

collegArti  
1/2021



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DI GLI ARTI

collegArti 1/2021

A cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi.

Coordinamento editoriale: Alessandro Paolo Lena.

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

Pubblicato da

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

Copyright degli Autori dei singoli contributi

Questo volume è distribuito con la seguente licenza:

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

Progetto grafico a cura di Alessandro Paolo Lena

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

ISBN 9788854970526

collegArti  
1/2021

a cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi



# Indice

- IX* Prefazione  
*Sandra Costa e Anna Lisa Carpi*
- XI* Introduzione  
*Alessandro Paolo Lena*
- 15 Antoni Muntadas. Interconnessioni  
Un dialogo con l'artista per approfondire i suoi progetti, il suo  
percorso e le sue esposizioni  
*Ilaria Faedda*
- 19 Talk con l'artista: Lamberto Pignotti  
La poesia visiva come sinestesia  
*Elisa Marchetti*
- 23 Immagini e preghiera: i libri d'ore nel tardo Medioevo  
*Gaia De Palma*
- 27 L'arte contemporanea vista da uno scrittore  
*Ilaria Faedda*
- 31 L'esperto e il falsario: i protagonisti di un delitto (quasi) perfetto  
*Melissa Macaluso*

- 35 Pay Attention  
*Anna Solfanelli*
- 39 Lorenzo Balbi e la sua visione curatoriale  
*Melissa Macaluso, Ana Maria Sanfilippo e Alberta Valiante*
- 45 Il Nuovo Forno del Pane e la necessità di ripensare il Sistema Museale  
*Maria Delpriori*
- 51 Amazing experiences of cultural heritage: percorsi evocativi e immersivi dal museo al paesaggio  
*Viviana Sacchi*
- 57 Scenari espositivi dell'abitare alternativo di Sottsass  
*Elena Righini*
- 63 L'immagine del mondo tra mappe, atlanti e Google Maps  
*Emanuele Fontanesi e Melissa Macaluso*
- 69 Arte tra contemplazione e condivisione  
*Eleonora Ianni*
- 73 Dominique Pierre Maurice Poulot – *Comment se voir dans la collection de l'autre ?*  
*Elena Righini*
- 79 In prospettiva: dialoghi sul teatro #13  
Silvia Gribaudi in dialogo con Franca Zagatti  
*Sara Di Sabatino*
- 85 Lorenzo Balbi, dentro e fuori dal tempo. Alcuni display espositivi recenti a Bologna  
*Elena Righini*







## Prefazione

A distanza di oltre un anno dall'inizio della pandemia, che ha condizionato l'erogazione della didattica degli ultimi due anni accademici, la collana *collegArti* ha dimostrato la sua resilienza rispetto a questo nuovo 'spaziotempo' di studio e di lavoro, di sociabilità e di collaborazione che ci è stato imposto.

Nonostante il 'percorso ad ostacoli' che ha ridefinito i rapporti personali e l'azione educativa, *collegArti* si è confermato come uno strumento prezioso, utile ad accogliere, diffondere e valorizzare i risultati delle attività di didattica complementare che il Dipartimento delle Arti ha, con tenacia e passione, continuato a programmare.

Una comunicazione espressa principalmente entro spazi digitali ha reso per gli studenti meno fluidi gli scambi tra di loro e tra loro e i docenti e gli ospiti internazionali coinvolti nelle iniziative organizzate. Tuttavia l'interesse manifestato per la redazione di brevi scritti critici volti ad offrire una sintesi dei temi trattati in conferenze ed incontri, o per più corposi elaborati, dedicati ad illustrare le attività curatoriali funzionali all'organizzazione di mostre o gli esiti dei laboratori di approfondimento tematico, non ha subito battute di arresto.

Gli studenti hanno manifestato con determinazione la volontà di prendere parte, attraverso i loro scritti, alla vita culturale organizzata dal Dipartimento delle Arti, e gli interessanti esiti che ne sono scaturiti rendono conto, ancora una volta, della centralità che motivazione individuale e passione condivisa rivestono nel perimetro di ogni percorso di formazione, in particolare se di carattere specialistico.

Nato come esperienza sperimentale di didattica partecipativa *collegArti* sta avviandosi ad una felice routine anche come accogliente repository di attività collegate a laboratori o particolari occasioni didattiche.

Nel 2020 all'antologia dei brevi saggi redatti dagli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive si è affiancato il volume pubblicato sotto la direzione scientifica di Anna Rosellini e dedicato alla mostra digitale *Trasmissione*, dove undici artisti selezionati dagli studenti del Corso internazionale di Laurea Magistrale Arts, Museology and Curatorship hanno affrontato con le

loro opere il tema “cosa trasmetteremo alle prossime generazioni?”. L’iniziativa ha rappresentato una felice occasione di sintesi tra le competenze che storicamente definiscono gli insegnamenti previsti per i percorsi di studi del Dipartimento delle Arti e la più recente e specifica esperienza di formazione anche laboratoriale proposta nel Corso di Laurea identificato dall’acronimo AMaC.

Nel 2021, accanto alla realizzazione di questo volume che raccoglie una selezione dei più interessanti eventi svoltisi principalmente online nel 2020, stanno prendendo vita “cantieri comuni” dedicati ad illustrare nel loro insieme metodi ed obiettivi di alcune delle attività laboratoriali realizzate nel percorso AMaC.

Se CollegArti 1/2021 presenta alcune novità principalmente riferibili ad una inedita organizzazione del lavoro che, per le ragioni legate alla pandemia in corso, ha dovuto adattarsi alle normative previste e ad una modalità di comunicazione degli attori coinvolti interamente svoltasi in ambiente digitale, resta immutato lo spirito del progetto: la convinzione che gli obiettivi perseguiti, volti ad implementare negli studenti competenze di analisi, critica e padronanza del linguaggio, costituiscano un patrimonio imprescindibile per uno storico dell’arte e, più in generale, per un attore della scena culturale.

Il progetto didattico ed editoriale di quest’anno si avvale di una nuova e preziosa collaborazione: Alessandro Paolo Lena, giovane studioso a cui vanno i nostri ringraziamenti, ha seguito l’editing e il progetto grafico del volume, ma prima ancora tutte le fasi realizzative, garantendone una messa a punto puntuale e condivisa con gli studenti.

Questa nostra iniziativa, di cui potete scaricare i volumi finora realizzati da Alma DL, costituisce un’attività creata per favorire la partecipazione e l’inclusione secondo una formula non solo in grado di collegare insegnamento e terza missione, ma capace di sviluppare, grazie alla disponibilità degli studenti, dei docenti e dei conferenzieri via via coinvolti, delle dinamiche di riflessione, di accoglienza e appartenenza positive. Dinamiche destinate, crediamo, a diventare necessarie e perfino urgenti in un post-pandemia che richiamerà generazioni intere di storici dell’arte - e più in generale di umanisti - alla dimensione anche etica della loro formazione prima e del loro lavoro poi.

*Sandra Costa  
Anna Lisa Carpi*

## Introduzione

L'iniziativa di collegArti, nata nell'anno accademico 2016-2017, giunge alla pubblicazione del quarto volume, dedicato alla raccolta degli articoli scritti dagli studenti nel 2020 per raccontare gli eventi organizzati dal Dipartimento delle Arti e dalla Fondazione Federico Zeri.

Il 2020 è stato un anno particolarmente difficile per il mondo della cultura e dell'università e gli stessi articoli mostrano le criticità legate alle limitazioni imposte dall'emergenza sanitaria, fotografando il cambiamento avvenuto dopo lo scoppio della pandemia. Leggendo i contributi, infatti, si percepisce una cesura, un prima e un dopo: dalle conferenze e dagli incontri in presenza proposti fino al febbraio 2020 nelle consuete sedi dell'Aula Magna di Santa Cristina, del DAMSLab e della Fondazione Federico Zeri, si passa alla modalità di fruizione digitale degli eventi in 'diretta streaming', ormai divenuta a tutti familiare.

È significativo che il volume si apra con l'intervento di Antoni Muntadas, avvenuto in presenza nel gennaio 2020 in occasione della sua mostra personale a Villa delle Rose. L'artista, chiarendo la natura della sua presentazione agli studenti, ha affermato di non volersi soffermare sulle opere esposte a Villa delle Rose poiché, dal suo punto di vista, le mostre sono esperienze da vivere in presenza. È un'affermazione che oggi ci appare sicuramente forte, se consideriamo il successivo sforzo dei musei per ripensare il proprio rapporto con i visitatori, progettando nuove modalità di fruizione delle collezioni e delle mostre online. Nel corso della sua produzione Muntadas si è occupato spesso di comunicazione, di traduzione e di sistemi digitali, tematiche dalle quali possiamo trarre spunti e chiavi di lettura per la condizione attuale, in particolare rispetto alla necessità di considerare le caratteristiche specifiche del mezzo di comunicazione adottato nel dialogo tra istituzioni culturali e pubblico.

Molte delle opere di Muntadas, infatti, si articolano in progetti che utilizzano *media* diversi e la pratica stessa dell'artista si basa, in parte, sulla declinazione del concetto di traduzione in ambito mediale, ossia sull'importanza di tenere conto, nella trasposizione di un concetto da un *medium* a un altro, del-

le caratteristiche peculiari del mezzo adottato.<sup>1</sup> Questi aspetti risultano oggi fondamentali nella progettazione di una comunicazione efficace tra musei e visitatori, in grado di riconoscere il valore dei pubblici. Come evidenziato da Giuliano Gaia e Stefania Boiano di Invisible Studio, infatti, «un museo centrato sui suoi visitatori non può prescindere dalla partecipazione anche nella dimensione digitale e non è sufficiente lanciare qualche concorso su Instagram per diventare davvero partecipativi».<sup>2</sup>

All'interno della raccolta *collegArti 1/2021* l'influenza dell'emergenza sanitaria si percepisce soprattutto nelle tematiche affrontate negli interventi dalla primavera 2020 in poi. I relatori hanno spesso evidenziato le difficoltà affrontate dalle istituzioni del settore artistico e museale e, al tempo stesso, hanno presentato le diverse strategie messe in atto per mantenere vivo il rapporto con i propri pubblici e per ridefinire il proprio ruolo all'interno della società.

È questo il caso del progetto del Nuovo Forno del Pane del MAMbo di Bologna, illustrato in una diretta streaming a novembre da Lorenzo Balbi, direttore artistico del museo. Come molte altre realtà museali, il MAMbo ha realizzato diverse iniziative utilizzando i propri canali digitali sulle piattaforme YouTube, Facebook, Instagram e Twitter. La peculiarità del Nuovo Forno del Pane è, invece, il ripensamento dell'uso dello spazio fisico del museo, riconvertito da galleria espositiva a luogo di produzione di opere d'arte: l'impossibilità di ospitare mostre temporanee ha spinto la direzione ad affidare questi ambienti agli artisti, adibendoli a studi.

Anche durante il convegno internazionale *Amazing experiences of Cultural Heritage: Percorsi evocativi e immersivi dal museo al paesaggio*, proposto a distanza nel novembre 2020, l'intervento di Beatrice Marciari ha evidenziato come la chiusura dei musei sia stata occasione di riflessione e di rinnovamento per il mondo dell'arte, attraverso l'implementazione del legame con le tecnologie digitali e la smaterializzazione dei servizi offerti, aprendosi non solo a una modalità di fruizione online, ma arrivando alla progettazione dei cosiddetti 'musei impossibili', citando l'esempio dell'*Universal Museum of Art*.

<sup>1</sup> E. Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton, 2006, pp. 204-205.

<sup>2</sup> G. Gaia, S. Boiano, «Musei e visite virtuali: come salvaguardare l'elemento umano», in *Artribune*, 10 aprile 2020.

Come i musei, anche l'istituzione universitaria si è dovuta confrontare con le nuove esigenze dettate dalla pandemia ed è stata proprio la possibilità di convertire i consueti incontri in dirette streaming che ha permesso di proseguire con le iniziative raccontate negli articoli di collegArti.

Oltre a questo aspetto fondamentale, la capacità di collegArti di adattarsi con estrema flessibilità alle condizioni imposte dall'emergenza sanitaria deriva dalla natura stessa del progetto: collegArti nasce come esperienza autenticamente digitale, finalizzata alla pubblicazione online, sul sito del Dipartimento e sulla pagina Facebook, di contributi scritti dagli studenti, che anche quest'anno hanno dimostrato tutto il loro interesse nei confronti di questa forma di didattica partecipativa, confermando un forte desiderio di coinvolgimento e di condivisione che la pandemia non ha sopito.

*Alessandro Paolo Lena*



## ANTONI MUNTADAS. INTERCONNESSIONI

Un dialogo con l'artista per approfondire i suoi progetti, il suo percorso e le sue esposizioni

*Ilaria Faedda*

Il 16 gennaio 2020 l'Auditorium del DAMSLab è stato il palcoscenico del talk con il grande artista spagnolo Antoni Muntadas. L'evento, curato e animato da Roberto Pinto, ha introdotto la mostra a lui dedicata, la cui inaugurazione si è tenuta a Villa delle Rose il giorno successivo. La scelta curatoriale di Lorenzo Balbi e Cecilia Guida, acuti osservatori della scena artistica internazionale, ha permesso al pubblico di poter godere, fino al 22 marzo 2020, della prima personale dell'artista in un'istituzione museale italiana. L'esposizione è, inoltre, arricchita da alcuni documenti riguardanti tre progetti, recentemente conclusi, esibiti alla Fondazione Federico Zeri.

Classe 1942, Antoni Muntadas è riconosciuto come uno dei più influenti esponenti dell'arte concettuale, la cui vocazione si declina in un utilizzo, mai scontato e banale, di varie tipologie di media. Il suo lavoro emerge molto presto all'interno del florido contesto degli anni Settanta del XX secolo, decade nella quale si trasferisce a New York, dove tutt'oggi vive e agisce.

Antoni Muntadas fin da subito ha chiarito di non voler parlare delle opere attualmente ospitate a Villa delle Rose, in quanto, a suo parere, le mostre sono esperienze da vivere in presenza. A partire da questa 'intransigenza', ha cercato di dar conto della propria complessa metodologia di indagine e produzione artistica, che ha affermato provenire da "una viva curiosità." La sua potenza creativa si nutre dei continui interrogativi che si pone e che gli permettono di trattare in modo più consapevole e pertinente i temi indagati; le modalità realizzative vengono considerate una questione secondaria che riguarda la fase



Antoni Muntadas, *The file room*, 1994, Chicago Cultural Center.

progettuale, spesso lunga, impegnativa e radicata nel contesto socio-politico di riferimento.

Per illustrare al meglio il suo *modus operandi*, ha mostrato la foto di un diagramma, una sorta di manifesto poetico visivo, che ha raccontato essere stato fondamentale, a partire dagli inizi della sua carriera, per l'inquadramento della sua espressione artistica. I tre insiemi rappresentati, caratterizzanti l'ambito dell'arte (*art*), delle scienze sociali (*social science*) e dei sistemi di comunicazione (*com systems*) si intersecano a dimostrare come la sua poetica si articoli, in modo fluido e senza soluzione di continuità, fra questi macro-temi.

Per Antoni Muntadas risulta di fondamentale rilievo la specificità dello spazio – già a partire dagli anni Settanta si è parlato molto, nel contesto dell'arte, di interventi *site-specific* – ma soprattutto del tempo della sua produzione, in quanto la sua attività offre una vivida narrazione dell'ambiente di riferimento. Il suo sguardo indagatore si è da sempre nutrito delle 'singolarità' sociali e culturali degli ultimi cinquant'anni, al fine di restituirne un'analisi fedele e



puntuale. Non a caso, è proprio dopo il trasferimento negli Stati Uniti che ha avuto la possibilità di investigare sui nuovi media, ormai diventati fenomeno sociale di massa, dai quali prende spunto per alcune riflessioni sulla “soggettività e oggettività” degli stessi e sul nuovo sguardo che gettano sulla realtà. È in questo momento che conia il concetto di “media landscape” sottolineando che il paesaggio, con la mediazione della tecnologia, rischia di diventare qualcosa di sensibilmente diverso rispetto a quello fino ad allora conosciuto. Questo nuovo tipo di scenario, caratterizzato da un forte potere di persuasione, è infatti capace di condizionare le percezioni dell’individuo all’interno della società. Queste considerazioni sull’influenza dei media, nuovo mito dei nostri tempi, intensificano la riflessione intorno al potere, centrale nella sua poetica. Dopotutto, come il culturologo McLuhan aveva rilevato nel 1964 in *Understanding Media*: «In una cultura come la nostra, abituata da tempo a frazionare e dividere ogni cosa al fine di controllarla, è forse sconcertante sentirsi ricordare che, per quanto riguarda le sue conseguenze pratiche, il medium è il messaggio. Che in altre parole le conseguenze individuali e sociali di ogni medium, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da una ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia» (*Gli Strumenti del Comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 11).

Va evidenziato che Muntadas si oppone all’etichetta di *video artist* o di *internet artist*, perché ritiene che l’impiego di una particolare tecnica espressiva sia dettato dalla necessità di far emergere una specifica istanza sociale e non dalla tipicità del mezzo. Al contempo, si identifica a fatica nella parola ‘artista’: mentre socialmente viene riconosciuta una duplicità di sguardi (“l’artista o è elitario o è una sorta di bohémien”) per lui l’artista esprime e racconta senza preoccupazioni il sistema di rappresentazione che rivela e rileva.

Altro tema ricorrente e strettamente legato a quello del potere è la censura. Questo aspetto, che lo ha toccato personalmente durante la sua carriera, ha influenzato una delle sue opere più complesse e celebri: *The file room* (1994). Realizzata al Chicago Cultural Center a seguito di un episodio di censura da parte di una tv spagnola, l’opera consiste in un’installazione-archivio posta all’interno di uno spazio ‘kafkiano’ nel quale vengono posizionati 8 computer che danno accesso ad un archivio in rete. L’archivio, che inizialmente conteneva quattrocento casi di censura culturale, è tutt’ora consultabile all’indirizzo <http://thefileroom.org/>, essendo un progetto *in itinere*. Quest’opera assume

un'importanza notevole perché prefigura la possibilità di internet di condividere informazioni, questione tutt'altro che scontata fino a quel momento. Certamente, essa acquisisce anche una valenza politica nell'idea di voler 'esorcizzare', attraverso l'archivio, proprio l'idea della censura.

