

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Le mostre
Storie e significati delle pratiche espositive
Vol. VI, n.1 (2015)



Le mostre
Storie e significati delle pratiche espositive

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

REDAZIONE

Cristina Casero, Laura Da Rin Bettina, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Livio Lepratto, Jennifer Malvezzi, Alice Militello, Valentina Rossi, Alberto Salarelli, Filomena Schettino, Marco Scotti, Marta Sironi, Vanja Strukelj, Chiara Trivisonni, Francesca Zanella, Anna Zinelli

COMITATO SCIENTIFICO

Luigi Allegri, Beatrice Avanzi, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Marco Consolini, Giulia Crippa, Elisabetta Fadda, Simone Ferrari, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Frances Pinnock, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2015 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma



I	Editoriale
1	Maria Pia Pagani <i>Dall'exhibit alla performance: tracce di sinergie creative dannunziane</i>
24	Manuela Soldi <i>Esporre il femminile. L'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890)</i>
37	Aurora Roscini Vitali <i>Uno scenario da film: la "Mostra del Lazio" di Armando Brasini</i>
57	Gianpaolo Angelini <i>Quasi una mostra. Giulio Carlo Argan, Wart Arslan e l'allestimento del Museo dell'Alto Adige tra propaganda e museografia, 1933-1939</i>
81	Alessandra Casati <i>Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza</i>
105	Luca Pietro Nicoletti <i>L'Aquila 1962. "Alternative Attuali" e l'idea di "mostra-saggio"</i>
120	Martina Mariani <i>Arte import/export. Il caso della Galleria Niccoli e l'attività espositiva del Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone.</i>
143	Raffaella Perna <i>Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta</i>
155	Elena Fava <i>Il cibo in mostra. Appunti per una riflessione sulle relazioni tra pratiche artistiche e cultura alimentare e gastronomica</i>
170	Jennifer Malvezzi <i>Il suono e l'ambiente come circostanza. Il contributo della mostra Sonorità Prospettiche alla definizione di sound art</i>
184	Francesca Gallo <i>Modelli audiovisivi e prefigurazioni digitali nelle sperimentazioni sul medium esposizione: Les Immatériaux di Jean-François Lyotard</i>

- 193 Alessandra Piatti *Le pratiche espositive delle opere complesse: alcuni casi nei musei italiani*
- 208 Federica Boragina *Luoghi dove la gente abita*
- 228 Stefania Zuliani *Manifesta - The European Biennial of Contemporary Art*
- 242 Elena Di Raddo *A proposito della ripetizione della "ripetizione differente": il reenactment delle mostre*
- 251 Gaia Chernetich *Tra l' esporre e l' esporsi: dalla rappresentazione alla performance, nuovi approcci alla nozione contemporanea di esposizione. Appunti dal simposio internazionale IMPACT14 "On Exposure" con Dorothea von Hantelmann, Jonathan Bepler e Kate McIntosh*

Ricerche in Corso

- 267 Amalda Cuka *Il fascino della città eterna: studenti albanesi nelle accademie romane nella prima metà del Novecento*

www.ricerchedisconfine.info

Le mostre. Storie e significati delle pratiche espositive



Editoriale



Nell'ultimo decennio si è fatto via via sempre più vivo l'interesse per le mostre, intese come strumento di attività critica e storiografica, fino ad arrivare al riconoscimento del momento espositivo come elemento essenziale per una corretta ricognizione del panorama artistico.

Con il sesto numero di *Ricerche di S/Confine*, appunto dedicato alle pratiche espositive, ci siamo posti quindi l'obiettivo di riflettere sulla natura, sulle caratteristiche e sull'importanza di questi eventi, effimeri quanto persistenti nella memoria, con l'approccio multidisciplinare che contraddistingue da sempre la nostra rivista. Il numero presenta un ricco, seppur ovviamente non esaustivo, caleidoscopio di documenti, letture e critiche ed è organizzato cronologicamente. Si apre con un articolo di Maria Pia Pagani che analizza l'influenza che può aver avuto l'assidua frequentazione delle esposizioni d'arte da parte di D'Annunzio sulla costruzione scenica de *La figlia di Iorio*. Segue lo scritto di Manuela Soldi, che ricostruisce criticamente l'*Esposizione Beatrice*, mettendola in relazione con il generale contesto di emancipazione femminile che andava delineandosi alla fine del XIX secolo. Aurora Roscini Vitali, invece, presenta uno studio sulla cittadella espositiva creata da Armando Brassini per *La mostra del Lazio* del 1923, divenuta in seguito il set del film *Quo Vadis*. Il saggio di Gianpaolo Angelini prende in esame la riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige, un evento espositivo propagandistico, volto ad affermare l'appartenenza del territorio all'Italia fascista. Alessandra Casati propone una lettura della storica mostra milanese del 1951 sul Caravaggio, realizzata attraverso gli articoli apparsi sulla stampa non specialistica e sui quotidiani, mentre Luca Pietro Nicoletti propone una precisa e corretta ricostruzione della prima edizione della manifestazione *Alternative Attuali*, ideata da Enrico Crispolti. Ai rapporti che la Galleria Niccoli di Parma ha intessuto con l'ambiente

artistico giapponese è dedicato, invece, il saggio di Martina Mariani, mentre Raffaella Perna fa luce sulla figura della gallerista Romana Loda, personaggio chiave per la diffusione dell'arte femminista nell'Italia degli anni Settanta. Il contributo di Elena Fava si incentra su un argomento particolarmente attuale, il cibo in relazione alle sperimentazioni artistiche contemporanee, mentre il saggio di Jennifer Malvezzi si concentra sul suono, ricostruendo la prima mostra europea di sound-art *Sonorità Prospettiche*, tenutasi a Rimini nel 1982.

I successivi saggi affrontano il tema espositivo con uno sguardo alle pratiche curatoriali più strettamente contemporanee: Alessandra Piatti analizza i differenti approcci espositivi impiegati dai musei italiani per allestire opere complesse (installazioni, *site-specific*, arte partecipata, etc...), mentre Federica Boragina documenta il fenomeno delle mostre negli spazi domestici dagli anni Novanta a oggi. Attraverso un *excursus* lungo i suoi primi dieci anni di storia, Stefania Zuliani ci propone un'accurata analisi della più "giovane" delle biennali d'arte, *Manifesta*, invece Elena di Raddo riflette sul recente *reenactment* della famosa mostra degli anni Settanta *La ripetizione differente*, che apre a interessanti considerazioni sulla pratica tipicamente postmoderna di "rilettura" del momento espositivo. Infine, Gaia Chernetich presenta una cronaca critica del simposio internazionale di arti performative *IMPACT14 On Exposure* tenutosi nel novembre scorso presso il centro coreografico Pact Zollverein di Essen.

Come di consueto il numero si chiude con la sezione "ricerche in corso", nella quale è presentato uno studio di Amalda Cuka sulle relazioni italo-albanesi, con particolare attenzione all'esperienza degli artisti albanesi che si sono formati all'Accademia di Belle Arti di Roma tra il 1914 e il 1943.

Buona lettura.

La Redazione



Maria Pia Pagani

Dall'*exhibit* alla *performance*: tracce di sinergie creative dannunziane



Abstract

Le mostre d'arte occupano una parte considerevole degli *Scritti giornalistici* di Gabriele d'Annunzio che, soprattutto quando lavorò come cronista modano a Roma, per lavoro dovette visitarne molte. Di solito nei suoi resoconti non si presenta come un critico d'arte professionista, ma piuttosto come un giovane disposto a lasciarsi toccare dalla Bellezza in tutte le sue forme ed espressioni. Uno degli artisti che apprezza maggiormente è Francesco Paolo Michetti. Ed è proprio da un quadro dell'amico, realizzato nel 1895 e subito esposto alla Biennale di Venezia vincendo il primo premio, che nasce nel 1903 l'opera più acclamata del teatro dannunziano: *La figlia di Iorio*. Questo contributo offre una riflessione sulla frequentazione delle mostre di d'Annunzio, e sulle prospettive teatrali che quegli eventi gli offrono.

Art exhibitions occupy a relevant part of Gabriele d'Annunzio's *Journalistic writings*: especially when he worked as columnist in Rome, he had to visit many. Usually, in the reports he does not present himself as a professional art critic, but as a young man willing to be touched by Beauty in all its forms and expressions. One of his most appreciated artists is Francesco Paolo Michetti. From a picture of this friend, painted in 1895 and immediately exhibited at the Venice Biennale – winning the first prize – was derived in 1903 the most acclaimed work of d'Annunzio's theatre: *The daughter of Iorio*. This essay offers a reflection on d'Annunzio's attendance at art exhibitions, considering the theatrical perspectives offered by those events.



«Chi pratica l'arte, m'intende»
Gabriele d'Annunzio

1. Tra mostre e cronache mondane

Per Gabriele d'Annunzio l'arte è stata una passione ma anche un lavoro e, soprattutto negli anni romani, la visita alle mostre ha avuto un ruolo considerevole nell'esercizio del mestiere di giornalista. I suoi articoli dovevano offrire un resoconto

dettagliato e interessante dell'evento, ed essere accattivanti al punto da spingere i lettori a fare una visita.

Per indurre i lettori a diventare visitatori, sceglie di non presentarsi come un critico d'arte professionista (qualifica che, in effetti, allora non poteva attribuirsi), ma piuttosto come un giovane disposto a lasciarsi toccare dalla Bellezza in tutte le sue forme ed espressioni. Una tattica molto astuta dal punto di vista letterario, che gli permette di proporre resoconti brillanti e di usare pseudonimi che ben presto fanno breccia nel pubblico e gli assicurano una vasta popolarità come *arbiter elegantiae*: Bull-Calf, Mario de' Fiori, Vere de Vere, Il Duca Minimo.

Capisce subito che le mostre sono un'imperdibile occasione di vita mondana in cui per i visitatori conta più il *farsi vedere*, il *mettersi in mostra* e il *vivere l'evento* che l'osservare le opere esposte. Si tratta di un approccio di gusto squisitamente teatrale, in quell'accezione di teatro ottocentesco inteso come *rito sociale* in cui ciò che avviene sul palco ha sempre un'importanza minore rispetto agli spettatori. In tale prospettiva l'opera, esposta nel caso delle mostre o rappresentata nel caso del teatro, resta marginalmente relegata sullo sfondo a vantaggio del vero protagonista: il pubblico. E a vantaggio del giovane Gabriele, ovviamente, che già nel descrivere la situazione dimostra di possederla al pari di un attento regista.

Va anche detto che l'opera diventa il pretesto per innescare un gioco tutto umano di sguardi e relazioni sociali: visitare una mostra o andare a teatro, non è altro che una nobile scusa per incontrare un amico o qualche bella signora, per sfoggiare un abito nuovo, per intrattenersi in conversazioni brillanti, per alimentare il *gossip*.

Ciò che avviene nelle sale espositive, dunque, ha molto in comune con ciò che avviene tra i palchi o nel foyer di un teatro: «Della bellezza a d'Annunzio interessa la visibilità; il suo rapporto col fruitore; il suo rappresentarsi ed esporsi allo sguardo: “come moda, come stile o spettacolo di vita”. Il bello reclama un pubblico. O almeno, uno spettatore. E vale per l'effetto che suscita e per il meccanismo che innesca. Un modo mondano di considerare la bellezza che l'esordio giornalistico contribuisce a rafforzare» (Panicali 2002, p. 129).

Non senza ironia, d'Annunzio usa il termine “fiera” per indicare l'esposizione dei bozzetti per il monumento a Vittorio Emanuele II allestita a Roma il 15 dicembre 1881, nel Museo Agrario di via Santa Susanna (“Fanfulla”, 16 gennaio 1882). Si butta nella mischia con il suo inseparabile taccuino e resta sbalordito dall'atteggiamento dei visitatori, decisamente simile a quello di una prima teatrale, nonché dalla mancanza di amor patrio¹ che trasmettono le opere presentate:

¹ La giuria romana decretò vincitore il bozzetto dell'architetto francese Henri-Paul Nétot (1853-1934), assegnandogli un premio in denaro che non comportava la realizzazione del progetto. Dopo varie polemiche, fu indetto un nuovo concorso che vinse Giuseppe Sacconi (1854-1905) il 24 giugno 1884: da quel momento, egli dedicò tutte le sue energie per l'edificazione del complesso del Vittoriano.

Pure io ho oltrepassato eroicamente il cancello e sono entrato anch'io in quella fiera di balocchi mostruosi che è l'esposizione dei bozzetti pel monumento al Re Vittorio Emanuele; sono entrato a malincuore, stringendo in una mano il taccuino vergine, nell'altra il lapis feroce... Ora il taccuino l'ho qui tutto pieno di segnacci energici e di punti ammirativi e di interiezioni irose. Figurarsi: la prima parola è *oibò!*, ed è dedicata alla prima sconciatura che strazia gli occhi del visitatore appena varcata la soglia. Immaginatevi una scalinata larga, quadrangolare, che va a finire in una specie di piattaforma dove sta la statua equestre del Re, e poi su per gli scalini un centinaio di femminelle a coppie, a gruppi come un coro di ninfe sul palcoscenico in atteggiamenti lascivi e svenevoli da intrecciar corone: qualche cosa di sì meschinamente ridicolo da giustificare il mio *oibò* seguito da tre punti... come chiamarli?... ammirativi no, di certo. (Scritti giornalistici, vol. 1, p. 3)



Fig. 1: Il giovane d'Annunzio prende appunti sul suo taccuino [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

D'Annunzio torna sull'argomento con l'articolo *La statua equestre di Vittorio Emanuele II* ("La Tribuna", 22 aprile 1885) in relazione all'esposizione dei bozzetti allestita al Palazzo delle Belle Arti.

Esperto e sagace sin dalla giovinezza nelle tecniche della comunicazione di massa, d'Annunzio capisce che i resoconti delle mostre sono più graditi al pubblico se mantengono il tono della cronaca mondana. Per questo spesso sceglie di usare la mediazione femminile² e lascia che la sua visita si snodi, di sala in sala, sulla scia del passaggio di una figura dall'abbigliamento eccentrico. In questo modo, proietta il lettore in una dimensione di immediata partecipazione e condivisione, inducendolo a guardare ogni cosa con i suoi occhi e a vivere l'evento provando le sue stesse emozioni. Crea, in sostanza, un'empatia teatrale.

Questo espediente narrativo è alla base del primo dei venti articoli (tredici sul "Fanfulla" e sette sul suo supplemento domenicale) che il giovane Gabriele dedica all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883. La situazione è chiara sin dal titolo: *Arte e artisti – Inseguimento* ("Fanfulla", 22 gennaio 1883). L'attenzione del cronista mondano è subito concentrata su colei che definisce la «bionda incognita»: non conosce il suo nome, ma la ritiene assolutamente capace di calamitare su di sé lo sguardo dei presenti per via del suo cappello nero, decorato da una vistosa piuma scarlatta:

L'ho veduta la prima volta là, dinanzi ai tre quadri di Alma Tadema, che aveva la testa un po' china e aperti i grandi occhi pieni di meraviglia e di verdemare. Forse la miniatura fine e quei toni freddi di pietra e metallo, e quei tipi di donne ombrati nella dolce serenità della bellezza, e quell'alito di vita antica circolante fra i marmi e quel non so che di compostamente giocondo l'affascinavano. Ella s'è chinata ancora più su l'*Atelier de sculpture*, sorridendo a quella divina figura muliebre alta e bianca, dai capelli rossi. Poi è uscita dalla sala, volgendosi indietro ancora, a sorridere verso Tadema. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 13)

Tutta la visita di d'Annunzio si snoda all'inseguimento della bella signora, che sembra non accorgersi dell'ammiratore galante. Vedere tutto ma non essere visto: la discrezione e la distanza di sicurezza permettono al giovane Gabriele di aggirarsi indisturbato «nella fuga colorita delle sale» e di studiare le espressioni della visitatrice man mano procede la visita. Ci sono opere che destano in lei curiosità, stupore, brividi, ma anche quelle che suscitano un po' di noia e la fanno tirare dritto: «Avanti, avanti. Ella passa, guardando alle pareti, con un'aria come di stanchezza, tenendo le manine inguantate di camoscio nel manicotto di martora, facendo a tratti un sorriso» (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 14).

