di Giuseppe Maria Crespi e Donato Creti, senza accennare alla collezione Zambeccari.

Con un unico biglietto è possibile accedere sia alla Pinacoteca Nazionale che a Palazzo Pepoli Campogrande, tuttavia tale condizione non viene sempre esplicitata dal personale, e questo forse non



Fig.2: Sala Felsina



Fig.3: Marina in burrasca di Antonio Marini (dettaglio)

aiuta l'esigua affluenza: in media cinque visitatori a settimana.

Malgrado queste mancanze, il display allestito nel 2000 rispecchia il desiderio di mostrare ai fruitori di oggi quella che poteva essere l'esperienza di visita di coloro che in passato percorrevano le sale di Palazzo Zambeccari.

La collezione Zambeccari può essere definita come "chiusa" perché, fin dal suo arrivo in Palazzo Pepoli Campogrande, non è mai mutata nel tempo. I risultati ottenuti dall'ultimo allestimento soffrono per il mancato aggiornamento alle più moderne tecniche museografiche. Risulta necessario un nuovo impianto di illuminazione che, pur mantenendo l'atmosfera settecentesca, permetta allo spettatore di vedere le singole opere nella loro globalità. Anche la climatizzazione delle sale andrebbe aggiornata: infatti, i danni causati dalla fuliggine che fuoriesce dai termosifoni sono già evidenti. Inoltre, la temperatura è troppo elevata per la corretta conservazione delle opere, in particolare delle tavole, anch'esse parte

del lascito Zambeccari.

Per risolvere queste problematiche, di norma legate ad una mancanza di fondi, si potrebbe ricercare la collaborazione di sponsor, ai quali affidare il rinnovamento degli impianti e l'introduzione di un piano di comunicazione efficace, volto alla promozione del Palazzo e della quadreria. Pertanto, si consiglia la reintroduzione del dépliant progettato e divulgato in passato e ora non più disponibile. Per rendere la mediazione più efficace ed allargare il bacino d'utenza anche ad un pubblico straniero, sarebbe utile creare delle schede di sala dedicate alla collezione e alla sua storia nelle principali lingue europee. Data la mancanza di sedute, la loro aggiunta consentirebbe di venire incontro alle esigenze dei pubblici di soffermarsi e contemplare appieno le opere. Il Touring Club si fa promotore in dati periodi dell'anno di visite guidate: questa preziosa collaborazione potrebbe influire sulla consapevolezza dei cittadini riguardo al Palazzo e a ciò che ospita, soprattutto se si aumentasse l'attività promozionale attraverso i nuovi mezzi di comunicazione. Gli auspicati lavori sopracitati consentirebbero di allestire esposizioni temporanee in tutte le sale, scopo per cui il Palazzo fu riaperto negli anni Ottanta. Infatti, la mostra dedicata a Elisabetta Sirani tenutasi dal 20 settembre al 25 novembre è stata allestita soltanto nel Salone d'Onore, attualmente unico spazio idoneo per attività del genere. Portare a compimento queste migliorie tecniche gioverebbe allo stesso display, già di per sé efficace, in quanto consente ai visitatori di immergersi nella realtà delle gallerie private del

Settecento, di comprenderne il codice comunicativo e di apprezzarne il valore storico-culturale.

Nonostante tutti i problemi collegati alla gestione di un lascito così vasto, dopo più di duecento anni la volontà del marchese Zambeccari è tutt'oggi rispettata: «che i quadri e tutti i capi di belle arti [...] sono di uso e godimento pubblico [...] e dovranno sempre essere mantenuti».

Rispettare tali disposizioni testamentarie rappresenta per i cittadini di oggi il dovere di conservare la memoria storica bolognese, ma soprattutto un diritto per le generazioni future, affinché siano educate ad *bonorum artium patriaeque utilitatem*.

RINGRAZIAMENTI

Vorremmo ringraziare per la gentile disponibilità dimostrataci e per il prezioso aiuto che ci ha permesso di svolgere quest'analisi la Dott.ssa Corinna Giudici e il Dott. Gian Piero Cammarota.

BIBLIOGRAFIA

Bentini J., D'Amico R. (a cura di), *L' arte del Settecento emiliano. L' arredo sacro e profano a Bologna e nelle Legazioni Pontificie. La Raccolta Zambeccari*, Bologna, ed. ALFA, 1979.

Bentini J., Cammarota G. P., Scaglietti Kelescian D., *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, vol. IV, Venezia, ed. Marsilio, 2011.

Bentini J., Cammarota G. P., Mazza A., *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, Bologna, ed. Minerva, 2011.

Cammarota G. P., *Le Origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti. Quadreria Zambeccari*, Bologna, ed. Minerva, 2001.

Emiliani A., *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, ed. Steb, 1973.

Emiliani A., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, ed. Nuova Alfa, 1997.

Giudici C. (a cura di), *Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande, Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico*, ed. Bologna, 2004.

Malvasia C. C., *Le pitture di Bologna*, ed. Monti, Bologna, 1686.

SPAZI ANTICHI, IDEE NUOVE:

Il riallestimento di Leone Pancaldi e Cesare Gnudi
per la Pinacoteca Nazionale di Bologna

*A cura di Sofia Baroncini, Chiara Di Giambattista e
Irene Ruzzier*

Situata all'interno dell'ex-convento gesuitico costruito da Alfonso Torreggiani nel 1726, la Pinacoteca Nazionale subì nel tempo molte modifiche prima di arrivare all'aspetto attuale: la creazione delle prime sale espositive (Leandro Marconi, 1808-1820); l'aggiunta dell'ala est (Edoardo Collamarini, dal 1914); l'aggiunta dell'ala ovest (Genio Civile, 1956). Di nostro interesse sono il successivo restauro architettonico e il riallestimento attuati da Leone Pancaldi e Cesare Gnudi (1953-1973). Essi operarono sul preesistente allestimento storico curato da Francesco Malaguzzi Valeri (1914), il quale, al tentativo di sfoltire il numero di dipinti per esaltare i pezzi più monumentali, aveva affiancato l'ampliamento del percorso espositivo, arricchendolo con mobili e suppellettili per dare l'idea di un appartamento privato. L'intervento di Pancaldi consistette in un passaggio sostanziale dalla logica della period room a quella del white cube, seppur con delle licenze decorative. Attraverso il nuovo scalone d'onore si accedeva ad

un percorso espositivo cronologico dal Trecento al Settecento, permesso dalla presenza di un corridoio pensile – oggi non più esistente – che collegava la sezione rinascimentale a quella del Manierismo. Con la riapertura di finestre murate e l'utilizzo di velari, affiancati a una discreta illuminazione artificiale, fu garantita la presenza di una luce diffusa e omogenea nelle sale. Alle pareti il rosso sabauda di Malaguzzi Valeri fu sostituito da tinte chiare e neutre. Per ampliare la superficie espositiva e per creare spazi intimi di fruizione fu introdotto l'uso di pannellature su cui posizionare le opere. In alcune sale il percorso del visitatore era tracciato dal disegno dei pavimenti in marmi policromi e ritmato da lesene e fughe tra i pannelli posti sulle pareti, mentre alcune sedute garantivano zone di riposo.

Alla luce di questa analisi è possibile definire le ragioni dell'esemplarità del display della Pinacoteca Nazionale sotto il punto di vista museologico, socioculturale e museografico tra gli anni Cinquanta e Settanta (fig.1).

Dal punto di vista museologico la Pinacoteca Nazionale di Bologna nel suo aspetto attuale è debitrice all'ingegno e alla visione critica del direttore Cesare Gnudi. Alla base del suo operato vi era il riconoscimento della Pinacoteca Nazionale come luogo dove la salvaguardia era accompagnata ad un inserimento attivo delle opere, patrimonio nazionale e specificatamente emiliano, nella vita

Fig.1: pianta della Pinacoteca Nazionale di Bologna che ne illustra gli ampliamenti architettonici ed espositivi, tratta da Emiliani A. (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Cappelli Editore, 1967, p. 87

della regione e della città di Bologna. Gnudi ritenne pertanto necessario attuare una riorganizzazione delle collezioni. Basandosi sulle esperienze “pioniere” delle mostre La pittura del Trecento (1950) e Guido Reni (1954) e delle Biennali di Arte Antica in Archiginnasio, Gnudi superò l’articolazione dell’allestimento precedente dando spazio e dignità alla sezione dei Primitivi, arricchita da un ventennio di acquisizioni, e ideando un percorso educativo e coerente che raccogliesse i tre temi del Medioevo, Rinascimento e Barocco in una “multiforme unità” (Cesare Gnudi) che non escludesse, accanto alle opere principali, esempi di mediocritas. Rifacendosi a una prospettiva internazionale, Cesare Gnudi applicò nei lavori per la Pinacoteca Nazionale i principi della Conferenza di Madrid del 1934. In linea con questi si oppose alle ricostruzioni d’ambiente ritenendo che l’opera, fuori dal proprio contesto originario, andasse fruita in modo isolato in quanto portatrice di valori autonomi da esaltare in un ambiente nuovo, espressione del momento storico della realizzazione. Al rifiuto del display storico si affiancò una semplificazione degli allestimenti per facilitare la fruizione delle opere. Accanto all’originario ruolo di custodia, conservazione e accrescimento della collezione, la Pinacoteca venne esaltata nel suo ruolo educativo e sociale. Nel progetto di Gnudi vi era l’intenzione di creare depositi e percorsi secondari aperti agli studiosi, laboratori di restauro e sale studio, ma fu solo con il sodalizio intellettuale e operativo con Andrea Emiliani che la nuova vocazione didattica della Pinacoteca ebbe concreta realizzazione. Innovare per educare, restituire il

museo alla città attraverso una capillare campagna di promozione e renderlo operante nella formazione culturale dei cittadini: furono questi i capisaldi dell'azione di Emiliani nella definizione del nuovo ruolo sociale della Pinacoteca Nazionale. L'attenzione sociologica espressa da Gnudi ed Emiliani trovò terreno fertile nella specifica realtà bolognese, impegnata nel recupero della propria identità non solo attraverso le istituzioni museali ma anche attraverso una rinnovata immagine della città intesa come "sistema museografico" (Andrea Emiliani). All'interno di questa concezione generale si colloca l'opera dei direttori della Pinacoteca finalizzata a renderla un centro di cultura al servizio della cittadinanza. Il primo elemento esemplificativo del cambiamento da una concezione di galleria raramente aperta al pubblico a quella di museo come servizio è la realizzazione di un nuovo ingresso, caratterizzato da una porta d'entrata a vetri, diaframma trasparente e visivamente permeabile tra l'istituzione e la comunità. Ad essa segue, come elemento nobilitante del museo, uno scalone a doppia rampa, riconducibile alla tradizione degli accessi monumentali tipici dei più importanti musei europei (ad esempio il Kunsthistorisches e il Naturhistorisches di Vienna, il Neues Museum



Fig.2: Leone Pancaldi, progetto per lo scalone monumentale d'ingresso. Fotografia su concessione dell'Archivio fotografico della Pinacoteca Nazionale di Bologna

e l'Altes Museum di Berlino, la Pinacoteca di Brera e il Louvre), soglia simbolica che rimanda all'antico rapporto tra architettura e collezioni (fig.2). Nell'ottica del servizio pubblico è stata realizzata anche l'aula didattica, re-inventando la sala ottagonale che nel progetto precedente di Collamarini aveva il ruolo di dotare la Pinacoteca di un "pantheon del gusto barocco bolognese", come ha scritto Andrea Emiliani: lo spazio atto alla contemplazione estetica viene quindi convertito in un luogo di educazione, interno al percorso espositivo, in cui le classi delle scuole possano apprendere in modo interattivo e meno gerarchico, attraverso l'uso di tecnologie all'avanguardia per l'epoca, a contatto diretto con le opere originali.