Da non porre certamente in secondo piano è anche la volontà di operare costantemente tra spazio pubblico e privato, sondando i limiti e le possibilità di entrambi. Antoni Muntadas parla di ambiente protetto e privato in relazione a quelli 'istituzionalizzati' – gallerie, scuole, università – in quanto più tipicamente permettono un'informazione chiara e specializzata. Ma l'ambito pubblico – dalla strada, alla piazza, ad internet, alla televisione – non gode del medesimo statuto e, non usufruendo dello stesso tipo di canale informativo, può più facilmente accadere che le opere d'arte che vi sono inserite non vengano comprese. La sfera pubblica, tuttavia, rimane il palcoscenico privilegiato per portare avanti un tipo di riflessione attento all'ambito sociale.

Dopo aver fatto un *excursus* sugli altri contenuti del suo lavoro – il sistema dell'arte, la casa, lo spazio come luogo comunitario e rituale, la paura – e aver sottolineato ancora una volta la difficoltà di raccontare le proprie opere tramite immagini e diapositive, Antoni Muntadas ha invitato il pubblico a visitare la mostra alla luce delle considerazioni proposte, nella speranza che queste abbiano potuto offrire una panoramica sufficientemente articolata sulla sua ricerca artistica.

*16 gennaio 2020, DAMSLab, Laboratorio delle Arti.*

## TALK CON L'ARTISTA: LAMBERTO PIGNOTTI

La Poesia Visiva come sinestesia

*Elisa Marchetti*

Il 24 gennaio 2020 si è tenuto, presso l'Auditorium del DAMSLab, il talk con il celebre padre della Poesia Visiva Lambert Pignotti.

Moderato da Renato Barilli, amico, ex-collega e interprete della sua poetica, con la partecipazione di Silvia Grandi e Pasquale Fameli, il colloquio rientra nel ciclo di incontri, a cura di Lucia Corrain, organizzati dal Centro La Soffitta e inseriti nell'ambito di ART CITY Bologna, con l'intento di riportare in città i protagonisti delle Settimane Internazionali della Performance, che si svolsero fra il 1977 e il 1982.

Una video-intervista di qualche anno fa, realizzata presso il suo studio, apre la serata: Lambert Pignotti si racconta con l'auto-ironia, tutta fiorentina "alla Palazzeschi", che lo contraddistingue da sempre. L'artista è nato con un grado di miopia molto alto, per cui all'età di 25 anni ha deciso di imparare il braille, così da potersi assicurare almeno di poter fare "lo scrittore cieco, visto c'è anche Omero!". Da bambino eccelleva in due cose: nell'italiano e nel disegno a mano libera (una passione trasmessagli dal padre). Precocemente consapevole di cosa non volesse fare nella sua vita, sin dalle scuole superiori si rese conto che adorava divertirsi e perciò iniziò a scrivere barzellette che lo accompagnarono durante la giovinezza. L'approccio vero e proprio all'arte avvenne all'età di 17 anni visitando le biblioteche fiorentine, nelle quali poté leggere degli avanguardisti, rispecchiandosi soprattutto nelle poetiche dadaiste.

Renato Barilli ha interrotto il video riportando l'attenzione del pubblico sul contesto culturale degli anni Sessanta e indicando l'ospite come un "cugino

artistico”: Barilli, che militava nel Gruppo 63, movimento letterario costituitosi a Palermo e capeggiato da Luciano Anceschi, contribuì a dar vita alla Neo-Avanguardia; Pignotti, invece, faceva parte del Gruppo 70, di poco più giovane, che portava in seno gli stessi principi d’innovazione artistica e culturale. In quegli anni Barilli venne mandato, quale delegato del gruppo 63, a Firenze con lo scopo di incontrare l’artista: da quel momento prese avvio uno scambio culturale che si rivelò molto fruttuoso per entrambi.

L’idea centrale di mescolare il dato visivo ed il dato poetico, è il copyright di Lamberto Pignotti, così come degli amici Eugenio Miccini, Lucia Marcucci e Luciano Ori, afferma Barilli.

L’artista conta, nel suo archivio personale, tantissime opere. Il contesto artistico del rapporto fra parola e immagine ha trovato nella sua arte una nuova forma. “Il magnifico paradosso”, riportando le parole di Pignotti, che si può



Bologna, DAMSLab, Renato Barilli incontra Lamberto Pignotti.

riscontrare nel suo lavoro, si risolve nell'etichetta di Poesia Visiva, non però da interpretare come un semplice collage. Fare Poesia Visiva significa, nella sua opinione, affiancare un pensiero ad un'immagine che, indipendentemente dal suo valore artistico, contribuisca a rafforzare il messaggio dell'opera. Questo *modus operandi*, già presente nei lavori degli artisti delle Avanguardie in modo però leggermente inconsapevole, negli anni Sessanta trovò pienezza espressiva.

Quest'arte, multisensoriale e sinestetica, attualmente si costruisce nei multimedia acquisendo, apparentemente, valori negativi: la serialità e la facile riproducibilità a scopi meramente economici. Pignotti non concorda con questo pensiero, divergendo dall'idea di "morte dell'arte" e convinto anzi della sua rinascita: "sono i tempi che impongono, in modo silenzioso, il mutamento dei suoi geni".

Ispirato dalla Pop Art e dai suoi valori di innovazione dell'arte, a differenza di altri suoi colleghi, non cadde mai nel cosiddetto "Poetichese" che, come dichiara Barilli, ricalcava una lirica poetica ormai vecchia. Con l'operazione detta "Vulgarian" puntò ad utilizzare il contesto storico in modo ironico, ma puntuale. Negli anni Cinquanta l'emergere di nuove forme artistiche concorse al superamento dell'Informale. Di questo periodo l'artista ricorda, sorridendo, come fu scontato per lui arrivare a coniugare il verbo visivo poiché "si aveva noia" di ciò che lo circondava.

In un secondo video Pignotti narra i vari modi attraverso i quali è arrivato ad abbracciare la performance art. L'estensione delle sue opere si ebbe con la creazione delle *Chewing-Poem* (1970), vere e proprie gomme da masticare il cui incarto era stato creato appositamente dall'artista; la semplice chewing gum va a trasformare la poesia in qualcosa che entra direttamente nel corpo del lettore/spettatore, non fermandosi più al semplice ascolto. Barilli ricorda come, nella settimana organizzata a Bologna, l'artista propose le *Eat-Poem*: un'ostia, con sopra scritto POESIA, che doveva essere assunta dai partecipanti. Inaugurando un settore dell'arte che esce dai canoni prestabiliti, Pignotti ha esplicitato la volontà, con il passaggio dalla *Chewing-Poem* alla *Eat-Poem*, di ricordare la 'transustanziazione', secondo l'idea che 'se si mangia poesia si diventa poesia', sfiorando il sacro e coniugando più sensi. Il suo bisogno di continua innovazione, differentemente da un artigiano che produce sì oggetti di qualità ma tutti in serie, fa capire come questa sia l'unico modo per fuggire dalla monotonia.

Riferendosi all'*Estetica* di Baumgarten, Barilli conferma il valore della *Eat-Poem* quale modo perfetto per risvegliare i sensi, con operazioni artistiche coscienti del loro valore sinestetico. Le opere di Pignotti sono esercizi sensoriali che, attraverso la sinestesia, hanno creato alcune delle principali fondamenta per l'arte neoavanguardista e per la Performance art. Altre "armi" importanti della Poesia Visiva sono state fumetti e francobolli, realizzati entrambi dopo i fermenti del '68, quando "l'estetica si faceva sull'estetica", come ha detto Barilli. L'atto di porre un elemento già artisticamente riconosciuto - ad esempio, un particolare, ingigantito, di un quadro di Lichtenstein - come base per un nuovo intervento artistico di aggiunta della parola e/o di disegni, può creare un'opera che si avvicina all'arte concettuale.

Cogliendo l'occasione di parlare della sua attualità, Pignotti ha riportato un'esperienza realizzata l'estate scorsa a Mondolfo (PU). Lo scopo era quello di guidare alla visita del borgo solo attraverso gli odori che lo caratterizzano, rimanendo così legato al concetto di sinestesia. Questa figura retorica veniva da lui spiegata già negli anni Settanta, quand'era professore del DAMS presso la nostra Università. Insistendo, ora come allora, su come "l'occhio deve esser al posto giusto" si percepisce come essa continui a rappresentare un aspetto cardinale della sua arte.

Lamberto Pignotti, in conclusione della conferenza, ha rivelato al pubblico come si sia evoluto, negli anni, il suo approccio alla Poesia Visiva, ricercando continuamente nuovi stimoli poetici e visivi, pur rimanendo sempre fedele al "testo ed al contesto", specificando quanto sia importante conoscere bene l'attualità, prima di potervi effettivamente "scrivere sopra compiendo un atto artistico". Risulta, quindi, secondo l'artista, necessario conoscersi nel quotidiano, sfruttando tutti i sensi, così da poter intraprendere nuove strade comunicative e performative che aiutino a rivelare l'essenza della nostra contemporaneità.

Il talk ha portato all'attenzione dei partecipanti un'arte, la Poesia Visiva, che ha contribuito al superamento dei confini sensoriali, uscendo platealmente dalla classica tela e il lavoro di Pignotti ha dimostrato, dagli anni Sessanta ad oggi, come sia possibile continuare ad operare in questo ambito, cercando d'innovarsi ma, soprattutto, divertendosi.

24 gennaio 2020, DAMSLab, Laboratorio delle Arti.

## IMMAGINI E PREGHIERA: I LIBRI D'ORE NEL TARDO MEDIOEVO

*Gaia De Palma*

Il 29 gennaio si è aperta nell'Aula Magna del Complesso di Santa Cristina la serie di incontri del ciclo "I mercoledì di Santa Cristina" con la conferenza "Immagini e preghiera: i Libri d'ore nel tardo Medioevo" coordinata da Fabio Massaccesi. L'evento ha segnato la prima conferenza tenuta all'Università di Bologna da Francesca Manzari, Professore associato di Storia dell'arte medievale presso l'Università di Roma "Sapienza", le cui indagini nel campo della miniatura si distinguono non solo per la varietà tipologica, ma anche per la vastità del campo geografico di ricerca. Durante l'incontro ha esposto una sinossi dei suoi studi attuali, al momento concentrati sui libri d'ore italiani e volti a ricostruire la produzione e la fruizione libraria nel tardo Medioevo.

Offrendo al pubblico una vera e propria *lectio*, Francesca Manzari ha fornito gli ascoltatori degli strumenti lessicali e concettuali opportuni per orientarsi nei suoi approfondimenti. Il libro d'ore, definito efficacemente come "Best Seller" del Medioevo risultava essere il primo libro in dotazione ai laici, nonché il più comune nei testamenti. L'oggetto prende il nome dalle otto ore canoniche che scandivano il ciclo delle preghiere, una pratica liturgica che in quel periodo si diffuse a partire dai monasteri. Nel tardo Medioevo, infatti, l'affermarsi degli ordini domenicani e francescani modificò il rito devozionale, promuovendo un rapporto più intimo e sincero con Dio e i Santi. Per permettere ai laici di pregare (e perciò leggere) in autonomia fiorì una produzione libraria a loro dedicata: il libro d'ore, appunto. Esso testimonia anche il passaggio dalla preghiera a mani aperte - collettiva, orale, ad alta voce - a quella a

mani giunte - interiore, personale, silenziosa.

È nel Medioevo che si iniziò a leggere in silenzio. Il contenuto della lettura non era distante da quello di un breviario, di cui il libro d'ore non è che un formato ridotto, una selezione di uffici estrapolati e trascritti in un manoscritto autonomo.

Essendo il committente generalmente un privato laico, non era raro che il copista realizzasse un prodotto "su misura". Le personalizzazioni non si manifestavano solo nella decorazione miniata: le dimensioni dei volumetti erano la variabile più evidente, comunque sempre molto ridotte per poter conservare l'oggetto vicino a sé. Il libro d'ore era infatti il *livre de chevet* per eccellenza, un libro da comodino, non da libreria. Spesso sono proprio i libri a raccontarci del modo in cui venivano usati, come nel caso del *Dittico-Libro d'ore di Filippo il Buono* (metà XV secolo), in cui una straordinaria legatura, trasformandosi essa stessa in dittico ligneo, dimostra l'uso congiunto di pittura religiosa e lettura di preghiere. La prima doveva ispirare la seconda, aiutando l'orante a



Jean Pucelle, *Libro d'ore di Jeanne d'Evreux*, 1325-28.



visualizzare sé stesso alla presenza della scena sacra, una visione talvolta concretizzata nelle pagine miniate. La più celebre di questo tipo è per certo nel *Libro d'ore di Maria di Borgogna* (1490 ca.) dove la nobildonna, grazie alla lettura, avrebbe potuto proiettarsi alla presenza della Vergine, concretizzando al di là di una finestra la sua visione. Date le diverse finalità nella pratica liturgica, testo e immagine ricoprivano un ruolo paritetico, autonomo perfino, ma sempre complementare. Ciò è ben visibile nel *Libro d'ore di Jeanne d'Évreux* (1325 ca.), tra i più famosi per le sue piccole dimensioni, ma anche per la peculiare tecnica con cui fu miniato dall'abile mano di Jean Pucelle: la *grisaille*, ovvero in toni di grigio e di bianco. Le illustrazioni non fanno necessariamente riferimento al testo, ma invadono i margini con scene tratte dalle Scritture, decontestualizzate però nella pagina. Le rubriche, scritte in rosso, sono importanti elementi paratestuali che indicano il capitolo o offrono una guida alla lettura. Agli occhi di un moderno storico, esse offrono indizi per comprendere l'evolversi della lettura silenziosa. Le rubriche, infatti, dovendo fornire al lettore un'introduzione al testo, sono spesso in volgare e testimoniano i diversi livelli di alfabetizzazione dei laici, la cui conoscenza del latino era a volte puramente fonetica. La decorazione del libro d'ore di un nobile è investita di temi araldici, a ribadire la proprietà del libro, a cui si accompagna la para-araldica, cioè l'insieme di stemmi e motti personali, non familiari. Il libro d'ore, inoltre, è stato studiato in particolare nel possesso femminile, poiché era il primo (e spesso l'unico) libro posseduto da una donna, perciò tramandato di madre in figlia.

La produzione dei libri d'ore non seguiva ovunque le stesse modalità. Quella franco-flamminga è la più significativa, arrivando nel Quattrocento a essere quantitativamente così ingente che si è parlato addirittura di botteghe di stampo preindustriale. Di conseguenza, i manoscritti prodotti in questo ambiente sono accomunati da una struttura e una decorazione standardizzate, dovute alla produzione in serie. Nella nostra penisola, al contrario, i volumi venivano confezionati *ad personam*, originando meno esemplari, ma altamente personalizzati, tanto da sfuggire alle classificazioni d'archivio, motivo per cui in Italia si è a lungo considerato assente il genere del libro d'ore. In tal caso è più naturale aspettarsi tipologie uniche, che fuoriescono dalla tradizione e possono rivelarsi più simili ad altri oggetti di devozione, come il salterio, così come presentare elementi comuni anche con i manuali di studio.

La Toscana registra un'insolita scarsità di libri d'ore. Pur interpretabile

come il risultato di una mancata sopravvivenza, la ragione è più probabilmente da ricondurre alla capillare diffusione delle confraternite di Laudesi. Generalmente, infatti, le confraternite di laici agevolavano la diffusione dei libri d'ore, prescrivendone la lettura ai propri membri; i Laudesi invece favorivano forme collettive di preghiera, come il canto delle Laudi, pratica che può aver disincentivato la commissione dei libri d'ore a favore dei Laudari, libri liturgici musicali.

L'area padovana, al contrario, vanta un patrimonio considerevole di libri d'ore, le cui miniature veicolano il nuovo linguaggio giottesco che andava diffondendosi alla fine degli anni Venti del Trecento, declinato dai numerosi maestri locali, come il "Maestro del 1328". A Bologna, in particolare, spicca l'opera di Niccolò di Giacomo, i cui manoscritti si distinguono per una *mise en page* complessa e per l'inventiva iconografica, corredata da una sontuosa decorazione.

In ambito napoletano i libri d'ore, in circolazione fin dagli anni Venti del Trecento, erano legati alla tradizione figurativa d'Oltralpe, giunta a Napoli grazie alla parentela di Giovanna I d'Angiò con la casata francese. Nel *Salterio-Libro d'ore di Giovanna d'Angiò* (1365 ca.) compaiono infatti i maggiori santi legati alla famiglia regnante di Francia, primo fra tutti san Luigi.

Tra i libri d'ore prodotti in Lombardia, una posizione di rilievo è occupata dal *Libro d'Ore di Bianca di Savoia*, databile con certezza al 1378, anno di morte di Galeazzo Visconti, suo marito, poiché una miniatura con una preghiera per la sua anima fu aggiunta mentre il manoscritto era ancora in corso di realizzazione. Il libro è firmato da Giovanni di Benedetto da Como, che sottoscrisse "*pinxit et ordinavit*", riferendosi alla propria duplice opera di decorazione e di impaginazione. Illustra infine un importante Ciclo dei Magi, a testimonianza del loro culto a Milano.

L'intervento ha consentito una divulgazione della materia interessante e mai banale, anche per un pubblico nuovo all'argomento, comunicando sapientemente la specificità del tema e le unicità di alcuni casi di studio. Dalla presentazione di Francesca Manzari è emerso chiaramente quanto il libro d'ore sfugga ad ogni tentativo di catalogazione troppo circoscritta: sociale, geografica o di genere, affermandosi così come una tipologia libraria assolutamente trasversale.

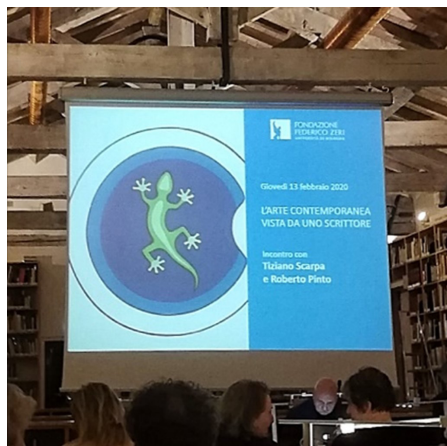
29 gennaio 2020, Aula Magna, Santa Cristina.