² Una figura femminile accompagna il cronista mondano anche nella visita alla Esposizione Promotrice a Porta del Popolo ("Cronaca bizantina", 1° marzo 1882).

A un certo punto d'Annunzio perde di vista tra la folla la «bionda incognita», per poi ritrovarla di fronte a una delle opere esposte di maggiore potenza espressiva: *Le tre Marie* di Giuseppe Ferrari (1840-1905). Non avendo sulle pagine del "Fanfulla" spazio sufficiente per descrivere tutte le opere esposte, egli fa una carrellata veloce e adduce con scaltrezza il motivo della distrazione che lo svincola dal presentare una rassegna sistematica:

È inutile: bisogna che io rinunci alle osservazioni, per oggi. Io vo dietro agli incantesimi della piuma; passo dinanzi al quadro del Cammarano, quadro pieno di forza; un po' duro in certe parti, un po' arazzo, mi pare. Ma passo. Un viluppo di cavalli del De Albertis, in una umidità di paesaggio piovoso, mi fermerebbe; mi fermerebbero i cani del Cecconi sdraiati voluttuosamente al sole; poi la *Campagna romana* del Vertunni sfugge, con la sua lontananza verdognola e il gruppo d'alberi solitario e tristo. Ecco i cinghiali vivi di Rosa Bonheur; ecco il quadro romano di Miola; ecco i feroci Galli ruinatori del Laccetti; e li acquerelli luminosissimi di Dalbono; e il meraviglioso *Idillio* di Alma Tadema, pieno di giovinezza e di luce mite, e di fiori d'oleandro, sul cielo chiaro.

All'*Idillio* ella si arresta, come a un fascino irresistibile, in quel palmo di carta, tanta è una serena giocondità di poesia antica e una finezza amorosa di pittura. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, pp. 15-16)

La gente continua ad accalcarsi nelle sale. La «bionda incognita», però, esce definitivamente dal campo visivo del giovane Gabriele a causa del suo incontro imprevisto con una loquace nobildonna russa che desidera parlare di cose d'arte, e lo riporta al vero senso della visita a una mostra: ammirare le opere esposte.

Ohimè! Sono tra li artigli adunchi di Madama... off, una Russa dai grandi zigomi sporgenti, dai piccoli occhi brillanti, dai denti che sporgono fuori della bocca, ferinamente. Madama mi ferma, vuole comunicare il suo alto entusiasmo, vuole costringermi ad ammirare.

Intanto la mia bionda incognita si dilegua, nella fuga colorita delle sale; ed io resto con i cinguettamenti francesi di Madama... off, e mi volgo intorno costernato per cercare un aiuto, anche l'aiuto di un ombrello contro la spruzzante loquela della torturatrice. Non vedo scampo; ma tutto è perduto. Chi sa che non ritrovi la fuggitiva nelle sale della scultura, tra un bronzo audace di Ximenes e una terracotta felice di Barbella, a sorridere dai grandi occhi pieni di meraviglia e di verdemare? (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 15)



Fig. 2: Fotogramma del film *Arca russa* di Aleksandr Sokurov.

Visto in prospettiva contemporanea, il resoconto dannunziano del 1883 sembra quasi anticipare alcune scene del film *Arca russa* (Russia/Germania 2002) di Aleksandr Sokurov, in cui le riprese nelle imponenti sale dell'Hermitage si snodano attraverso la visita di uno straniero che invita gli spettatori a calarsi completamente in quella realtà, ammirando le opere con i suoi occhi.

L'espedito narrativo dell'inseguimento creato dal giovane Gabriele trova una forte consonanza, nella dimensione tecnologica attuale, con la pellicola del cineasta russo che – come noto – è un lungo piano sequenza girato in digitale. Gli spettatori si ritrovano *dentro* la rappresentazione, e hanno la sensazione di camminare davvero in quelle sale piene di tesori d'arte, procedendo all'unisono con lo straniero.

La cinepresa di Sokurov percorre lo spazio in soggettiva, e riesce subito a rendere straordinariamente vivo tutto ciò che incontra. La scrittura dannunziana irradia la stessa forza: ogni opera, da quelle descritte con dovizia di particolari a quelle di cui è menzionato soltanto un dettaglio, produce un immediato impatto visivo.

Per il giovane Gabriele parlare di un quadro o di una statua è un compito delicato e mai banale, aldilà dell'apparente leggerezza che il tono da cronaca mondana conferisce al suo scritto: il lettore deve essere stuzzicato nello sguardo e invogliato ad andare a vedere l'opera d'arte. Anzi, ad ammirarla e a contemplarla con il dovuto tempo e rispetto.

Visto in prospettiva contemporanea, il resoconto dannunziano del 1883 sembra anche anticipare la tendenza che vari musei hanno di organizzare *visite teatralizzate* in cui alcuni attori accompagnano il pubblico realizzando, di sala in sala, una *performance* finalizzata a rendere ancor più accessibile e gradevole l'approccio alla mostra.

Ogni resoconto dannunziano di una mostra non è mai imparziale e oggettivo, poiché arriva sempre a trasmettere un messaggio personale per i contemporanei. Attraverso la descrizione dell'inatteso incontro con la dama russa che spezza il suo idillio, il giovane Gabriele vuole dire al pubblico che recarsi a una mostra non è tanto un rito sociale, quanto un atto di elevazione spirituale e di affinamento culturale. Le lusinghe della vita sociale non devono mai far dimenticare il valore autentico della visita a uno spazio espositivo: «Il Duca Minimo amerà infatti i musei romani nei mesi estivi, in virtù della diserzione di un qualsivoglia intruso, britannico o germanico che sia, destinato a disturbare l'individuale fruizione e, in definitiva, il signoreggiamento dell'opera d'arte» (Costa 1983, p. 60).

Come giornalista sul campo, egli sembra indossare volentieri e con disinvoltura la maschera dell'uomo di società (e maschere, a ben vedere, sono anche i suoi pseudonimi giornalistici): il mestiere glielo impone, così come gli impone di ricavarci, di stagione in stagione, un ruolo di spicco nel gran teatro del bel mondo romano. Ma ha saputo trarre dalle sue tante visite alle mostre una lezione ben più solida e duratura del passaggio di un cappello piumato: in questi anni, infatti, matura un credo estetico-figurativo che trova la sua più concreta espressione nel teatro.

2. L'amico Francesco Paolo Michetti

Osservatore attento, curioso e appassionato, d'Annunzio trae dalla visita alle mostre la possibilità di documentarsi su quanto giunge dall'estero in Italia, come nel caso dei nitidi paesaggi del pittore norvegese Adelsteen Normann (1848-1918) e delle raffinate scene dell'olandese naturalizzato britannico Lawrence Alma Tadema (1836-1912)³, che ammira all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883.

Aldilà della passione per la pittura rinascimentale italiana⁴, uno degli artisti che stima di più è Francesco Paolo Michetti (1851-1929), affettuosamente detto Ciccillo, suo amico fraterno e sodale abruzzese, le cui opere occupano sempre un posto di particolare rilievo nei suoi resoconti.

Presente all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883 con *Il voto*, la pittura possente di Michetti non lascia indifferente neppure la «bionda incognita»:

³ La figlia del pittore, Laurence Alma Tadema (1865-1940), era amica di Eleonora Duse.

⁴ La pittura di Sandro Botticelli domina l'articolo *Nella Galleria Borghese* ("La Tribuna", 22 luglio 1887), e ispira il racconto *La tiranna di Policoro* (1887).

Eccola qui, dinanzi al gran quadro di Michetti, ferma, tormentandosi le labbra con i dentini aguzzi, rabbrivendo un poco. Il quadro è potentissimo e largo di fattura e di composizione: da quel gran mucchio di uomini e di femmine, pare che si levi un vero alito di corpi viventi, fra l'indecisione dell'ariapregna di vapori e di fumo azzurrognolo. Le figure striscianti sul pavimento, sono di una terribilità quasi tragica, prone, simili a rettili, con le braccia muscolose e pelose, con le gambe ignude, in una contrazione di sforzo, con le piante dei piedi aggrinzate e bianchicce di polvere.

Si prova un brivido strano, a pensare lo spasimo di quelle lingue umane lacerate su i mattoni e sulla pietra. Il gruppo principale, l'abbraccio fra il devoto e il santo, è di una potenza che atterrisce: tutta la faccia del vecchio si confonde con l'argento del busto sacro, nel sangue. Da vicino non si vede nulla, non si comprende: allontanandosi, l'abbraccio di quei due esseri si fa sempre più distinto e spaventoso. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, pp. 13-14)

Nel descrivere le reazioni della bella signora dinanzi a un quadro che illustra con realismo e precisione fotografica un atto di fede dell'Abruzzo rurale, l'attento Gabriele segnala il gioco prospettico che permette ai visitatori di cogliere alcuni raffinati dettagli utili ad apprezzare ulteriormente l'opera. E non manca di sottolineare l'impatto degli studi preparatori – dodici pastelli misti a tempera – che testimoniano il lungo e impegnativo lavoro di Michetti, durato dal 1881 al 1883.



Fig. 3: Francesco Paolo Michetti, *Il voto* (1883).

Come cronista mondano, è inevitabile che d'Annunzio faccia notare il notevole divario sociale tra la «bionda incognita» e le popolane abruzzesi:

Ma ella si volge a guardare li *studi* che, per forza di esecuzione, superano il quadro. Lo studio dell'uomo che porta la croce è stupendo, certi visi di donna pare vengano fuori dal vetro che li copre. Ella guarda lungamente quella figura femminile che si china in atto di pietà, bella, con de' grandi pendenti alli orecchi, avvolta in uno scialle traforato, di lana.

Poi s'allontana ancora, nella fuga colorita delle sale, tra la folla; ed io seguo la lunga piuma scarlatta che le ondeggia sul cappello nero. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 14)

Il quadro di Michetti racconta la devozione degli abitanti di Miglianico per il loro patrono, San Pantaleone, la cui solennità liturgica cade il 27 luglio: durante la tradizionale processione, per sciogliere un voto alcuni devoti leccano il pavimento sporco della chiesa del paese e strisciano fino al busto d'argento del santo. L'artista si era documentato molto e, accompagnato dall'amico Gabriele, aveva anche scattato alcune fotografie sul posto per aiutarsi nella realizzazione dell'imponente tela. Essa colpisce, e a tratti ferisce, per il suo squarcio schietto in tema di religiosità popolare, superstizione, eccessi.

Nella seconda parte dell'articolo intitolato *La grande arte* ("Il Corriere di Napoli", 20-21 aprile 1889)⁵, d'Annunzio spiega le linee fondamentali della ricerca espressiva e antropologica dell'amico:

Essendo vissuto sempre nella campagna, Francesco Paolo Michetti, a simiglianza di quelli artefici, ha sempre avuto d'innanzi alli occhi l'oggetto dell'arte sua nelle condizioni in cui egli voleva studiarlo; ha sempre veduto l'uomo all'aperto, nelle diverse attitudini e nelle diverse espressioni; ed ha quindi potuto osservare e riprodurre le diverse scene della natura patetica nei luoghi stessi ove si svolgevano; ha potuto sempre considerare i suoi modelli animati dal loro particolar sentimento in mezzo all'universale animazione delle circostanti cose.

Qui sta la sua superiorità e quella delli antichi. A simiglianza delle opere antiche, le sue opere parrebbero destinate a non essere esposte in un museo ma sì bene, per adoperar la frase di Joseph Joubert, *à être placées au milieu du monde*.

⁵ La prima parte di questo articolo, molto importante per comprendere i rapporti tra d'Annunzio e Michetti, comparve su "Il Corriere di Napoli" il 16-17 aprile 1889.

Oltre la ricerca formale (spinta, come abbiamo veduto, alla estrema intensità plausibile), la ricerca psicologica è quella che mette il pittore del *Voto* sopra tutti i pittori contemporanei, ad inarrivabile altezza. Certo, il Vinci lo chiamerebbe suo figliuolo.

Questo quattrocentista meditativo, passionato e instancabile investigator di misteri, psicologo acutissimo a cui si debbono forse le più sottili analisi della fisionomia umana, immerso di continuo nello studio e nella ricerca delle difficoltà più ardue e dei segreti più occulti, a me par veramente il divino padre intellettuale di chi nel *Voto* ha dipinto la donna ammantata di nero e il tragico vecchio che bacia il santo. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, pp. 12-13)

Non tutti i critici dell'epoca hanno espresso un giudizio positivo per *Il voto*. Dal canto suo, d'Annunzio sa che la tela sprigiona la fascinazione dell'Abruzzo arcaico snodandosi, nella sua secolare vitalità, fra rito e teatro per poi passare a uno spazio espositivo. Il suo resoconto del 22 gennaio 1883 sintetizza la scena con efficacia drammatica e attenzione – si direbbe oggi – per l'antropologia teatrale. Ma già qualche giorno prima i lettori avevano trovato un suo lungo articolo intitolato *Il voto. Quadro di F. P. Michetti* ("Fanfulla della Domenica", 14 gennaio 1883).

L'esperienza a Miglianico e la suggestiva opera di Michetti portano d'Annunzio a sperimentare una "sua" commistione tra arte figurativa e letteratura: un anno dopo l'Esposizione Romana di Belle Arti, infatti, scrive il racconto *Gli idolatri* ("Fanfulla della Domenica", 15 giugno 1884), mutando nel 1886 il titolo in *San Pantaleone*.

Sempre in riferimento al tema della ricca ed elegante signora amante dell'arte, il 28 gennaio 1883 d'Annunzio pubblica sul "Fanfulla della Domenica" un lungo articolo che riprende quello del 22 gennaio, offrendo una più esauriente descrizione delle opere esposte. Il bilancio è sempre favorevole all'amico: «la grande armonia solenne di Michetti copre tutto d'intorno e domina vittoriosamente» (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 107).

Il giovane Gabriele non perde l'occasione di svelare ai lettori la promessa fatta a una dama romana che spesso lo aveva invitato al *five 'o clock tea* (altro importante rito sociale ben noto al cronista mondano): visitare insieme una mostra. In questo modo riesce anche a spiegare il suo approccio di visitatore, che prima preferisce fare una ricognizione generale lasciandosi cullare dall'incanto delle sensazioni estetiche, per poi tornare ad ammirare in dettaglio le singole opere.

Visitare l'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883 significa uscire di casa sfidando il freddo dell'inverno, ma d'Annunzio è convinto che ne valga la pena poiché se ne ricava un alto appagamento morale dell'animo. Le opere esposte sono da

gustare come una tazza di buon tè, e il pubblico si deve lasciar progressivamente coinvolgere come quando ascolta la musica di un concerto:

Io ripenso spesso, mia signora, con un po' di malinconia e di nostalgia, ai bei fochi di dicembre che scoppiettavano nel vostro caminetto, sotto i dragoni azzurri e i putti del bassorilievo di maiolica. Vi rammentate? Parlavamo quasi sempre di arte, fumando certe sottili sigarette di Russia giallognole, mentre l'aroma del tè vaporava caldo fuor delle tazze di porcellana. L'arte intanto era da per tutto e torno. [...] Ed eccomi ora a mantenere le promesse ch'io vi feci prima di partire. Malinconiche promesse, mia signora.

Come invece avrei amato di accompagnarvi per le sale ampie e luminose dei quadri e delle statue, portando tra la folla il chiaccherio ilare, bevendo con una voluttà lenta ad ogni pura vena d'arte!

Voi, freddolosa, avreste occultata nella mollezza di un'armatura di pelliccia tutta la elegante esilità della figura. Tutta la gaia ribellione dei riccioli sarebbe stata domata dalla fermezza di un cappello quasi maschile. Io vi avrei sentita rabbrivire di freddo con quelle piccole scosse, con quei piccoli tremiti, come fate voi aprendo un po' le labbra e battendo i dentini eguali.

Saremmo andati la prima volta in giro a caso, come in una specie di sogno, per quella fuga di tele, senza fermare la sensazione che ogni nota di colore avrebbe destata, senza analizzare; appagandoci di quella fantasmagoria variissima, godendo come di una sinfonia indistinta che si levasse d'intorno sommessamente a crescere.