Fig.3: il corridoio del Trecento, Pinacoteca Nazionale di Bologna

Dal punto di vista museografico la Pinacoteca si inserisce perfettamente nel contesto della propria epoca: tanto i lavori di Franco Albini alla Pinacoteca di Brera a Milano (1946-1950), a Palazzo Bianco (1949-1951) e a Palazzo Rosso (1953-1961) a Genova, quanto quelli di Carlo Scarpa al Museo Correr (1953-1960) e alle Gallerie dell'Accademia (1946-1948) di Venezia e al Museo di Castelvecchio a Verona (1957-1964) costituiscono dei punti di confronto imprescindibili per studiare l'operato di Pancaldi alla Pinacoteca di Bologna. Si riscontrano infatti molti elementi in comune: il fatto di disporre i dipinti su un

solo registro, isolati, su pareti chiare; l'attenzione ai sistemi di illuminazione, che spesso coniugano fonti di luce artificiali e naturali; l'utilizzo di pannellature, utili sia ad aumentare la superficie espositiva sia a creare spazi intimi per la contemplazione; l'uso di un arredamento semplice, che crei "un'atmosfera moderna" (Franco Albini). Sono tutti elementi che denotano una grande attenzione per la fruizione del pubblico, che deve concentrarsi sui valori stilistici delle singole opere, senza farsi distrarre dall'ambiente in cui si trova. Un altro fattore che accomuna questi lavori è la loro collocazione in edifici storici, la cui struttura originaria doveva essere rispettata il più possibile, secondo le indicazioni delle teorie del restauro di Cesare Brandi. Questo aspetto ha creato grandi problemi quali, nel caso della Pinacoteca, una cronica carenza di spazi, che ha portato negli anni a frequenti proposte di ampliamento. L'ultimo importante elemento, che accomuna Pancaldi soprattutto a Scarpa, è l'attenzione al dettaglio, legata all'utilizzo di materiali e tecniche artigianali (come il legno, l'ottone e il bronzo dei supporti, lavorati a mano). Pancaldi ha guardato anche al contesto internazionale: in particolare all'architetto americano Frank Lloyd Wright, per l'uso del cemento armato, utilizzato per evidenziare la verticalità degli elementi statici e creare incorniciature e fughe prospettiche. Nei lavori di Pancaldi tuttavia l'architettura non prevale sulle opere d'arte, ma le mette in risalto e asseconda l'itinerario pensato dallo storico dell'arte. Fondamentale è anche l'influsso degli allestimenti delle mostre temporanee, dove lo spazio espositivo

veniva spesso sezionato per facilitare il confronto tra le opere. Un esempio fu la sopracitata Mostra del Trecento bolognese (1950), che Andrea Emiliani ha definito una sorta di “pre-progetto minimalista e sperimentale” per il riallestimento della Pinacoteca. Il risultato del lavoro di Pancaldi è un ambiente di elevata dignità monumentale, dall’atmosfera rarefatta, caratterizzato da una semplificazione dei materiali e dall’equilibrio tra estetica e funzionalità (fig.3).

Possiamo quindi osservare come l’esemplarità della Pinacoteca si leghi strettamente al suo inserimento nel contesto storico, socioculturale, museologico e museografico dell’epoca. Si tratta di un display in grado di accogliere il pubblico in un ambiente moderno, che lo metta a proprio agio e gli permetta una migliore esperienza di fruizione: esso guida il visitatore, garantendogli le giuste distanze prospettiche e sufficienti spazi di riposo tra i dipinti.

Un limite, comune a molti lavori di quest’epoca, risiede nella rigidità dell’allestimento, che si vorrebbe flessibile, ma che risulta troppo ponderato per adattarsi a nuove soluzioni ed esigenze se non attraverso un completo stravolgimento. Un secondo problema da risolvere, evidente soprattutto dopo la chiusura del corridoio pensile di Pancaldi e dunque ancora attuale, è la scarsa intuitività e fluidità del percorso di visita, che costringe il visitatore a tornare continuamente sui propri passi.

Nonostante i problemi dati dalle preesistenze architettoniche e dalla mancanza di spazi per l’inserimento di importanti servizi - già auspicati

tanto da Cesare Gnudi prima quanto da Andrea Emiliani poi - sarebbe necessario superare queste carenze e guardare verso un futuro in cui la Pinacoteca, riconfermando il proprio originario ruolo a sostegno della didattica dell'Accademia di Belle Arti, possa rappresentare un luogo per la città e della città, un centro di sviluppo di conoscenze e creatività che porti nuova linfa alla vita culturale della comunità.

BIBLIOGRAFIA

Albini F., *“Funzioni e architettura del museo”*, in L.B. Peressut (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 105-108.

Bentini J., *“La Pinacoteca Nazionale di Bologna”*, in J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale: 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, pp. 11-35.

Emiliani A. (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Cappelli Editore, 1967.

Emiliani A., *Il Politecnico delle Arti. Un libro bianco per la Pinacoteca Nazionale e l'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989.

Emiliani A., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e di allestimento 1954-1998*, Bologna, Bononia University Press, 2006.

Gnudi C., *“Introduzione”*, in Emiliani A. e Bertelà G. G. (a cura di), *Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca Nazionale di Bologna, rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa, 1973, pp. 7-17.

DA COLLEZIONISMO ARCHEOLOGICO A MUSEO CIVICO PUBBLICO.

L'evoluzione del Display della Collezione Egizia

A cura di Elisabetta Milia e Adele Neri

Il Museo Civico Archeologico di Bologna accoglie al suo interno un patrimonio culturale inestimabile. La ricchissima quantità di oggetti in esso ospitati è sia frutto di scavi archeologici che hanno avuto luogo nel territorio intorno a Bologna durante la seconda metà dell'Ottocento, sia costituita da reperti provenienti dalle collezioni Universitarie e Comunali. Dalla nascita del Museo Civico fino ai giorni nostri si osserva come i diversi display realizzati al suo interno riflettano le esigenze emerse nell'ambito dello sviluppo museografico e della mediazione didattica. In particolare, negli ultimi decenni, le più recenti innovazioni dal punto di vista tecnologico hanno fornito un supporto fondamentale per la creazione di un percorso di visita narrativo e fortemente comunicativo, attento al fruitore del nuovo millennio. All'indomani dell'Unità d'Italia, il Museo Civico rappresentava un elemento di coesione tra il cittadino e la città sotto una nuova prospettiva culturale identitaria. Parallelamente, il progresso degli studi archeologici



Fig.1: vista dalla prima sala introduttiva

e la forte consapevolezza del patrimonio storico-artistico in suo possesso, fece emergere una nuova considerazione del Museo come spazio pubblico, in grado di offrire ai visitatori sistemi di display in continua evoluzione, e riflettere le tendenze e i cambiamenti della società stessa.

Un primo parziale allestimento del Museo Civico venne realizzato nel 1871, data della sua inaugurazione, all'interno delle cinque sale dell'ex Palazzo della Morte (Palazzo Galvani) e in occasione della V sessione del Congresso Internazionale di Antropologia e Archeologia preistoriche. Attraverso il catalogo si può ricostruire l'aspetto di questo primo allestimento sovraffollato, nel quale più di duemila reperti antichi erano esposti ignorando il relativo contesto storico e le gerarchie logiche. Quando alla

fine del 1875 Edoardo Brizio ottenne la cattedra di Archeologia dell'Università di Bologna, venne invitato a presentare un piano per la riorganizzazione delle raccolte del Museo. La collezione universitaria e quella comunale, comprensiva dei reperti donati da Pelagio Palagi nel 1861, fino ad allora rimaste separate per volontà del Rettore dell'Università, vennero da lui unificate, favorendone la fruizione e lo studio. Le sezioni non dovevano soltanto essere raggruppate con criteri scientifici, ma anche essere disposte secondo un percorso di ordine cronologico che sottolineasse il primato dei prodotti artistici di certi popoli per lo sviluppo delle civiltà successive.

Dopo una serie di adattamenti e variazioni, ma anche di progetti non realizzati, si giunse ad un allestimento definitivo, quello inaugurato il 25 settembre del 1881, nei locali dell'antico Ospedale della Morte, ampliato nel 1878 di due bracci. Questo grande museo superava i limiti angusti di quello inaugurato nel 1871, e dunque permetteva l'esposizione completa di tutti i reperti a disposizione. Il percorso del visitatore era suddiviso in diciassette sale, partendo dai reperti preistorici fino a quelli medievali in sequenza cronologica. La decisione di accostare la civiltà egizia alle altre civiltà antiche fu una scelta consapevole dovuta al predominio degli Egizi sul mediterraneo, che permise di entrare in contatto con queste. Le sale III, IV, V erano dedicate alla sezione egizia ed erano ornate da immagini di fiori di loto. Di molti oggetti esposti appartenenti alla collezione funeraria non si conosce ancora l'esatta provenienza, poiché erano stati acquisiti secondo un gusto collezionistico attento ai soli valori

estetici piuttosto che ad esigenze di tipo museologico. Come per la mostra parziale del 1871, gli oggetti erano quindi raggruppati in base a principi di affinità e analogia fra i loro caratteri.