## L'ARTE CONTEMPORANEA VISTA DA UNO SCRITTORE

*Ilaria Faedda*

Il 13 febbraio 2020 si è svolto alla Fondazione Federico Zeri il terzo appuntamento della rassegna *Incontri in biblioteca*: “L’arte contemporanea vista da uno scrittore”. Roberto Pinto, coordinatore dell’evento, ha conversato con Tiziano Scarpa, romanziere, drammaturgo e poeta la cui produzione è caratterizzata da un interesse letterario che si intreccia in maniera salda all’ambito artistico. Come ha sottolineato Roberto Pinto, l’incontro fra la narrativa e l’arte, sotto la penna di uno scrittore, dà la possibilità di osservare come quest’ultima venga descritta e affrontata da chi non fa strettamente parte della sua sfera d’azione e quali sono i valori che emergono alla luce di questo ‘sguardo esterno’.

Tiziano Scarpa è nato a Venezia, situazione che ha favorito, soprattutto attraverso le suggestioni della Biennale, il suo primo approccio all’arte contemporanea. Per lui, infatti, “l’arte non è un’acquisizione cervellotica e esoterica ma una dimensione normale dell’esistenza che è diventata una passione già da piccolo”, e proprio i lavori esposti alle edizioni del famoso evento lagunare gli hanno dato prova di come le opere esigano dal fruitore un’attenzione che vada al di là del visibile. Non a caso, *Il brevetto del geko* parla proprio dell’intenzione di andare oltre l’immanente, con “un’inquietudine ermeneutica” che è l’innesto della ricerca spirituale e artistica del mondo. Il romanzo, edito da Einaudi nel 2016, tratta di un artista di 39 anni le cui vicende si intersecano con un gruppo di persone convertite al cristianesimo: ne consegue un forte parallelismo basato sulla volontà di trascendere il concreto. Infatti, se da una parte la spiritualità cristiana si fonda su un afflato verso il divino, dall’altra l’arte ha



Bologna, Fondazione Federico Zeri, rassegna 'Incontri in Biblioteca', incontro con Tiziano Scarpa.

bisogno di un investimento mentale che, andando oltre il “feticcio-cosa”, ne riveli la sua essenza extra-visuale. Il secondo elemento di congiunzione tra i due ambienti è la forza con la quale gli artisti e i credenti portano avanti le proprie ideologie verso il raggiungimento di un'intima pienezza esistenziale.

Tra le curiosità che riguardano questa narrazione, lo scrittore veneziano ha raccontato quella che ha interessato la risistemazione della collezione della Pinacoteca di Brera da parte del direttore James Bradburne: una didascalia della *Cena in Emmaus* era stata presa direttamente da *Il brevetto del gecko*. All'interno del libro l'insieme dei “Cristiani Sovversivi” si interfaccia con alcune opere, individuate per il loro significato liturgico; il giudizio e la percezione del gruppo si delineano in modo indipendente da quelli dell'autore che, rimanendo *super partes*, gli conferisce una certa autocoscienza interpretativa. Tiziano Scarpa affida ad uno di loro, Ottavio, la descrizione del celebre quadro di Caravaggio. Le sue parole sono state scelte, grazie alla loro potenza espressiva, per accompagnare una delle scene più paradigmatiche del Vangelo, che ha preso forma attraverso il genio del pittore lombardo:

Questo quadro è una forzatura; è quasi una bestemmia: costringe Gesù a restare visibile per sempre, mentre Lui, a Emmaus, non ha voluto mostrarsi per più di un istante, e solo agli occhi di due di loro, quelli che erano capaci di riconoscerlo da come benediceva il pane, mentre gli altri lì presenti non erano in grado di capire chi fosse quel tipo seduto di fronte a loro, che faceva strane manovre davanti a un panino. (Tiziano Scarpa, *Il brevetto del gecko*, Einaudi, Milano, p.153)

Tiziano Scarpa, inoltre, ha evidenziato come non ci sia molta distanza fra la realizzazione delle opere d'arte nelle pagine di un libro e la produzione di quei lavori artistici 'limitati' alla dichiarazione verbale del progetto. Basandosi su questa valutazione viene citato, tra gli altri, il lavoro di Yoko Ono che ha costruito alcune sue *performance* a partire da una serie di istruzioni da suggerire al pubblico: l'artista giapponese ha curato solo la parte progettuale senza giungere ad un risultato tangibile e concluso. Allo stesso modo, gli scrittori che creano e illustrano, attraverso le proprie parole, opere d'arte fittizie suggeriscono delle immagini non materiali ma potenzialmente eseguibili. Si tratta di un limbo verbale che concede all'idea di essere sufficiente sebbene non sia stata ancora messa in atto.

L'arte performativa, ha continuato Tiziano Scarpa, "ci ha addestrato ad essere degli super-spettatori" che non si limitano a constatare le 'asserzioni visive' proposte ma si pongono come parte attiva nella decodifica dell'opera. Per lui questo genere di approccio artistico necessita dell'inclusione dello spettatore secondo ciò che i greci definivano *symbolon*. Derivante dal greco *sym-ballo* (letteralmente "getto insieme"), il *symbolon* designava non solo ciò che più comunemente lo definisce - ovvero la congiunzione di un contenuto astratto ad un oggetto concreto - ma anche quella parte che ricerca la propria metà per potersi ricongiungere in un'unità. Infatti, quando una performance viene realizzata - prendiamo ad esempio *The Lovers* di Marina Abramović e Ulay - si espone, attraverso la documentazione, solo una testimonianza dell'azione artistica, lasciando che sia lo spettatore a "vagheggiare" sul resto della vicenda. Seguendo le stesse dinamiche, il mestiere dello scrittore consiste nel riuscire a far fantasticare i propri lettori, che, pur muovendosi all'interno del tracciato narrativo "oggettivo", disegnano delle visioni mentali personali.

Dopo l'omologia sull'invenzione di un'opera d'arte che rimane allo stato di 'studio verbale', e oltre all'individuale possibilità integrativa offerta dalla sintesi 'simbolica', Tiziano Scarpa ha riconosciuto una terza prospettiva di congiunzione tra arte e letteratura: l'elaborazione di un libro come se fosse esso stesso un'opera d'arte. Volendo, quindi, dare vita ad una creazione che esprimesse in maniera autonoma la propria genesi e formazione ha scritto *Kamikaze d'Occidente*, libro edito per la prima volta nel 2003. Inventandosi una committenza da parte di un funzionario del governo cinese interessato a dimostrare le nequizie dell'Occidente, Scarpa ha tenuto per mesi un diario puntualissimo, che ha coinciso più o meno con il periodo che è andato dal G8

di Genova alla caduta delle Torri Gemelle. L'effetto è stato quello di una narrazione spontanea e soggettiva che ha trovato la sua ragione d'essere nell'aver vissuto, interpretato e raccontato il suo tempo, come farebbe anche un artista.

Tiziano Scarpa ha attinto a piene mani dalla fonte dell'arte, inserendola in maniera ricorrente nella propria produzione, senza mai nascondere nei propri testi il fascino che essa esercita per lui. Richiamandola quindi esplicitamente o in modo più velato all'interno della propria processualità creativa, egli è stato anche autore di testi su alcuni artisti nonché collaboratore diretto per alcuni progetti artistici.

I lavori di Scarpa sono, dunque, un ottimo esempio di felice ibridazione tra due macrocosmi culturali, che insieme formano un'unità straripante di stimoli e di nuovi scorci esegetici.

*13 febbraio 2020, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.*

## L'ESPERTO E IL FALSARIO: I PROTAGONISTI DI UN DELITTO (QUASI) PERFETTO

*Melissa Macaluso*

“Il gioco del gatto e il topo: il conoscitore e il falsario” è il titolo del secondo appuntamento svoltosi il 5 febbraio 2020 presso l’Aula Magna di Santa Cristina per il ciclo di conferenze “I Mercoledì di Santa Cristina: Incontri per l’arte 2020”. L’evento, coordinato da Sandra Costa, ha avuto come ospite Michel Tarpin, Professore Ordinario di Storia dell’Arte presso L’ Université Grenoble-Alpes che, oltre a occuparsi di Arte Romana, si è dedicato al rapporto tra la figura dell’esperto e quella del falsario, relazione che può essere descritta attraverso la metafora del gatto e del topo, in cui il primo rincorre il secondo e questo, con agilità e furbizia, cerca di farsi beffe di lui. Michel Tarpin ha illustrato i meccanismi che regolano questo legame, analizzando alcuni dei più celebri casi di falsi d’autore, delineando le figure che collaborano alla loro realizzazione ed il ruolo che le opere contraffatte occupano sul mercato.

L’incontro è stato introdotto descrivendo l’attività di un pittore olandese, Han van Meegeren, che dal 1932 al 1945 realizzò numerosi falsi di opere del secolo d’oro, tra cui il famoso dipinto “Cena in Emmaus” di Jan Vermeer acquistato dal museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Il caso di Van Meegeren è emblematico perché mette in luce il lavoro scrupoloso del falsario, il quale si beffa degli esperti d’arte grazie alla conoscenza tecnica dei materiali, degli stili pittorici, riuscendo anche a riprodurre l’effetto autentico della *craquelure*, e delle esigenze del mercato. Fu così abile da riuscire a prendere in giro anche Abraham Bredius, uno dei più grandi esperti di Vermeer, che dopo aver analizzato l’opera l’aveva definita un capolavoro. Nel suo gioco, il

falsario agisce proprio sulla psicologia dei critici d'arte, offrendo loro ciò che più si aspettano di trovare: Van Meegeren non lanciò sul mercato falsi di opere già esistenti di Vermeer, ma "inventò" una nuova fase dell'attività pittorica del grande maestro olandese, attesa da tempo dagli esperti. Questi ultimi scoprirono di essere stati presi in giro solo nel 1945, quando Van Meegeren si vide costretto a confessare per evitare di essere accusato di collaborazionismo con i nazisti in seguito alla vendita di un Vermeer ad Herman Göring. In questo caso il topo si è incastrato da solo, ma il gatto si è dimostrato incapace di riconoscere "l'assassino di questo delitto perfetto".

L'espressione "delitto perfetto" è quella che Michel Tarpin ha scelto per descrivere l'attività del falsario, il quale, se scrupoloso e attento, può non venire mai scoperto. La ricerca degli errori è il focus degli approfondimenti di laboratorio sulle opere d'arte e molte sono le tecniche utilizzate: l'analisi del legno, dei pigmenti, degli isotopi e la termoluminescenza. Queste, tuttavia,



Han van Meegeren dipinge in sede processuale un falso di Vermeer, "Gesù nel tempio con i dottori".



non sono sempre infallibili: ad esempio con il tempo si è visto che l'esame del supporto ligneo è pressoché inutile, in quanto i falsari ricorrono all'uso di materiali vecchi. Inoltre sono molto attenti a studiare le metodologie di indagine impiegate dai laboratori per cercare di eluderle, come nel caso della datazione a termoluminescenza utilizzata per i reperti in terracotta. I cristalli quando vengono riscaldati emettono un po' di luce, quindi una terracotta che è stata riscaldata in epoca recente avrà poca luminescenza rispetto ad una più antica. I falsari, però, hanno imparato ad aggirare l'ostacolo irradiando la terracotta con gli apparecchi medicali usati in oncologia, riuscendo così ad aumentare la luminescenza e ad "invecchiare" i reperti. Il "botta e risposta" non è affatto finito, perché in laboratorio si è scoperto che quando la terracotta è stata irradiata di recente si verifica un picco di luce a 120 gradi, ragione per cui si è iniziato a riscaldarla a 120 gradi prima di metterla sul mercato. Questo gioco fra il gatto e il topo potrebbe continuare all'infinito: non appena il primo scopre il trucco del secondo, quest'ultimo cerca di ingannarlo nuovamente e così via.

Il lavoro del laboratorio, pertanto, può talvolta essere vano e fungere solo da ausilio all'esperto d'arte, che è l'unico cui spetta la responsabilità di affermare l'autenticità di un'opera e collocarla nell'attività dell'artista. Il compito è delicato e oneroso perché in caso di errore possono esserci conseguenze rilevanti per la storia dell'arte, ad esempio quando si attribuiscono opere non autentiche all'attività di un artista, come nel caso della "Cena in Emmaus".

Durante la conferenza sono state analizzate anche altre dinamiche che ruotano attorno ai falsi d'autore. Il falsario non è l'unica figura coinvolta nella frode d'arte, ma anche le gallerie giocano un ruolo importante. Nel 2012 la Galleria M. Knoedler & Co. di New York è stata costretta a chiudere dopo che la curatrice Ann Freedman aveva venduto una serie di dipinti di grandi maestri acquistati da Glafira Rosales, gallerista di Long Island, e in realtà prodotti in un garage dall'artista cinese emergente Pei-Shen Qian. Al giorno d'oggi le gallerie e gli agenti giocano sempre più un ruolo cruciale nella vendita dei falsi in quanto sono loro che forniscono tutta la documentazione necessaria per "garantire l'autenticità" dell'opera in questione. Un altro esempio citato da Michel Tarpin è il caso dell'agente John Drewe, il quale aveva accesso a numerosi archivi londinesi tra cui quello della National Art Library e del Victoria and Albert Museum. Egli aveva costruito una falsa documentazione che accreditava come originali i falsi d'autore realizzati da John Myatt e aveva inserito i documenti contraffatti nei cataloghi ufficiali costruendo una prova

attendibile dell'autenticità di queste opere poi vendute attraverso le case d'asta Christie's e Sotheby's.

Il fenomeno del falso nel mercato d'arte è molto diffuso e, come è stato evidenziato da Michel Tarpin, trova la sua ragione d'essere nella legge della domanda e dell'offerta: la domanda è troppo elevata, con compratori non sempre esperti e disposti a pagare cifre considerevoli, mentre l'offerta è limitata. Il falsario, quindi, semplicemente soddisfa le richieste di un segmento del mercato che altrimenti rimarrebbe scoperto e permette anche a compratori meno abili di accedere ad esso. Poco importa se si vede ad occhio nudo che l'opera è in realtà un falso, ci sarà comunque qualcuno disposto a comprarla, come nel caso dei settantaquattro esemplari della "Piccola Danzatrice di quattordici anni" di Degas, comparsi sul mercato tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000.

Per concludere Michel Tarpin, ha sottoposto al pubblico una riflessione sul valore dell'acquisto di un'opera d'arte. Comprare a scopo di investimento è molto rischioso: le tecniche di laboratorio sono sempre più sofisticate e in continuo divenire, per cui potrebbero un giorno portare alla luce elementi tali da mettere in dubbio l'autenticità dell'opera. Pertanto è sempre consigliabile comprare ciò che piace, antepoendo il valore estetico a quello economico, poiché quello che ci affascina, anche in caso di non autenticità, rimarrà immutato.

L'incontro con Michel Tarpin si è rivelato di estremo interesse poiché ha offerto una panoramica su un argomento molto complesso e non prettamente tradizionale ma che costituisce parte integrante nel sistema del mercato dell'arte. All'esperto della materia spetta un ruolo difficile, ma essenziale per poter assicurare alla storia dell'arte integrità e affidabilità.

*5 febbraio 2020, Aula Magna, Santa Cristina.*

## PAY ATTENTION

*Anna Solfanelli*

Il 19 febbraio 2020, in occasione della rassegna “I mercoledì di Santa Cristina”, il Dipartimento delle Arti di Bologna ha avuto il piacere di ospitare Cristiana Collu, direttrice della Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Nell’incontro, coordinato da Lucia Corrain, l’invitata fa ripercorso le tappe più significative della sua brillante carriera con particolare attenzione all’attuale incarico: la sua attività presso la prestigiosa istituzione museale romana ha costituito il fulcro del dibattito, conducendo ad ampie riflessioni di carattere museologico.

Dopo la laurea in Lettere ad indirizzo artistico medievale, Cristiana Collu si è recata a Madrid, conseguendo, nel 1996, un dottorato di ricerca in studi museali. Ha svolto, in seguito, un tirocinio della durata di sei mesi presso l’Art Gallery of South Wales di Sydney, per poi specializzarsi in arte medievale all’Università Roma III. Lo studio approfondito del Medioevo è stato di grande aiuto per comprendere in maniera più approfondita la contemporaneità. La grande occasione è arrivata quando, a soli 27 anni, ha vinto il concorso come direttrice del Museo d’Arte della provincia di Nuoro. Incoraggiata dal padre (che, tra l’altro, l’aveva iscritta a sua insaputa) ha accettato il ruolo che ha ricoperto sino al 2012, prima di assumere la direzione del Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

Nel 2015, con oltre quindici anni di esperienza nell’attività di direttore museale, ha vinto il concorso indetto dal MITBAC, approdando alla direzione della Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Qui



Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Salone dell'Ercole.

si è resa artefice di numerosi e importanti interventi, destinati a modificare in modo significativo l'aspetto dell'allestimento del museo. I suoi sforzi si sono concentrati nella definizione di un display innovativo, pronto a “scavalcare” la consueta scansione cronologica delle opere d'arte. Cristiana Collu ha precisato che, dal suo punto di vista, il museo non può essere paragonabile a un manuale di storia dell'arte, tutt'altro; procedere per “etichette”, con la presunzione di circoscrivere le opere entro una determinata corrente stilistica, non può essere un atteggiamento efficace per testimoniare la complessità del mondo e delle personalità artistiche. *Time is out of Joint* – esposizione inaugurata nell'ottobre 2016 – è il risultato di una completa e profonda trasformazione dell'allestimento della galleria che non risponde a esigenze storiche, ma intende stabilire originali interconnessioni tra i capolavori appartenenti alla collezione del museo. Ecco allora che stili, periodi e autori si combinano senza rispettare i tradizionali canoni di ordinamento diacronico. Non sarà, allora, affatto fuori luogo la presenza di statue neoclassiche, collocate al centro delle sale in un

tentativo di dialogo con le pitture contemporanee che occupano le pareti. A tal proposito, Cristiana Collu ha precisato che le sculture sono anch'esse come dei visitatori del museo, con la funzione di indirizzare lo sguardo verso i dipinti. In pochi secondi, dunque, l'attenzione transita da un'opera realizzata nel Settecento-Ottocento a una che risale al XX secolo.