Così tutti i quadri vibrano li accordi dalle pareti nella mitezza della luce.

(*Scritti giornalistici*, vol. 1, pp. 103-105)

Spesso d'Annunzio si compiace di posare per l'amico Michetti, diventando il protagonista assoluto di tele e fotografie⁶. Intende la vita come opera d'arte, in un cammino estetico che progressivamente sfocia – di pari passo con l'ascesa divistica e la costruzione del mito di sé – nel suo “vivere inimitabile”. La frequentazione di un *atelier* consolida la convinzione del cronista mondano che il *mettersi in posa* equivale al *mettersi in mostra* tipico degli altolocati frequentatori dei teatri.

Il Duca Minimo, in un articolo per “La Tribuna” del 14 dicembre 1887 (rubrica “Cronaca bizantina”), offre una gustosa carrellata delle personalità che affollano i palchi del Teatro Drammatico Nazionale di Roma al debutto del *San Clemenzo* di Augusto Sindici (1839-1921). Il suo sguardo attento si sofferma su una dama che indossa un copricapo particolare:

⁶ Cfr. Andreoli 2004, in particolare i capp. “Un museo di fotografie” e “Per un'Italia filmata”.

Nella barcaccia a destra, la principessa Odescalchi con la principessa Falconieri rappresentava il puro fiore della nobiltà. Ella aveva un cappellino mirabile, tutto intessuto di *jais* luminoso e coperto di penne un po' iridescenti alla maniera di quelle dei bersaglieri. Io non ho mai vista in teatro una ignora più attenta e benevola. Ella ha seguiti i cinque atti, dal primo all'ultimo, senza perderne una parola; e la sua testa, così fine di colore e così elegante di forme, come già la ritrasse il divino Francesco Paolo Michetti in un pastello portentoso, tutta rivolta al palco scenico, con il mento roseo appoggiato alla palma della mano coperta d'un lunghissimo guanto, prendeva, in quell'attenzione un po' infantile, certi *petits airs penchés* d'una dolcezza non esprimibile. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 1004)

L'eccentrico cappello accomuna questa nobildonna, splendidamente ritratta da Michetti, alla «bionda incognita» incontrata all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883. Senza dubbio ella conosce tutte le regole del rito sociale e, stando seduta sul palco, fa mostra di sé. Ma, con il suo contegno, permette a d'Annunzio di lanciare un messaggio importante: c'è anche chi va a teatro per assistere alla rappresentazione, esattamente come chi va alle mostre per ammirare le opere d'arte.



Fig. 4: Francesco Paolo Michetti ritrae nel suo studio l'amico Gabriele d'Annunzio (1895) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

3. *La figlia di Iorio*

È proprio da un quadro di Francesco Paolo Michetti realizzato nel 1895 e subito esposto alla Biennale di Venezia aggiudicandosi il primo premio, che nel 1903 nasce l'opera più acclamata del teatro dannunziano: *La figlia di Iorio*.

Sullo sfondo della Maiella, si vede una giovane popolana – Mila di Codra, la figlia del mago Iorio, avvolta in un ampio scialle per nascondere la bellezza dei suoi lineamenti e delle sue forme – che passa davanti a un gruppo di uomini intenti a guardarla, ciascuno lasciando trapelare dal volto un sentimento differente. Ben consapevole del suo fascino magnetico, la protagonista cerca di *non* fare mostra di sé, ma il suo incedere veloce e il suo volersi a tutti i costi proteggere dagli sguardi maschili non fanno che aumentare l'interesse nei suoi confronti.

Torna il tema dell'Abruzzo rurale (Andreoli 2014). A ispirare il quadro, infatti, è stata una scena alla quale Michetti e d'Annunzio assistettero molti anni prima (presumibilmente nel 1883, l'anno in cui venne presentato *Il voto* all'Esposizione Romana di Belle Arti) nel paese natale del pittore – Tocco da Casauria: in una giornata d'estate, videro irrompere sulla piazza del paese una fanciulla scarmigliata, inseguita da un gruppo di contadini eccitati dal vino e dal sole. Una situazione pericolosa e ai limiti della follia, da cui si generano ulteriori sviluppi tragici.

In un articolo pubblicato su “La Tribuna Illustrata” nel maggio 1893⁷, nella rubrica “I nostri artisti”, d'Annunzio torna sui temi abruzzesi che dominano le tele di Michetti, offrendo una significativa anticipazione de *La figlia di Iorio*:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a simiglianza delle migrazioni primordiali. Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorento, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei vòti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono atorme la femmina bella e possente che

⁷ Stavolta d'Annunzio riprende e amplia il lungo articolo *La grande arte*, dedicato a Francesco Paolo Michetti, comparso in due puntate su “Il Corriere di Napoli” nell'aprile 1889. Con ulteriori aggiunte e varianti, il testo compare di nuovo su “Il Convito” nel luglio-dicembre 1896 per celebrare la vittoria dell'amico alla prima Biennale di Venezia nel 1895.

emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, p. 189)



Fig. 5: Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Iorio* (1895).

Il vincitore Michetti deve molto all'amico d'Annunzio, sia nell'incoraggiamento a portare a termine il lavoro, sia nell'interessamento presso gli organizzatori Riccardo Selvatico (1849-1901) e Antonio Fradeletto (1858-1930) per ottenere lo spazio espositivo più adatto a valorizzare la grandezza della tela e a dare il giusto risalto ai colori.

Nell'aprile 1895 – attraverso le pagine della rivista “Il Convito” – d'Annunzio esprime compiacimento per l'evento veneziano alla sua prima edizione, definendolo l'avvenimento più importante di quella primavera:

Basti notare che per la prima volta in Italia una grande Esposizione Artistica parve ordinata secondo un concetto logico e rigoroso che vogliamo sperare sia di ottimo esempio per l'avvenire. Ponendola sotto il patronato de' migliori Artisti d'ogni nazione (solo non sappiamo comprendere e poco siamo disposti a scusare l'aver dimenticato in quella eletta schiera i più nobili artisti d'America, che pure nel Salon di Parigi e in altre Esposizioni possono dimostrare quali forze gloriose e operose abbia nel campo dell'Arte quel grande illustre Paese, alcune delle quali ben note e care all'Italia) gli ordinatori intesero onorare i più eletti artisti ed insieme Venezia, invitando a prender parte a questo glorioso

agone estetico quanti gloriosamente tengono il campo nella pittura e scoltura contemporanea. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, pp. 329-330)

Un anno dopo, sempre attraverso le pagine de “Il Convito” (luglio-dicembre 1896), d’Annunzio torna a parlare dell’arte di Michetti sottolineando la sua vittoria all’unanimità – cosa niente affatto scontata – alla Biennale di Venezia:

Francesco Paolo Michetti sta per conquistare l’ultima cima dell’Arte. Egli non è soltanto il più possente e il più felice organismo pittorico apparso in questo secolo; ma è ben anche la più acuta intelligenza che sia penetrata nel pieno spirito dell’Arte moderna. [...]

La figlia di Iorio – la vastissima tela che nel passato autunno ottenne a Venezia, mirabile caso!, il suffragio degli eletti e quello del popolo – è, come più sopra io diceva, opera significativa quant’altra mai “per il maggiore sviluppo dato alla maggior potenza”.

Così fiera è la sincerità di questa manifestazione che gli spiriti deboli o falsi ne han ricevuto un urto rude, quasi una percossa violenta. Mai natura d’uomo erasi rivelata per lo strumento dell’arte con una energia e con una semplicità più schiette e più dirette. Mai il colore aveva assunto un valor morale tanto chiaro e tanto alto. Ecco un’opera dinnanzi a cui gli spiriti liberi si sono arrestati con una commozione indicibile, riconoscendo in lei il potere di quella suprema virtù ch’eglino cercano di estrarre dalla lor propria sostanza per polirla e farne lo splendore di lor vita. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, pp. 338-330)

La tragedia pastorale dannunziana scritta nel 1903 sviluppa – in tre atti – la tela di Michetti, portando in scena ciò che scaturisce dal passaggio di Mila di Codra: giovane donna nota a tutti nella zona, scatena «la diversità del riso e dell’ironia su i volti degli uomini giacenti» (*Scritti giornalistici*, vol. 2, p. 344), lasciando presagire un intreccio di vite complesso e dai toni sinistri.

Il passo agile e veloce della magalda sembra voler indicare le sinergie creative che uniscono la tela alla dimensione performativa, in una rappresentazione della vita che non conosce sosta né limiti. Sembra quasi diretta fuori dalla cornice del quadro e proiettata nella cornice del palcoscenico, in un ininterrotto successo. Va infatti detto che *La figlia di Iorio* è l’unica opera teatrale dannunziana – a differenza di quelle precedenti – ad aver avuto un trionfo assoluto sin dal debutto, avvenuto al Teatro Lirico di Milano il 2 marzo 1904.

I problemi e le incomprensioni legate a questo allestimento hanno scatenato la fine del sodalizio arte-vita tra il Poeta e la Duse. La grande attrice sognava di

interpretare il ruolo di Mila di Codra, creato appositamente per lei, ma la sua compagnia non era adatta per allestire la tragedia pastorale dannunziana ed erano già stati fissati vari impegni all'estero (alcuni maligni affermarono che ormai non aveva più l'età giusta per affrontare un personaggio giovane di quel tipo...)⁸

Dunque d'Annunzio è stato costretto a cercare un altro *ensemble*, e ha finito per scegliere la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (attiva negli anni 1900-1905) che, all'epoca, era costituita da giovani talenti del teatro italiano.



Fig. 6: *La figlia di Iorio*, foto di scena (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

Come racconta Virgilio Talli (1858-1928) nelle sue memorie, basilare è stata l'amicizia collegiale intrecciata con d'Annunzio al Cicognini di Prato: dopo una buona carriera d'attore era diventato un apprezzato impresario teatrale e l'ex-convittore Gabriele nel 1903 aveva pensato di contattarlo per affidargli l'allestimento.

⁸ Anche questo episodio aiuta a comprendere la sfida che negli Anni Venti caratterizzò lo stile dell'ultima Duse, quello della cosiddetta "recitazione spirituale": portare in scena un personaggio giovane mantenendo i capelli bianchi di sessantenne, senza ricorrere al trucco per camuffare la vistosa differenza d'età. Il risultato fu sbalorditivo poiché non si percepì alcun elemento "dissonante": il personaggio e l'interprete erano completamente e armoniosamente fusi nella stessa donna, in un lavoro di immedesimazione esclusivamente finalizzato alla resa dell'interiorità del personaggio, aldilà dell'età anagrafica e dei tratti fisici dell'interprete.

La figlia di Iorio è l'opera di ambientazione abruzzese alla quale d'Annunzio teneva di più: lo si evince anche dalla toccante dedica, in cui traccia con crescente coinvolgimento emotivo – equiparabile alle nitide pennellate e alle intense sfumature di Michetti – tutto l'amore per le sue radici (Moschino 1904):

ALLA TERRA D'ABRUZZI
ALLA MIA MADRE ALLE MIE SORELLE
AL MIO FRATELLO ESULE AL MIO PADRE SEPOLTO
A TUTTI I MIEI MORTI A TUTTA LA MIA GENTE
FRA LA MONTAGNA E IL MARE
QUESTO CANTO
DELL'ANTICO SANGUE
CONSACRO

Va comunque precisato che d'Annunzio ha sollecitato la presenza della Duse come protagonista almeno per il debutto – per dare maggior prestigio all'evento e, nel complesso, al lancio nazionale dell'opera – ma Talli e gli artisti della sua compagnia lo hanno fortemente dissuaso, alla luce di fondate ragioni economiche e di resa successiva dello spettacolo in *tournee*. Sfumò anche l'autorevole presenza di Giacinta Pezzana (1841-1919), sicché il ruolo di Candia della Leonessa andò a Teresa Franchini (1877-1972).



Fig. 7: Irma Gramatica nel ruolo di Mila di Codra (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

La figlia di Iorio è passata alla storia come il capolavoro indiscusso del “teatro di poesia” dannunziano. Il ruolo di Mila di Codra venne assegnato a Irma Gramatica (1867-1962). Inoltre il cast comprendeva Ruggero Ruggeri (1871-1953) nel ruolo di Aligi, Oreste Calabresi (1857-1915) nel ruolo di Lazaro di Roio, Lyda Borelli (1887-1959) nel ruolo di Favetta.

Fu un allestimento complesso, di portata sbalorditiva per l'epoca, realizzato – si direbbe oggi – a tempo di record. Scenografia e costumi vennero immancabilmente affidati a Francesco Paolo Michetti, che per raccogliere tutto il materiale autentico necessario, girò le campagne abruzzesi insieme ad Arnaldo Ferraguti (1862-1925). Talli ricorda la frenesia del loro lavoro:

Fin dall'autunno, a novembre inoltrato, Michetti, nel suo ex convento di santa Maria Maggiore a Francavilla, si era accinto a preparare tutto quanto sarebbe occorso all'allestimento scenico del poema del suo fratello spirituale. Ma dopo una settimana di lavoro a tu per tu con le sole didascalie del testo, l'impegno assunto gli si era rivelato di una vastità preoccupante e lo aveva deciso a invitare Ferraguti, suo allievo e amico devoto, a raggiungerlo e ad aiutarlo.

I bozzetti a tempera dei tre scenari, concepiti in perfetto tono con le fatalità sensuali gravanti sulle figure vive della vicenda, li aveva già spediti a Milano a Rovescalli che li avrebbe tradotti sulle grandi tele. Ma c'erano acconciature e monili di angeli e di madonnine da mandare all'intagliatore, e più di cento persone da vestire fra prime e seconde parti, cori di *mietitori* e di *lamentatrici* e *turba*; un'impresa, insomma, tutt'altro che lieve, venti anni fa, quando gli spettacoli drammatici si combinavano con adattamenti assai più che con severe discipline. (Talli 1927, pp. 194-195)

Michetti si adoperò con lo stesso ardore con il quale era solito preparare gli studi per i suoi quadri, e Ferraguti assecondò volentieri il suo ritmo:

Per un mese maestro e allievo, armati del copione della tragedia, avevan camminato le terre d'Abruzzo, fra i gioghi nevosi della Majella e il mare e gli argini del sacro fiume della Pescara, per requisire abiti antichi, tappeti rustici, arnesi pastorali, culle, zampogne, aratri, sacchi di cuoio, zucche, maioliche, mestoli, tutto un raro corredo adatto a stilizzare ambienti e creature che avrebbero dovuto lasciar tracce e solchi del loro passaggio saettoso sui palcoscenici d'Italia. Tutta la regione era stata rovistata a questo scopo da Francavilla a Caramanico, dalla Grotta del Cavallone a Sulmona e a Chieti. Amici



Fig. 8: *La figlia di Iorio*, foto di scena (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

e coetanei di *Gabriè* e di *Ciccillo* avevan dato tutto quanto era loro rimasto di vecchie stoffe, di ricami a disegno primitivo, di scialli e di gemme negli antichi cassoni delle loro case gentilizie; e da ogni casolare, da ogni mercato, da ogni crocchio sorpreso a caso sulla strada maestra e sulle salite della montagna diaccia qualche oggetto adeguato alla necessità, o anche soltanto utilizzabile e soccorrevole, era stato conquistato in un modo o nell'altro da quei due pellegrini mossi da uno stesso orgasmo e accaniti nel proposito di non trascurar nulla perché *La figlia di Iorio*, nella sua sintesi scenica, risultasse (com'era nata) l'opera armonica di due artisti magnifici: un Pittore poeta e un Poeta pittore. (Talli 1927, pp. 195-196)

Con estrema chiarezza e precisione, Talli indica *La figlia di Iorio* come il risultato perfetto dell'arte di un «Pittore-poeta» e di un «Poeta-pittore». È il frutto sublime della frequentazione delle mostre del giovane d'Annunzio, e delle prospettive teatrali che quelle occasioni gli offrirono.