L'allestimento museografico, costituito per la maggior parte da alte vetrine parietali, era collocato in sale arricchite da una decorazione pittorica che avrebbe dovuto immergere il visitatore in un'atmosfera evocativa: ricreando ambienti il più possibile fedeli al contesto originario si garantiva un maggiore coinvolgimento, puntando su una comprensione delle opere di tipo emozionale. Questo approccio immersivo, in uso sin dai primi anni del XIX secolo, fu anticipato nel 1839 da Giuseppe Fabris, direttore generale dei Musei e delle Gallerie Pontificie, con la realizzazione delle sale del Museo Gregoriano Egizio del Vaticano. L'intenzione di Fabris di introdurre lo spettatore in questa continuità fra contenitore e contenuto, si affiancava ad un'organizzazione precisa e dettagliata dei pannelli esplicativi che ne testimoniavano il contesto storico, anticipando un display

che avrebbe continuato ad avere fortuna critica in tutto l'Ottocento. Fino al 1919, grazie al sostegno di un profondo e vivo interesse scientifico, continuarono a convergere all'interno del Museo i



Fig.2: dettaglio della quarta stanza

reperti provenienti dalle scoperte archeologiche, finché non si raggiunse un notevole sovraffollamento delle vetrine. Solo alla fine degli anni Cinquanta si pose il problema del rinnovamento della struttura museale ed emerse l'esigenza di ampliare gli spazi che, troppo limitati, impedivano sia di comprendere lo sviluppo storico dei reperti, sia di apprezzarne il valore artistico.

Di fatto, negli anni del Dopoguerra nascevano e risorgevano ovunque musei di ogni tipo, che volgevano sempre maggiore attenzione ad aspetti di tipo politico-sociale, ma anche alle modalità di comunicazione il più possibile conformi alla nuova società. In questo senso, il progressivo avvicinamento del pubblico alle collezioni del Museo doveva avvenire attraverso la costruzione di esperienze attive di apprendimento e di sempre nuovi stimoli visuali.

Tra gli anni Settanta e Ottanta del XX secolo non si tenne conto dei programmi di ristrutturazione proposti per il Museo Civico, poiché prevedevano l'eliminazione del vecchio allestimento ottocentesco. Di questo, con il progressivo sviluppo degli studi in campo museografico, si era riconsiderato il valore documentario, decidendo di mantenerlo intatto nel rispetto della memoria storica del museo. Si dovrà aspettare fino al 1980 per la realizzazione di modelli di intervento che curassero da un lato un rispettoso rifacimento degli allestimenti storici, dall'altro l'ideazione di forme di display completamente rinnovati grazie all'acquisizione di nuovi spazi: fu il caso della collezione egizia trasferita al piano

inferiore, e inaugurata nel 1994.

Rispettando ed insieme interpretando la natura della collezione, da questo momento il display della sezione egizia si allontana dal percorso “storico” del Museo, dando vita ad uno spazio che conferisce omogeneità e sistematicità all’esposizione e di conseguenza garantisce una migliore lettura dei materiali da parte dei visitatori. Infatti, l’intenzione è quella di superare il sistema espositivo organizzato per tipologie, appartenente al modello del collezionismo ottocentesco, e di giungere ad un allestimento in cui lo spazio architettonico, apparentemente divergente dalla natura della mostra, attraverso una sorta di “foderatura”, viene in realtà sfruttato per esplicitare i contenuti e dare linearità al percorso della visita, e sottolineare le relazioni concettuali fra gli elementi della collezione. Questa foderatura offre condizioni espositive ideali: si tratta del sistema dei “contenitori”, ovvero le sale racchiudono l’allestimento che a sua volta ospita i reperti. Ogni contenitore mantiene così la propria autonomia, pur mettendo in evidenza quella degli elementi della mostra.

Il percorso del visitatore si compone di cinque ambienti, quattro tunnel lunghi e stretti e una stanza più ampia che si dirama dalla quarta: la prima è foderata da una struttura circolare, che attraverso una serie di pannelli didattici, introduce alla mostra e alla storia delle collezioni (fig.1); dalla seconda fino alla quarta, viene seguito un assetto di tipo cronologico che, associato alla linearità stessa degli spazi, facilita la comprensione dei contenuti e del loro contesto

di provenienza. In particolare, nella quarta sala, cuore dell'allestimento, la collezione si concentra sul lato sinistro del tunnel e viene alternata da blocchi espositivi di cristallo che creano delle aree delimitate e più

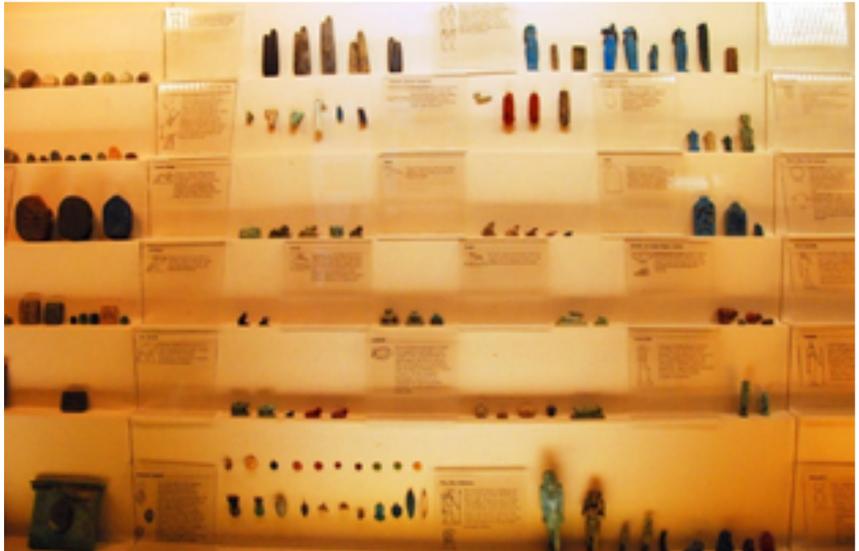


Fig.3: dettaglio della raccolta di amuleti nella quinta sala

raccolte (fig.2). Da un punto di vista psicologico sappiamo che per i lunghi corridoi la tendenza è quella di attraversarli in fretta senza prestare attenzione a ciò che si ha intorno. Una soluzione a questo problema è proprio quella di ricorrere a pannelli divisorii. Queste aree sono esplicate sul lato destro attraverso un apparato didascalico che provvede ad accompagnare il visitatore con chiarezza lungo tutto il percorso, dall'Antico Regno fino all'Epoca Tolemaica. Mentre le quattro stanze precedenti seguono un itinerario lineare, cadenzato dalle suddivisioni strutturali dello spazio architettonico, la quinta stanza è autonoma e l'allestimento punta a mettere in evidenza tre settori tematici: la raccolta degli amuleti (fig.3), il corridoio della scrittura e la camera della sepoltura, elementi fondamentali e alla base dell'antica cultura della civiltà, descritti dettagliatamente dalle didascalie.

La modernizzazione delle modalità di display del Museo ha avuto come obiettivo principale il coinvolgimento attivo di un pubblico che è via

via sempre più vasto e diversificato, attraverso l'uso di spazi avvolgenti, dispositivi interattivi e arricchimenti didattici. Parallelamente, la didattica museale acquista sempre più importanza e mira ad instaurare un rapporto diretto con i fruitori: da semplici consumatori essi diventano attori partecipanti ad un nuovo processo di produzione culturale. Infatti, da fine Ottocento ai giorni nostri, si sono tracciati i contorni di un Museo Civico le cui finalità sono: sfruttare le potenzialità educative dell'esperienza museale, incidere su aspetti e comportamenti della vita individuale e collettiva della società e trasmettere valori di integrazione culturale e appartenenza territoriale.

BIBLIOGRAFIA

Bresciani E. (a cura di), *La collezione egizia nel Museo Civico di Bologna*, Ravenna, Longo Editore, 1975.

Brizio E., *Cenni storici, relazioni e cataloghi del Museo Civico di Bologna per l'inaugurazione del 1871*, Bologna, Regia tipografia, 1871.

Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi*, Milano, Hoepli, 2007.

Costa S., Pagliani M. L., *Arte, Archeologia e Pubblico, Bologna*, Bononia University Press, 2017.

Morigi Govi C. (a cura di), *Guida al Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna, Compositori, 2009.

Morigi Govi C., Sassatelli G. (a cura di), *Dalla Stanza Delle antichità al museo civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna, Grafis, 1984.

**LE CORBUSIER.
LA FABBRICA DELL'IMMAGINE**

“LA FABBRICA DELL’IMMAGINE”: UN LABORATORIO DI DIDATTICA PARTECIPATA

Irene Di Pietro e Michela Tessari

Il laboratorio sulla mostra Le Corbusier. La fabbrica dell’immagine, curata dalla prof.ssa Anna Rosellini e da Stefano Setti, è stato proposto agli studenti del corso di Museologia e Collezionismo (a.a. 2018-19), con l’intento di analizzare il ruolo della comunicazione e degli strumenti di mediazione al pubblico, all’interno di un contesto espositivo.

L’approfondimento proposto ha inteso riflettere su alcune delle tendenze derivate dalla museologia attuale, che sembrano essere indirizzate a considerare maggiormente il punto di vista del pubblico¹, garantendo la democratizzazione culturale² e incentivando l’accesso autonomo alle collezioni e alle conoscenze ad esse relative.

1 Paradigmatico, in questo senso, è lo sviluppo dell’offerta di percorsi di “learning” per i visitatori del pubblico, ovvero di un apprendimento attivo, volto a sostituire il processo di “education” tradizionale, focalizzato soprattutto sulla trasmissione di conoscenze da parte del museo. Cfr. Hooper Greenhill, E., 2004.

2 Vidal G., 2000, p. 147.

I processi di modernizzazione degli spazi di esposizione, che riguardano soprattutto i cosiddetti “musei aperti”³ sono anche in stretta connessione con il fenomeno della digitalizzazione applicata all’ambito museale, che modifica le condizioni e le politiche di accesso alle risorse delle collezioni e degli spazi espositivi quanto ai contenuti culturali per un pubblico sempre più ampio.