Nel corso del dibattito è stato sviluppato un ulteriore nodo tematico: il binomio museo-cinema, di cui Cristiana Collu si è servita per spiegare meglio il funzionamento e il ruolo odierno del museo. In un film i singoli fotogrammi si susseguono ininterrottamente davanti agli occhi dello spettatore, che passivamente osserva e "subisce". Viceversa all'interno di una galleria scorrono opere come frammenti di una narrazione, ma che il visitatore, indossando i panni del regista, è chiamato attivamente a ricomporre.

Si aggiunga che l'obiettivo del museo, oggi, è anche quello di offrire una lettura delle collezioni in grado di coinvolgere un pubblico generico, stimolandolo con inusuali ma suggestivi accostamenti di opere che favoriscano la riflessione e la libera interpretazione. Qualcosa di analogo a quanto avviene in una galleria che, tramite le proprie opere, dispiega un racconto contemporaneo, una proiezione delle personali esperienze di ogni potenziale visitatore. Il museo, stando alle testuali parole della Collu, ha il compito di «fare le cose che più ci assomigliano», ovvero di veicolare idee e valori pienamente attuali al fine di agevolare un contatto più diretto e immediato con il pubblico.

Sollecitata dalla curiosità dei partecipanti all'incontro, Cristiana Collu ha avuto modo di fornire qualche anticipazione riguardo a un nuovo progetto espositivo, che sarà da lei stessa curato. Si tratta di una mostra, dal titolo *Io dico io*, che avrebbe dovuto essere inaugurato il 23 marzo. Un'esposizione interamente dedicata alla produzione contemporanea di artiste italiane, che consentirà di approfondire la questione femminile attuale. Un'esposizione che non ha la minima pretesa di riportare alla luce contenuti del passato inerenti alle origini del movimento femminista; il desiderio è piuttosto quello di guardare all'oggi, evitando discorsi storici o politici. *Io dico io* intende concedere alle donne la possibilità di parlare di sé, di raccontarsi in totale libertà, di «prendere la parola, non farsela dare».

Con quest'ultima considerazione si è concluso un incontro entusiasmante, denso di acute osservazioni sull'attuale panorama museale. Consapevole del fatto che a oggi il pubblico è sempre più vasto e diversificato, Cristiana Collu ha scelto di osare, compiendo una vera e propria rivoluzione nella narrazione

della collezione, nella speranza di includere un numero sempre maggiore di visitatori. L'impressione, passeggiando negli ariosi spazi della Galleria Nazionale, è quella di un percorso ricco di stimoli visivi che generano pensieri, associazioni, sensazioni, e allo stesso tempo suscitano domande e curiosità. La decisione della curatrice ha fatto nascere alcune accese polemiche, ma il pubblico ha dimostrato di apprezzare questo viaggio inedito attraverso due secoli di arte.

*19 Febbraio 2020, Aula Magna, Santa Cristina.*

## LORENZO BALBI E LA SUA VISIONE CURATORIALE

*Melissa Macaluso, Ana Maria Sanfilippo e Alberta Valiante*

Il 7 maggio 2020 si è svolto il primo appuntamento del ciclo di seminari “Curate as mediation and production. Theory and 5 case studies”, organizzato da DAMSLab e a cura di Anna Rosellini. Le conferenze, parte integrante della didattica del curriculum internazionale AMaC, sono state trasmesse con cadenza settimanale in *live streaming* ed hanno avuto come ospite Lorenzo Balbi, attuale direttore artistico del MAMbo, che ha ricordato alcune delle esperienze più significative della sua carriera professionale come curatore. Da questo racconto si è sviluppato un confronto con il pubblico attorno alle varie questioni inerenti le pratiche curatoriali.

Il primo incontro si è aperto con la presentazione del percorso formativo di Lorenzo Balbi, laureatosi in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e con una specializzazione in Arte Contemporanea conseguita presso l'Università degli Studi di Torino. Durante la sua esperienza nel capoluogo piemontese ha avuto modo di collaborare con *Il Giornale dell'Arte*, per il quale ha redatto numerosi articoli, stabilendo così un rapporto diretto con il mondo dell'arte contemporanea. La sua carriera professionale è iniziata presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, dove ha mosso i primi passi come mediatore culturale e, in un secondo momento, come *registrar*, ruolo che gli ha permesso di partecipare all'organizzazione e all'allestimento di mostre. Questo incarico si è rivelato propedeutico all'attività svolta come assistente curatore prima e infine come curatore. Il suo percorso all'interno della Fondazione si è interrotto nel 2017, quando ha ricevuto l'incarico di direttore

artistico presso il MAMbo, Museo d'Arte Contemporanea di Bologna.

Una delle esperienze fondamentali della sua formazione è stato il dialogo instaurato con curatori ed artisti emergenti durante il periodo in cui è stato docente presso “Campo corso per curatori” e coordinatore del progetto “Residenza per giovani curatori stranieri”. Quest’ultimo, organizzato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, prevede la selezione di tre curatori, provenienti dalle migliori scuole internazionali, ai quali viene offerta la possibilità di trascorrere quattro mesi in Italia, concludendo il loro percorso di ricerca con una mostra all’interno degli spazi della Fondazione. Il suo interesse verso queste realtà si è consolidato nel 2014, quando ha ricevuto il primo incarico da Patrizia Sandretto Re Rebaudengo per selezionare un artista iscritto al programma post-laurea dell’École Nationale Supérieure Des-Beaux-Arts (ENSBA) di Lione - istituito in collaborazione con la Fondazione - allo scopo di realizzare una *solo presentation* all’interno del complesso torinese.

Dopo un attento studio dei portfolio dei cinque artisti iscritti al programma, l’attenzione di Lorenzo Balbi venne catturata da due personalità in par-



Ragnar Kjartansson, *Bonjour*, 2015, Palais de Tokyo, Parigi.



icolare: Helene Hellmich e Thomas Teurlai. La prima, di origini tedesche, rappresentava una scelta più accessibile per la facilità nell'adattare le sue opere al limitato spazio predisposto dalla Fondazione, oltre che per la sua capacità di instaurare un dialogo immediato con i visitatori, vero fulcro intorno a cui si sviluppa la sua produzione artistica. Il secondo, di origini francesi, costituiva una scelta di difficile realizzazione per motivi di sicurezza in quanto le sue installazioni, eseguite impiegando materiali come acqua ed elettricità combinati l'uno con l'altro, creavano un effetto molto suggestivo, ma pericoloso per l'uomo. Inoltre tutto ciò non consentiva un'interazione diretta con il pubblico. Nonostante Helene Hellmich rappresentasse la scelta più "sicura", Lorenzo Balbi decise infine di selezionare Thomas Teurlai, affrontando un'impresa non semplice per un curatore alle prime armi.

La prima idea fu di esporre un'installazione già presente nel portfolio dell'artista francese, *Dreamcatcher*, un'opera intrigante in quanto permetteva, grazie alla combustione di una bottiglia di acetilene liquido, di visualizzare le particelle invisibili dell'aria che si scurivano e volavano per la stanza fino a depositarsi a terra. La scelta di selezionare un'opera che era già stata realizzata sembrava ne avrebbe reso più facile l'installazione. Il progetto tuttavia si scontrava con problematiche relative alla sicurezza, che Thomas Teurlai cercò di risolvere regolando l'accensione della fiamma con un sensore a raggi infrarossi: qualora il pubblico fosse entrato nel quadrato in cui era collocata la bottiglia, la fiamma si sarebbe spenta. Nonostante queste precauzioni la proposta venne rifiutata dall'ingegnere della Fondazione responsabile della sicurezza che ritenne non opportuno installare un'opera simile in uno spazio aperto al pubblico. Nessuna delle soluzioni alternative proposte - come la presenza di un pompierino h24 oppure l'installazione di un pannello per distanziare il pubblico - risultò adatta al progetto ed inoltre eccedeva lo stanziamento del *budget*.

Dopo aver accantonato *Dreamcatcher*, Thomas Teurlai propose a Balbi un'altra opera, nuovamente bocciata dato l'impiego di materiali altamente dannosi per la sicurezza del pubblico.

Fu così che Lorenzo Balbi decise di seguire una strada nuova invitando l'artista a Torino per iniziare insieme una nuova produzione. Questa scelta diede una svolta alla loro collaborazione visto che i due poterono finalmente avere un confronto diretto oltre ad essere a stretto contatto con la città che avrebbe ospitato l'installazione. Thomas Teurlai approdò alla presentazione di due proposte, prendendo spunto soprattutto dal contesto industriale di Torino,

come si evince dall'opera selezionata per l'esibizione, *Europium*. Ispirandosi all'attività di una fabbrica che si occupava di smantellare i RAEE, i rifiuti di apparecchiature elettriche ed elettroniche, si avvicinò alla realtà dell'estrazione dei metalli preziosi contenuti nel loro interno. Al giorno d'oggi quest'attività, altamente pericolosa, viene delegata ai paesi del terzo mondo, ragione per cui Lorenzo Balbi fu immediatamente attratto dalla tematica insita nell'opera, data la sua valenza sociale di denuncia. In seguito all'acquisto di due tonnellate di RAEE dalla fabbrica torinese e di un set di strumenti su internet adatti all'estrazione dei metalli preziosi, l'installazione prese la forma di una *urban mining*: all'interno della *project room* della Fondazione venne allestito il processo di estrazione di metalli rari e preziosi contenuti all'interno dei rifiuti elettronici, attraverso trattamenti chimici e meccanici. L'opera, aperta al pubblico dal 21 maggio 2014 al 7 settembre 2014, si rivelò un vero e proprio successo, tanto da essere notata dal direttore artistico della Fondazione, Francesco Bonami, il quale suggerì a Patrizia Sandretto Re Rebaudengo di acquisire il lavoro di Thomas Teurlai per la collezione.

La scelta di Lorenzo Balbi di aprire il ciclo di conferenze partendo dalla sua prima esperienza come curatore si ricollega alla volontà di raccontare gli aspetti che sono tutt'ora centrali nel suo *modus operandi*, ovvero una grande attenzione posta alla relazione con l'artista durante la produzione di nuove opere, ma anche al rapporto esistente tra lo spazio e l'opera d'arte: lo spazio, infatti, non rappresenta semplicemente la stanza che ospita l'opera, ma anche il contesto che la circonda e il pubblico con cui essa verrà in contatto.

Questo legame che si instaura tra l'artista, lo spazio e il pubblico, è stato il punto di partenza dell'ultima conferenza del ciclo "Curate as mediation and production. Theory and 5 case studies", tenutasi il 4 giugno 2020, in cui Lorenzo Balbi ha approfondito il tema dell'esperienza curatoriale applicata alle *performances*.

Partendo dal principio che curare una mostra può essere considerato un atto performativo in sé, Lorenzo Balbi ha sottolineato l'aspetto 'temporaneo' delle *performances*, situazioni che si sviluppano in un dato luogo, in una determinata ora, con tempistiche precise e dal vivo. La transitorietà di questa tipologia artistica affascina il direttore del MAMBo in quanto si posiziona a metà strada tra diversi media. Potendosi esprimere nelle forme della danza, del cinema, della recitazione o ancora della *video-art*, la *performance* pone al curatore le diverse questioni e problematiche che vanno a concorrere all'effettiva

‘concretizzazione’ dell’opera d’arte e alla sua ricezione da parte del pubblico. A questo proposito Lorenzo Balbi ha raccontato i momenti che più di altri hanno segnato la sua esperienza in questo campo partendo dalle origini a Torino e, in particolare, attraverso due esposizioni.

“Silenzio: una mostra da ascoltare – Silence. Listen to the show” è il titolo della mostra del 2007 presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, curata da Francesco Bonami, alla quale Lorenzo Balbi partecipò come mediatore culturale. Per esplorare l’idea del suono nelle diverse manifestazioni dell’arte contemporanea, all’interno di un ambiente silente e ovattato, vennero ospitati artisti quali il britannico William Hunt e Tino Sehgal. Hunt accompagnato dalla sua chitarra, appeso a testa in giù, cantava un suo pezzo. Man mano che la canzone proseguiva la voce e la melodia divenivano sempre più distorte a causa della scomoda posizione, creando un effetto straniante e di preoccupazione nel pubblico. Fu un momento decisamente suggestivo, spiega Lorenzo Balbi, che induceva nell’ascoltatore/osservatore una sensazione di dolore e crisi.

Tino Sehgal portò “This is propaganda”, una *performance* ideata nel 2002 nella quale un gruppo di tre attori, vestiti come custodi di una sala espositiva, in un medesimo istante iniziavano a cantare la frase “This is propaganda, you know, you know” creando, anche qui, uno stato di sorpresa nello spettatore.

È proprio questa ‘inattendibilità’ a caratterizzare anche le *performances* della seconda esposizione “Modernikon – Contemporary Art from Russia” 2010-2011, organizzata a Torino nella medesima Fondazione, di nuovo a cura di Francesco Bonami. Le opere del collettivo Iced Architects (“Hanging stage”), di Elena Kovylyna (“Fuoco alla borghesia”) e di Andrey Kuzkin (“Levitation heroes”) erano tutte accomunate dalla rappresentazione di un equilibrio che, per ragioni specifiche di ogni lavoro, veniva irrimediabilmente minacciato o messo in discussione.

L’attività realizzata a Torino ha permesso a Lorenzo Balbi di spostarsi a Bologna in anni successivi con un bagaglio di conoscenze e idee che gli hanno consentito di intraprendere nuove interessanti sperimentazioni non solo come direttore del MAMbo, ma anche nel campo delle *performances* come curatore per tre edizioni consecutive, dal 2018 al 2020, del programma di Art City, in occasione di Arte Fiera e in collaborazione con BolognaFiere.

La *performance*, proprio per il suo carattere effimero, ha costituito il momento tipico delle varie edizioni del festival. Nel corso dell’incontro Loren-

zo Balbi ne ha dato una spiegazione appassionata prestando una particolare attenzione alla maniera in cui gli spettatori entravano in contatto con queste opere e alle loro reazioni, non mancando di ricordare il successo, in termini di affluenza, degli allestimenti di Art City.

In conclusione Lorenzo Balbi si è soffermato sul lavoro di Ragnar Kjartanson per Art City 2020, “Bonjour”, una *performance*-installazione che attraversa il mito della routine, della ritualità della vita quotidiana, sotto le forme di una scena teatrale che, allo scadere della sua durata, si rinnova in un *loop* senza tempo. Da ricordare che al visitatore virtuale è stata data la possibilità di apprezzare, benché solo via *streaming*, l’opera allestita all’interno del MAMbo.

Nello spazio dedicato alle domande del pubblico Lorenzo Balbi ha sottolineato che la *performance* è un mezzo artistico che mette in crisi le suddivisioni in categorie troppo spesso associate ai diversi generi artistici. La sua visione di curatore ha permesso un approfondimento nel ‘dietro le quinte’ di un mestiere che unisce la creatività con la preparazione accademica, da cui deriva l’affermazione iniziale secondo cui l’attività di curatore è essa stessa azione artistica.

La serie degli incontri ha consentito l’instaurarsi di un dialogo coinvolgente attorno alla figura professionale del curatore. Nonostante la modalità in *streaming*, infatti, l’esperienza si è rivelata un’occasione preziosa di condivisione per tutti i partecipanti, soprattutto per gli studenti del curriculum AmaC fortemente interessati al mondo della curatela, tanto che l’interazione con il pubblico ha costituito uno degli elementi centrali dell’intero ciclo di conferenze.

*7 maggio – 4 giugno 2020, Diretta streaming a cura di DAMSLab.*

## IL NUOVO FORNO DEL PANE E LA NECESSITÀ DI RIPENSARE IL SISTEMA MUSEALE

*Maria Delpriori*

Giovedì 19 novembre è stato trasmesso in diretta streaming sulla pagina Facebook del DamsLab/La Soffitta l'incontro, inserito nel programma de La Soffitta 2020, con Lorenzo Balbi, direttore artistico del MAMbo, che ha illustrato il progetto del Nuovo Forno del Pane. L'evento, curato da Lucia Corrain, è stato l'occasione per fare il punto sulle soluzioni proposte per fronteggiare l'attuale situazione di emergenza sanitaria e sui nuovi obiettivi che il MAMbo ha deciso di porsi.

È noto come il museo di Arte Moderna di Bologna sorga sul luogo dove, nel 1915, l'allora sindaco Francesco Zanardi aveva creato un panificio comunale per affrontare le difficoltà di approvvigionamento dovute alla Prima Guerra Mondiale. L'azione dell'amministrazione cittadina di matrice riformista, che si presentò con il motto "pane e alfabeto", non prevedeva soltanto di garantire la sussistenza alla popolazione, ma voleva occuparsi anche dell'istruzione e della promozione della cultura tra le fasce più deboli. Lasciandosi ispirare da tali spunti e per adeguarsi alle nuove ed imprevedute esigenze, il museo ha tentato di ridefinire il proprio ruolo: uscendo dagli schemi che lo inquadravano principalmente come centro espositivo si è trasformato in centro di produzione, mettendo a disposizione della comunità creativa bolognese i propri spazi.

Lucia Corrain ha ricordato come l'idea di creare una comunità di artisti abbia degli antecedenti importanti, ad esempio La Ruche a Parigi, dove a partire dal secolo scorso si sono alternati artisti di tutto il mondo. La struttura, dalla caratteristica forma poligonale, è situata nel quartiere Vaugirard, ai confini di

Montparnasse, e negli atelier che la compongono ha ospitato molti dei più grandi pittori e scultori del Novecento, tra cui personaggi del calibro di Modigliani, Chagall e Léger. L'idea di dare spazio alla creatività attraverso comunità artistiche non è pertanto una novità, quanto piuttosto una scelta declinata di volta in volta seguendo le esigenze e i diversi contesti; nel caso del MAMbo si è trattato della risposta a una situazione mai sperimentata prima, che ha posto il museo di fronte ad una profonda riflessione sulla propria missione.