Fig. 9: *La figlia di Iorio*, foto di scena (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

Del trionfale debutto, anche a distanza d'anni scrive con emozione Talli:

Quando la tela calò sull'ultimo atto, e pubblico e palcoscenico parvero per mezz'ora invasi dallo stesso delirio, Gabriele, tranquillissimo, passò dal mio camerino, mi strinse la mano e mi offrì la primissima copia della tragedia che Treves avrebbe lanciato per tutta l'Italia nella edizione squisitamente disegnata ed incisa da Adolfo De Carolis. Rimasto solo, mentre dalla platea le chiamate entusiastiche pareva non dovessero finire più, apersi il piccolo libro e, nella più chiara scrittura del Poeta, nitida come la sua voce indimenticabile, lessi queste parole che furono il mio maggior premio: *"A Virgilio Talli, per commemorare un'amicizia quasi d'infanzia, che s'è riaccesa al fuoco della Poesia. Il poeta riconoscente"*.

Ero commosso e stanco, e non volevo che si vedesse. Mi attaccai al braccio di Calabresi appena l'ebbi vicino; uscimmo senza parlare dalla parte della vecchia "Via del Pesce" e, nel buio di via Rastrelli, ci mescolammo alla folla che rincasava festosa sotto la neve. (Talli 1927, pp. 202-203)

Questo risultato così brillante è stato il coronamento di uno sforzo artistico, produttivo e organizzativo che ha trovato il suo slancio più intimo e vitale nel passaggio dall'*exhibit* alla *performance*, nella forza dirompente di sinergie creative che soltanto la genialità di d'Annunzio poteva cogliere e sviluppare.

L'autrice

Maria Pia Pagani è una studiosa dell'Università di Pavia, traduttrice e autrice di parecchi saggi scientifici sul teatro nell'Europa Orientale, i "folli in Cristo" della tradizione bizantino-slava, i rapporti teatrali italo-russi e russo-americani, la figura e l'arte di Eleonora Duse. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, ha partecipato a molti convegni internazionali e ha al suo attivo docenze per i corsi di laurea magistrale degli atenei di Pavia, Parma, Venezia, Siena. Ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Giovani Ricercatori in ricordo di Maria Corti (2003), il Premio Cesare Angelini (2004), il Premio "Foyer des Artistes" (2006) per gli studi e le traduzioni di letteratura teatrale dell'Europa Orientale. È la traduttrice italiana del medico scrittore e drammaturgo Michail Berman-Cikinovskij.

Web: pagina personale in www.academia.edu
e-mail: paganimariapia@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Andreoli, A (ed.) 1990, *Album d'Annunzio*, I Meridiani Mondadori, Milano.

Andreoli, A (ed.) 2004, *La figlia di Iorio: cent'anni di passione*, Catalogo della Mostra (Pescara, 30 settembre – 8 dicembre 2004), De Luca, Roma.

Andreoli, A 2004, *D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna.

Andreoli, A 2005, 'D'Annunzio giornalista e la tutela del patrimonio artistico', in *D'Annunzio e la comunicazione di massa*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Brescia, 24 aprile 2004), Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, pp. 9-34.

Andreoli, A 2014, *Il popolo autore nella "Figlia di Iorio" di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni Sinestesie, Avellino.

Ciani, I 1979, 'Da giornalista a superuomo', *Quaderni del Vittoriale*, n. 14, marzo-aprile 1979, pp. 29-36.

Ciani, I 1984, 'D'Annunzio giornalista a Roma', in *D'Annunzio giornalista*, Atti del 5° Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, pp. 13-36.

Costa, S 1983, 'Per una strategia "ossidionale": d'Annunzio cronista mondano', *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. XXXVI n.s., fasc. 1, 1983, pp. 49-69.

Costa, S 1984, 'Un apprendistato estetico-letterario: d'Annunzio e "La Tribuna"', in *D'Annunzio giornalista*. Atti del 5° Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, pp. 199-206.

D'Annunzio, G 1996, *Scritti giornalistici*, ed. A. Andreoli, vol. 1 (1882-1888), I Meridiani Mondadori, Milano.

D'Annunzio, G 2003, *Scritti giornalistici*, ed. A. Andreoli, vol. 2 (1889-1938), I Meridiani Mondadori, Milano.

- D'Annunzio, G 2012, *Pagine sull'arte*, eds. P. Gibellini & S. Fugazza, Abscondita, Milano.
- D'Annunzio, G & Duse, E 2014, *"Come il mare io ti parlo". Lettere 1894-1923*, ed. F. Minnucci e sotto la direzione di A. Andreoli, Bompiani, Milano.
- De Berardinis, A & Appignani, A (eds.) 2014, *La figlia di Iorio*, Atti del Convegno (Pescara, 16 febbraio 2013), Archivio di Stato, Pescara.
- De Michelis, E 1976, 'Gli anni romani di d'Annunzio', *Studi romani*, n. 2, aprile-giugno 1976, pp. 181-205.
- Di Tizio, F 2002, *D'Annunzio e Michetti: la verità sui loro rapporti*, Ianieri, Pescara.
- Di Tizio, F 2007, *Francesco Paolo Michetti: nella vita e nell'arte*, Ianieri, Pescara.
- Fabre, G 1981, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Liguori, Napoli.
- Fagiolo Dell'Arco, M & Marini, M (eds.) 1977, *Pittori dannunziani: letteratura e immagini fra 800 e 900*, Bulzoni, Roma.
- Gatti, G 1966, 'Il periodo romano della vita di Gabriele d'Annunzio', *Strenna dei Romanisti*, pp. 195-200.
- Gazzetti, M 1986, *Gabriele d'Annunzio giornalista nella cultura europea di fine secolo (1883-1888)*, Pacini, Pisa.
- Minnucci, F (ed.) 2004, *La figlia di Iorio: "Era mia, era mia e me l'hanno presa!". Lettere inedite di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio*, Ianieri, Altino.
- Miraglia, M 1975, *Francesco Paolo Michetti, fotografo*, Einaudi, Torino.
- Molinari, C 1987, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma.
- Moretti, V 2001, *D'Annunzio pubblico e privato*, Marsilio, Venezia.
- Moschino, E 1904, 'Riti e costumi abruzzesi della "Figlia di Iorio"', *L'Illustrazione Italiana*, n. 11, 1904, pp. 215-218.
- Pagani, M P 2013/a, 'D'Annunzio: a Hero for Contemporary Italian Theatre', *UpStage: A Journal of Turn-of-the-Century-Theatre*, eds. H. Gurfinkel & M. Paul, Issue 6 – Summer 2013.
- Pagani, M P 2013/b, 'Dalla scena alla pagina: le "trasfigurazioni" di Eleonora Duse', *Enthymema*, n. 9, 2013, pp. 269-282.
- Pagani, M P 2014, 'Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale', *Ricerche di S/Confine*, n. 1, 2014, pp. 139-157.
- Panicali, A 2002, 'L'idea di bellezza nelle cronache, nelle "Favole mondane", nel "Piacere" di Gabriele d'Annunzio', *Rivista di Letteratura Italiana*, n. 3, 2002, pp. 127-148.
- Schino, M 2008, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma.
- Scotoni, S 1981, *D'Annunzio e l'arte contemporanea*, SPES, Firenze.
- Scotoni, S 1982, 'La prima critica d'arte di Gabriele d'Annunzio', *Quaderni del Vittoriale*, n. 31, gennaio-febbraio 1982, pp. 83-90.
- Scotoni, S 1982, 'D'Annunzio critico d'arte. Le cronache per l'Esposizione romana del 1883', *Quaderni del Vittoriale*, nn. 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 234-246.

Talli, V 1927, *La mia vita di teatro*, Treves, Milano.

Tamassia Mazzarotto, B 1949, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Bocca, Milano.

Vecchioni, M 1963, *Quando d'Annunzio era critico d'arte*, in *D'Annunzio romano e altri saggi*, eds. Ceccarius & F. Gerra, Palombi Editore, Roma, pp. 181-190.

Vecchioni, M 1982, *Il Cenacolo dannunziano di Francavilla al Mare (1880-1980)*, Solfanelli, Chieti.

Esprimo la mia gratitudine alla Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" per aver cortesemente messo a disposizione le preziose immagini alla base di questo contributo.



Manuela Soldi

Esporre il femminile. L'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890)



Abstract

L'esposizione dedicata al monodofemminile e organizzata a Firenze nel 1890, nell'ambito deifesteggiamenti in onore di Beatrice Portinari, fu un episodiocontroverso, a partire semplicemente dall'intitolazione alla musadantesca. Anche per questo, forse, non ha goduto di una forteattenzione critica. Eppure essa si inserisce in un percorso espositivocomplesso che – tra mostre specialmente dedicate al mondo femminile esezioni di esposizioni nazionali e internazionali – alimenta un dibattito molto forte che unisce le ragioni di un nascentemancipazionismo alle istanze di recupero e valorizzazione del patrimonio artigianale italiane che in quegli anni venivanoconcretizzandosi. L'articolo diventa l'occasione per ricostruire,attraverso l'analisi dei documenti del Fondo Angelo De Gubernatis, suo principale animatore, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, il contesto culturale nel quale nasce l'iniziativa, la tradizioneespositiva in cui si inserisce, il dibattito a cui dà luogo e i fruttiche porterà.

The exposition dedicated to women and organized in Florence in 1890 on the occasion of Beatrice Portinari's anniversary was a very controversial event. Maybe this is the reason for the lack of attention by critics. Nevertheless, as others women's expositions, national as well as international ones, it has fueled a debate about women's liberation, applied arts and education. This paper will reconstruct the social and cultural context in which the exposition took place, starting from the correspondance of its promoter, Angelo De Gubernatis, that can be consulted in Florence, at the Biblioteca Nazionale Centrale.



L'*Esposizione Beatrice*, tenuta a Firenze nel 1890, presenta, nel panorama delle esposizioni femminili italiane del primo cinquantennio unitario, caratteri peculiari. Prima di approfondire l'analisi di questa e dei suoi precedenti, è bene tentare una riflessione sull'aggettivo "femminile" che connota questi eventi e gli oggetti esposti. Durante il periodo che prendiamo in esame è infatti possibile distinguere una serie di accezioni del termine "lavori femminili" che si estendono da quella più larga, che include qualsiasi tipo di attività lavorativa – preferibilmente orientata al guadagno e non alla mera conduzione familiare – svolta da persone di genere femminile, a quella più stretta che intende indicare solamente un ristretto numero di attività artigianali, volte anche semplicemente all'autoproduzione per sopperire a bisogni familiari o al mero esercizio virtuosistico, che si identificano in

parte con un'altra locuzione diffusa, quella dei "lavori ad ago" (cucito, rammendo, ricamo, merletto), ai quali si affiancano la maglieria realizzata ad aghi, la realizzazione di merletti con diversi strumenti (uncinetto, tombolo, nodi... ecc.), ma anche attività fuori dall'ambito tessile, spesso soggette a mode passeggere, finalizzate alla produzione di oggetti decorativi. È molto difficile situare in un preciso contesto l'una o l'altra sfumatura, sebbene la seconda sia evidentemente più conservatrice mentre la prima fu la più praticata nel contesto emancipazionista. In realtà, anche quando si volle impostare un'analisi secondo l'accezione più ampia, fu spesso necessario ridurre il campo d'azione gradualmente fino ad una quasi sostanziale coincidenza con quella più ristretta. Diversità di interpretazione emergono anche all'interno delle grandi esposizioni ottocentesche¹ dove, a seconda dei criteri di ordinamento prescelti, manufatti identificabili come "lavori femminili" in senso stretto potevano comparire in diverse classi, a seconda che queste fossero impostate, ad esempio, in base alle materie prime utilizzate o alla provenienza sociale dell'artefice (studente, esponente della classe popolare, artigiano...); laddove tale etichetta era contemplata, spesso contraddistingueva anche oggetti che di "femminile" avevano solo il pubblico di riferimento, oppure manufatti antichi di provenienza incerta, che potevano tutt'al più servire da modello alle lavoratrici contemporanee.

La difficoltà di individuare un dominio definito e l'enorme massa di esposizioni allestite nella seconda metà dell'Ottocento in Europa e in Italia, fanno sì che in questa sede ci si concentri solo sugli eventi ad essi espressamente dedicati, e in particolare all'*Esposizione Beatrice*, rispetto ai quali ultimamente si riscontra un timido risveglio di interesse (Firenze: l'Expo 1861 e la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili 1871 2011; Soldi 2014; ed. Ciuffoletti 2014).

Senza dubbio il precedente più importante dell'evento del 1890 è l'*Esposizione Nazionale dei Lavori femminili* tenuta nella primavera del 1871 a Firenze, che nelle intenzioni degli organizzatori doveva esaminare tutti i settori della produzione artistica e industriale, senza limitarsi ai "lavori femminili" in senso stretto. Ma l'epoca

¹ La classificazione e l'ordinamento degli oggetti era un punto nodale nell'organizzazione delle esposizioni. Tali pratiche erano informate certamente da retaggi dello spirito illuminista che era stato alla base della redazione di opere enciclopediche come quella di Diderot e D'Alembert, intrecciato a quello positivista. Il problema emerge già nella lunga teoria di esposizioni locali organizzate nel corso della prima metà dell'Ottocento, che precedono la Great Exhibition del 1851. A Parigi nel 1855 per la prima volta si tese a ordinare gli oggetti, per ogni tipo di industria, partendo dalle materie prime per giungere al prodotto lavorato, metodo che ebbe grande fortuna in seguito. Il francese Pierre Guillaume Frédéric Le Play in occasione dell'esposizione di Parigi del 1867 tenderà invece a tenere in considerazione il criterio di utilità nel classificare gli oggetti, e riunirà nell'allestimento i prodotti appartenenti a singole classi provenienti da nazioni diverse. I problemi, nel corso delle edizioni successive, si moltiplicheranno insieme al moltiplicarsi degli spazi espositivi, che inizieranno ad essere distribuiti in diverse aree (Schroeder-Gudehus, Rasmussen 1992; van Wesemael 2001; Zanella 2011).

relegava l'attività femminile ad ambiti limitati, perciò l'esposizione si risolse quasi in un censimento delle produzioni tessili coeve. Dal carteggio tra il Comitato centrale preposto all'organizzazione dell'evento e il Ministero della Pubblica Istruzione, retto all'epoca da Cesare Correnti, sappiamo che il progetto, la cui idea cominciò a circolare nel 1868, fu privato² e tale rimase, sebbene alle istituzioni fossero chiesti legittimazione e appoggio economico³, interpellando anche il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio⁴. In generale l'accoglienza dovette essere piuttosto tiepida: il conte Carlo Demetrio Finocchietti⁵, presidente del Comitato, ricordava come l'idea fu ritenuta, nelle fasi iniziali, una «fola di menti esaltate», che non suscitò solo incredulità, ma addirittura dileggio (Finocchietti 1871, pp 6-7). Con questi presupposti furono inevitabili difficoltà: lo stesso Finocchietti identificò tra i mali che afflissero l'organizzazione la guerra franco-prussiana, il disinteresse dei Ministeri, del Municipio di Firenze (che pure intervenne direttamente nell'ultima fase⁶) e di molti importanti municipi che non organizzarono i Sotto-comitati deputati alla raccolta degli oggetti e dei fondi necessari. L'inaugurazione venne posticipata dal novembre del 1870 al marzo del 1871, e sulla decisione influirono probabilmente anche la confusione generata dai fatti di Porta Pia e dal conseguente spostamento della capitale da Firenze a Roma. Le istituzioni fiorentine, del resto, si trovavano in difficoltà a causa dei debiti contratti per adeguare la città al nuovo ruolo, così presto abbandonato. Il ritardo ovviò ad un altro problema, la cui insorgenza evidenzia lo stretto legame tra

² ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, b. 6, f. Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Lettera del Segretario del Comitato Cesare Parrini al Ministro del 18 giugno 1871.