Tra le sfide del museo del ventunesimo secolo, quanto degli spazi espositivi che si stanno moltiplicando per forme, funzioni e tipologie, è dunque da annoverare anzitutto l’interpretazione del proprio pubblico affinché sia possibile costruire un legame con la “società della diversità”.⁴

A tal proposito, la comunicazione museale, se progettata in maniera diversificata a seconda dei fruitori, può rispondere efficacemente all’esigenza di instaurare un rapporto con il pubblico e sviluppare progressivamente una cultura partecipativa. Attraverso una comunicazione efficace e significativa, infatti, le istituzioni che elaborano progetti culturali possono rispondere adeguatamente alla complessità della contemporaneità⁵, individuando nei molteplici strumenti di mediazione il mezzo per trasformare gli spazi espositivi in luoghi accessibili ed inclusivi.

Lo spazio dell’esposizioni d’arte, inoltre, si identifica con un sistema complesso⁶ dalle funzioni composite: l’allestimento, così come i progetti

3 Juanals B. , Minel J.C., 2016, p. 159.

4 Eidelman J., Nyssen F., 2017, p. 12.

5 Vercelloni V., 1994, pp. 35 - 42.

6 Giacobi D., 2016, pp. 36 - 38.

delle mostre temporanee, è oggi affiancato dai luoghi dedicati alla mediazione e alla divulgazione, intese come risultati della ricerca scientifica prodotta dalle istituzioni stesse. Dunque, affinché le conoscenze siano condivise con il pubblico e i fruitori acquisiscano maggior consapevolezza del patrimonio esposto, lo spazio espositivo diviene il luogo della ri-elaborazione e della partecipazione culturale⁷.

Gli studenti partecipanti al laboratorio hanno potuto verificare quanto gli argomenti trattati e le problematiche riferite all'ambito museale, potessero essere efficacemente utilizzati anche nel contesto espositivo di una mostra temporanea di opere non afferenti ad alcuna collezione, un'esposizione sviluppata e allestita in un contesto con funzionalità diverse rispetto alla fruizione delle opere. Successivamente, si è scelto di approfondire le caratteristiche degli strumenti di mediazione museale, riflettendo sulle capacità di ciascuno di considerare il punto di vista del pubblico, mediante un progressivo coinvolgimento e una condivisione di contenuti relativi a quanto veicolato dalla mostra.

Per sottolineare l'importanza di una strategia di comunicazione integrata, si è scelto di analizzare insieme strumenti digitali e analogici utilizzabili contestualmente all'esperienza di visita, ma anche in momenti alternativi rispetto alla fruizione. Infatti, in un sistema di comunicazione integrata i diversi strumenti di mediazione contribuiscono insieme

7 Trocchianesi R., 2009.

alla soddisfazione dei medesimi obiettivi culturali ampliando l'offerta ai diversi segmenti di pubblico.

Nel definire quali fossero i supporti di mediazione in grado di adeguarsi alle necessità dei potenziali fruitori della mostra, parte della riflessione proposta agli studenti ha volto l'attenzione al ruolo dei dispositivi della comunicazione museale on-site (segnaletica di orientamento, didascalie e pannelli) e alla traduzione in forma testuale di contenuti informativi sugli oggetti esposti.

Se il museo, così come le mostre temporanee, comunica se stesso attraverso le opere, è altrettanto vero che esso non interagisce con il pubblico solo attraverso gli oggetti esposti. Insieme ad essi concorrono alla costruzione della trama espositiva di un'esposizione, anche l'allestimento, la disposizione delle opere, l'illuminazione, gli apparati didascalici di supporto alla visita (brochures, pannelli, didascalie, video) e le attività educative e divulgative promosse dall'istituzione. Nell'intento di coinvolgere il fruitore sia emotivamente che intellettualmente, il museo e le mostre temporanee sono un dispositivo "multimediale" in grado di ricorrere ad una pluralità di linguaggi e strumenti di interazione. In questi termini la comunicazione museale (sia testuale che simbolica⁸) è chiamata a partecipare, relazionandosi con le altre componenti del sistema-museo, alla definizione dell'esperienza di visita del fruitore. La segnaletica di orientamento e i pannelli sono chiamati ad integrare l'efficacia comunicativa del

8 Cataldo L. – Paraventi M., 2007, p.183.

display espositivo, restituendo la logica complessiva della mostra. Allo stesso tempo tali supporti guidano il visitatore nel processo di comprensione degli oggetti concorrendo a produrre quell'effetto di "risonanza"⁹ capace di evocare nello spettatore la trama delle relazioni esistenti tra gli oggetti esposti, allestimento e le scelte curatoriali.

Di concerto all'ideazione di un'ipotesi di pannellature, i partecipanti hanno progettato una proposta di struttura per un sito web dedicato all'esposizione. Durante le parti iniziali del laboratorio, nel quale sono state analizzate le caratteristiche degli strumenti di comunicazione, è stato preso in esame anche il sito web come risorsa per i musei. La letteratura dedicata a questo argomento, prende, infatti, in esame le applicazioni e le possibilità offerte dalla digitalizzazione in contesti museali; in questo senso, è stato, dunque, importante capire quali tratti distintivi potessero efficacemente essere applicati a un'esposizione temporanea.

Anzitutto, la capacità del sito di moltiplicare i contenuti di ciò che è esposto, divenendo una proiezione comunicativa¹⁰ dell'esposizione reale e ampliandone la proposta culturale¹¹. Grazie alle

9 "Per risonanza intendo il potere di cui è dotato l'oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso e di cui l'osservatore può considerarlo un campione rappresentativo". S. Greenblatt, 1995, p. 27.

10 Antinucci F., 2007, pp. 106 - 115.

11 Cataldo L., 2014, pp. 93 - 95.

sue caratteristiche peculiari, tale strumento può soprattutto supportare l'utenza nel processo di interpretazione delle opere, inteso come processo di significazione, arricchendo l'esperienza di fruizione¹² con elementi di conoscenza che difficilmente potrebbero emergere¹³. La multimedialità consente, infatti, l'integrazione di linguaggi eterogenei (testuale, visivo, sonoro, simbolico) e la diffusione di contenuti differenziati. La reticolarità, invece, può essere identificata come la possibilità di sviluppare e seguire intrecci utili per la ricostruzione di vicende connesse alla conoscenza; è associata anche all'aspetto immersivo proprio della rete, dunque, alle possibilità offerte dai processi di interattività e di interazione che possono rendere il processo di apprendimento del fruitore, coinvolgente e attivo.

In conclusione, il lavoro nasce da un confronto tra studi e riflessioni teoriche e applicazioni operative relative agli allestimenti, utile per approfondire i contenuti appresi durante le lezioni del corso. Nell'ottica di dare vita ad un sistema di comunicazione integrata, il progetto ha visto i partecipanti cimentarsi con strumenti di mediazione differenti ma connessi tra loro in termini di trasmissione di contenuti e layout grafico. La compenetrazione di competenze si è tradotta nell'impostazione di un lavoro di gruppo, in cui ciascun partecipante ha potuto fornire un proprio contributo anche secondo le proprie conoscenze pregresse e argomenti approfonditi durante il laboratorio.

12 La teoria è presentata in Deloche B., 2001.

13 Magnaghi A. - Bertuglia C.S. - Bertuglia F., 1999, p. 160.

BIBLIOGRAFIA

Antinucci F., *Musei virtuali: come non fare innovazione tecnologica*, Roma- Bari, Laterza, 2007.

Cataldo L., *Musei e patrimonio in rete. Dai sistemi museali al distretto culturale evoluto*, Milano, Hoepli, 2014.

Cataldo L., Paraventi M., *Il Museo oggi: Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007.

B. Deloche, *Le musée virtuel, Paris, Presses universitaires de France*, 2011.

Eidelman J., Nyssen F. *Inventer des musées pour demain Rapport de la Mission Musées XXIe siècle*, 2017.

Giacobi D., *Muséologie et accélération*, in F. Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie Paris*, La Documentation Française, 2016, pp. 27 - 39.

S. Greenblatt *Risonanza e meraviglia* in I. Karp, S.D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995.

Hooper Greenhill, E., *Measuring learning outcomes in museums, archives and libraries: The Learning Impact Research Project (LIRP)*, «International Journal of Heritage Studies» n° 10 (2), 2004.

Juanals B. , Minel J.C., *Stratégies de communication et dispositifs et médiation à l'ère numérique : vers des «musées ouverts»?* in F. Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie Paris*, La Documentation Française, 2016, pp.159 - 194.

Magnaghi A., Bertuglia C.S., Bertuglia F., *Il museo tra reale e virtuale*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

Trocchianesi R., *La trasformazione dei musei nell'era digitale, in Il museo come "organismo sensibile". Tecnologia, linguaggi, fruizione verso una trasformazione designed - oriented*, intervento al Congresso nazionale AICA 2009. Roma.

Vercelloni V., *Museo e comunicazione culturale*, 1994, Milano, JacaBook, 1994.

Vidal G., *Les images de musées sur l'Internet: entre médiation et médiatisation, in L'image et les musées*, Champs Visuels, 14, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 146 - 165.

PER UNA RIFLESSIONE SUGLI STRUMENTI DI MEDIAZIONE AL PUBBLICO NEL CAMPO DELLA PROGETTAZIONE MUSEALE.

Il caso studio della mostra *Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine*

Testo a cura di Giulia Anici, Valentina Fantoni, Marta Maria Marcon e Margherita Zazzero

1. Un progetto di didattica partecipativa sull'analisi degli strumenti di mediazione al pubblico: il caso studio della mostra *Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine*

1.1 Dalla ricerca teorica alla pratica curatoriale: la mostra-laboratorio

La mostra *Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine* nasce da un'idea di Anna Rosellini e si sviluppa come laboratorio di didattica partecipata per gli studenti dell'insegnamento di "Architettura contemporanea", nell'anno accademico 2017-2018. Gli studenti sono stati chiamati a confrontarsi con quanto appreso durante il corso per realizzare una piccola esposizione temporanea, dedicata alla figura di Le Corbusier¹

1 Identificato come uno dei massimi esponenti dell'urbanistica del XX secolo, Le Corbusier, pseudonimo di Charles-Eduard Janneret, nacque nella città svizzera di La Chaux-de Fonds il 6 ottobre 1887. Architetto di fama mondiale, viene riconosciuto oggi come uno dei precursori del suo campo, in quanto riuscì a combinare in una perfetta sintesi l'architettura e i bisogni sociali dell'uomo comune.

e progettata all'interno degli spazi del DAMSLab², redigendo, sotto la supervisione della docente e dei suoi assistenti, anche il catalogo della mostra. Il laboratorio si è, quindi, tradotto in un'occasione di elaborazione critica e di approfondimento degli argomenti affrontati durante il corso monografico ² primo fra tutti: il legame esistente tra fotografia e architettura secondo Le Corbusier ² sono diventati oggetto di studio e di ricerca.