Il MAMbo, terza galleria pubblica dedicata all'arte moderna aperta in Italia, dal 1975 ad oggi non aveva mai chiuso per periodi prolungati. Nello scorso marzo il museo stava attraversando un periodo molto positivo: era appena stata inaugurata la mostra AGAINandAGAINandAGAINand, con la Sala delle Ciminiere trasformata dalla presenza dei lavori di sette artisti contemporanei: Ed Atkins, Luca Francesconi, Apostolos Georgiou, Ragnar Kjartansson, Susan Philipsz, Cally Spooner, Apichatpong Weerasethakul e 13000 biglietti venduti in sole tre settimane. Il dipartimento educativo si avviava, con l'arrivo della primavera, alle attività pensate per le scuole ed era in corso un progetto per ricollocare la Collezione Morandi; infine era in programmazione per il mese di giugno una mostra dell'artista Aldo Giannotti.

Un momento così stimolante è stato interrotto bruscamente dall'arrivo della pandemia e i musei sono stati tra le prime istituzioni a chiudere. Quando ancora si immaginava che la sospensione sarebbe stata breve, si decise di mandare in diretta *streaming* "Bonjour", la performance di Ragnar Kjartansson, un eterno loop di azioni, ambientate in una campagna negli anni Cinquanta. Al museo fu poi permesso di riaprire per una settimana, per poi chiudere nuovamente subito dopo.

Dai riscontri ricevuti attraverso i social è emerso come il pubblico sembrasse non permettere al MAMbo di rimanere fermo, sebbene non fosse aperto, iniziando ad aspettarsi contenuti e proposte originali, che andassero oltre la funzione istituzionale. Questa richiesta inaspettata è stata accolta da Lorenzo Balbi in modo molto positivo e interpretata come un sintomo dell'attaccamento dei visitatori, ma anche come una conferma delle potenzialità del museo di superare la vocazione espositiva per aprirsi ad esigenze di natura polimorfa.

È stato così che ha preso il via "2 minuti di MAMbo": ogni giorno, dal martedì alla domenica, riprendendo simbolicamente i giorni di apertura del museo, veniva pubblicato sul canale YouTube MAMbo Channel e condiviso

poi su Facebook, Instagram e Twitter, un video, della durata di pochi minuti. Questo, basandosi sui principi di rapidità e leggerezza propri di una canzone ascoltata alla radio e giocando col nome del museo, ad ogni appuntamento approfondiva un tema specifico, affidato a una voce diversa; si sono alternati curatori, mediatori culturali, artisti esposti sia nella collezione permanente che nella mostra temporanea.

Quando si è capito che il periodo di chiusura sarebbe durato molto più tempo di quanto ci si aspettasse, ci si è resi conto che riprendere da dove si era lasciato non aveva più senso ma era necessario ripensare il sistema; la mostra “AGAINandAGAINandAGAINand” è stata smontata e l’attività espositiva sospesa, per dedicarsi a un aspetto spesso trascurato dalle realtà museali: quello della produzione artistica. In quei mesi, infatti, molti artisti si erano rivolti al MAMbo in quanto istituzione di riferimento per una richiesta di aiuto a causa



Bologna, MAMbo, Museo d’Arte Moderna di Bologna, sede ubicata nell’ex Forno del Pane.

del periodo di difficoltà. Cogliendo questo stimolo il 4 aprile è stato presentato il progetto del Nuovo Forno del Pane: ora che gli spazi erano vuoti a causa dell'annullamento delle esposizioni temporanee si poteva affidarli agli artisti. L'iniziativa è stata accolta con grande disponibilità da parte degli organismi politici, amministrativi e culturali.

Il nome dell'iniziativa è arrivato ispirandosi all'appellativo con cui spesso ci si riferiva agli spazi del museo: "ex forno del pane". Il logo è stato disegnato da Aldo Gianotti, l'artista protagonista della mostra prevista per giugno 2020 e rappresenta l'edificio del MAMbo, con i suoi camini da ciminiera, trasformato in una cassetta degli attrezzi, simbolo di come gli spazi del museo si siano trasformati in un luogo di produzione, a partire dal quale costruire qualcosa di nuovo.

La selezione degli artisti è avvenuta in seguito a un bando che richiedeva artisti *based in* Bologna, non necessariamente italiani, che avessero bisogno di uno spazio dove lavorare, possedessero un'attitudine al lavoro di gruppo e fossero dedicati a media diversi.

Sono state ricevute 219 candidature e selezionati i 12 artisti entrati negli spazi del MAMbo il primo luglio 2020: Ruth Beraha, Paolo Bufalini, Letizia Calori, Giuseppe De Mattia, Allison Grimaldi Donahue, Bekhbaatar Enkhtur, Eleonora Luccarini, Rachele Maistrello, Francis Offman, Mattia Pajè, Vincenzo Simone, Filippo Tappi. A partire dal mese di settembre si è aggiunta Massiel Leza, attraverso un bando della Fondazione Zucchelli.

Il progetto prevede che forme di linguaggio differenti possano entrare in contatto e contaminarsi per sviluppare creazioni originali. Gli artisti hanno anche modo di interagire con le differenti professionalità presenti nel museo: dai curatori, agli addetti alla comunicazione o a quelli della didattica, per confrontarsi e ricevere spunti relativi a tutti gli aspetti del ciclo artistico, dalla produzione all'allestimento. L'attività viene documentata e comunicata attraverso "Breaking bread – Condividiamo l'arte", un format radiofonico settimanale.

Le opere prodotte in questo contesto non sono e non diventeranno proprietà del MAMbo, ma resteranno il frutto di una collaborazione inizialmente pensata come temporanea e poi sfociata nell'idea che il progetto possa continuare, trasformandosi in un'attività continuativa del museo.

Tra le altre iniziative messe in campo quella del Dipartimento Educativo, volta a mantenere il contatto con il pubblico: "Favole al telefono", cogliendo l'occasione del centenario della nascita di Gianni Rodari e parafrasando il tito-



lo del suo libro, tutti i mercoledì ha permesso ai bambini e alle loro famiglie di ascoltare telefonicamente storie ispirate alle opere e agli artisti delle collezioni.

Nonostante il buon esito di queste iniziative Lorenzo Balbi ha voluto ricordare che queste attività non potranno mai sostituirsi alle visite in presenza, si tratta di forme di comunicazione complementari. Certamente questa emergenza sanitaria non può che essere considerata una tragedia; tuttavia ha offerto l'opportunità di ripensare il "sistema museo": il MAMbo ha colto l'occasione e non ha esitato a mettersi in gioco.

Altrettanto i direttori di tre musei italiani, Sylvain Bellenger, direttore del Museo di Capodimonte a Napoli, Sergio Risaliti, direttore artistico del Museo del Novecento a Firenze, e Giovanni Iovane, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, si sono confrontati sull'idea di un manifesto per il museo del futuro, post-pandemia, immaginando non più realtà statiche, ma campus dinamici o poli culturali, centri propulsori di attività, luoghi interdisciplinari di residenze artistiche e di laboratori creativi, istituti di formazione e perfezionamento per curatori, restauratori e mediatori culturali. Gli interrogativi e le riflessioni si sono estese al mondo politico, economico e delle istituzioni.

La pandemia ha portato alla luce con forza tanti quesiti sulla gestione e sulla possibile evoluzione dei musei, ma soprattutto l'urgenza di affrontarli: nel futuro immediato avremo modo di capire se questa opportunità verrà colta.

*19 novembre 2020, Diretta streaming a cura di DAMSLab/La Soffitta.*



## AMAZING EXPERIENCES OF CULTURAL HERITAGE

Percorsi evocativi e immersivi dal museo al paesaggio

*Viviana Sacchi*

Nell'ambito della giornata del Seminario internazionale dedicata ai Casi Studio di Musei Immersivi tra Analogico e Digitale, l'intervento di Beatrice Marciani, dottoranda all'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, ha proposto un confronto franco-italiano sulle nuove pratiche digitali: realtà virtuale, realtà aumentata e *mixed reality*, volte a favorire la fruizione dell'arte nei musei tramite esperienze multisensoriali. L'approfondimento sulle nuove tecnologie e sul loro effetto sulle facoltà cognitive del visitatore risulta particolarmente interessante per gli studenti del Corso di Laurea Magistrale Art, Museology and Curatorship (AMaC), il cui percorso di studio si è da subito focalizzato sui trend museali sviluppatasi negli ultimi decenni. Dopo una breve introduzione sulla definizione dei termini e sulla storia della Digital Reality Technology, Beatrice Marciani si è dedicata ad analizzare alcuni progetti italiani e francesi connotati da un'attenzione alla ricezione cognitiva del visitatore.

Il termine Digital Reality Technology comprende una serie di nuovi approcci quali la realtà aumentata, la realtà mista, video a 360° e altre tecnologie emergenti, in grado di riprodurre un ambiente totalmente o parzialmente virtuale generato tramite grafica computerizzata. L'applicazione di tali tecnologie all'interno dei musei si è sviluppata progressivamente a partire dagli anni Novanta per rispondere ad esigenze di tipo informativo-divulgativo, attraverso la digitalizzazione di collezioni già esistenti e permettere una maggiore accessibilità ai contenuti. Negli ultimi decenni, con l'avvento del web 2.0 e della comunicazione peer-to-peer, nel settore del *cultural heritage* si assiste a una

ricerca maggiormente orientata su aspetti ludici ed educativi e la diffusione dei social network ha consentito ai musei di usufruire delle diverse piattaforme digitali, tra cui Instagram è il più utilizzato, per promuoversi e interagire con il proprio pubblico, desiderando condividere i contenuti inerenti al museo con un bacino sempre più ampio di utenti.

Negli spazi fisici del museo l'immersione, l'esperienza e l'interattività sono elementi fondamentali per coinvolgere attivamente il visitatore e, anche attraverso l'utilizzo di tecnologie digitali, permettere di intrattenere e divertire facilitando il processo creativo e stimolando la curiosità e l'attenzione. A tal proposito, oggi si parla di "Musei Ibridi", ovvero luoghi in cui la dimensione fisica e quella digitale si compenetrano per fornire al visitatore un'esperienza unica.

Possiamo individuare diverse categorie d'uso della Digital Reality Technology per il patrimonio culturale; ad esempio, la realtà aumentata, la quale, avvalendosi di proiezioni, mostra elementi digitali sovrapposti al *display* fisico, grazie a dispositivi *head-mounted* o portatili come tablet. A questo proposito



Vincent Van Gogh – *La nuit étoilée*, Atelier des Lumières, Parigi.

è interessante il tour Histopad, recente progetto firmato dal Louvre in collaborazione con Paris City Vision. Il programma prevede una visita di Parigi a bordo di un bus panoramico con un tablet interattivo che, attraverso la ricostruzione 3D e le viste a 360°, mostra in tempo reale l'evoluzione della città e la sua architettura attraverso le immagini di ieri e di oggi. Sul fronte italiano il progetto Canova Experience, inaugurato nel 2018, fornisce al visitatore un'esperienza multimediale e multisensoriale con tavoli *touch screen*, schermi interattivi e postazioni *oculus*. Un'altra strategia di intrattenimento per il pubblico che fa uso della tecnologia per creare un contesto immersivo e un ambiente totalizzante che avvolge il visitatore è la realtà virtuale: sono ormai famose le grandi esperienze suggestive come *L'Atelier des Lumieres*, che utilizza suoni e proiezioni a 360°.

Tuttavia, questi spettacoli sono spesso volti all'intrattenimento più che ad uno scopo educativo, come ha messo in evidenza la grande spettacolarizzazione del *Giudizio Universale* di Michelangelo, proiettato all'Auditorium Conciliazione di Roma nel 2018.

L'approccio più innovativo, e a tutt'oggi ancora il meno utilizzato, è la realtà mista che combina le due tecnologie di realtà virtuale e aumentata integrando con uno spazio fisico. Ne è un esempio l'iniziativa *L'Ara Com'Era* nel Museo dell'Ara Pacis, un racconto multimediale che unendo storia e tecnologia offre al visitatore la possibilità di osservare la cromia originale dei marmi, inquadrandoli mediante un dispositivo di visione. Per suo tramite si accede anche a una visita 3D immersiva e multisensoriale dell'Ara Pacis che illustra le origini di Roma e della famiglia di Augusto. Anche la mostra francese *Le Mont-St-Michel*, organizzata dal Musée des Plans-Reliefs, propone una visione interattiva dell'antico villaggio dell'abbazia.

Lo scopo comune di tutti questi progetti è favorire il coinvolgimento mentale ed emotivo del pubblico puntando all'*edutainment*, ovvero all'intrattenimento educativo.

A tal proposito, un'altra categoria molto importante che da tempo viene studiata come via per raggiungere anche le fasce più giovani è quella dei *game* interattivi. Già nel 2015 il Louvre aveva lanciato la sua prima iniziativa intitolata *Sauvons le Louvre*, un gioco gratuito in cui l'utente impersonava Jaques Jaujard, il vice-direttore del Museo Nazionale, con il compito di salvare più opere d'arte possibile durante l'occupazione tedesca. Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli è stato invece il primo museo al mondo a produrre e di-

tribuire un videogioco gratuito con il progetto *Father and Son*.

Nell'ultimo anno, a causa della situazione pandemica globale, la chiusura dei musei è stata motivo di riflessione e rinnovamento per tutto il mondo dell'arte. Le realtà museali hanno implementato ancora di più il loro legame con la tecnologia digitale, smaterializzando rapidamente i loro servizi e ripensandoli per una fruizione online, fino ad arrivare alla costruzione dei cosiddetti musei impossibili, interamente digitali. *Universal Museum of Art* (UMA) è un progetto nato durante la pandemia che vuole rendere i maggiori capolavori artistici accessibili gratuitamente, tramite la realtà virtuale, a qualsiasi utente per imparare, condividere e fruire l'arte in uno spazio digitale.

Le innovazioni e il cambiamento delle modalità di fruizione dei visitatori necessitano di dare continuità agli studi, da tempo in atto, su quanto l'immersivo influenzi l'apprendimento e sui fattori che, se combinati, possano facilitare l'*edutainment*. Attualmente, a livello internazionale, esistono parecchie ricerche che si focalizzano per lo più sulla valutazione dello *storytelling*, dell'interfaccia grafica, dell'interazione con gli utenti e sul calcolo del tempo di fruizione. Nel contesto fisico è invece importante valutare gli effetti cognitivi sui visitatori, tenendo presenti i tre momenti in cui suddividere l'esperienza basata su supporto digitale: quello che precede la visita, dove è necessario considerare il *target* di riferimento, tenendo presente il contesto culturale dal quale il visitatore proviene e il suo approccio al digitale; quello della visita: mentre il pubblico si muove all'interno dello spazio guidato dalla propria curiosità è fondamentale registrare i suoi spostamenti studiando come si rapporta con lo spazio, dove si sofferma e i punti che catalizzano il suo interesse; una volta terminata l'esperienza è infine utile chiedere il *feedback*, intervistare il visitatore e comprendere quali concetti abbia appreso, tramite interviste e questionari.

Per entrare più nello specifico nella valutazione dei dispositivi digitali in loco, oltre ai metodi classici sopracitati, un'interessante novità sperimentata negli ultimi cinque anni è l'*eye tracker*, un dispositivo utile per misurare la posizione e il movimento della pupilla, oggi molto in voga per capire e rispondere alla domanda "che cosa vediamo in un'immagine?". Il meccanismo è basato sul movimento dell'occhio, catturato da una videocamera che trasmette i segnali su un'interfaccia capace di analizzare l'andamento dello sguardo. Gli studiosi del Centre national de la recherche scientifique (CNRS) in un progetto sviluppato presso il Louvre Lens grazie all'applicazione *ikonikat* sono riusciti a tracciare le traiettorie visive degli utenti, comprendendo quali elementi

venissero osservati maggiormente e la durata visiva di uno sguardo.

I dispositivi di monitoraggio oculare permettono di indagare non solo la lettura dell'immagine, ma anche l'attenzione prestata ai testi e alle didascalie. I risultati forniti da questo tipo di inchiesta, suggeriscono che la lettura iconografica delle opere è stata preferita all'approccio didattico-esplicativo, evidenziando la necessità di un ripensamento sull'approccio museografico tradizionale e alla mediazione con il visitatore *in situ*.

Beatrice Marciani ha anticipato un ultimo progetto organizzato dalla Nommas Foundation in collaborazione con l'Università La Sapienza di Roma e l'Università Politecnica delle Marche che inizierà l'anno venturo e avrà come oggetto l'impatto sull'apprendimento dell'utilizzo di realtà aumentata e virtuale in una pinacoteca. Questo studio intende riflettere sulla differenza tra apprendimento *object based in situ* e virtuale, indagando gli specifici fattori che favoriscono l'assimilazione di contenuti in ambiente reale e virtuale. La tecnologia *eye tracker* permetterà di tracciare le differenze percettive dello sguardo nelle due diverse modalità di fruizione.

Beatrice Marciani ha evidenziato quanto lo studio del visitatore e della propria percezione cognitiva siano importanti per i musei che da anni prediligono per il proprio pubblico esperienze educative multisensoriali alla più tradizionale informazione. Per quanto i risultati dell'*eduitainment* dimostrino chiaramente l'impatto positivo sull'apprendimento dell'individuo, il rischio di una scarsa elaborazione dei contenuti culturali veicolati dalle tecnologie digitali porta ad un risultato più spettacolarizzante che educativo. La dimensione ludica è infatti necessaria per mediare la comunicazione tra individuo e oggetto, ma non deve essere il solo scopo dell'esperienza. Nonostante le molte sperimentazioni in atto, come la tecnologia *eye tracking*, è necessario quindi sviluppare una metodologia di utilizzo di tali applicazioni che sia volta a chiarire quali sono i fattori che influenzano l'attenzione e l'apprendimento del visitatore.

*26 novembre 2020, diretta streaming a cura di AMaC.*





## SCENARI ESPOSITIVI DELL'ABITARE ALTERNATIVO DI SOTTSASS

*Elena Righini*

Anna Rosellini, con l'intervento dal titolo *Scenari espositivi dell'abitare alternativo di Sotssass*, ha chiuso la giornata di martedì 24 novembre presieduta da Javier Arnaldo della Università Complutense di Madrid, dedicando il proprio approfondimento ad una riflessione sul Contro-Design (o design radicale).