³ Per ovviare alle pessime condizioni economiche del Comitato, si tentò di incentivare l'afflusso del pubblico attraverso una lotteria avente come premi alcuni degli oggetti esposti. Fu inoltre promossa la vendita di azioni da cinque lire, che però non raggiunse gli esiti sperati. Non partecipò alla sottoscrizione, ad esempio, lo stesso ministro Correnti, che accordò però un sussidio ammontante alla metà della cifra richiesta, oltre al pagamento di spese di viaggio per gli istituti che intendevano visitare la mostra e un buon numero di medaglie, delle quali si fece carico dividendo gli oneri con il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio. Il ministero operò infine vari interventi presso le ferrovie e il Ministero dei Lavori Pubblici, affinché soccorressero le necessità logistiche di espositrici e Comitato. Una delegazione composta da alcuni esponenti del Comitato fu inoltre ricevuta anche dal Segretario generale del Ministero d'Agricoltura, Industria e commercio Luzzatti, che aderì con piacere alla causa, così come Marco Minghetti, che all'epoca dirigeva il Dicastero del Commercio, il quale inviò una circolare ai prefetti e ai sindaci dei capoluoghi di provincia per la costituzione dei Sotto-comitati.

⁴ Contro ogni aspettativa, la ricerca presso i fondi dei ministeri conservati all'Archivio Centrale dello Stato ha avuto esiti positivi solo per quanto riguarda il Ministero della Pubblica Istruzione.

⁵ Il Conte, già amministratore generale dei Reali palazzi e ville della Toscana, e dal 1860 amministratore generale dei palazzi e ville dello Stato, ha, come abbiamo visto, già avuto a quest'epoca e avrà ancora un ruolo in diverse esposizioni a livello nazionale, internazionale e universale in qualità di membro di commissioni organizzative e giurato (Firenze 1861, Londra 1862, Parigi 1867, Vienna 1873). Oltre a far parte della Società per la scuola preparatoria d'intaglio ed altre arti professionali fondata a Firenze nel 1869, partecipa in particolare all'attività della Regia Accademia Toscana di Arti e Manifatture, ed è redattore della rivista *L'arte in Italia*, pubblicata a Firenze tra 1869 e 1872, dove però si occupa per lo più di intaglio ligneo.

⁶ Si evince dalla presenza di una pratica riguardante l'evento nella documentazione relativa agli Affari generali del Sindaco di Firenze Ubaldino Peruzzi (ASCF, Affari generali del Comune di Firenze, Segreteria del Sindaco Ubaldino Peruzzi, 1871, Affare n°3493).

educazione e lavori femminili, cioè la vicinanza cronologica alla mostra didattica che si tenne a Napoli nel 1870, che da più parti aveva sollevato lamentele. Tra le conseguenze più vistose vi fu invece l'idea della possibile istituzione in città di un Museo Nazionale dei lavori femminili, forse stimolata dall'arrivo del direttore e fondatore dell'Österreiches Museum für Kunst und Industrie, Rudolph Eitelberger Von Edelberg, inviato dal Governo austriaco a studiare l'evento per programmarne poi uno simile, il quale chiese e ottenne alcuni degli oggetti esposti per l'istituzione che rappresentava. Una circolare emessa dal comitato il 17 giugno 1871 ci aggiorna in proposito: in Austria si valutava l'organizzazione di una mostra sul modello di quella italiana per il 1872 (17 giugno 1871, Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, Circolare del Comitato Centrale per l'Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, n° 1035, ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica [...], b. 6, f.). I contatti tra Firenze e Vienna sembrano aver prodotto risultati tangibili, dato che all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, sotto il patronato della consorte dell'arciduca Ranieri, presidente della manifestazione, ebbe luogo un'«Esposizione particolare di lavori femminili della più alta aristocrazia d'ogni paese, che figureranno nel gruppo speciale, recentemente creato a questo effetto» (Il lavoro delle donne 1873). Forse rassicurato dall'attenzione internazionale, Finocchietti interpellò il ministro Correnti a proposito dell'istituzione di un museo, e questi radunò una commissione di signore – tra quelle già coinvolte nell'esposizione – tesa a valutare la fattibilità della progetto. Quest'ultimo è presente tra le carte del Ministero, datato al 2 giugno 1871, e reca una descrizione dettagliata dell'istituzione, che doveva risolversi in una mostra permanente divisa in tre sezioni: artistica, industriale e scientifico-letteraria. Qui Finocchietti azzardava una previsione che guarda al Novecento inoltrato:

Quando il disegno industriale sarà studiato ed applicato all'industria femminile, potrà riuscire eziandio ad un altro interessantissimo intento, quello cioè che il museo [possa essere] un futuro [emporio] della Moda, che spogliata della sua parte frivola e capricciosa potrebbe sempre offrire larghissima probabilità di guadagni. Ma non credasi che per essere seguaci della moda basti volerlo: - senza convenienti studj, senza determinate condizioni di disegno, non si possono ottenere quei luminosi trionfi che si sono veduti riportare sulle rive della Senna dalla intelligenza femminile (Finocchietti, C.D., 12 luglio 1871, Lettera al Ministro avente per oggetto "Trasmissione di carte relative al Museo Nazionale Femminile", Esposizione Nazionale dei Lavori Femminili in Firenze, ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica [...], b. 6, f.).

Finocchietti si era convinto che approfondire risorse e sforzi in direzione dell'artigianato tessile italiano potesse riscattare l'Italia dalla sudditanza alla moda francese, con largo anticipo rispetto ai movimenti e ai tentativi più tardi. A ciò contribuì nello stesso periodo la momentanea interruzione del flusso di figurini dalla Francia a causa degli avvenimenti bellici, che insinuò l'idea che l'Italia potesse affrancarsi dall'influenza d'oltralpe proprio grazie al ricorso alla propria tradizione artistica, possibile fonte d'ispirazione, e alla propria ricchezza artigianale. Per questo il progetto sembrava auspicare la nascita non tanto di un museo del lavoro femminile, quanto di un museo che accogliesse produzioni tessili locali, in grado di contrastare il primato francese. Il pubblico venne informato dell'iniziativa dal ministro stesso (Finocchietti 1871, pp 51-6) già in occasione delle premiazioni delle espositrici, tenute il 14 maggio 1871, quando sembrava mancare solo un reale decreto per l'attuazione, ma durante l'estate sopraggiunse un ripensamento di Correnti che si mostrò più propenso a un'esposizione itinerante, in grado di raggiungere un pubblico più vasto rispetto a un museo permanente.

Non appare dunque casuale che Emilia Bossi, titolare dell'omonima casa di mode⁷, proponesse un progetto per un'*Esposizione campionaria di abbigliamento femminile in Firenze* nel 1876, in collaborazione con il medesimo gruppo⁸ che animò l'esposizione del 1871, con la quale la mostra si sarebbe posta in esplicita continuità. Il campo d'azione non era più il lavoro femminile, come nel caso precedente, ma si guardava a «un'esposizione nazionale di tutti i generi attinenti alla Moda, per quanto concerne l'abbigliamento femminile» (Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi 1876, p 3). Un'indicazione chiara che da un lato circoscriveva le categorie merceologiche presenti, marcando in senso più specialistico la manifestazione, dall'altro eliminava la caratterizzazione di genere dai criteri di individuazione dei possibili espositori per spostarla invece sul pubblico, definendo con maggiore coerenza i contenuti e collocandola in una strategia di promozione di un settore manifatturiero più che di una categoria sociale, strategia che cercava fondamento nel primato raggiunto dalle produzioni italiane durante il medioevo e l'età moderna, senza peraltro andare ad insidiare il predominio francese sul disegno dell'abito. Il *Progetto* riconosceva inoltre il ruolo catalizzatore dell'evento, che «[...] riavvicinerebbe e coordinerebbe le industrie nazionali. Le relazioni sulla Esposizione, le quali occuperebbero la stampa, farebbero conoscere, con una pubblicità ufficiale, la qualità, l'importanza e il grado di

⁷ Emilia Bossi, fornitrice della Real Casa, in particolare della Principessa Margherita, e imprenditrice titolare di magazzini a Firenze e Roma, si occupava di moda pronta (Pinchera 2009, pp. 29, 87).

⁸ Parteciparono sia Demetrio Carlo Finocchietti che Cesare Parrini, segretario del comitato centrale dell'esposizione del 1871.

perfezionamento di ciascuna delle industrie concorrenti» (Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi 1876, p 20). Finocchietti giunse a contattare il Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, per consegnare una relazione sull'evento, da realizzarsi entro l'autunno stesso o al più tardi la successiva primavera (Esposizione campionaria di prodotti nazionali per l'abbigliamento femminile in Firenze 1876, ACS, Ministero Agricoltura Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° versamento, b. 116b, f), ma nelle cronache dell'epoca non rimane traccia dell'effettiva organizzazione dello stesso⁹.

Bisognerà attendere il 1887 per la realizzazione di un evento dedicato al tessile che non faccia riferimento, almeno idealmente, al mondo femminile: *l'Esposizione retrospettiva e contemporanea di tessuti e merletti antichi in Roma* (Bruno 2013; Soldi 2014, pp 236-242), che si tenne al Palazzo delle Belle Arti sotto l'egida del Museo Artistico Industriale di Roma, a cura del suo direttore, Raffaele Erculei. Essa si inseriva in un programma di esposizioni di arti applicate organizzate dal museo negli anni Ottanta, definite per l'appunto "retrospettive e contemporanee" e caratterizzate dalla volontà di presentare una panoramica delle produzioni storiche a fianco delle principali produzioni italiane contemporanee. Il fine era duplice: conoscenza e divulgazione, da un lato, di uno straordinario patrimonio tecnico e artistico e, dall'altro, educazione dei contemporanei, che dovevano trarre didattico beneficio dal confronto tra antichi manufatti di diversa destinazione e provenienza, e dalla comparazione tra quanto veniva realizzato nel resto d'Italia. Una novità fu la prevista presenza, nel progetto, di una sezione dedicata al costume storico e di una dedicata a quello regionale (Placidi, B., 26 giugno 1886, "Esposizione di tessuti e merletti in Roma nel 1887", Lettera del Presidente della Commissione Biagio Placidi al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio, oggetto: "Esposizioni parziali di industrie artistiche", ACS, Fondo Ministero Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione Industria e Commercio, II° Versamento, b. 79, f): ma, se erano presenti abiti e accessori antichi, nel catalogo non si riscontra la presenza della seconda categoria. Al testo collaborarono peraltro nomi importanti come Giuseppe Marino Urbani de Gheltof, autore di pubblicazioni sul merletto veneziano, e il conte Alberto Gandini, grande collezionista che aveva da poco donato la sua vasta raccolta tessile alla città di Modena (ed. Erculei 1887).

L'Esposizione Beatrice ha dunque alle sue spalle diverse esperienze, nonostante all'epoca cercasse di qualificarsi come un'esperienza innovativa. Sebbene una cronaca dettagliata dell'evento sia già stata tracciata in altre sedi

⁹ Ma nel giugno del 1876 la Camera di Commercio manifesta il proprio sostegno al comitato promotore ('Cronaca della città' 1876).

(Corradi 2014; Soldi 2014, pp 242-47) è bene riassumere brevemente quali siano le vicende che ne sono all'origine. Essa fu allestita tra il maggio e il giugno del 1890 all'interno del Politeama fiorentino parato alla maniera medievaleggiante, nell'ambito dei festeggiamenti per il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari, musa di Dante e ideale coprotagonista della terza cantica della *Commedia*. L'iniziativa fu solo una tra le tante che costellano le celebrazioni: vi trovano un largo spazio soprattutto le lettere, ma anche esecuzioni di *tableaux vivants* ispirati alla *Vita Nova*, concorsi vari, esibizioni musicali, come quella della compositrice Augusta Holmes, conferenze, rievocazioni storiche.

Colpisce che Angelo De Gubernatis, presidente del Comitato esecutivo e principale animatore della manifestazione, non accenni direttamente alla precedente mostra fiorentina - fu piuttosto la stampa a istituire una relazione (Biagi 1890)¹⁰ - tanto da suscitare una piccata precisazione di Raffaello Gianni¹¹, che in una lettera al periodico *Fieramosca* rivendicò il primato dell'evento del 1871, all'organizzazione del quale aveva concorso (Gianni 1890). Rispetto a quella manifestazione, che pure avrebbe voluto farlo, ma per la mancanza di partecipazione alle sezioni interessate non era stata in grado di essere rappresentativa, la nuova esposizione dedicò molto più spazio all'arte e alla letteratura, forse anche perché erano aumentate le donne italiane che si dedicavano liberamente e con successo a queste attività. Nell'evento più recente, insomma, la femminilità fu rappresentata con maggiori sfumature, ma ancora una volta le più visibili furono le donne che lavoravano per il tessile, sia attraverso imprese che si collocavano sul mercato come la ditta di Michelangelo Jesurum¹², coinvolto anche come giurato, o quella di Francesco Navone¹³, sia

¹⁰ Le due manifestazioni non solo hanno in comune la città, ma avrebbero dovuto utilizzare la stessa sede, il Politeama. L'esposizione del 1871 non se ne avvale solo a causa del ritardo nei lavori che lo coinvolgevano e che resero necessario uno spostamento in una fase dell'organizzazione molto avanzata.

¹¹ Nel Fondo De Gubernatis, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, si trovano diverse cassette relative all'esposizione, delle quali una, la 147, contiene una rassegna stampa.

¹² Michelangelo Jesurum, ricordato anche come "il Michelangelo dei merletti", dalla metà degli anni Sessanta recuperò la produzione di pizzo a fuselli veneziana, dando vita all'omonima ditta a Pellestrina (1870) con la collaborazione dell'anziana merlettaia Giustina Coja e con l'appoggio di Paulo Fambri, implicato anche nell'istituzione della scuola dei merletti di Burano. Jesurum a partire dal 1875 sperimentò anche una nuova lavorazione: il merletto policromo, medaglia d'oro all'esposizione universale Parigi nel 1878. I successi commerciali portarono all'istituzione di una scuola e di sette laboratori a Venezia, Burano, Murano, Chioggia, Pellestrina, dove si provvide anche all'apertura di un museo privato del merletto nel 1906, che esponeva l'imponente collezione del titolare. Jesurum fu sempre molto attivo in ambito espositivo, e diede alle stampe anche un saggio, *Cenni storici e statistici sull'industria dei merletti* (1873).

¹³ La Ditta Navone (1870-1978), una delle più conosciute realtà del ricamo fiorentino, fu fondata dal torinese Francesco Navone (1837-1899), inizialmente in società con il commerciante di merletti Emanuele Campodonico di Rapallo, poi da solo dopo la morte del socio (1870). Navone intuì le potenzialità del merletto veneziano, diventando concessionario della scuola di Burano, nata in quegli anni, ed importava merletti fiamminghi. All'Esposizione universale di Sant Louis del 1904, dove ottenne una medaglia d'oro, la ditta instaurò un rapporto commerciale anche con la contessa Gabriella

attraverso una virtuosistica autoproduzione¹⁴. Non a caso tra gli oggetti più ammirati vi fu una bandiera a tre punte in velluto rosso cesellato e ricamato, con applicazioni di *dentelles*, donata dalle donne di Anversa a Firenze in occasione della ricorrenza. Peculiare è naturalmente la componente “dantesca”, che si esplicò soprattutto nella Tribuna Beatrice, dove furono ospitate opere artistiche e letterarie che riguardano Beatrice Portinari e Dante, dipinti e ricami sul tema raffiguranti pergamene, cetre e cartigli con versi del Poeta, e ancora codici e opere critiche, accanto a vere e proprie reliquie dantesche, ad accentuare con note sepolcrali il carattere neoromantico dell'insieme.

Forse De Gubernatis volle mantenere il suo lavoro sul piano della promozione culturale, fu anzi egli stesso a descriverlo in questi termini, piuttosto che su quello economico e sociale: sebbene infatti non vi sia alcun dubbio che negli intenti di Finocchietti e dei suoi compagni nel 1871 la dimensione culturale ed artistica fossero ben presente, il progetto della mostra campionaria prevista a Firenze nel 1876, alla quale questi ultimi avevano aderito, aveva indirizzato i loro sforzi su un versante più pragmatico ed economico-commerciale¹⁵.

Soffermiamoci ora su colui che abbiamo già indicato come il protagonista della *Beatrice*, alla cui organizzazione presiedette coadiuvato da un socio, Felice Carotti, e dal segretario Oreste Orsi, cioè Angelo De Gubernatis¹⁶, che è figura molto nota per i suoi studi di orientalistica e letteratura e per le numerose riviste da lui fondate. La sua adesione al progetto non fu improvvisata, come sembrano suggerire i contatti che ebbe con alcuni dei protagonisti delle precedenti esposizioni, emersi dal suo

Spalletti Rasponi, assorbendo la produzione di ricami su filet dei laboratori da lei fondati a Lucciano e Quarrata, nel pistoiese, in seguito da essa rilevati (Fortunato 2006).