L'esposizione presenta installazioni corrispondenti ai diversi gruppi di studio: "I viaggi di studio"; "L'Esprit Nouveau"; "New Vision"; "L'Espace indicible"; "Transfert"; "Poème électronique".

Il catalogo della mostra si presenta diviso in due sezioni: la prima parte, di analisi teorico-discorsiva, raccoglie alcuni saggi critici, la seconda sezione, di rielaborazione dei contenuti teorici, è costituita, invece, dalle schede delle opere esposte in mostra³.

2 La scelta per lo spazio espositivo della mostra in un primo momento era ricaduta sull'ex-convento di Santa Cristina, attuale sede del corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, ma a seguito di alcuni imprevisti gli studenti hanno dovuto riadattare il loro allestimento ai luoghi del DamsLab con non poche difficoltà. Sebbene lo spazio sia ben illuminato e arioso, gli elementi e il percorso della mostra hanno dovuto subire alcune modifiche, che hanno reso a volte la fruibilità della mostra poco accessibile o comunque difficoltosa. La piazzetta del DamsLab e in particolare la sua hall (Piazzetta Pier Paolo Pasolini 5b, Bologna) sono un luogo istituzionale prezioso per il Dipartimento di Arti Visive: costituiscono una zona di passaggio in cui spesso vengono allestite mostre temporanee, installazioni e performance a fini didattici e curatoriali per e dagli studenti del Dipartimento delle Arti.

3 Cfr. Rosellini, Setti, 2018.

1.2 Dalla parte del pubblico: l'analisi, l'elaborazione e la progettazione museale

Come offerta di laboratorio di didattica partecipata, nell'ambito del corso di "Museologia e collezionismo" della professoressa Sandra Costa, è stato proposto agli studenti di analizzare l'esposizione dedicata a Le Corbusier nelle sue diverse componenti, ponendo particolare attenzione ai dispositivi allestitivi e agli strumenti di mediazione al pubblico.

Un primo esame attento dell'allestimento, delle opere esposte e dei diversi mezzi di comunicazione utilizzati (offline e online), ha permesso di ipotizzare, quali apparati di mediazione potessero essere sviluppati per orientare il pubblico nel percorso allestitivo, in aggiunta a quanto già progettato.

Per guidare il visitatore nel percorso, veniva fornita una brochure, riportante la mappa del DAMSLab e una breve descrizione delle opere. Per comunicare ai fruitori la presenza della mostra, gli orari, l'inaugurazione ed eventuali attività collaterali, è stata, invece, creata una pagina-evento sul sito del Dipartimento delle Arti e, sulla pagina Facebook dell'insegnamento di "Architettura Contemporanea", sono stati pubblicati alcuni post a riguardo.

Da un'analisi complessiva degli strumenti di mediazione al pubblico, è stato riscontrato come la mostra si indirizzi primariamente a un pubblico di addetti ai lavori (studenti e specialisti del settore).

Durante il laboratorio di "Museologia e collezionismo", dopo la sollecitazione a focalizzarsi sui

dispositivi informativi per il pubblico, i partecipanti hanno strutturato una proposta che implementasse le potenzialità comunicative dell'esposizione. I due gruppi si sono occupati di formulare ipotesi per la progettazione sia di un pannello introduttivo che di un prototipo di struttura generale per sito web della mostra, in grado di fornire maggiori informazioni rispetto a quelle disponibili sulle pagine web dell'Università di Bologna. Quest'ultima scelta è nata da una riflessione sul ruolo informativo di tale strumento, capace di esplicitare all'utente un maggior numero di contenuti sulla mostra, sulla genesi del progetto, sulle opere esposte e sul lavoro svolto dagli studenti, nell'intento di coinvolgere un pubblico più vasto di quello universitario.

2. Dispositivi di mediazione e comunicazione a confronto: il pannello introduttivo e il sito web del museo

2.1 Il pannello introduttivo

Il termine "pannello introduttivo", in ambito museale, designa uno dei vari supporti esplicativi che accompagnano il visitatore durante il percorso di visita, tra cui: la segnaletica di orientamento, le didascalie esplicative delle opere e le schede di sala. Questi sistemi informativi si compongono di testi in grado di fornire diverse informazioni e livelli di approfondimento in base all'interesse dello spettatore.

Seguendo le indicazioni ministeriali suggerite dal Quaderno di valorizzazione-NS 1, le informazioni contenute all'interno del pannello sono ordinate

secondo un sistema gerarchizzato, composto da una serie di accorgimenti estetici che permettono di adattare la comunicazione in base alle esigenze del pubblico⁴. Per rendere la lettura del testo accattivante, esaustiva e coinvolgente, in fase redazionale si devono tenere in considerazione alcuni accorgimenti stilistici e grafici, degli escamotages formali utilizzati per catturare l'attenzione del fruitore. Nella progettazione museale, quindi, risulta fondamentale considerare gli elementi che influiscono sul livello di concentrazione del visitatore:

- la semplificazione del testo;
- la leggibilità ed accessibilità del contenuto;
- le scelte tecniche legate al supporto e al suo collocamento.

Semplificare un testo non significa impoverirne i contenuti, bensì tradurre un linguaggio specialistico in una forma testuale più semplice ed accessibile, abbattendo le barriere cognitive che spesso inficiano l'esperienza di visita al museo.

Facilitare la comprensione implica anche un'attenta valutazione di alcuni elementi quali: la scelta dei caratteri e l'impaginazione. La concentrazione dello spettatore è, infatti, costante in assenza di elementi di disturbo, di conseguenza la scelta di utilizzare una

4 «Un sistema di comunicazione sviluppato in maniera organica e coordinata, dove le informazioni sono veicolate con livelli di approfondimento diversi e attraverso strumenti differenti, secondo il principio della gerarchizzazione delle informazioni, può più facilmente rispondere alle necessità di diverse fasce di pubblico». Da Milano, Sciacchitano 2015, p. 52.

sola tipologia di caratteri (evitando quelli inconsueti), l'analisi del rapporto cromatico tra scritta e sfondo, l'attenzione all'interlinea, ai margini e alla correttezza del testo possono catturare l'attenzione anche del lettore meno entusiasta.

Altro fattore che concorre a migliorare l'efficacia comunicativa di un supporto di mediazione è la sua corretta collocazione all'interno dello spazio espositivo. Il pannello per essere leggibile deve, innanzitutto, essere posizionato in un luogo ben visibile e non in un angolo cieco, deve avere una buona illuminazione ed essere in buon rapporto simmetrico con ciò che viene esposto. È fondamentale, rispettare anche le norme riguardanti la distanza dei testi dagli occhi dei visitatori, sempre al fine di garantirne la leggibilità.

2.2 Il sito web del museo

Il sito web delle istituzioni culturali e, nello specifico, del museo, è da ritenersi oggi come uno strumento fondamentale, non solo per permettere la conoscenza e la fruizione delle opere esposte in un determinato contesto, ma anche e soprattutto per implementare la comunicazione con il pubblico all'esterno, ampliando il bacino d'utenza dell'istituzione⁵. Si tratta di uno strumento da utilizzare per raggiungere uno scopo culturale: non è un semplice catalogo cartaceo⁶ da consultare per conoscere le opere esposte, ma uno strumento virtuale da utilizzare per la ricerca di informazioni e

5 Gamper C., 2018, p. 51

6 Andreini A. (a cura di), 2008, pp. 8-9.

materiali inerenti al museo, a collezioni permanenti, o a mostre temporanee, come nel caso studio presentato, o ad eventi collaterali organizzati dalle istituzioni di riferimento.

Per il progetto ipotizzato si è deciso di seguire le linee guida contenute nel Manuale per la Qualità dei siti Web pubblici culturali e i Principi europei per la qualità di un sito Web culturale, elaborati nell'ambito del progetto MINERVA (MInisterial NEtwoRk for Valorising Activities in digitisation)⁷.

Tra le sue caratteristiche principali, il sito web deve essere facilmente rintracciabile nei principali motori di ricerca e deve essere all'altezza delle aspettative dell'utente, garantendo la presenza delle informazioni necessarie alla comprensione dell'oggetto di studio. Oltre che funzionale, il sito deve essere anche gradevole ed accattivante a livello grafico, per incentivare l'utente ad approfondire la navigazione.

Come spiegato in precedenza, uno degli obiettivi primari è quello di espandere il pubblico del museo, per arrivare a fasce di utenti che altrimenti non verrebbero coinvolte. L'individuazione di tale segmento d'utenza deve essere definito già in fase di progettazione, in modo da garantire una comunicazione più efficace. La progettazione, inoltre, dovrebbe prevedere la collaborazione tra figure professionali competenti (il web designer, il

⁷ Cfr. Cataldo L., Paraventi M., 2007, Il museo oggi, pp. 254-255.

tecnico informatico e il professionista dei musei⁸), così da assicurare una struttura coerente e contenuti culturali attendibili. Il web 2.0, presuppone anche la produzione di contenuti da parte dell'utente, che ha la possibilità di interagire in prima persona, creando, ad esempio, una galleria personale di opere da consultare in qualunque momento, una sorta di percorso personalizzato da consultare non solo durante la visita, ma anche in remoto.

Tutte le tipologie di siti si basano su due principi fondamentali: l'accessibilità e l'usabilità. Questi due termini, usati talvolta erroneamente in maniera ambivalente, vengono spesso confusi. Per "accessibilità" si intende la capacità dei sistemi informatici, nelle forme e nei limiti consentiti dalle conoscenze tecnologiche, di erogare servizi e fornire informazioni fruibili a tutti, anche a coloro che, a causa di disabilità, necessitano di tecnologie che forniscano assistenza o configurazioni particolari⁹. "Usabilità" è invece definita dall'ISO (International Standard Organization) come l'efficacia, l'efficienza e la soddisfazione con le quali determinati utenti raggiungono determinati obiettivi in determinati contesti; identifica il grado di facilità e soddisfazione con cui l'interazione uomo-strumento si compie¹⁰.