A partire da alcuni studi sperimentali, negli anni Sessanta e Settanta un gruppo di architetti e designer si dedicò a realizzare installazioni che mostravano uno spazio domestico non convenzionale, quasi un'immersione nel futuro. Anna Rosellini ha posto un focus sulle produzioni di Ettore Sotssass Junior, ritenendole cardinali per lo sviluppo del Contro-Design: i suoi mobili, ad esempio, hanno posto in discussione la loro stessa funzione per divenire elementi di una installazione artistica.

Ettore Sotssass Junior ha studiato al politecnico di Torino e, dopo aver lavorato per alcuni anni insieme al padre, ha iniziato una collaborazione con Olivetti, decisiva per la sua affermazione come designer d'avanguardia. Durante la sua attività a Milano negli anni Sessanta ha avviato una ricerca critica al funzionalismo, diventando punto di riferimento per gruppi di architetti radicali italiani come Superstudio e Archizoom, che alle sue riflessioni e ricerche devono molti dei propri temi e criteri espressivi.

Tra i suoi progetti rivoluzionari la *Stanza per fare l'amore* (1965) o la *Superbox* (65-67), entrambe esperienze radicali fondate su principi progettuali non canonici: si trattava di un design non più solo funzionale e proiettato esclusivamente alla produzione di singoli oggetti, ma alla creazione di vere e proprie



Ettore Sottsass, *Credenza Nirvana*, 1966, Indianapolis Museum of Art.

installazioni ambientali all'interno delle quali il prodotto è protagonista nello spazio. Sottsass ha preso spunto da quello che ha definito 'patrimonio popolare contadino': composizioni alternative al design convenzionale, create tramite il recupero di materiali poveri e il riuso di elementi d'arredo di scarto. Il risultato è stata la rappresentazione di una cultura popolare per la quale il riciclaggio diviene occasione di rivalorizzazione e risparmio. Contrapponendo questo genere all'ascendenza Bauhaus, gli arredi di Sottsass appaiono raffigurazione antropologica che si manifesta tramite un design composito e personalizzato.

Nei medesimi anni Sottsass è stato consulente artistico di Poltronova, azienda di design celebre per la sua produzione d'avanguardia; dalla loro collaborazione sono nate forme 'sgraziate', indicative della ricerca di uno stile che fa riferimento a modelli talvolta discordi dalle forme geometriche tradizionali e combinati, tramite contrasti di colori e linee, al patrimonio popolare contadino. Il risultato ha portato ad arredi dai caratteri totemici, come i *Mobili* del 1965, i cui elementi apparentemente sconnessi, cromaticamente stridenti, danno vita a mobili incombenti, verticaleggianti, figurativi: l'occhio è portato a identificare, nell'insieme delle parti, volti buffi, o nei ripiani che si protendono nello spazio circostante, braccia geometriche, che suggeriscono forme mitologiche, tracce di passate tradizioni.

Sottsass non si è limitato alla progettazione dei suoi prodotti, ma ne ha anche curato l'immagine, al fine di comunicare al meglio la sua ricerca. Per la loro pubblicità, ad esempio, ha creato nel 1965 un servizio fotografico che isolava il mobile in una stilizzazione astratta di spazio; lo sfondo monocromo e neutro era interrotto talvolta dalle litografie di Warhol, da opere di Lichtenstein o di altri artisti contemporanei: inserti che suggerivano l'intenzione di trasformare il servizio fotografico in una sorta di installazione ambientale, uno spazio nel quale il prodotto non è l'unico attore, ma attore protagonista.

Tra il 1965 e il 1967 il designer ha lavorato alla realizzazione di mobili non più funzionali, ma veri e propri volumi nello spazio, prismi dotati di grosse basi, arricchiti da strisce colorate combinate in modo da apparire scioccanti. Ad esempio, negli studi progettuali per Poltronova del 1967, pubblicati su "Domus", la presenza della base diventa decisiva in quanto comporta il definitivo distacco del mobile dal muro; le righe e le strisce policrome dei laminati plastici che rivestono le strutture in legno, insieme alla centralità dell'arredo, generano corpi dal richiamo monolitico e totemico. Le foto inserite nell'articolo di Tommaso Trini rivelano allestimenti con pareti e soffitti bianchi nei

quali gli arredi dominano con la loro ricchezza policroma e grafica, installazioni a vocazione enigmatica e artistica che hanno ormai perso il forte messaggio sociale sul valore del design e la sua attualità. Nella *Camera di Hong Kong*, ad esempio, due mobili emulano nella sagoma i moderni grattacieli all'americana che in quegli anni stavano spuntando nella città orientale, enfatizzando la 'collisione' di culture dovuta alla recente globalizzazione. Gli 'esseri prismatici' appaiono quindi come testimonianza di vere installazioni artistiche che si inseriscono prepotentemente negli spazi borghesi: causano la scomparsa degli altri mobili con il loro simbolismo totemico e si ergono a rappresentazione di tutto l'arredamento della casa; suscitano inoltre interrogativi su un nuovo stile abitativo nel quale la stanza perde le consuete dimensioni domestiche, offrendosi ad una nuova comunità che si raccoglie in uno spazio abitativo indiviso. Tommaso Trini afferma che questi elementi sono 'mobili e non-mobili': sono monumenti monolitici che irrompono nel centro dell'appartamento facendo dimenticare la presenza stessa del muro. Interpretando tramite il valore sacrale del totem la discussione artistica contemporanea, Sottsass costruisce un misticismo che invita a riflettere sulla funzione del design stesso: l'arredo non è più elemento domestico ma possiede in sé il senso complesso del confronto epocale tra miti primordiali e società capitalista. non è più elemento domestico ma possiede in sé il senso complesso del confronto epocale tra miti primordiali e società capitalista.

Questi elementi sono diventati ancora più evidenti nella mostra *Italy: The New Domestic Landscape* che si è tenuta al MoMA di New York tra maggio e settembre del 1972. Nella sezione "Environment" il design radicale si fa rappresentazione di idee: Sottsass, Archizoom e Superstudio inscrivono i mobili in installazioni 'enigmatiche', nelle quali ogni unità esposta è progettata per dissolvere gli altri elementi di arredo, creando un nuovo spazio vitale. La definizione del 'non-mobile' di Sottsass viene ripresa dagli altri sostenitori del Contro Design: da Archizoom che contestava il design industriale riproponendo i simboli della società dei consumi nei *Dream beds*, progetti per camere da letto con atmosfere eclettiche, e da Superstudio che con *Supersuperficie*, la sua stanza immersiva rivestita di specchi, creava uno spazio ideale e partecipativo, nel cui riflesso il visitatore percepisce l'infinito, allo stesso modo di certe installazioni artistiche contemporanee, come le *Infinite Rooms* di Yayoi Kusama.

L'approfondimento proposto da Anna Rosellini ha testimoniato il ruolo decisivo svolto dalle installazioni artistiche nell'ambito del design, costruendo uno spazio immersivo, alternativo ai più consueti progetti di arredi funzionali. Sottsass, Archizoom e Superstudio non realizzano mobili, ma opere d'arte, appendici di un universo produttivo e artistico che ha segnato le tendenze più significative degli anni Settanta.

Come ha sottolineato Javier Arnaldo, le forme di astrazione architettonica evocate da Anna Rosellini ci hanno condotti in un percorso che dall'universo totemico mitologico cerca di portarci verso un misticismo futuristico, in una *machine à voir le future*.

*24 novembre 2020, diretta streaming a cura di AMaC.*



## L'IMMAGINE DEL MONDO TRA MAPPE, ATLANTI E GOOGLE MAPS

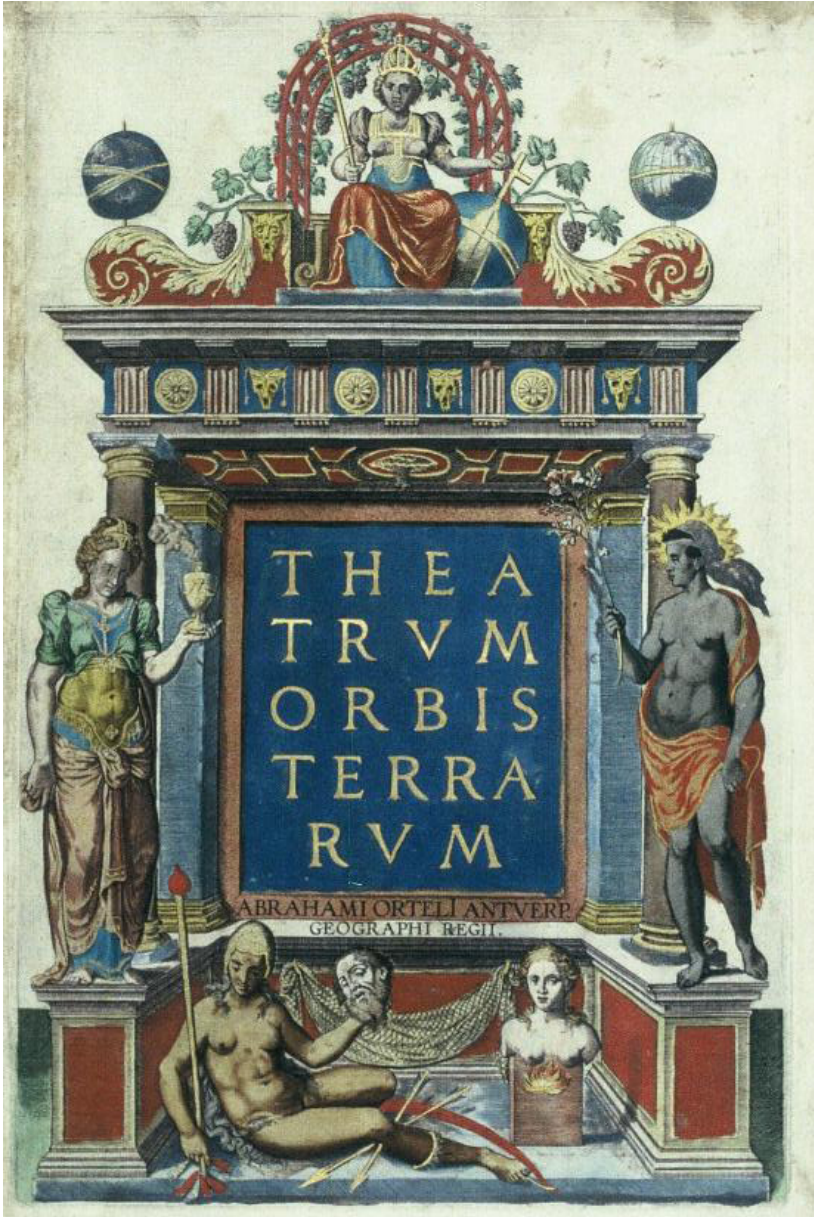
*Emanuele Fontanesi e Melissa Macaluso*

“Il visibile racconto del mondo e il teatro della storia. Atlanti e libri di viaggio” è il titolo dell'intervento di Marinella Pigozzi, nell'ambito della terza giornata del convegno internazionale *Amazing experience of Cultural Heritage: Percorsi evocativi ed immersivi dal museo al paesaggio*.

Marinella Pigozzi nel suo approfondimento ha inteso indagare la rappresentazione visibile del mondo che l'uomo si è costruito attraverso mappamondi, carte nautiche, atlanti e altri strumenti, focalizzandosi sulle importanti innovazioni che in ambito cartografico caratterizzarono il XVI secolo. L'uomo del Cinquecento aveva davanti a sé un mondo in gran parte nuovo da conoscere: l'impulso a mappare e catalogare incentivò la produzione di libri, carte ed atlanti la cui diffusione, grazie all'invenzione della stampa, poté essere cospicua dando vita a modelli di visualizzazione della realtà che l'uomo da allora impiega con differenti fini e modalità.

La cartografia, infatti, si trova al crocevia di diversi ambiti di conoscenza: esigenze concrete quali la navigazione e il controllo del territorio accompagnarono lo sviluppo delle prime carte, come testimonia la *Tabula Peutingeriana*, una pergamena del XII-XIII secolo che riporta una mappa raffigurante la rete stradale dell'Impero Romano tra il III e IV secolo con qualche probabile aggiunta posteriore e che costituisce il più antico stradario pervenutoci.

La cartografia, tuttavia, è stata adoperata anche come strumento funzionale all'immaginazione e alla curiosità dell'uomo nei confronti del mondo circostante, che lo spinsero a tentare di plasmare il reale. Non si trattava di una



Abrahamus Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570.



pratica neutra, del prodotto di una visione ‘oggettiva’, bensì di una attività piena di significati politici e antropologici, che con i suoi calcoli matematici precisi contribuì al formarsi di una *Weltanschauung* utile all’uomo per creare un modello di mondo, rappresentato minuziosamente negli atlanti. Lo scrittore Paul Theroux l’ha definita “la più scientifica delle arti e la più artistica delle scienze”, proprio perché caratterizzata da una meticolosa attenzione ai propri elementi costitutivi, fusa con una spinta endogena a superare i limiti del reale attraverso l’immaginazione.

Questa dualità emblematica è espressa negli esempi riportati da Marinella Pigozzi, che sembrano intrecciare un approccio prettamente documentario e oggettivo con una dimensione narrativa, dove le descrizioni abbondano e talvolta sfociano nel fantastico e nell’inverosimile. Un’accurata attenzione per l’osservazione è presente nella *Coronica de las Indias*, opera pubblicata a Salamanca nel 1547, in cui il naturalista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés si propose di catalogare con metodo scientifico i materiali preziosi, la fauna, la vegetazione e le società indigene che ebbe modo di conoscere durante il suo lungo soggiorno in America Centrale. Un simile intento documentario, ma che abbonda di appassionate descrizioni, si riscontra ne l’*Itinerario*<sup>1</sup> del bolognese Ludovico de Varthema, pubblicato nel 1510, ove l’autore narra del lungo viaggio intrapreso tra Africa mediterranea, Arabia, Mar Rosso e India, terre e popolazioni allora sconosciute. La geografia raccontata da Varthema ebbe una grande diffusione tanto da essere pubblicata in più di cinquanta lingue; nel XVI secolo i racconti di terre inesplorate e lontane avevano una buona presa sul pubblico che, incentivato dalle recenti scoperte geografiche, appariva bramoso di conoscenza. Queste narrazioni, talvolta, potevano sfociare nel fantastico come nel caso emblematico di Sebastian Münster, cartografo e cosmografo tedesco, che nel 1544 pubblicò senza aver mai viaggiato la *Cosmographia Universalis* grazie a cui trasmise le sue presunte conoscenze geografiche mescolando la realtà con l’inverosimile e riportando curiosi esempi di mostruosi abitanti dell’Etiopia o di mostri marini.

La portata rivoluzionaria di questo modo di conoscere il mondo non poté venire separata dall’invenzione gutemberghiana, i cui sviluppi caratterizzaro-

<sup>1</sup> Titolo completo: *Itinerario de Ludouico de Varthema bolognese nello Egypto, nella Surria, nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India, & nella Ethiopia. La fede, el uiuere, & costumi de tutte le prefate prouincie.*

no l'intero Cinquecento. La possibilità di riprodurre le carte geografiche in modo seriale incentivò l'esigenza di una sistematizzazione del sapere di carattere enciclopedico e sollecitò l'avvio di veri e propri progetti editoriali come quelli dei cartografi fiamminghi Abrahamus Ortelius e Gerardus Mercator.

Abrahamus Ortelius inaugurò il genere della collezione commentata di carte con la pubblicazione nel 1570 del *Theatrum Orbis Terrarum*, una raccolta di 70 mappe incise dal pittore Frans Hogenberg che documentavano mari, continenti e oceani offrendo una visione completa della superficie terrestre. Nel 1585 Gerardus Mercator, nome latinizzato di Gerhard Kremer, pubblicò ad Anversa la prima edizione dell'*Atlas*, il cui titolo diede il nome a questo nuovo genere editoriale. Nel frontespizio troviamo Atlante, re della Mauritania e celebre cartografo e astronomo che, come ha riportato Marinella Pigozzi, "ci accompagna in un itinerario di conoscenza del mondo, della sua vivibilità, della sua storia". L'opera, pubblicata in più volumi fino al 1602, è una raccolta di carte tra le quali troviamo quelle della Gallia, del Belgio inferiore, della Germania, dell'Italia, della Slavonia e della Grecia. Esse furono realizzate seguendo un sistema di proiezione cartografica introdotto dallo stesso Mercatore: la rappresentazione della geografia non era più il risultato di procedimenti empirici ma di precisi calcoli matematici. La figura di Mercatore, pertanto, fu essenziale per gli sviluppi successivi della disciplina, tanto che i suoi studi sono ancora oggi un importante punto di riferimento: la sua carta d'Europa, concepita nel 1569 e in seguito ribattezzata "Proiezione di Mercatore", fu indispensabile per la realizzazione delle rotte nautiche ed è tuttora impiegata nell'applicazione Google Maps.

Marinella Pigozzi, durante il suo intervento, ha offerto diversi spunti di riflessione sulla società contemporanea che, servendosi dei sistemi informativi geografici (GIS), sembra continuare a perseguire lo stesso smanioso desiderio che aveva caratterizzato il Cinquecento di visualizzare, conoscere e controllare il mondo. Il tentativo di coniugare arte e scienza, fin dal XVI secolo alla base della cartografia, sembra coincidere con l'ambizione odierna che sostiene numerosi progetti di realtà aumentata.

L'esempio dell'applicazione AC Tourist, sviluppata dalla startup barese Augmented.City, è emblematico. La piattaforma, vincitrice del Huawei Innovation Contest 2019, sfrutta la tecnologia dell'AR cloud su scala urbana; una mappa in 3D della città viene aggiornata in modo costante dagli utenti e dal team interno, inserendo informazioni sui contenuti presenti: monumenti,

edifici, attività commerciali e servizi. In questo modo si può avere a disposizione una infrastruttura virtuale di dati a cui accedere, in modo semplice puntando la fotocamera dello smartphone sul punto di interesse e visualizzandone sul display una versione accurata in realtà aumentata. Al momento l'applicazione è disponibile per alcune città: Bari, Helsinki, Amsterdam, Barcellona, Mosca, San Pietroburgo, Seattle e New York, ma è in continua espansione.