¹⁴ È la stessa *Rivista Beatrice*, rassegna dell'esposizione, che identifica ancora l'ornamento dell'abito e della casa come due attività connesse strettamente alla femminilità (MMP 1890).

¹⁵ La componente commerciale, tuttavia, non fu trascurata: i palchi del Politeama vennero infatti adibiti a veri e propri negozi (Pictor 1890).

¹⁶ Di Angelo De Gubernatis (1840-1913) è utile sottolineare i contatti giovanili con l'ambiente anarco-socialista. Mentre era professore di sanscrito all'Università di Firenze, divenne frequentatore delle “riunioni democratiche” in casa di Francesco Dall' Ongaro (del quale De Gubernatis curò l'edizione postuma dell'epistolario) e Francesco Pulszky, e presso quest'ultimo conobbe Michail Bakunin, appena giunto in Italia, dal quale rimase affascinato e con il quale condivideva le opinioni antimazziniane; questo incontro lo indusse a dare le dimissioni dall'incarico universitario che uno Stato che non riconosceva più gli aveva conferito, e ad unirsi all'attività segreta, dalla quale prese le distanze dopo un brevissimo periodo. De Gubernatis sposò la cugina di Bakunin, Sofia Besobràsoff, e con la sua dote aprì una tipografia destinata a vita breve. Pur tornando all'insegnamento nel 1867, dopo questa parentesi si dedicò sempre più spesso alla stampa popolare, alla creazione di nuovi periodici (attività già praticata anche in precedenza, che ebbe tra i suoi frutti *Natura ed Arte*, *Rivista Contemporanea*, *Rassegna mensile di letteratura italiana e straniera*, *La vita Italiana*, la *Rivista della tradizioni popolari italiane* e molte altre), e ad interessarsi alle problematiche dell'istruzione femminile, anche attraverso le pagine di *Cordelia*. *Rivista per giovanette*, pubblicazione destinata ad una lunga vita, che prese il nome da sua figlia, fondata nel 1881 e da lui diretta fino al 1884. Una rivista di stampo prettamente didattico e letterario, dove non veniva concesso spazio alle frivolezze della moda né tanto meno ai lavori femminili, se non come oggetto di brani per lo più letterari. (De Gubernatis 1900, pp. 219-269; ed. Taddei 1995-2001, 4 voll).

carteggio: negli anni Settanta con Finocchietti (BNCF, De Gubernatis, 53, b. 57) e Parrini (BNCF, De Gubernatis, 96, b. 25), poi con Gandini nel 1890 (BNCF, De Gubernatis, 61, b. 63) e alla metà degli anni Novanta anche con Erculei (BNCF, De Gubernatis, 48, b. 34). L'esposizione, che nacque dall'idea manifestata da Felicità Pozzoli, della quale si fece interprete, come presidentessa del comitato del sesto centenario della morte di Beatrice, la musicista e letterata Carlotta Ferrari da Lodi (1830-1907)¹⁷, rappresentò uno sfortunato episodio nella vita di De Gubernatis, che gli causò tanti problemi finanziari e personali, oltre che la fama di "eccentrico" e una polemica con Giosuè Carducci (Cordoba 1999, pp 207-08, n. 80)¹⁸: non a caso nel mesto discorso tenuto in occasione delle premiazioni, il conte alluse all'organizzazione dell'evento come a «una lotta feroce da cui usciamo vulnerati», non dimenticando di rivendicare la mancanza di aiuto da parte delle istituzioni, che in realtà offrirono medaglie (provenienti non solo dai ministeri, ma anche da alcune Camere di Commercio). De Gubernatis del resto teneva al riconoscimento del proprio lavoro e lesse in quest'occasione una lettera del Ministro della Pubblica Istruzione Boselli dove si sottolineava il valore dell'esposizione come momento di confronto per monitorare lo stato dell'istruzione e del lavoro femminile¹⁹ (De Gubernatis 1890, pp 5-9; "Firenze. Esposizione Beatrice. VI° Centenario di Beatrice", ACS, Fondo Ministero Istruzione Pubblica, Divisione Antichità e Belle Arti, Serie Esposizioni congressi mostre e conferenze 1860-1894, b. 8, f.).

¹⁷ Tra le sue molteplici attività la Ferrari pubblicò nel 1897 un saggio sulla critica dantesca, *Di alcuni pareri di critici esimi intorno a Dante, Beatrice, Gemma Donati e la donna gentile* *Di alcuni pareri di critici esimi intorno a Dante, Beatrice, Gemma Donati e la donna gentile*.

¹⁸ In una lettera che De Gubernatis scrisse nel 1892 per riallacciare un rapporto con Olga Ossani Lodi, la quale aveva fieramente criticato la scelta di intitolare a Beatrice l'esposizione, e per chiederle di collaborare alla sua *Natura ed Arte*, si legge: «[...] ho perduto, sì del mio, 70.000 lire; per fare onore a' miei impegni ho venduto un castello e una galleria di quadri [...] ma non presi un soldo a nessuno, né al municipio, né al governo, né ai privati; ressi da solo all'impeto della bufera [...]» e si confermano le difficoltà incontrate (Cordoba 1999, p. 207). Si veda anche il giudizio di Croce sulla questione: «il De Gubernatis, non sapendo a quale altra nobile passione consacrarsi, indisse la celebrazione, pel 1890, del sesto centenario della morte di Beatrice [...] e vi perdette tutto il suo avere, riuscendo all'effetto di rovinarsi, come non pochi altri, per una donna, ma (e questa fu la sua originalità) per una donna che non si sa se sia mai esistita» (Croce 1943, p. 390). Il conflitto con Carducci era certamente precedente, come ricorda il De Gubernatis stesso (De Gubernatis 1900, pp. 317 e segg.; Taddei 1990). Olga Ossani Lodi (Roma, 1857-1933) giornalista e scrittrice per ragazzi romana, si firmava Febea e Diego De Miranda (Cordoba 1999). Trasferitasi a Napoli, coltivò una grande amicizia con Matilde Serao. Collaborò con *Cronaca Bizantina*, nella cui redazione fu introdotta nel 1883 da Edoardo Scarfoglio. Tornata a Roma, venne introdotta da Gabriele D'Annunzio alla redazione de *La tribuna* e sposò l'emiliano Luigi Lodi, affiancandolo nella direzione dei periodici da loro stessi fondati. Morì nel 1933, dopo aver partecipato attivamente al dibattito relativo al voto femminile. È utile ricordarla anche come estensore, su incarico del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, della relazione *Esposizione di Tessuti, Tappezzerie, merletti tenuta nel Palazzo delle Belle Arti nell'anno 1887* rinvenuta tra le carte del ministero stesso ("Esposizione di tessuti e merletti in Roma nel 1887", ACS, Fondo Ministero Agricoltura [...] b. 79, f.) e quale partecipante alla mostra *Operosità femminile* tenuta a Roma nel 1902.

¹⁹ Il fascicolo si limita ad una breve corrispondenza tra questo ministero e quello di Agricoltura Industria e Commercio per definire eventuali competenze sulla materia.

Per quanto riguarda l'allestimento, il professore stesso accenna ad alcuni problemi: in primis il grande numero degli oggetti raccolti dai Sotto-Comitati locali, circa 40 mila per oltre 2100 (ma secondo il direttore Felice Carotti sono 2500) espositrici, che concorse a creare una certa confusione, conseguenza della quale sarà anche la mancata pubblicazione di un vero catalogo, sostituito da un elenco di espositrici pubblicato in occasione delle premiazioni. Nella stessa *Rivista Beatrice*, Alessandrina Cesa si lamenta esplicitamente per le tempistiche del concorso: troppo poco il tempo a disposizione per approntare materiale originale per l'evento, sbagliata la scelta della stagione (Cesa 1890, pp 2-3). Dall'esame del carteggio De Gubernatis si evince del resto che i primi contatti per la formazione di comitati locali furono presi, con alterni successi, solo alla fine del 1889, e che essi cominciarono ad operare non prima di marzo (BNCF, De Gubernatis, 143-146). Per questo una sala raggruppò lavori tra loro accomunati solo dal ritardo, e molti oggetti non furono nemmeno tolti dalle casse per mancanza di tempo e spazio. Sebbene poi alcune sale fossero espressamente dedicate alla pittura e alla grafica, arti figurative e applicate convissero in quasi tutti gli ambienti. Non si può dunque nemmeno dire che alla base della distribuzione degli oggetti ci fosse un criterio di affinità tecnica o merceologica. Alcune sale furono dedicate a strutture educative (istituti scolastici, collegi: se ne contarono circa trecento), altre a manifatture, altre videro la compresenza di istituti, professioniste e dilettanti, mischiando il piano privato con quello didattico e più propriamente artigianale manifatturiero (Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili in Firenze 1890, pp 17, 41-70; Biagi 1890; Cordoba 1999, pp 207-09). Nella Sala Beatrice, furono esposti, in base alla provenienza, la maggior parte dei "Lavori d'ago e di ricamo", in una mostra a cura dell'ispettrice scolastica Adele Martignoni²⁰, di Guido Poggianti e Alessandro Pagliai. È interessante a questo punto sottolineare, rispetto alle precedenti esposizioni, la continuità dell'azione portata avanti dalle donne che parteciparono ai comitati. L'idea delle celebrazioni venne da donne, a differenza delle precedenti, e tra le componenti dei comitati locali ritroviamo attiviste del movimento femminile di fine secolo: ad esempio una giovane Dora Melegari²¹ nel comitato romano; Emilia Mariani²², voce

²⁰ La Martignoni fu anche pittrice e animatrice della Scuola Tecnico Letteraria femminile di Milano ('La Mostra delle Scuole Professionali e d'arte industriale italiane' 1908).

²¹ Dora Melegari (Losanna, 1849 – Roma, 1924) scrittrice e storica, fu sempre impegnata nell'attività filantropica, prima con l'Unione per il Bene (1894), poi con la Federazione romana opere femminili (1899) e infine con il Consiglio Nazionale Donne Italiane, del quale fu vice Presidente.

²² Emilia Mariani (Torino, 1853 – Firenze, 1917), insegnante, giornalista e attivista politica, in gioventù aderì al credo mazziniano, poi si accostò al socialismo (fu amica di Andrea Costa), in seguito alla delusione per la svolta moderata che l'Esposizione Beatrice (Firenze, 1890) aveva impresso al movimento femminile, per poi distaccarsene per le sue idee interventiste a ridosso del primo conflitto. Fu tra le maggiori sostenitrici del suffragismo italiano (Sacchi 1918). Collaborò a diverse riviste femminili italiane come *Cordelia*, l'emancipazionista *La donna*, che accolse in particolare diversi

decisamente più radicale del femminismo italiano, particolarmente delusa dall'esperienza, in quello di Torino; a Milano Sofia Bisi Albini²³, allieva di un amico del professore, Giovanni Rizzi (De Gubernatis 1900, p 338). De Gubernatis stesso, a posteriori, tiene molto (Ibidem, pp 471-94) a porre l'evento in continuità con quelli che furono immediatamente successivi: l'*Exposition des art de la Femme* tenuta a Parigi nel 1892, e *Old and New Lace in Italy* all'Esposizione Universale di Chicago nel 1893, curata da Cora Slocomb di Brazzà (Brazzà 1893; Soldi 2014 pp 155-57, 249-50). Per quanto riguarda questo secondo caso, egli ricorda come il primo auspicio di una nuova esposizione di lavori femminili, da organizzare a Roma nel 1893 per le nozze d'argento dei sovrani, fosse uscito dalla penna di Michelangelo Jesurum in qualità di presidente del giurì dell'*Esposizione Beatrice* (De Gubernatis 1900, p 491). Ma il dato più importante è forse la presenza di molte delle donne gravitanti intorno alla *Beatrice* e della stessa Slocomb nell'organizzazione della mostra *Operosità femminile*, tenuta a Roma nel 1902 (Soldi 2014, pp 268-72), e propedeutica all'istituzione delle Industrie Femminili Italiane, la cooperativa che per la prima volta riunì sotto il controllo di un gruppo dirigente femminile decine di laboratori nati sul territorio italiano per promuovere il lavoro femminile unito al nostro artigianato tessile, realizzando auspici formulati già in occasione dell'esposizione del 1871. La storia delle esposizioni femminili italiane della seconda metà dell'Ottocento va nella direzione di una presa di coscienza degli strumenti tecnici e culturali in possesso in particolare del settore tessile italiano da un lato, dall'altro vede le donne passare dalla posizione di semplici strumenti di produzione a una di coordinamento, e in questo passaggio la chiave di volta è proprio l'*Esposizione Beatrice*, definitiva presa di coscienza che porterà le partecipanti dal ruolo di comprimarie a quello di animatrici dei successivi eventi espositivi.

L'autrice

Manuela Soldi (1981), mantovana, si laurea con lode nel 2009 in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Parma, con la tesi "L'ago e la matita. Tessili e lavori femminili nelle riviste d'architettura tra le due guerre", insignita del Premio Adriano Braglia per la miglior tesi d'arte contemporanea. Nel 2014 consegue il dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo presso la stessa università con la tesi "Mani italiane. Artigianato tessile e industrie artistiche in Italia 1861-1911". Nel frattempo partecipa all'allestimento di mostre e pubblicazioni relative ai suoi principali interessi di ricerca: la

interventi della Mariani relativi alla Beatrice, descritta come un'occasione perduta, *Flora letteraria, Vita femminile italiana*. Ne fonderà alcune, come *Italia femminile* (1899) e *Cronache femminili* (1904).

²³ Sofia Bisi Albini (Milano, 1856 – Rapallo, 1919), scrittrice e giornalista, legata al C.N.D.I., fondò nel 1894 *Rivista per signorine*, che dirigerà fino al 1913, e dal 1907 diresse anche *Vita femminile italiana*, all'interno della quale era ospitato il bollettino del C.N.D.I. e trovavano posto le discussioni su educazione, politiche sociali e cultura, viste dal punto di vista femminile.

pittura italiana tra Ottocento e Novecento e la storia della moda e dell'artigianato tessile. Da diversi anni si occupa inoltre di archivi, rivestendo dal 2010 il ruolo di coordinatore dell'archivio del Festival della Letteratura di Mantova.

e-mail: manuela.soldi@virgilio.it

Riferimenti bibliografici

Amadori, R (ed.) 1902, *Operosità femminile italiana*, Roma.

Biagi, G 1890, 'Le feste di Beatrice', *L'illustrazione italiana*, n. 24, pp. 407-410.

Bruno, I 2013, 'Il tessuto in mostra. L'esposizione romana del 1887', *Annali di critica d'arte*, IX, vol. II, pp. 553-565.

Cesa, A 1890, 'Scopo ed utilità delle esposizioni femminili', *Rivista Beatrice*, Tip. Cooperativa, Firenze, pp. 2-3.

Ciuffoletti, Z (ed.) 2014, *Le artigiane della moda e la creatività femminile. Le esposizioni dei lavori femminili a Firenze, Parigi e Milano (1871-1890-1902-1906)*, Aska, Firenze.

Cordoba, F (ed.) 1999, *Caro Olgogigi. Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1934)*, a cura di Ferdinando Cordoba, Franco Angeli, Milano.

Corradi, GL 2014, 'L'esposizione Beatrice, la seconda mostra Nazionale delle arti e delle industrie femminili di Firenze (1890)', in *Le artigiane della moda e la creatività femminile. Le esposizioni dei lavori femminili a Firenze, Parigi e Milano (1871-1890-1902-1906)*, ed Z Ciuffoletti, Aska, Firenze, pp. 29-50.

Croce, B 1943, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. V, Laterza, Bari.

'Cronaca della città' 1876, *La Nazione*, 1 giugno, p. 3.

Erculei, R (ed.) 1887, *Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche 1887. Tessuti e merletti. Museo storico artistico industriale di Roma. Catalogo delle opere con brevi cenni sull'arte tessile in Italia*, Civelli, Roma.

Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili in Firenze 1890, Civelli, Firenze.