Quanto affermato finora si riferisce prettamente all'utilizzo del sito web come risorsa al servizio della comunicazione museale e alle indicazioni che sono ravvisabili nella letteratura di settore e a una

8 Andreini A. (a cura di), 2008, p. 8.

9 Andreini A. (a cura di), 2008, pp. 13-14.

10 Linee guida di usabilità UXLab – Cineca 2007.

lettura museologica dello strumento. Occupandosi, invece, di un caso studio relativo a un'esposizione temporanea, allestita in un contesto di tipo non museale, gli studenti si sono confrontati su quanto appreso, considerando di utilizzare le indicazioni ritenute più efficaci anche nel contesto del caso studio, in quanto efficacemente applicabili anche in un'ipotesi di struttura di sito web per i contenuti veicolati dalla mostra.

3. Ipotesi di progettazione di un sistema integrato di mediazione al pubblico

3.1 Proposta per un pannello introduttivo

Dopo un'analisi dello spazio allestitivo e delle sue caratteristiche e del percorso espositivo, si è ipotizzata la progettazione di un pannello tripartito, di forma quadrata, collocabile in prossimità del bancone d'entrata del DAMSLab. La scelta di questo formato ha una duplice valenza: una forma alternativa al più usuale pannello rettangolare, il quale spesso provoca un affaticamento nel visitatore a causa della lettura eccessivamente verticale, e riprendere una delle figure geometriche, già utilizzata all'interno della mostra nel ri-elaborare criticamente la nozione di "Transfert" cubico¹¹. La tripartizione, invece, risponde a un'esigenza visiva: si è ipotizzato di suddividere il pannello in tre sezioni della medesima grandezza, così da agevolare la lettura e favorire una maggiore comprensione dei

11 Rosellini, Setti 2018, pp. 128-130.

contenuti, tramite la linearità del supporto (fig. 1). Ogni sezione avrebbe una propria funzione: introduttiva (sezione 1); esplicativa (sezione 2); orientativa (sezione 3).

La possibilità di porre il pannello accanto al bancone d'entrata è stata pensata in relazione all'esigenza di adattare la struttura all'esiguo spazio a disposizione. Si è così esclusa, fin da subito l'ipotesi di un modello a parete, in assenza di un muro sul quale collocarlo, così come la creazione di un banner in sospensione, in quanto avrebbe potuto inficiare la fruizione della prima sezione della mostra, costituita da tre installazioni sospese.

La struttura, quindi, dovrebbe essere autoportante: ciascun pannello sarebbe sorretto da un piedistallo in ferro di 113 cm di altezza, in riferimento alla misura del Modulor¹². Il pannello singolo risulterebbe 70cm×70cm con una distanza tra un riquadro e l'altro di 5 cm, per una estensione complessiva del supporto di 220 cm, e per una altezza totale di 183 cm. La scelta del materiale ipotizzato è invece dettata da un intento di sostenibilità sia ambientale che economica. Tra i materiali idonei a questo scopo sarebbero in commercio il cartone rigido e MDF (Medium-density-fibreboard)¹³ Sui pannelli spogli verrebbero apposti successivamente dei fogli

12 Rosellini, Setti 2018, pp. 99, 125 e 129.

Le Modulor è una scala dimensionale armonica, riferibile alle proporzioni umane, la quale risponde ad esigenze e problemi moderni come: la standardizzazione, la normalizzazione e l'industrializzazione nell'ambito della architettura e della meccanica. Boesiger 1988, pp. 86-87.

13 Regione Toscana 2010, pp. 88-97.

adesivi prestampati con le informazioni necessarie alla mostra.

Per l'ipotesi del primo pannello, a sinistra, si era pensato inizialmente di riproporre la locandina ideata dagli studenti del laboratorio, ma in un'ottica di rielaborazione del manifesto: si è cercato di riprendere le informazioni proposte, apportando alcuni cambiamenti relativi alla scelta del carattere della scrittura e modificando la posizione delle informazioni fornite per rendere la locandina quanto più esaustiva e comprensibile. Sono stati pensati dei pannelli semplici, intuitivi, minimali, giocando sull'accostamento del colore nero e grigio chiaro. La prima sezione presenterebbe, nella parte su sfondo chiaro, le informazioni principali: il titolo della mostra, la denominazione del laboratorio, il periodo di esposizione, i curatori e i due enti patrocinanti. Nella parte a destra, su sfondo ardesia con carattere chiaro, sarebbero elencati i nomi degli studenti che hanno creato la mostra, in modo semplice e leggibile, così da rendere manifesto il loro contributo apportato (fig. 2).

Il pannello centrale nasce da una nostra rielaborazione della mission del progetto espositivo: l'obiettivo è di enunciare al visitatore le motivazioni che hanno portato alla nascita della mostra temporanea, seguite da informazioni generali sull'architetto svizzero, sulle opere esposte e sull'attualità della figura di Le Corbusier.

Il testo¹⁴, secondo quanto riferito nel Quaderno

14 Il testo elaborato per la sezione 2 del pannello esplicativo:

della valorizzazione NS-1, non dovrebbe superare i 45 caratteri per riga e le 4-5 righe per paragrafo, nel rispetto dell'indice di leggibilità¹⁵. La scelta del font del testo è ricaduta su Oswald, carattere non serigrafico, agevole per la lettura, poiché tende a

“La mostra è stata realizzata grazie allo studio e all’impegno di un gruppo di studenti di Arti Visive che hanno preso parte al laboratorio “La fabbrica dell’immagine” del corso di “Architettura contemporanea”, tenuto dalla professoressa Anna Rosellini. Argomento principale della mostra è la figura dell’architetto franco-svizzero Le Corbusier presentato attraverso una serie di installazioni personali rielaborate per contenuto e periodo cronologico dagli studenti, che ne illustrano la vita e l’attività professionale. Il percorso della mostra si suddivide in quattro sezioni, ognuna relativa a un determinato periodo o momento della vita di Le Corbusier. La prima sezione, composta da collage fotografici, racconta i viaggi di studio in Europa, a collaborazione dell’architetto con le riviste di arte e architettura, come “L’esprit Nouveau”, e l’influenza che il sapere scientifico e tecnologico ha avuto nella sua opera. La seconda sezione è stata concepita come spazio di dialogo e interazione con lo spettatore, attraverso due installazioni nella quali vengono coinvolti il senso del tatto, dell’udito e della vista. Davanti a queste strutture ciascuno è libero di apportare modifiche all’assetto generale dell’opera tramite un’azione semplice e manuale, perché come dice lo stesso architetto: «Fare un’architettura è come fare una creatura: essere riempito, riempirsi, esplodere, esultare, restando freddi in mezzo a circostanze complesse, diventare un cane contento». La terza sezione prevede la visione di un video realizzato dagli studenti, che vuole proporsi come introduzione e possibile evoluzione di quello che fu il padiglione Poème électronique, ideato in occasione dell’Esposizione Universale di Bruxelles (1985). Attraverso il supporto visivo viene così permesso al visitatore di immergersi in un’atmosfera sinestetica e d’avanguardia. La quarta ed ultima sezione, ispirandosi anche alla passione per la fotografia di Le Corbusier, presenta alcune fotografie del complesso di Santa Cristina (sede del corso di laurea Magistrale in Arti Visive), e del padiglione dell’Esprit Nouveau di Bologna, riunite in un Mural Photographique, scatti fatti sulla base delle riflessioni critiche emerse durante il lavoro di ricerca degli studenti.

15 Cfr. Da Milano, Sciacchitano 2015, p. 58 e Cataldo, Paraventi 2007, p. 105.

non affaticare l'occhio¹⁶. Si è pensato, inoltre, di enfatizzare alcuni termini chiave legati alla figura di Le Corbusier, evidenziandoli in grassetto, così da facilitare la comprensione del contenuto del pannello attraverso poche e semplici nozioni, anche in caso di una eventuale lettura parziale o disattenta. Il colore individuato per lo sfondo del pannello è il color ghiaccio (grigio chiaro); studi approfonditi sulla leggibilità dei testi hanno, infatti, dimostrato come il contrasto tra testo scuro e fondo chiaro non stanchi l'occhio del lettore, ma favorisca una lettura attenta e continuativa¹⁷. In questa sezione, essendo l'unica esplicativa, si è scelto di semplificare il pannello a livello contenutistico ed estetico, così da evitare possibili elementi disturbanti (grafici e/o testuali) per il visitatore. Si proporrebbe, inoltre, di collocare sul supporto metallico del pannello un piccolo contenitore dove poter inserire le brochure realizzate dagli studenti. In questo modo, verrebbe offerto un ulteriore strumento orientativo utile al visitatore durante l'esperienza di fruizione. Questa soluzione nasce dall'esigenza di rendere maggiormente visibili le brochure, originariamente collocate sul bancone d'entrata (fig. 3).

Nella terza parte del pannello, si è pensato di inserire la mappa del percorso espositivo della mostra con indicate le diverse sezioni. In assenza di una specifica segnaletica direzionale, riproporre la pianta è un modo per agevolare l'orientamento spaziale del fruitore durante la visita. Per non

16 Cfr. Da Milano, Sciacchitano 2015, p. 85 e Bruni 2008, p. 79.

17 Bruni 2008, pp. 77-79.

appesantire la complessiva resa grafica del pannello 1, si è deciso di proporre qui la scritta «DAMSLab-5».

Nel pannello, in basso a destra, sarebbe presente anche una piccola legenda che riporta il titolo e l'ubicazione delle diverse installazioni presenti in mostra. Quest'ultimo pannello si completerebbe, in basso a sinistra, con i rimandi alla pagina web della mostra, anche tramite marker QRCode. In prossimità di ciascuna opera, si propone di collocare una didascalia esplicativa, composta da una breve descrizione dell'installazione e da un codice QR, collegato a un audio di pochi minuti nel quale verrà data una spiegazione dell'opera (fig. 4).

3.2. Proposta per il sito web della mostra

La struttura ipotizzata per il sito web¹⁸ vuole rimanere coerente con la linea grafica scelta per la locandina della mostra, in bianco e nero, con dettagli azzurri, e con una linea essenziale e minimalista. La home page del sito riporterebbe il manifesto della mostra, che riproduce la pianta stilizzata del DAMSLab, spazio in cui è stata allestita

18 Per orientare la scelta delle varie caratteristiche per il sito web per la mostra sono stati esaminati vari siti internet che si ponessero come modello di usabilità. Rimanendo nel contesto della città di Bologna, si riporta il caso di un sito per mostra temporanea di arte contemporanea: "VHS+" come esempio di sito capace di soddisfare criteri di usabilità. Il sito è facilmente raggiungibile in poche e semplici interazioni con un comune motore di ricerca. È una buona estensione della pagina dedicata alla mostra presente sul sito del MAMbo di Bologna, e riporta tutte le informazioni utili sulla mostra, sui materiali utilizzati e sui contatti utili, con un'interfaccia pulita, minimale, facile da comprendere.
<http://www.vhsplus.it/>.

l'esposizione. In alto a sinistra, sarebbe collocato il logo dell'Università di Bologna e, poco più in basso, riportate tutte le voci del menu utili alla navigazione all'interno del sito (fig. 5).