Marinella Pigozzi ha espresso alcune perplessità legate al progetto, in quanto attualmente la dimensione commerciale sembra prevalere su quella antropologico culturale; le indicazioni di bar, ristoranti, alberghi e le relative recensioni sui siti specializzati sembrano, infatti, avere il sopravvento. Nonostante ciò, il potenziale offerto da queste applicazioni è innegabile; si confida, pertanto, che lo sviluppo futuro possa interessare quegli aspetti, ora più trascurati, che consentano di avvicinare un numero sempre più cospicuo di persone alla conoscenza del patrimonio culturale.

L'incontro con Marinella Pigozzi ha proposto una panoramica delle rappresentazioni visibili del mondo che caratterizzarono il XVI secolo, al fine di dimostrarne l'influenza sulla nascita e lo sviluppo della cartografia odierna. Gran parte delle carte utilizzate oggi si fondano sui medesimi modelli e sistemi di proiezione di 500 anni fa, ma l'uso è parzialmente diverso e se ne discostano per quanto riguarda intenti e obiettivi. Al momento attuale, infatti, il loro impiego appare prevalentemente legato ad esigenze pratiche, alla raccolta e al trattamento dei dati, in particolare con finalità commerciali. Sarebbe auspicabile recuperare una dimensione culturale avvalendosi dell'immaginazione che tanto stimolò i naturalisti e i cartografi del passato.

*24 novembre 2020, diretta streaming a cura di AMaC.*



## ARTE TRA CONTEMPLAZIONE E CONDIVISIONE

*Eleonora Ianni*

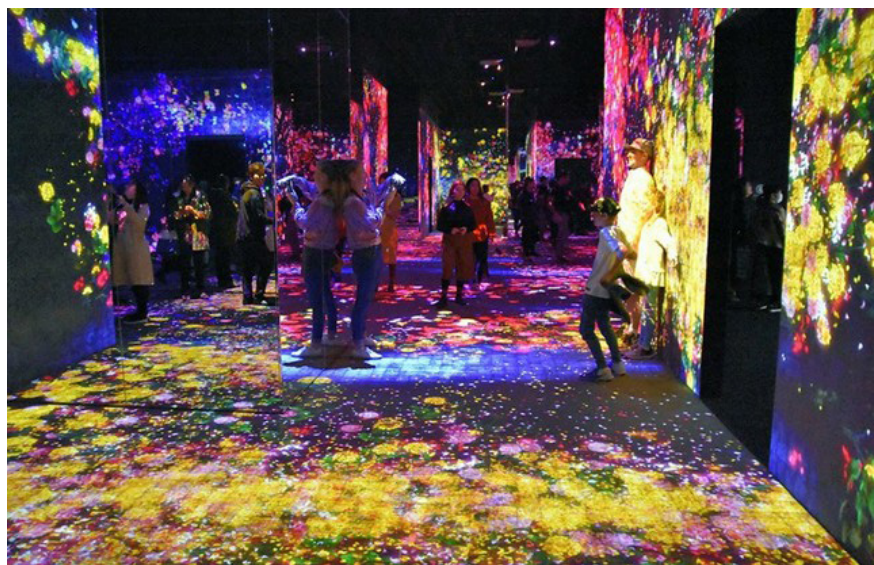
Giovedì 19 novembre si è svolta la seconda giornata di *Amazing experiences of cultural heritage. Percorsi evocativi ed immersivi dal museo al paesaggio*. L'obiettivo del dibattito è stato quello di attivare una riflessione sulle varie modalità di presentazione e fruizione di ciò che oggi definiamo “beni culturali”, dentro e fuori al museo, dando conto dell'evoluzione degli aspetti politici ed etici sottesi alle dinamiche di organizzazione dello spazio espositivo sempre più volto a coinvolgere lo spettatore, accogliendo e sperimentando le tecnologie più attuali.

Roberto Pinto ha moderato il panel della seconda giornata del convegno, durante la quale l'attenzione allo sguardo e all'attitudine dello spettatore è stata il filo rosso degli interventi, raggruppati sotto il titolo di *Expographies du spectacle. Les expériences immersives: des expositions universelles au spectateur postmoderne*.

Tra gli altri, ha particolarmente suscitato il mio interesse il contributo risultato dalla collaborazione di due dottori di ricerca presso l'Università Complutense di Madrid. Modesta di Paola, laureata presso l'Università di Palermo e di Barcellona, con varie esperienze come *visiting fellow* negli Stati Uniti e Daniele Lesmes González, il quale grazie anche agli studi in Giurisprudenza affronta le analisi sul mondo dell'arte mantenendo un'interrelazione con le scienze sociali. Entrambi sono membri del progetto legato all'università madrilenza *Atlas Museo*, che coniuga la conoscenza teorica del percorso universitario all'expertise di curatela del Museo El Prado della stessa città.

L'intervento dei due ricercatori *Gli interstizi dell'immersivo. Politiche esopografiche e pratiche artistiche* ha intrapreso una riflessione sugli aspetti psicologici ed estetici di ciò che l'immersione nell'opera d'arte così come in uno spazio espositivo, comporta nel fruitore. A questo riguardo è stato evidenziato dagli autori che il sogno di 'trovarsi dentro l'opera' rappresenta un modo di sentire tipico dell'età moderna: dal desiderio di Jean Jaques Rousseau di una trasparenza che elimini ostacoli tra realtà e immaginazione consentendo di vivere nella 'meraviglia', all'analogo *thaumazein*, la stupita fascinazione riportata dai fratelli Goncourt durante l'Esposizione Universale di Parigi del 1867, che propose tecniche così avanzate per l'epoca da venire percepite come visionarie, in quanto in grado di potenziare l'esperienza estetica.

Oltre all'utilizzo di strumenti quali la tecnologia *oculus*, i visori e la realtà aumentata, l'approccio immersivo diventa esso stesso elemento cardine della politica esopografica, modello che annulla la distanza implicita in ogni rappresentazione. Gli esempi sono molteplici: dal film *Dreams* (1990) di Akira Kurosawa alle *immersive experiences* tra i campi di girasoli del pittore Vincent Van Gogh, ospitate presso musei internazionali quali il Minneapolis Art Museum



TeamLab, *Forest of flowers*, 2019, Mori Building Digital Art Museum, Odaiba.

negli Stati Uniti, o più recentemente presso l'Atelier des Lumières a Parigi nel 2019, lo spettatore viene trascinato nell'opera e nell'allestimento, divenendone parte integrante. Sparisce lo spazio vuoto utile a riflettere sull'ambiente circostante e ad esercitare una azione critica nei confronti delle opere d'arte esposte, che tendono così a perdere gerarchia e individualità a favore di una inclusiva accoglienza.

Nell'installazione di Tomás Saraceno *In Orbit*, realizzata nel 2013 presso il Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), i visitatori o, meglio, i partecipanti, fluttuano su nuvole fatte di reti. Svanisce la pressione della forza di gravità, come se i corpi perdessero di consistenza, ormai fusi indissolubilmente con l'opera. Superare i confini tra soggetto e oggetto porta a un mimetismo assoluto tra spettatore e mezzo. Questa è la strada dell'immersivo' come intensificazione del piacere secondo il *leader* del collettivo giapponese teamLab Toshiyuki Inoko, il quale auspica un abbattimento dei confini tra le arti e tra gli artisti e il pubblico, per "permettere ai visitatori di dissolversi nell'arte diventando parte di essa". Chi visita il museo del teamLab sull'isola artificiale di Odaiba, in Giappone, 'viaggia' lungo l'installazione permanente "No Boundary between Viewer and World", un insieme di opere digitali entro le quali ognuno può 'immergersi' ed interagire; un mondo onirico percepito dall'interno dove il visitatore abita lo spazio come in un sogno.

Scenari avvolgenti quali quelli del *Mori Building Digital Art Museum* e la tendenza del museo odierno a valorizzare l'aspetto esperienziale dell'allestimento, inducono a documentare, attraverso i *social media*, il coinvolgimento in questo mondo spettacolare e potenziato da effetti ottici e sensoriali. Ciò tuttavia crea una dicotomia tra il soggetto, che si dissolve nella contemplazione dell'opera d'arte divenendone parte, e la molteplicità della documentazione video e fotografica che testimonia l'esperienza, riportando alla luce gli interstizi e le parentesi e inducendo il soggetto a riappropriarsi della sua singolarità. Si palesa così la tensione tra il *continuum* dell'immersione nell'opera d'arte e la discontinuità della sua assimilazione.

L'intervento, riferendosi alla produzione di artisti contemporanei, ha messo in evidenza come la strategia immersiva possa fare parte di un *modus operandi* artistico, agevolato dall'utilizzo di tecniche e tecnologie espografiche avanzate. Le potenzialità offerte da apparecchi ottici e realtà virtuale e aumentata rispondono al desiderio di affidare al pubblico un ruolo di *agents* piuttosto che di *audience*, seppur in forma di un'illusione, divenendo strumenti 'ponte' di

un'esperienza 'fisica', seppur fittizia, e sensoriale, che evocando immagini oniriche entro spazi concreti per l'occhio, mira a collocare lo spettatore al centro della sua personale avventura.

Il dibattito che ferve intorno alle interazioni che l'uomo intreccia 'nel e con' lo spazio espositivo è occasione di continue riflessioni, come testimonia il tema oggetto della *Call for papers: 360°. L'immagine ambientale nelle arti visive tra realtà virtuale e aumentata*, bando promosso dalla rivista online *PianoB*.  
Arti e culture visive del Dipartimento delle Arti.

*24 novembre 2020, diretta streaming a cura di AMaC.*



## DOMINIQUE PIERRE MAURICE POULOT – *COMMENT SE VOIR DANS LA COLLECTION DE L'AUTRE ?*

*Elena Righini*

L'incontro con Dominique Poulot del 17 novembre ha inaugurato il ciclo di conferenze *Amazing experiences of cultural heritage: percorsi evocativi e immersivi dal museo al paesaggio*, proseguite nelle giornate del 19, 24 e 26 novembre. Sandra Costa in apertura ha sottolineato l'importanza della collaborazione tra il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum, l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, la Pinacoteca di Brera, il programma Atlas Museo dell'Università di Madrid e il Museo del Prado, e del tema scelto che, nell'ambito dei sistemi museali, soddisfa diversi obiettivi, tra cui l'educazione culturale e la valorizzazione del patrimonio artistico.

L'esperienza immersiva può essere realizzata tramite l'equilibrio tra realtà ed illusione, con una speciale attenzione al coinvolgimento emotivo e sensoriale finalizzato a una maggiore conoscenza dei beni culturali. La partecipazione degli spettatori è il traguardo che si prefiggono molte delle strategie immersive orchestrate negli allestimenti ogniqualvolta sia offerta l'occasione di riaperture e rifacimenti degli ambienti espositivi. Secondo Anna Rosellini, che con Sandra Costa ha coordinato l'iniziativa, l'uso di tecnologie avanzate sta diventando sempre più attuale; il convegno ha cercato di indagare la permeabilità tra queste diverse modalità, garantendo un'attenzione a tutto tondo al tema.

Dominique Poulot ha articolato un discorso incentrato su alcuni concetti chiave della più attuale riflessione museologica: *ambiance, absence, tournant d'atmosphérique o matériel*. Ha sottolineato da principio un paradosso che il convegno ha messo in evidenza: «on parle d'ambiance et immersion dans un



Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

moment dans lequel il n'est pas possible d'avoir les pratiques habituelles. » L'emergenza che stiamo vivendo non permette, infatti, l'abituale fruizione degli spazi museali ed espositivi, mettendo alla prova la loro capacità di adattarsi a situazioni straordinarie per continuare a coinvolgere il pubblico.

In un momento in cui non è possibile realizzare l'esperienza fisica della visita al museo, la contemplazione delle opere attraverso tecnologie digitali diventa un'occasione per sperimentare l'*absence*, non solo della materialità degli oggetti artistici, ma soprattutto dell'*ambiance*, quell'insieme di fattori irripetibili che caratterizzano un'esperienza estetica in un dato luogo e momento. Il concetto è ben rappresentato nel volume di Daniele del Giudice *Nel Museo di Reims*, ove si racconta l'esperienza museale proprio tramite questa intima relazione tra l'osservatore e lo spazio espositivo: un visitatore si reca al museo con lo scopo di vedere il quadro *La morte di Marat*, ma il percorso dell'allestimento lo induce a un 'viaggio' all'interno delle sale e a sviluppare una certa "*obstination dans le regard porté aux les différents tableaux*" alimentata dalla narrazione curatoriale. Il racconto è una descrizione efficace di cosa può accadere al visitatore quando l'*ambiance* diventa motore di interesse.

Dominique Poulot ha fatto riferimento a numerose pubblicazioni, tra le quali *Le concept d'ambiance* di Bruce Bégout, che presta una nuova attenzione all'*ambiance* e al *tournant atmosphérique*, un cambiamento negli studi che ha ampliato la ricerca estetica ad indagini sul luogo, sull'atmosfera e sui metodi espositivi. Questa *nuance* affettiva e patetica, legata non solo all'esperienza sensibile, ma alla percezione intima, permette di riesaminare il *tournant matériel* al quale stiamo assistendo da una trentina di anni, una sorta di 'fetichismo' relativo al posizionamento delle opere e al potere della loro individualità all'interno dello spazio museale. Il concetto di *ambiance*, infatti, mette in dubbio che gli oggetti e la storia, per quanto essenziali, siano il solo fondamento dell'esperienza museale, altrimenti il rischio è di dimenticarsi della *puissance*, della forza dell'atmosfera e dello spazio. Occorre quindi chiedersi se il pubblico sia più coinvolto dall'atmosfera del museo oppure dalle informazioni che gli vengono proposte.

La possibilità di immersione offerta dal museo è testimoniata, già verso la fine del XVIII secolo, dalla fortuna dei *museés d'auteurs*, termine nato nel contesto della letteratura simbolista e decadente francese e che si riferisce ad ambienti molto connotati, inizialmente le case di collezionisti, che praticando l'arte dell'*assemblage* hanno saputo creare luoghi espositivi privati, come pun-

tualizzato da Edmond de Goncourt (1897), in grado di consentire una relazione intima con lo spazio, molto più della *froide tombe d'un musée*. Può essere un esempio la collezione di Isabella Stewart-Gardner, oggi nell'omonimo museo a Boston, o l'archivio del dottor Stanley Burns a New York, che conserva la più grande raccolta al mondo di fotografie storiche e di ambito medico e non solo. I musei appartenenti a questa categoria si caratterizzano per la loro criticità curatoriale, in grado di offrire singolarità di allestimento e collezioni e per la loro capacità di coinvolgere il visitatore visivamente ed emotivamente. La *résistance-résilience* di questi musei, spesso fondati da amatori o filantropi, è sfidata dalla modernizzazione e globalizzazione della museografia contemporanea: queste collezioni sono eclettiche e vi è tra di loro scarsa omogeneità e poca sinergia sugli aspetti museografici, anche per le differenze tra i diversi paesi e contesti. La necessità di concentrare risorse in questi piccoli musei che raccontano storie è espressa con forza da Orhan Pamuk in *A modest manifesto for museums*, opera esposta al Museo dell'Innocenza ad Istanbul.

Dominique Poulot ha completato la riflessione sulla *phénoménologie de l'ambiance* soffermandosi sul tema dell'estetizzazione dell'ambiente nella contemporaneità e citando il progetto *The public art center*. A partire dal 2013 l'associazione Art + Université + Culture ha dato avvio ad un programma volto alla valorizzazione dell'arte pubblica presente nelle università francesi coinvolgendo l'artista belga Wesley Meuris: "*Les universités françaises ont un patrimoine important d'art public [...] mais il est victime d'une dispersion*". Con la sua supervisione sono stati realizzati 200 quadri tramite montaggio e collage di immagini delle opere, creando un'installazione che è contemporaneamente archivio, collezione, esposizione ed opera d'arte, e consente di visualizzare la ricchezza dell'arte pubblica presente nelle università: "*Le travail de Meuris permet une visibilité sans précédents de cette collection imaginaire, un vrai territoire de projet*" ha detto Dominique Poulot; i campus sono finalmente presentati come ambienti di creazione artistica.

I molteplici temi affrontati durante l'incontro hanno consentito di porre in evidenza l'eclettismo dei musei in quanto luoghi di rappresentazione ed esposizione della storia e la relazione tra due importanti elementi che caratterizzano lo spazio museale: l'*affordance*, cioè la capacità immediata di trasmettere contenuti, e l'*ambiance*, ovvero l'impressione che un determinato luogo infonde in una persona e in una specifica situazione ma, soprattutto, sulla centralità del ruolo degli spettatori e sull'importanza del loro coinvolgimento.

Nella museologia contemporanea, infatti, è proprio questo aspetto, favorito dalla proposizione di percorsi empatici, che consente ai contenuti e ai messaggi trasmessi di lasciare una traccia efficace, in quanto connessa all'esperienza e alle emozioni provate nel contesto museale. Se il termine *atmosphère* definisce il clima, l'aria di un luogo, *ambiance* rinvia ad un concetto più complesso e legato alla molteplicità degli stimoli che un soggetto riceve durante la visita ad un allestimento e contesto specifici, racchiudendoli in un'esperienza memorabile e di intenso valore formativo.

*17 novembre 2020, diretta streaming a cura di AMaC.*



## IN PROSPETTIVA: DIALOGHI SUL TEATRO #13

Silvia Gribaudo in dialogo con Franca Zagatti

*Sara Di Sabatino*

Il progetto “In prospettiva: dialoghi sul teatro” è nato dalla collaborazione del Dipartimento delle Arti – La Soffitta con ERT (Emilia-Romagna Teatro Fondazione), con la curatela di Gerardo Guccini, Claudio Longhi e Rossella Mazzaglia.