Finocchietti, DC 1871, *Della Prima Esposizione dei Lavori Femminili tenutasi in Firenze. Cenni del Conte Demetrio Carlo Finocchietti*, Tip. Wilmant, Milano.

Firenze: l'Expo 1861 e la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili 1871, Available from: <http://www.georgofili.net/schedadigitale.asp?IDV=3155> [27 febbraio 2015].

Fortunato, S 2006, *La ditta di merletti e ricami Francesco Navone*, Edizioni Firenze, Firenze.

Gianni, R 1890, 'L'esposizione', *Fieramosca*, vol. 53, n. 23-24, estratto.

De Gubernatis, A 1890, 'Discorso del presidente dell'esposizione nel giorno della proclamazione dei premi', in *Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili in Firenze, maggio-giugno 1890*, Civelli, Firenze.

De Gubernatis, A 1900, *Fibra. Pagine di ricordi*, Forzani, Roma.

'Il lavoro delle donne' 1873, *L'esposizione universale in Vienna illustrata*, Sonzogno, Milano, p. 62.

MMP, 1890, 'Per voi, signore', *Rivista Beatrice*, Tip. Cooperativa, Firenze, p. 2.

'La Mostra delle Scuole Professionali e d'arte industriale italiane' 1908, in *Vita femminile italiana*, n.3, p. 355.

Pictor, 1890, 'Fiera fiorentina', *Rivista Beatrice*, Tip. Cooperativa, Firenze, p. 17.

Pinchera, V 2009, *La moda in Italia e in Toscana. Dalle origini alla globalizzazione, La moda in Italia e in Toscana. Dalle origini alla globalizzazione*, Marsilio, Venezia.

Progetto di Esposizione Campionaria di Prodotti nazionali sul figurino di Parigi promossa dalla Ditta Emilia Bossi, 1876, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze.

Sacchi, B 1918, 'Commemorazione', in E Mariani, *Ascensione femminile. Scritti scelti*, Comitato Pro Donne, Torino, pp. XII-XXX.

Schroeder-Gudehus, B, Rasmussen, A 1992, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1992*, Flammarion, Parigi.

Slocomb, C 1893, *A guide to old and new lace in Italy*, Ongania, Venezia.

Soldi, M 2014, *Mani italiane. Lavorazioni tessili e industrie artistiche in Italia 1861-1911*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte e dello Spettacolo, Università degli studi di Parma.

Strukelj, V & Zanella, F 2011, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Mup, Parma.

Taddei, M (ed.) 1995-2001, *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina*, Istituto universitario orientale, Napoli, 4 voll.

van Wesemael, P 2001, *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, 010 Publishers, Rotterdam.



Aurora Roscini Vitali

Uno scenario da film: la “*Mostra del Lazio*” di Armando Brasini



Abstract

La *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate*, detta più comunemente “del Lazio”, tenutasi nel 1923 presso il Galoppatoio di Villa Borghese a Roma, impegna Armando Brasini nella realizzazione di una vera e propria “cittadella” espositiva, capace di solidificare la passione dell'architetto per la classicità e decretare la prima tappa di un altisonante carriera come costruttore dell'effimero. A chiusura dell'evento, l'apparato posticcio, organico e magniloquente, è scelto come scenario perfetto di ambientazione della pellicola *Quo Vadis*, una coproduzione italo tedesca sotto la regia di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio; il *peplum* raccoglie la vocazione scenografica della mostra, sorta con l'intento di coinvolgere il pubblico nella mitopoietica del fascismo e di meravigliare i fruitori/spettatori attraverso un'immaginifica e, in parte utopica, ricostruzione urbana.

The *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate*, also known as “del Lazio”, held in Rome at the Galoppatoio inside the Villa Borghese gardens in 1923, involves Armando Brasini in the construction of a real ephemeral “city”. All the monumental pavilions created on this occasion and the exhibition spaces demonstrate his great passion for historicism and his personal approach to eclecticism. The roman architect started in this way a brilliant career as builder of “non durable” structures.

At the end of the event, before the destruction, the impressive work of architecture, urban design and art was reused as a film set for the remake of *Quo Vadis*, under the direction of Gabriellino D'Annunzio and Georg Jacoby.

Both the exhibition and the film wanted to attract spectators with their theatrical elements and emphasize the close interconnection between the epic past and the mussolinian present. During the regime, the cult of classical history was one of the most important aspects of propaganda and the “romanità” was considered a sort of value, symbolic and rhetorical, for fascist ideology.



La trama della pellicola *Quo Vadis?* (1924) è quanto mai scontata: durante un luculliano e scomposto banchetto di corte, un vizioso e dissoluto Nerone avvia il piano per attentare alla verginità della bella Licia, schiava virtuosa e austera; difesa dal patrizio Vinicius e dall'invincibile Ursus, la fanciulla è destinata a trionfare sulle numerose nefandezze dell'imperatore, in un lieto fine struggente, consumato fra le fiamme ancora vive dell'incendio di Roma.

Ambientato nello sgretolamento materiale e morale di un “impero alla fine della decadenza”, il film sviluppa senza novità sostanziali la tematica stereotipa dello

scontro fra immoralità pagana e *pietas* cristiana, di evidente risoluzione finale, soffermandosi sugli aspetti lussuriosi e morbosi di un'immaginifica dittatura.¹

Sotto la regia di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, la co-produzione italo tedesca tenta invano di replicare il successo del colossal di Enrico Guazzoni, capolavoro della cinematografia di primo Novecento (Marinelli 2004).

Il *remake*, pur cavalcando la fortuna critica del libro di Henryk Sienkiewicz e del genere *peplum*, finisce fra i flop più eclatanti dell'Unione Cinematografica Italiana vista la tiepida accoglienza presso il pubblico, irreversibilmente attratto dalle novità d'oltreoceano.

La banalizzazione del racconto e la fragilità della recitazione, non risolledata neppure dalla prova caustica di Emil Jannings come caricaturale e grottesco antieroe, contrastano la ricchezza e la complessità delle scenografie impiegate. I prospetti neorinascimentali, i colonnati austeri, le vie acciottolate e i fondali classicheggianti, coprotagonisti di numerosi *frames*, solidificano un doppio effimero dell'*Urbe aeterna*, una Roma posticcia verisimile e accattivante.

Gli attori popolano luoghi di chiara leggibilità: un foro, un pomposo palazzo e, spettacolo nello spettacolo, un anfiteatro che funge da palcoscenico agli eccessi del vizioso regnante, imbonitore di una folla inebetita che tanto ricorda le adunate di Piazza Venezia.

I fastosi e fascinosi apparati non sono stati ideati per il film ma acquistati dalla casa cinematografica direttamente dal legittimo proprietario, il Comune della capitale, al termine della loro funzione naturale, ovvero quella di padiglioni/contenitori della *Prima Mostra dell'agricoltura, dell'Industria e delle arti applicate*.²

Episodio inaugurale della complessa politica espositiva messa in atto durante il ventennio fascista, la mostra apre i battenti nell'aprile del 1923 presso il galoppatoio di Villa Borghese, presto ribattezzata "del Lazio" in virtù della principale finalità: testimoniare il grado di sviluppo raggiunto dalle attività produttive regionali.³

¹ La pellicola del film è conservata presso la Filмотeca Vaticana di Roma.

² Per lo Statuto dell'ente mostra, preventivamente approvato dal Governo, si legga il Regio Decreto 11 marzo 1923 n. 495, pubblicato nella 'Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia' (n. 89, Roma 16 aprile 1923, pp. 3043-2045). In risposta alla richiesta del 24 febbraio 1923 mossa dal Comitato Promotore, il Re Vittorio Emanuele III approva l'erezione dell'ente morale e lo specifico statuto, dove si precisa la finalità prettamente economica della mostra; la costituzione del Comitato generale; il primo capitale di fondazione; la presenza di un segretario per la propaganda; la formazione del Comitato d'onore, del Comitato generale con presidente onorario Filippo Cremonesi e presidente effettivo Alfredo Fortunati, presidente della Camera di commercio e industria di Roma; la nomina della Giunta esecutiva con la presidenza di Ernesto Orrei, a capo del Consiglio provinciale.

³ Una foto dell'inaugurazione, con fanciulle vestite da antiche romane, è conservata all'Archivio Storico dell'Istituto Luce, Fondo Pastorel. L'8 gennaio 1923, a Villa Umberto, si era già svolta la cerimonia di posa della prima pietra, calando nel terreno un blocco di travertino con incise due epigrafi, una per designare l'inaugurazione della mostra per il *Natale di Roma*, l'altra come augurio alla pace e prosperità.

Sotto la maschera edulcorata e scarsamente obiettiva della dinamicità economica, l'imponente rassegna delle forze agricole, industriali e artigianali locali avrebbe tentato di celare la sostanziale arretratezza e il generale ristagno economico del territorio.

Nonostante il retaggio delle manifestazioni fieristiche ottocentesche, le istituzioni romane accettano, perdendola, la sfida lanciata dalla ben più vivace Milano, impegnata proprio in quegli anni nella trasformazione della *Fiera Campionaria* in un esteso e permanente polo espositivo, capace di rendere giustizia al volto moderno e imprenditoriale della città (Zucconi 1995, pp. 177-180).

Anche nella dichiarata difesa dell'arte applicata, di cui dà sottolineatura la *dedicatio* della mostra, si entra direttamente in competizione con i proclami contemporanei di indirizzo e promozione della materia, dirompenti nell'area mitteleuropea, per i quali si attribuirono l'importazione e il primato le prime edizioni monzesi della *Triennale*.⁴

La statutaria connotazione merceologica, tuttavia, è risemantizzata per osmosi con il *milieu* socio-politico di riferimento che, all'indomani della Marcia su Roma, registra la nascita di alcune delle peculiarità del "culto del littorio" (Gentile 1993).

Non è un caso, dunque, se dopo l'erezione ad ente morale per tramite dello stesso Mussolini, il presidente del comitato esecutivo della mostra Ernesto Orrei ne dichiara il carattere «assolutamente romano», coltivando il desiderio, poi disatteso, di far coincidere l'inaugurazione dell'evento con i festeggiamenti del *Natale di Roma* (Una grande mostra regionale organizzata per la prossima primavera 1922)⁵.

Sin dal fascismo della prima ora, infatti, la "romanità" ricorre fra i *leitmotiv* della retorica mussoliniana, invocata con fermezza anche nei momenti più accesi di critica verso la capitale, quando cioè emergevano gli aspetti intollerabili all'*imagerie* squadrista: l'ostentazione di pavidità, indolenza e corruzione; l'inutile burocrazia, la partitocrazia senza impegno, la fiacchezza piccolo-borghese dei cittadini, l'asservimento alle dinamiche di palazzo, la mentalità del "*tiramo a campà*", le tracce del dominio papalino, l'aspetto campagnolo e pittoresco, gli scempi deliranti della speculazione edilizia. Senza scollamenti, però, il mito della città fuori dal tempo,

⁴ Il presidente onorario della mostra romana, il sindaco Cremonesi, è eletto quasi in contemporanea alla stessa carica nella commissione della *Mostra d'Arte decorativa a Monza* (16 febbraio 1923) come rintracciato nella documentazione dell'Archivio Storico Capitolino [d'ora in avanti ASC], Gabinetto del Sindaco di Roma, B. 616, f. 2, sf. 2.

Per la consultazione del materiale, appartenente a un fondo in via di riorganizzazione, si ringrazia la dott.ssa Carla Ferrantini.

Disponendo di scarse informazioni sulla sezione "arte applicata", possiamo solo ipotizzare l'operato della specifica commissione che, sotto la guida di Augusto Milani e la segreteria di Rodolfo Villani, sboccia all'ombra delle prime Biennali cittadine; l'importanza è intuibile scorrendo i nomi dei partecipanti: Armando Brasini, Renato Brozzi, Duilio Cambellotti, Vittorio Grassi, Antonio Muñoz e Raffaello Ojetti; in giuria, anche Federico Hermanin.

⁵ La documentazione afferente è conservata in ASC, Uff. del Gabinetto del Sindaco, B. 616, f. 2, sf. 1.

fatale nella sua grandezza, ineluttabilmente chiamata ad “essere”, in un eterno presente, potenza e faro di civiltà, permane come la credenza più persuasiva di tutto l'universo simbolico fascista (Gentile 2010, pp. 3-21).

In assoluta rispondenza alla mitografia che il regime si apprestava a costruire, una delle medaglie commemorative della *Mostra dell'agricoltura, dell'Industria e delle arti applicate* propone il motivo del fascio littorio, per la prima volta nella versione “restaurata”, sormontato dall'incisione «*Incipit Vita nova*», allusiva del cambiamento.⁶

In un differente ma altrettanto enfatico conio, destinato agli espositori meritevoli, un novello progenitore si appresta a piantare una piccola quercia; solo nel lavoro, nell'umiltà e nella fatica, avrebbe trovato una personale *Vittoria*, raffigurata alata sullo sfondo; sul verso della medaglia, i contorni del grandioso ingresso esastile al percorso espositivo.

Efficace rimando ai *topoi* classici è anche quello della *reclame* dell'evento, con la colonna traiana e l'aquila in volo. Nella carta intestata del comitato, ritorna il motivo del rapace, altero e minaccioso, a guardia della lastra marmorea scheggiata dove corre l'epigrafe dell'iniziativa.⁷

Persino il diploma di benemerenzza, consegnato agli espositori e ai collaboratori meritevoli, commemora il presente attraverso immagini ormai standardizzate, prese in prestito dal formulario dell'antichità; disegnato dall'illustratore liberty Aleardo Terzi (1870-1943), pone in primo piano la rappresentazione della bronzea *Lupa Capitolina*, su un alto basamento che inserisce, a guisa di sculture, la personificazione della *Fortuna*, con la ruota sottobraccio, e un giovane scriba togato, chiamato a incidere memoria imperitura dell'esposizione con tavoletta e martello; sullo sfondo, con tratto più leggero, appaiono come onirici due fra gli scorci più significativi della mostra, l'arco trionfale d'accesso e il Palazzo dei festeggiamenti con la prospiciente fontana [Figura 1].

In linea con l'articolato piano iconografico e comunicativo, «il grande progetto per i padiglioni e per l'insieme è stato affidato al più romano e al più geniale degli architetti moderni: a quel Brasini, alla cui mente audace si debbono edifici meravigliosi, e che saprebbe da solo costruire una grande città, emulando le glorie e gli ardimenti degli antichi artisti» (Labbati 1922), scrive l'entusiasta giornalista

⁶ Dopo il 1922, il fascismo decide di dotarsi di un nuovo simbolo e affida l'incarico di ricostruzione filologica al senatore e archeologo Giacomo Boni. Il fascio di verghe con la scure a lato è ritenuta l'iconografia più antica, distinguibile dalle deformazioni operate durante la rivoluzione francese prima e in epoca risorgimentale poi.

⁷ Alla base della lastra marmorea sono riportati i dati di recapito presso il Palazzo delle Esposizioni. L'insediamento presso via Nazionale è confermato dalla richiesta di Orrei al Commissario Regio (4 aprile 1923) affinché si procedesse alla concessione della sala undici come sede legale della mostra fino al 21 aprile. Nel medesimo fascicolo archivistico (ASC, Ripartizione X (1920-1953), B. 27, f. 11) è stata rintracciata anche la concessione di Tommaso Bencivenga sull'utilizzo dell'edificio di via Nazionale, purché entro il 15 ottobre del 1923 tutti i locali siano consegnati sgombri e non intralcino l'allestimento della seconda *Biennale*.

precorrendo, senza consapevolezza critica, la linea interpretativa borsiana che per prima ha rivalutato come spontanea e anti-retorica l'attrazione verso il passato da parte dell'architetto, "istintivamente" legato alla propria città (Borsi 1966).

Dalla lettura superfiale delle fonti documentarie e cronachistiche, si evince che l'illustre incarico è motivato dalla carica di presidente dell'*Associazione Artistica Internazionale* di via Margutta; in realtà, al ruolo, di mera rappresentanza, si deve affiancare il successo degli impegni già assunti e espletati, fra cui i prestigiosi restauri di Palazzo Chigi e la nomina ministeriale a membro del Consiglio Superiore di Belle Arti; la passione per la scenografia, dimostrata nei fondali neo-bizantineggianti del film *Teodora* (Redi 1998); i legami di stima con importanti esponenti del mondo culturale e politico, fra cui, *in primis*, Ugo Ojetti (Procida 2009, pp. 25-26).