Il menu si strutturerebbe nelle seguenti voci:

- Home, pagina principale del sito;
- La mostra, sezione in cui verrebbero fornite all'utente indicazioni di carattere informativo: l'ubicazione del DAMS Lab, il periodo di apertura della mostra e gli orari in cui è possibile visitarla, e gli eventi collaterali organizzati. La pagina sarebbe corredata anche da un collegamento interattivo a Google Maps per indicare il luogo in cui è sito lo spazio espositivo (fig. 6).

- Il progetto, voce del sito che tratterebbe in dettaglio la mostra-laboratorio Le Corbusier. La Fabbrica dell'immagine nel suo complesso, raccontando al visitatore la nascita del progetto, il lavoro svolto dagli studenti, gli obiettivi formativi e le scelte espositive.

- Le opere, verrebbero qui presentate le opere in mostra attraverso immagini fotografiche e brevi descrizioni esplicative. A questi contenuti gli utenti potrebbero anche accedere attraverso la scansione dei QR code presenti nelle didascalie delle installazioni in mostra. La descrizione delle opere, più esaustiva e completa di quella delle didascalie in sala, sarebbe comunque ridotta rispetto a quella presente all'interno del catalogo. La pagina si completerebbe con contenuti audio aggiuntivi costituiti da brevi spiegazioni delle opere realizzate dagli studenti di architettura, una vera

audioguida interattiva della mostra. Questi audio coadiuverebbero il pubblico durante l'esperienza di fruizione, fornendo all'utente un possibile percorso di visita guidato. Proprio per la loro natura interattiva, questi contenuti permetterebbero al pubblico di scegliere liberamente l'ordine con cui visionare le opere (fig. 7).

- Le Corbusier, sezione web interamente dedicata al protagonista della mostra La fabbrica dell'immagine. Per avvicinare il pubblico non specialistico, si ritiene necessario contestualizzare la figura di Le Corbusier, descrivendone la biografia, le opere più importanti e la sua poetica artistica.

A titolo esemplificativo, sono riportati alcuni contenuti strutturati per il web da inserirsi ipoteticamente nella sezione Le opere. L'installazione presa come opera esemplificativa è "New Vision", e il testo che segue è una rielaborazione di quanto pubblicato sul catalogo della mostra Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine, sul secondo numero di CollegArti, a cura della docente Anna Rosellini, dagli studenti del corso di Architettura contemporanea. Si è ritenuto necessario cercare di rendere il linguaggio più consono alla piattaforma web, in modo che la consultazione e la lettura risultassero più immediate ed efficaci.

Le Corbusier scopre la visione dall'alto, quale strumento per indagare il mondo e i suoi componenti, grazie all'aereo. Fondamentale per lui un viaggio condotto, alla fine degli anni Venti, in Sudamerica: qui ha la possibilità di sorvolare territori, di analizzare le forme e di svelarne

la grandezza delle linee, rilevando l'incontro-scontro tra città e paesaggio, tra natura e azione dell'uomo. Nel 1935 pubblica il libro *Aircraft* in cui indaga i rapporti tra mutamenti sociali e nuove tecnologie, soffermandosi sull'aereo come strumento per la rivoluzione dell'abitare moderno.

L'opera *New Vision* racconta proprio queste scoperte e gli effetti che esse produssero nella progettazione urbanistica di Le Corbusier. La conoscenza e l'esperienza della natura passano attraverso la macchina, che, con un punto di vista dall'alto, plana minacciosa come in una sorta di raid aereo. L'architetto-creatore arriva quindi ad ideare un modello progettuale che, attraverso il controllo della logica, comprende e allo stesso tempo imbriglia la natura.

Il fotomontaggio, realizzato dagli studenti, è costituito da tre fasce principali, leggibili diagonalmente dall'alto verso il basso: all'interno della prima fascia la silhouette dell'aereo viene ripetuta diventando un vero e proprio pattern simbolico e decorativo. Nella ripetizione grafica solo alcuni elementi colorati si discostano rispetto al rigoroso bianco e nero della composizione attraverso tonalità direttamente riconducibili alla tavolozza cromatica prediletta da Le Corbusier. La seconda fascia delinea il corso di un fiume ripreso dall'alto, quale emblema della natura su cui l'architetto può intervenire o da cui può trarre ispirazione. Infine nella terza fascia

convivono, da una parte il modello del Plan Obus per la città di Algeri, che sintetizza le spinte astrattivo-pittoriche del Le Corbusier urbanista, e dall'altra, in primo piano, la mano dell'architetto, ritagliata da una fotografia che lo ritrae mentre promuove un piano urbanistico per Parigi, ma ironicamente capovolta a indicare un momento di ludica creazione divina.

Il banner è inoltre presentato con un'evidente retinatura per indurre lo spettatore a compiere un movimento volto alla ricerca di una corretta prospettiva di visione, così come accadeva nel "processo di distanziamento" tipico dell'ottica lecorbuseriana¹⁹.

Il laboratorio promosso dalla prof.ssa Costa, partendo dalle conoscenze teoriche apprese durante gli incontri focalizzati sugli studi museologici e museografici, ha permesso il confronto con la pratica professionale, spaziando in campi disciplinari contigui (tecniche di allestimento, ruolo della comunicazione visiva, studi sull'apprendimento in ambito museale, storytelling, ideazione di siti web per il contesto culturale) e facendo maturare la consapevolezza dell'importanza della progettualità condivisa nel campo della progettazione di mostre ed allestimenti museali.

19 Cfr. Rosellini, Setti 2018.

BIBLIOGRAFIA

Andreini A. (a cura di), *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Atti del convegno (Arezzo, Centro Affari e Convegni), Firenze, Regione Toscana, 17 Ottobre 2008; <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/23904/La+parola+scritta+nei+musei.pdf/365c305d-b43a-4a66-b381-85b2cc92afaa>

Boesiger W., *Le Corbusier*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 86-87.

Bollo A., *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, Napoli, 2002; <http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/bollo.pdf>

Bruni S., *La leggibilità dei testi: consapevolezza e progetti*, in A. Andreini (a cura di), Regione Toscana, *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Atti del convegno (Arezzo, Centro Affari e Convegni), Firenze, Regione Toscana, 17 Ottobre 2008, pp. 77-86; <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/23904/La+parola+scritta+nei+musei.pdf/365c305d-b43a-4a66-b381-85b2cc92afaa>

Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007.

Cineca, *Linee guida di usabilità UXLab*, 2007; <https://www.cineca.it/sites/default/files/LineeguidaUsabilita-2007.pdf>

Da Milano C., Sciacchitano E., *Quaderni della valorizzazione – NS 1. Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, 2015; <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/01/Linee-guida-per-la-comunicazione-nei-musei-segnaletica-interna-didascale-e-pannelli.-Quaderni-della-valorizzazione-NS1.pdf>

Gamper C., *Ambienti digitali e sviluppo dell'audience nei musei*, Roma, Università telematica internazionale Uninettuno, 2018.

Gibbs K., M. Sani, J. Thompson, *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita. Un manuale europeo*, Ferrara, EDISAI, 2007.

Regione Toscana, LINEE GUIDA Eco-Design per gli Allestimenti Temporanei, settembre 2010, pp.88-97; <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/320308/Eco-design+per+gli+allestimenti+temporanei/dc2f822d-2895-4eec-b9c9-2d13dee98771?version=1.0>

Rosellini A., Setti S. (a cura di), *Le Corbusier, La fabbrica dell'immagine*, in "collegArti", 2, Catalogo mostra (Bologna, DAMSLab, 24 Settembre – 12 Ottobre 2018), Bologna, Dipartimento delle Arti, 2018.



Fig.1

LABORATORIO:
LA FABBRICA DELL'IMMAGINE

LE CORBUSIER

24 Settembre
12 Ottobre 2018

PROGETTO A CURA DI:

ANNA ROSELLINI
STEFANO SETTI
EDOARDO TRAVERSA



SARA ISOLA
MARCO ZAPPATORE
ANTONIO VERGINE
STEFANIA D'ALBERTO
FRANCESCA ACERBI
EMILIA GARUTI
FRANCESCA BERTINATO
RICCARDO SIROLI
GIORGIA FRATINI
ROBERTO PAOLO MALASPINA

LISA ANDOLFI
DANIEL BORSELLI
DALILA CELLURA
ANGELO RUSSO
SILVIA TESTINO
PASQUALE STENTA
GERALDINA ALBERGIANI
MARILISA COCCA
CHIARA MATTEUCCI
CECILIA LANZARINI
SILVIA GURNARI

ORNELLA DAGNANO
VIVIANA ANNIO
ELIA BARONI
FRANCESCO MANCINELLI
STEFANO PANE
MARTA LUCIANI
GIANNA PALUCCI
MATTEO RUDOLF DI GREGORIO
GIULIA TURCONI
FEDERICO TORRA

Fig.2

Pagina precedente: Fig. 1 – Ipotesi per un pannello esplicativo della mostra
Fig. 2 – Sezione n. 1 del pannello esplicativo della mostra

La mostra è stata realizzata grazie allo studio e all'impegno di un gruppo di studenti di Arti Visive che hanno preso parte al laboratorio "La fabbrica dell'immagine" del corso di "Architettura contemporanea", tenuto dalla professoressa Anna Rosellini. Argomento principale della mostra è la figura dell'architetto franco-svizzero Le Corbusier presentato attraverso una serie di installazioni personali rielaborate per contenuto e periodo cronologico dagli studenti, che ne illustrano la vita e l'attività professionale. Il percorso della mostra si suddivide in quattro sezioni, ognuna relativa a un determinato periodo o momento della vita di Le Corbusier. La prima sezione, composta da collage fotografici, racconta i viaggi di studio in Europa, a collaborazione dell'architetto con le riviste di arte e architettura, come "L'esprit Nouveau", e l'influenza che il sapere scientifico e tecnologico ha avuto nella sua opera. La seconda sezione è stata concepita come spazio di dialogo e interazione con lo spettatore, attraverso due installazioni nella quali vengono coinvolti il senso del tatto, dell'udito e della vista. Davanti a queste strutture ciascuno è libero di apportare modifiche all'assetto generale dell'opera tramite un'azione semplice e manuale, perché come dice lo stesso architetto: «Fare un'architettura è come fare una creatura: essere riempito, riempirsi, esplodere, esultare, restando freddi in mezzo a circostanze complesse, diventare un cane contento». La terza sezione prevede la visione di un video realizzato dagli studenti, che vuole proporsi come introduzione e possibile evoluzione di quello che fu il padiglione "Poème électronique", ideato in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles (1985). Attraverso il supporto visivo viene così permesso al visitatore di immergersi in un'atmosfera sinestetica e d'avanguardia. La quarta ed ultima sezione, ispirandosi anche alla passione per la fotografia di Le Corbusier, presenta alcune fotografie del complesso di Santa Cristina (sede del corso di laurea Magistrale in Arti Visive), e del padiglione dell'Esprit Nouveau di Bologna, riunite in un Mural Photographique, scatti fatti sulla base delle riflessioni critiche emerse durante il lavoro di ricerca degli studenti.