Il ciclo di incontri, tenutosi dal 29 giugno al 14 dicembre 2020, ha inteso affrontare il ruolo degli artisti e del loro operato performativo, anche nell’attuale contesto di emergenza del Coronavirus, sottolineandone l’impegno ad una resistenza positiva e la capacità di cogliere nuovi spunti di riflessione, nonostante le mutate abitudini di vita cui siamo chiamati ad adattarci.

L’indagine si è svolta seguendo tre piste, ognuna delle quali guidata da un binomio che ha analizzato:

- il rapporto tra il corpo e il mondo circostante con il quale esso interagisce (Corpo-Mondo);
- la relazione tra il sistema teatrale e l’ambiente dove questo si inserisce, a volte in antitesi altre in perfetta sinergia (Sistema-Ambiente);
- il ruolo eterogeneo del pubblico nei confronti dell’artista e della *performance* alla quale si trova ad assistere (Spettatore-Persona).

All’interno di quest’ultima sezione si colloca il tredicesimo incontro dedi-

cato all'intervista di Franca Zagatti, artista e studiosa di danza educativa e di comunità, a Silvia Gribaudo, coreografa e *performer*.

La prima domanda di Franca Zagatti ha riguardato il ruolo dello spettatore e il conseguente equilibrio che questi instaura con l'artista: a tale proposito Silvia Gribaudo ha sottolineato l'importanza che attribuisce, durante i suoi spettacoli, allo sguardo.

L'atto del 'potersi guardare' tra il *performer* e il pubblico e le reazioni che quest'ultimo assume di conseguenza costituiscono spunti interessanti per la sua ricerca performativa al punto che è solita ricorrere a specifici accorgimenti tecnici, come scegliere di mantenere una luce abbastanza alta in scena, per non interrompere lo scambio di connessioni tra l'attore e lo spettatore.

La relazione biunivoca che si genera impone allo spettatore di abbandonare il suo ruolo passivo per agire come attore di un vero e proprio rito all'interno della scena; lo sguardo, per Silvia Gribaudo, funge da guida per la sua danza: in alternativa, quando si è troppo lontani dalla platea per intercettare gli occhi, ciò che l'artista ricerca è l'energia emanata dal pubblico.

Quello che si viene a creare è quindi una sorta di patto relazionale in cui ogni persona agisce per contribuire alla creazione di una danza collettiva, fondata sul principio dell'azione-reazione.

Per sottolineare come la differente ricezione della *performance* da parte del pubblico porta a mutevoli reazioni, scaturite dall'azione del *performer* in scena, l'artista cita uno dei suoi 'cavalli di battaglia', lo spettacolo *Graces*.

Il lavoro nasce come riferimento indubbio alle *Tre Grazie* di Canova, emblema della bellezza e proporzione universali, rivisitate però con la comicità cruda ed empatica che caratterizza i suoi lavori.

Come un *fil rouge* che lega tutte le sue opere, anche in *Graces* il percorso dell'esibizione muta in base alle necessità, alle circostanze, tenendo conto perfino del numero di posti a sedere vacanti tra uno spettatore e l'altro, sviluppando così reazioni che fortemente condizionano la *performance*.

Silvia Gribaudo li chiama "spazi di vuoto": ad esempio ogni spettatore per una risata ha il suo diverso tempo di reazione e questo genera la necessità di un ascolto ritmico da parte dell'artista nei confronti del pubblico. La danza, fungendo da laboratorio e operando a più livelli della sensibilità individuale, cuce uno spettacolo personalizzabile addosso a ciascuno spettatore.

Silvia Gribaudo ha riscontrato un mutamento delle dinamiche performative nel corso della pandemia, in particolare riguardo alla ricezione dello spetta-





Silvia Gribaudi, *Graces*, 2018.

colo e alla conseguente azione dello spettatore. L'atteggiamento del pubblico, tendenzialmente corale prima dell'emergenza Coronavirus, si è fatto più intimista.

Franca Zagatti è passata poi ad indagare il processo creativo: oltre alle classiche ore di prova, ciò che è fondamentale per la compagnia di Silvia Gribaudi è esercitarsi alla presenza scenica mediante una sorta di prova aperta, che mira a raggiungere la facoltà di “essere a proprio agio nel disagio”.

Silvia Gribaudi definisce “disagio” il coinvolgimento delle personalità eterogenee, anche totalmente esterne al contesto artistico, che vengono chiamate ad assistere allo spettacolo per consentire ai danzatori di mettersi alla prova e cercare di offrire il proprio lavoro in modo semplice, abituandosi al contatto visivo e fisico, alle reazioni del pubblico, ma soprattutto a raggiungere un equilibrio con il proprio corpo.

Durante le esibizioni la coreografa accompagna i co-artisti a volte esibendosi assieme a loro, altre dirigendoli direttamente dalla platea, con uno scopo preciso: divertire il pubblico e rendere piacevole al *performer* ciò che sta facendo, senza leggi né forzature eccessive, assecondandolo nel proprio percorso di espressione personale.

Franca Zagatti ha affrontato poi il delicato tema dell'impatto della pandemia sulla sensibilità del *performer* nei confronti del proprio corpo, indotto dalle costrizioni a richiudersi in sé stesso.

Silvia Gribaudi ha riposto riallacciandosi a '*A corpo libero*', un lavoro del 2009 in costante evoluzione, alla base del quale c'è lo studio del corpo performante di una ragazza - la stessa Gribaudi più giovane - alla ricerca della propria 'normalità fisica'. Questa riflessione viene riattualizzata nelle più recenti versioni, in cui una donna - la Gribaudi ora matura - vuole liberare quello stesso corpo e destrutturarlo, per poterlo usare nuovamente con tutte le sue imperfezioni dovute al trascorrere del tempo.

"La drammaturgia è scolpita nel corpo del *performer*": le parti decadenti, proprie di un fisico maturo, permettono all'artista di combattere i *cliché* volti alla ricerca della perfezione assoluta, obbligandola a riscattarsi attraverso un nuovo equilibrio.

Allo stesso modo durante la pandemia il corpo, pur penalizzato dal distanziamento, non per questo ha perso le sue funzioni relazionali, grazie alla propria capacità di adattamento.

Secondo l'artista per risolvere il problema della difficoltà alla relazione diretta è, infatti, possibile perfezionare altri strumenti e tecniche di comunicazione.

Nel mondo dello spettacolo la necessità di essere presenti fisicamente durante le *performances* è fondamentale per una divulgazione efficace, per lo spettatore come per l'attore.

Tuttavia, secondo Silvia Gribaudi, questa *impasse* può costituire un trampolino di lancio per affinare altri mezzi di espressione, come le piattaforme virtuali, o per riscoprire il valore di altre funzioni come quella della voce e dell'ascolto, provando ad anteporre il senso dell'udito a quello della vista. In una società costruita sull'immagine, è interessante poter studiare anche solo il suono del corpo in movimento, lasciando che la sua invisibilità - dovuta a particolari circostanze, come ad esempio l'emergenza Coronavirus - possa stimolare la fantasia della ricezione.

Il dialogo si è concluso con una domanda aperta riguardo a quale sia la responsabilità della danza contemporanea nel panorama attuale. L'artista, tornando a sottolineare come il pubblico possa costituire davvero il fulcro dell'operato artistico, ha affermato che la propria aspirazione è la realizzazione di un livello di comunicazione che attraverso il rapporto persona-persona e la consapevolezza del senso dello spazio, stimoli nello spettatore lo sviluppo della capacità critica.

Il lavoro ibrido di Silvia Gribaudo, che si muove tra *performance art*, danza e teatro, pone al centro della sua ricerca artistica il corpo.

In uno spazio-tempo turbato come quello contemporaneo, colpito dalla pandemia esso, chiamato alla sopravvivenza e obbligatoriamente confinato, rimane tuttavia protagonista relazionale, in quanto strumento consapevole e capace di adattarsi alle necessità imposte dalla distanza, senza per questo rinunciare alla interazione con l'altro.

*30 novembre 2020, diretta streaming a cura di DAMSLab/La Soffitta.*



**LORENZO BALBI, *DENTRO E FUORI DAL TEMPO. ALCUNI  
DISPLAY ESPOSITIVI RECENTI A BOLOGNA***

*Elena Righini*

Il 16 dicembre si è svolto il convegno “Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti”, curato da Lucia Corrain e trasmesso in diretta streaming sulla pagina Facebook del DamsLab/La Soffitta. L’obiettivo è stato quello di analizzare come, nell’ambito di progetti espositivi contemporanei, si stia sviluppando una spinta alla rilettura dell’arte del passato in dialogo con quella odierna. Il gesto anacronico di comporre allestimenti che propongono la compresenza di temporalità multiple può consentire l’apertura della discussione sulle interazioni tra differenti periodi storici, stimolando interpretazioni che coinvolgono la contemporaneità.

Numerose personalità del mondo dell’arte hanno contribuito ad approfondire le diverse sfaccettature di questa complessa tematica, offrendo punti di vista complementari. In particolare, grazie alla mediazione di Michele di Monte nella mattinata e di Angela Mengoni nel pomeriggio, è stato possibile articolare una riflessione che ha intrecciato il punto di vista della critica teorica e l’esperienza della pratica allestitiva, garantendo una preziosa occasione di analisi e confronto.

L’interesse per l’intervento di Lorenzo Balbi, curatore e direttore del Museo di Arte Moderna di Bologna, è nato dalla sua scelta di approfondire il tema partendo da progetti espositivi locali. Presentando “Dentro e fuori dal tempo. Alcuni display espositivi recenti a Bologna” egli ha rivolto la sua attenzione al passaggio dalla discussione teorica alla pratica curatoriale, e ha analizzato alcune esperienze allestitive che hanno trovato spazio entro il panorama cittadino,

coinvolgendo collezioni museali - come nel caso del MAMbo - o esposizioni temporanee - come quelle realizzate nel contesto di ArtCity.

Secondo Lorenzo Balbi la reinterpretazione delle collezioni permanenti è una interessante chiave curatoriale per il futuro prossimo dei musei, come ha reso evidente il contesto dell'attuale emergenza sanitaria, in particolare nella fase intermedia tra il primo e il secondo lockdown, quando le mostre temporanee rappresentavano per i musei un rischio inaffrontabile. Si è, quindi, deciso di ripartire con progetti in grado di riattualizzare le opere del museo.

In questo periodo anche il pubblico è cambiato: senza il turismo internazionale ed interregionale i visitatori del museo provengono dalla città o dai dintorni bolognesi; la rilettura delle collezioni è così diventata occasione di riappropriazione del patrimonio artistico locale e stimolo per ritornare al museo con la voglia di aprirsi a nuovi punti di vista sulle opere già conosciute. Ad esempio, nell'ambito del ciclo *RE-COLLECTING*, l'esposizione "Castagne matte", attiva fino al 14 febbraio 2021 al MAMbo, ha offerto una riflessione sulla ritualità del mondo contemporaneo partendo dalla ritualità del passato, grazie a una sinergia tra opere del Museo d'Arte Moderna e opere del Museo Civico Archeologico.

La sfida del futuro secondo Lorenzo Balbi è proprio questa: portare fuori dai depositi le opere meno conosciute, creare parallelismi con la contemporaneità, stimolare l'interesse degli spettatori, istruendoli ma anche provocandoli, ponendo in discussione temi e temporalità differenti. Questa pratica curatoriale può estendersi alla rilettura di spazi poco utilizzati, che tramite l'arte si aprono ai cittadini proponendosi come luoghi espositivi.

Lorenzo Balbi ha esposto alcuni esempi di riattualizzazione di siti bolognesi nel contesto di ArtCity, il festival di arte contemporanea concepito dal Comune di Bologna e Bologna Fiere per arricchire l'Art Week della città che si svolge di norma alla fine del mese di gennaio in contemporanea con Arte Fiera.

Durante l'Art Week del 2018 il MAMbo, nell'ambito di una mostra sull'avanguardia russa organizzata in occasione del centenario della Rivoluzione, aveva invitato Vadim Zakharov, un artista russo che vive a Berlino, per la *performance* "Tunguska Event, History Marches on a Table", che ha avuto luogo nell'edificio dell'ex Galleria d'Arte Moderna di Bologna (GAM), ora MAMbo. L'artista ha proposto una rappresentazione teatrale non convenzionale, mettendo in scena gli eventi della Rivoluzione attraverso l'allestimento di una tavola imbandita i cui commensali erano gli spettatori. La riflessione



*Tunguska Event, History Marches on a Table*, 2018, ex Galleria d'Arte Moderna di Bologna (GAM).

su accadimenti di tale significato storico, di solito citati con nostalgia e gravità e qui rivisitati attraverso il filtro della gestualità quotidiana, ha posto in dialogo la Rivoluzione Russa e la contemporaneità, provocando una “esplosione culturale piombata sul tavolo come un anacronistico meteorite, in analogia a quanto avvenne a Tunguska”, come affermato da Lorenzo Balbi.

Possiamo citare anche l'evento svoltosi in occasione della seconda edizione di ArtCity nel padiglione dell'Esprit Nouveau, costruito negli anni Settanta di fronte alla sede della GAM: i visitatori sono stati accolti in un luogo che esiste, qui ed ora, ma pensato per un altro tempo e per un altro luogo. Originariamente realizzato a Parigi per l'Esposizione Internazionale delle Arti decorative del 1925, esprime il concetto futuristico dell'abitare di Le Corbusier, nell'alloggio standardizzato e completo, misurabile secondo il modulo umano. La sua ricostruzione bolognese è quindi uno spazio anacronistico: visitabile nel presente, progettato nel passato, abitato nel futuro. Qui, nel 2019, Sabrina

Samorì ha curato la *performance* di un duo di artisti francesi che si muovevano inserendosi naturalmente tra i visitatori, influenzandone il movimento e suggerendo possibili posizioni nello spazio. L'evento ha quindi suggerito punti di vista contemporanei e una lettura attualizzata, in dialogo con il presente, all'interno di uno spazio pensato per il passato.

Lorenzo Balbi ha poi scelto di soffermarsi su due mostre tenutesi al MAMbo. "Un certo numero di cose" è stata la prima retrospettiva di Cesare Pietroiusti in una istituzione pubblica italiana, ed ha avuto come tema centrale il dialogo tra il tempo e la produzione dell'artista. Per la mostra, infatti, sono stati selezionati 64 elementi che rappresentassero la sua vita, uno per ogni anno: non solo opere, ma anche oggetti appartenuti al suo passato - come il primo tema da lui scritto e corretto dall'insegnante o il quadro di Alberto Burri che fu fonte di ispirazione per alcuni lavori - inseriti nell'esposizione non a titolo documentativo, ma in dialogo con le opere che lo hanno reso famoso, in modo che apparissero parte della produzione dell'artista. Al contrario di una classica retrospettiva l'esposizione non è stata organizzata cronologicamente e in apertura è stata aggiunta una serie di opere definite da Pietroiusti "sbagliate," mai rese pubbliche prima. L'artista e il curatore hanno deciso di 'sfidare' il *medium* mostra organizzando un percorso atemporale e trasversale: esponendo oggetti differenti nella stessa anacronica narrazione l'allestimento ha compromesso la definizione stessa dell'opera d'arte. La mostra si concludeva con una azione collettiva costituita da un ring centrale in cui alcuni artisti, per tutta la durata della mostra, dovevano riprodurre, riattualizzare e ridiscutere i lavori dell'artista, in un tentativo di mettere in discussione la sua e la loro produzione, proponendone una lettura che andasse oltre una semplice analisi del passato.

Anche l'ultimo esempio, "AGAINandAGAINandAGAINand," inaugurata il 21 gennaio 2020 al MAMbo, visitabile per quattro settimane e poi disallestita a causa dell'emergenza sanitaria, riprende il tema della temporalità. L'opera centrale della mostra, realizzata nella Sala delle Ciminiere, era una grande installazione dell'artista islandese Ragnar Kjartansson rappresentante in scala reale una scenografia, stereotipata e teatrale, di una piazzetta con fontana circondata da case, in una ambientazione che potrebbe ricordare un paese francese degli anni Cinquanta. Lo scenario era condannato ad ospitare un loop temporale: i tre minuti del risveglio mattutino di due abitanti, che si ripete all'infinito. Gli spettatori osservavano in attesa del cambiamento, del



seguito, ma questo non arrivava mai, perché l'opera risiede in una temporalità diversa, in una a-temporalità, in cui la perenne attesa del pubblico si esaurisce nel loop infinito. Gli spettatori, portati a riflettere sull'anacronia della scena del passato riproposta nel presente, come se per i settanta anni successivi i personaggi avessero ripetuto le stesse azioni, immutate, sono posti davanti allo specchio della *routine* quotidiana di ogni essere umano.

Lorenzo Balbi ci ha accompagnati alla scoperta di pratiche curatoriali e artistiche che pongono in discussione il concetto di tempo e il modo in cui è percepito. L'arte può rivelarne l'anacronia, materializzandola in eventi ed opere che diventano spunto di riflessione sulla relazione tra presente e passato. Gli spettatori, provocati sul loro personale rapporto con la temporalità del quotidiano, ne divengono i testimoni.

L'attività allestitiva che Lorenzo Balbi ha portato a paradigma di queste dinamiche mette in luce una pratica espositiva bolognese in continua trasformazione, e attenta alla rivalorizzazione dei luoghi e delle collezioni che identificano le radici artistiche e culturali locali.

*16 dicembre 2020, diretta streaming a cura di DAMSLab/La Soffitta.*



L'iniziativa di collegArti, nata nell'anno accademico 2016-2017, giunge alla pubblicazione del quarto volume, dedicato alla raccolta degli articoli scritti dagli studenti nel 2020 per raccontare gli eventi organizzati dal Dipartimento delle Arti e dalla Fondazione Federico Zeri.

In quest'anno particolarmente difficile per il mondo dell'arte, della cultura e dell'università, gli studenti hanno dimostrato tutto il loro interesse nei confronti di questa forma di didattica partecipativa, confermando un forte desiderio di coinvolgimento e di condivisione che la pandemia non ha sopito.

Il volume testimonia la capacità di collegArti di adattarsi con estrema flessibilità alle condizioni imposte dall'emergenza sanitaria grazie alla natura stessa del progetto, nato come un'esperienza autenticamente digitale e finalizzato alla pubblicazione online dei contributi scritti dagli studenti.