Fig.3

Fig. 3 – Sezione n. 2 del pannello esplicativo della mostra

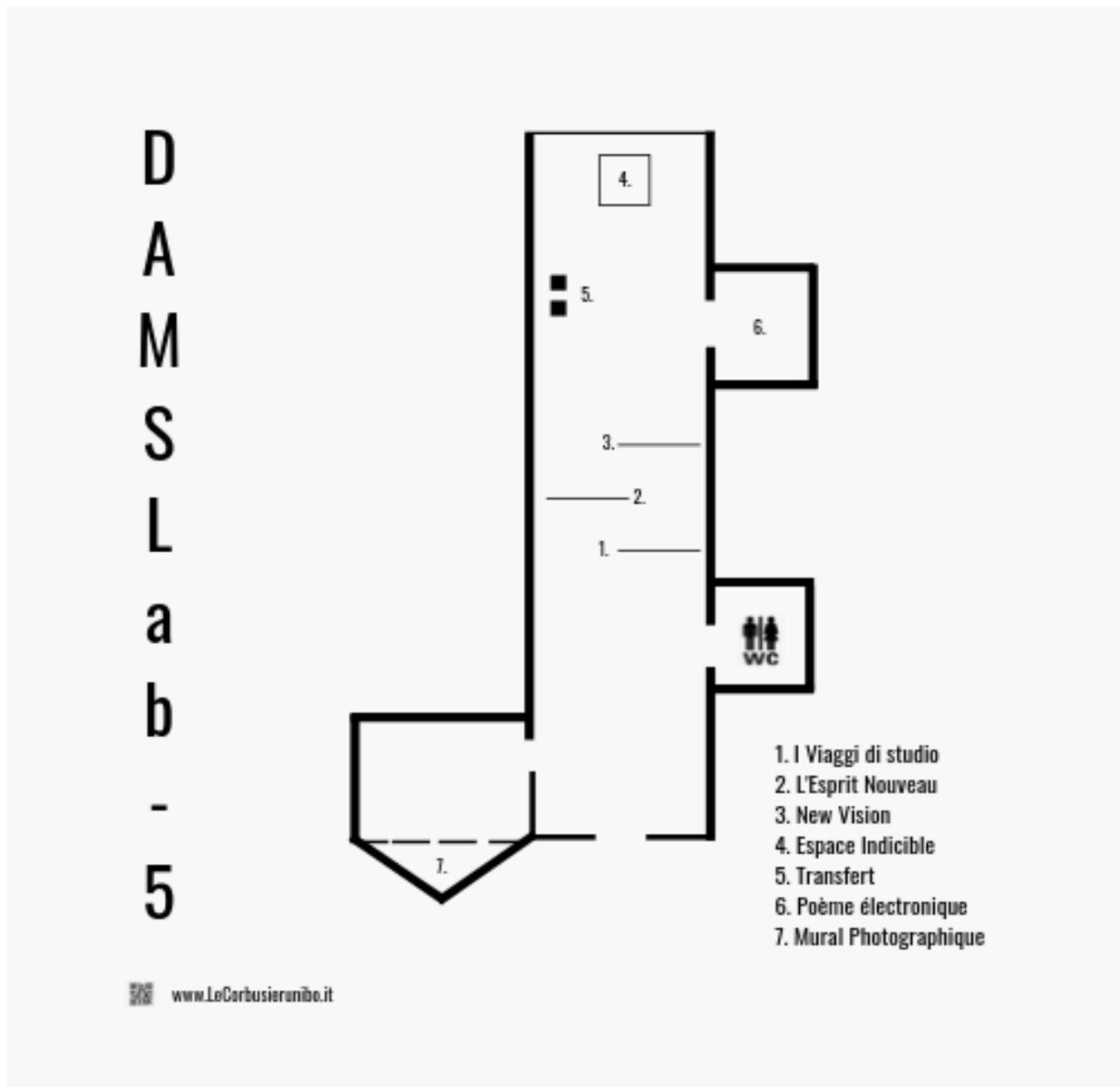


Fig.4

Fig. 4 –Sezione n. 3 del pannello esplicativo della mostra



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine

Home

Il progetto

La mostra

Le opere

Le Corbusier

Home

LE
CORBUSIER

DAMSLab

Piazzetta P.P. Pasolini 5/b
Bologna

24 Settembre
12 Ottobre
2018

LA
FABBRICA
DELL'
IMMAGINE

a cura di

anna
rosellini
stefano
setti
edoardo
traversa

Saraisola Marco
Zappatore Anton
giulio Vergine Stefa
nia D'Alberto France
sca Acerbi Emilia Ga
ruti Francesca Ber
tinato Riccardo Si
roli Giorgia Fratini
Roberto Paolo Ma
laspina Lisa Andol
fi Daniel Borselli Da
lila Cellura Angelo
Russo Silvia Testino
Pasquale Stenta Ge
raldina Albegiani
Marilisa Cocca Chia
ra Matteucci Cecilia
Lanzarini Silvia Gurn
ari Ornella Dagnano
Viviana Annio Elia
Baroni Francesco
Mancinelli Stefano
Pane Marta Luciani
Gianna Palucci Matt
eo Rudolf Di Greg
orio Giulia Turconi
con Federico Torra



unibo.it

Seguici su:



Contatti

Posta elettronica certificata - PEC

Ufficio relazioni con il pubblico

Ufficio stampa

Studenti con disabilità o DSA

Uffici dell'amministrazione generale

Piano strategico

Bilanci di Ateneo

Qualità dei corsi: dati statistici

Wi-Fi

Amministrazione trasparente

Bandi, gare e concorsi

Privacy

Note Legali

Elenco Siti tematici

©Copyright 2018 - ALMA MATER STUDIORUM - Università di Bologna - Via Zamboni, 33 - 40126 Bologna - Partita IVA: 01131710376



Home

La mostra

Il progetto

La mostra

Le opere

Le Corbusier

La mostra è allestita all'interno degli spazi del DAMS Lab, polo didattico di riferimento per il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna in Piazzetta P. P. Pasolini, 5/b, a Bologna.

Dal 24 ottobre 2018 al 12 novembre 2018. Inaugurazione della mostra: 24 ottobre alle h 18

Aperta al pubblico dal lunedì al venerdì dalle 9 alle 19

unibo

Contatti
Posta elettronica certificata - PEC
Ufficio relazioni con il pubblico
Ufficio stampa
Studenti con disabilità e DSA

Ufficio dell'amministrazione generale
Piano strategico
Bilanci di Ateneo
Qualità dei corsi: dati statistici
WUFI

Amministrazione trasparente
Bandi, gare e concorsi
Privacy
Nota Legali
Elenco SA tematici

©Copyright 2018 - ALMA MATER STUDIORUM - Università di Bologna - Via Zamboni, 33 - 40128 Bologna - Piazza SA, 01131710076

Fig.6



Home

Le opere

Il progetto

La mostra

Le opere

Le Corbusier

New Vision (2018)
Banner 200x300 cm; stampa su pvc.

Lisa Andolfi, Francesca Bertinato, Giorgia Fratini, Roberto Paolo Malaspina, Riccardo Strolli.

Le Corbusier scopre la visione dall'alto, quale strumento per indagare il mondo e i suoi componenti, grazie all'aereo. Fondamentale per lui un viaggio condotto, alla fine degli anni venti, in Sudamerica: qui ha la possibilità di sorvolare territori, di analizzare le forme e di svelarne la grandezza delle linee, rilevando l'incontro-scontro tra città e paesaggio, tra natura e azione dell'uomo. [...]

unibo

Contatti
Posta elettronica certificata - PEC
Ufficio relazioni con il pubblico
Ufficio stampa
Studenti con disabilità e DSA

Ufficio dell'amministrazione generale
Piano strategico
Bilanci di Ateneo
Qualità dei corsi: dati statistici
WUFI

Amministrazione trasparente
Bandi, gare e concorsi
Privacy
Nota Legali
Elenco SA tematici

©Copyright 2018 - ALMA MATER STUDIORUM - Università di Bologna - Via Zamboni, 33 - 40128 Bologna - Piazza SA, 01131710076

Fig.7

Pagina precedente: Fig. 5 – Ipotesi per il sito web della mostra, pagina principale

Fig. 6 – Ipotesi per il sito web della mostra, sezione *La mostra*

Fig. 7 – Ipotesi per il sito web della mostra, sezione *Le opere*

Nel 2018 è nata la 'collana' collegArti: la rubrica, creata come 'palestra di scrittura on line' alla fine del 2016, è cresciuta offrendo uno strumento a disposizione dell'intero Corso di Laurea in Arti Visive ed è ora accolta in AMSActa, l'Institutional Research Repository, open acces, dell'Università di Bologna.

Come in precedenza, gli eventi organizzati dal Dipartimento delle Arti e dalla Fondazione Federico Zeri presso il Complesso Monumentale di Santa Cristina e il DAMSLab, sono stati oggetto degli articoli di critica e dei resoconti pubblicati e redatti dagli studenti.

Si è aggiunta una sezione 'dossier' dedicata ai risultati di alcune forme laboratoriali di didattica partecipativa.