Non va dimenticato come l'esordio di Brasini, tralasciando l'intervento per Villa Anziani (1902-1909), l'ingresso del Giardino Zoologico di Roma (1909) e i primi impegni tarantini, sia la formulazione dello "stile teatrale" di Roma (Orano 1917): nella costituzione di una nuova *facies* del centro cittadino, in piena rispondenza al volere del Duce, ogni modifica o sventramento sono ipotizzati tenendo conto del peso formale e compositivo dei *signa* titanici del passato, sopravvissuti non come reliquie della "Roma che fu" ma come nuovi cardini compositivi e prospettici. Lasciando in piedi solo il Pantheon, le colonne di Piazza di Pietra, la colonna Antonina di Piazza Colonna e l'obelisco di Montecitorio, l'architetto compone una vera e propria *mise en scène* della storia di Roma, filologicamente irrispettosa.

Altri due episodi, inoltre, devono essere considerati come formativi nella carriera di "allestitore".

Il primo è la partecipazione al *Concorso di Architettura* (1911), in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità italiana, parte marginale dell'*Esposizione Nazionale* (Valeriani 1980).

Ciò che interessa in questa sede, al di là delle problematiche inerenti all'edificazione e paternità del villino, è constatare come Brasini, poco più che trentenne, abbia potuto verificare di persona la tenuta del piano espositivo messo in piedi sotto la regia di Marcello Piacentini e interiorizzato la potenza espressiva di apparati per i quali sono stati spesso invocati gli aggettivi di "seicentesco" e "barocco". L'esuberanza formale del Padiglione delle Feste, l'ipertrofia di decorazioni del Foro delle Regioni, l'iperbole manierista degli elementi architettonici, l'aulicità del Padiglione dei Congressi, la magniloquenza dell'arco trionfale di ingresso, l'arditezza e la mescolanza di popolare e aulico suggestionarono l'architetto a tal punto da ritornare nella "sua" cittadella, più di dieci anni dopo la festa di Piazza d'Armi.

Il secondo episodio da annoverare è l'*Esposizione degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria Ungheria*, per la quale Brasini curò non l'allestimento ma la riqualificazione della sede storica di Palazzo Venezia o, per dirla da catalogo, l'«apparecchiamento della cornice» (Modigliani 1923, pp. 4-5).⁸

Sebbene la storiografia critica degli ultimi anni abbia completamente riabilitato l'opera brasiniana dalla *damnatio memoriae* del secondo dopoguerra, un'attenzione per certi versi limitata è stata rivolta all'analisi *tout court* della composizione effimera, campo di sperimentazione e maturazione per la “maniera” dell'architetto.

Lo stesso Brasini, negli appunti biografici all'interno della prima monografia a lui dedicata, individua le costruzioni temporanee della sua carriera con una flebile traccia di soddisfazione, ricordando in modo laconico la complessità progettuale della *Mostra del Lazio*:

Nel 1922 progettai e diressi l'Esposizione di Villa Borghese, sotto l'alta presidenza del Senatore Tittoni, e precisamente nella zona del galoppatoio costruii una città romana con case, vie, portici, piazze, archi di trionfo e un palazzo imperiale con una fontana monumentale alimentata con le acque del giardino del lago (Brasini 1979, p. 14).

Il piano regolatore della mostra si rivela, ad un'analisi ravvicinata, molto più complesso [Figura 2].

Le strutture sono incardinate lungo un asse viario centrale, una semicurva in leggera salita sul pendio del ribattezzato *Callis maior* che conduce alla piazza principale; i padiglioni affacciati lungo la via, qualora avessero riprodotto con fedeltà e cura forme edilizie della classicità, sarebbero stati arricchiti da una pavimentazione a fasce di grosso acciottolato, evitando la sciattezza dell'utilizzo della sola terra battuta e delle aiuole.

L'ingresso della mostra, preceduto da un viale lastricato, sorge a lato di Porta Pinciana ed è monumentalizzato da un poderoso arco trionfale dedicato a *L'Italia Vittoriosa a Vittorio Veneto*, modellato sui più celebri prototipi imperiali e sull'acclamato *Arco della Vittoria* di Bolzano. A guardia dell'accesso, le sculture dei leoni Flamini, tratti con calco dall'originale del Louvre, sorvegliano la porta della cittadella; medaglioni e bassorilievi commemorano le attività produttive, le arti,

⁸ Per ulteriori approfondimenti, si ricorda che la mostra è oggetto di una specifica scheda nel database informatico di imminente apertura dedicato alla catalogazione delle *Mostre d'arte antica in Italia (1861-1945)*, creato in collaborazione dall'Università di Urbino e l'Università di Udine.

l'agricoltura e l'industria mentre l'iscrizione che corre lungo l'attico inneggia al "rinascimento" della grandezza italiana [Figura 3].⁹

Un variegato *pastiche* stilistico connota gli spazi. Nella "Piazza della Lupa Capitolina", ad esempio, si collocano il calco della scultura bronzea, eretta a nome tutelare del luogo; un "Mercato" con loggia brunelleschiana e cortile interno, riservato alla presentazione dei prodotti orticoli e floreali; il Padiglione del Comitato, ispirato alla casa dell'edile Bibulo; il neoquattrocentesco palazzetto della "Mostra Postale". Segnano l'*incipit* della via le statue dell'*Augusto di Prima Porta* e del *Lottatore* delle Terme di Diocleziano, presumibilmente in copia, scelti come protettori di un immaginifico "buon governo" [Figura 4].¹⁰

In un pittoresco intreccio di vicoli, si moltiplicano le "botteghe", spazi espositivi dai prospetti cangianti, allusivi ai porticati delle piazze e dei mercati di età medievale con fregi e bassorilievi simulanti il reimpiego di frammenti archeologici.¹¹

Si giunge, in un *climax* visivo, alla vasta area del foro, chiuso fra l'imbocco del cardo principale con il vivace ristorante; quattro porticati ionici ornati di sculture e collegati ai giardini da due esedre floreali; la mole imponente del Palazzo dei festeggiamenti, capolavoro dell'intera operazione di metamorfosi del galoppatoio.

Il monumentale prospetto a doppia altezza è risolto attraverso una grande scalinata di accesso, a tre rampe, ricongiunte a livello mediano e espanse visivamente dalla fontana del giardino. La planimetria dell'edificio prevede l'emersione di due bracci laterali in direzione del foro con un nucleo centrale di raccordo, segnato all'esterno dal movimento concavo delle nicchie e dall'absidiola

⁹ L'iscrizione, dettata dal professore Augusto Milani, declama: «Quae de Sabini et Latiali agri cultura provenere- Quae nostrorum opificium elaboravit industria- atque Ars illustravit heic Roma exhibens- Spectanda antiquam generis virtutem maximis- Renascentis Italiae temporibus- Praesto esse- Demonstrat caeteras regiones exemplo- Erigit cietque IX kal maias anno MCMXXIII» (La Mostra Romana di agricoltura sarà inaugurata il 29 aprile 1923).

¹⁰ Lungo il sentiero parzialmente lastricato si collocano la "Casa degli Orafi", per l'oreficeria e la glittica; la "Casa dell'arte sacra", per i mobili e gli arredi liturgici, la "Casa dell'Arte" per opere di dubbia originalità, come la ricostruzione di un salotto veneziano del Settecento, e quelle di maggiore pregio (la produzione orafa neoetrusca e neobizantina di Alfredo Castellani; l'esposizione delle vetrate di Cesare Picchiarini su disegno di Duilio Cambellotti; i mobili costruiti su disegno di Vittorio Grassi; le ceramiche di Umberto Bottazzi). Sempre dedicati all'arte, anche il padiglione della Scuola preparatoria alle Arti ornamentali, con saggi di pittura murale, tempera e encausto; quello della Scuola Comunale della Ceramica, diretta da Duilio Cambellotti e la Galleria del Mobilio, con chioschi che mostrano ricostruzioni intere di ambienti per case moderne.

¹¹ Fra le botteghe, è ospitata una mostra dedicata alle bonifiche e alla coltivazione del grano, presso il Padiglione Forestale, anticipazione di uno dei temi espositivi più cari al fascismo; la mostra dell'industria degli ex combattenti, omaggio retorico al "Re Soldato" e agli eroi della patria; l'esposizione della "Farmacia", con vasi di terracotta copiati da esemplari greci, la suppellettile ispirata a Pompei e il dipinto *Chirone che istruisce Achille nella scienza di conoscere le malattie*, di autore ignoto.

Alla chiusura dell'evento (30 giugno 1923) le strutture sono riutilizzate: mentre nel teatro romano e nel foro si eseguirono spettacoli e concerti, alcune botteghe accolgono l'*Esposizione nazionale della Casa dell'Albergo e dello Sport*, la *Mostra della Caricatura*, la *Mostra del Motore* e una piccola *Mostra Coloniale* (La grande mostra romana a Villa Umberto 1923).

centrale, con pitture a losanghe, che accoglie il portale d'ingresso. La base, invece, compatta e senza fronzoli, si congiunge direttamente al porticato della piazza [Figura 5]¹².

La fantasia dell'architetto si materializza con tutta evidenza nel prospetto posteriore, trasformato in loggia chiusa di un teatro romano.

Il retro del Palazzo dei festeggiamenti, infatti, pur impostato come copia speculare del lato principale, degrada al centro dei propilei laterali con un grande palco d'onore, incorniciato da alte colonne reggenti *Vittorie* alate, festoni di alloro, sculture e drappi di porpora e lino; da qui, si aprono a raggiera le gradinate destinate ad accogliere il pubblico [Figure 6-7].

La cavea si affaccia sulla *scaena frons*, lasciata senza fondale: gli stessi giardini del parco avrebbero costituito l'ambientazione perfetta per qualsiasi *pièce* rappresentata.

Al tramonto della giornata inaugurale, un'indimenticabile e acclamatissima Teresa Franchini avrebbe calcato il palcoscenico, dando voce alla Gigliola del dramma dannunziano *La fiaccola sotto il moggio* (Alla Mostra Romana. La "Fiaccola sotto il Moggio" a Villa Umberto I 1923).

La natura entra prepotentemente negli spazi dell'uomo, ammaestrata nelle quinte vegetali del foro o lasciata libera come nello sfondo del teatro (La prima grande Mostra Romana 1923) [Figura 8].

Molto probabilmente, Brasini non soltanto aveva avuto modo di meditare sugli elementi connotativi dello spazio urbano, decidendo di inserirvi quelli più cari alla fascinazione della classicità e alla propria personale e astorica interpretazione di "romanità" ma anche individuato come premessa operativa il fatto che la cittadella *sui generis* avrebbe, inevitabilmente, dialogato con un luogo reale, presente e non eludibile, quale Villa Borghese.

Si può solo immaginare lo stupore dei visitatori di fronte a costruzioni temporanee tanto convincenti nel raccontare di una nuova città nella città reale, simile eppure diversa da quella abitata, capace di solidificare una memoria sedimentata di luoghi e spazi, il naturale senso di appartenenza al contesto e un continuo riferimento all'esistente: una sorta di *déjà vu*, spiazzante e coinvolgente (Una minuscola città romana in Roma 1923) [Figura 9].

Il materiale fotografico e filmico non dà ragione della policromia, della brillantezza e delle accensioni cromatiche, esaltati dalle fonti coeve come capaci di rimpiazzare il mancato utilizzo di materiali preziosi e durevoli: «su quella candida

¹² È particolarmente evidente la vicinanza formale del Palazzo dei Festeggiamenti rispetto al Vittoriano. In un disegno in copia eliografica, conservato presso l'Archivio Brasini di Porano e segnalato dalla dott.ssa Elisabetta Procida, che si ritiene essere la prima ipotesi progettuale dell'edificio, è possibile verificare la rielaborazione libera ed estrosa del prospetto sacconiano.

cortina altri artisti fisseranno magnifici altorilievi di stucco e altri daranno [colorazioni?] misteriose, che in un batter d'occhio adoreranno quel biancore abbacinante in magnifici marmi di giallo antico, di porfido rossiccio, di travertino dai dorati riflessi» (Gincar 1923)¹³.

Solo grazie ai resoconti della stampa, è stato possibile ricostruire il team dei collaboratori-decoratori¹⁴.

Si menzionano Giuseppe Tonnini (Antellini 2003, pp. 18,28,57,107; Panzetta 2003 pp. 906-907, 930-931) e Alberto Felci (Panzetta 1994, p. 123), scultori attardati sul lascito accademico che, con la probabile assistenza di collaboratori minori, lavorano in subordinazione alla regia architettonica.

Il ridondante apparato della facciata del Palazzo, ad esempio, è presumibilmente ideato in veste “neo-classica” dalla stesso Brasini: le statue isolate a vivacizzare e ritmare l'attico, come nel colonnato berniniano; il lungo bassorilievo, pressoché continuo, interrotto solo dalle colonne monumentali; i fregi dei frontoni laterali, stilisticamente affini all'ambito secessionista; due nudi, una *Venere* o ninfa e un flessuoso giovinetto che attendono il visitatore all'altezza della terrazza, fra le due rampe laterali; il bassorilievo a girali d'acanto del piano mediano della scalea, preso in prestito dall'*Ara Pacis*; i vasi e candelabri della balaustra, a sorreggere le cascate di verzura; le ninfe, le divinità acquatiche e due vigorosi centauri, giochi d'ombra e presenza nello specchio della fontana.

I racconti quasi aneddotici che accompagnano il cantiere descrivono l'esistenza di un locale, chiamato il “serraglio”, adibito alla instancabile «creazione di una quantità di animali feroci destinati a sormontare gli edifici», sintomo di una produzione seriale di scarsa qualità (Una visita ai lavori della Prima Mostra Romana 1923).

Nel resoconto divertito di un giovanissimo Orio Vergani (1898-1960), Brasini è considerato un «mago» dell'“illusione” architettonica poiché, in poco più di tre mesi, ha realizzato la «più grande ricostruzione del mondo, pensando e provvedendo a tutto, dal disegno dei progetti alle prove delle tinta pei finti marmi, dal piano del teatro all'aperto alla forma delle tegole per la Basilica, dalla planimetria generale della nuova città alle più piccole decorazioni di stucco» (Vergani 1923). Si conferma così l'ipotesi che l'architetto sia insieme pittore, scalpellino, muratore: un *magister* invasivo che non cede alla tentazione di delegare i dettagli, in linea con l'imprinting metodologico da restauratore e decoratore.

¹³ Non è possibile, in questa sede, dare riscontro dell'impressionante mole di articoli rintracciati durante le ricerche dottorali, dedicate all'analisi degli allestimenti effimeri della Roma fascista. Si è scelto di citarne alcuni a titolo esemplificativo.

¹⁴ Nella realizzazione delle architetture della *Mostra romana*, viene citato anche l'architetto Pietro Lombardi, accanto a Brasini anche all'*Esposizione Coloniale* di Parigi (1931) con il Padiglione di Rodi.

Altrettanto viva è l'immagine di un altro "aiutante" di Brasini:

Pochi tocchi di verde e oro e l'abside dell'Arce risplende di un mosaico da rivaleggiare con il ravennate Sant'Apollinare. Come uno spirito folletto, Antonino Calcagnadoro vola di taberna in taberna a lasciarvi con il suo magico pennello pareti che sembrano staccate da una casa pompeiana (Bach 1923).

Purtroppo, a causa del sostanziale disinteresse dimostrato nei riguardi dell'*intérieur* dei padiglioni, non è possibile valutare correttamente l'intervento pittorico. I lacerti individuati sulle pareti, proprio come i bassorilievi e le sculture "in stile", sembrano naufragati da un idealizzato passato: senza connessione tematica con la "bottega", appaiono come quadri appesi ai muri, dalla funzione meramente evocativa e decorativa, coniuganti un vago raffaellismo con lo stile neopompeiano.

La vera abilità di Antonino Calcagnadoro sta nel trasformare l'intonaco in materiale vibrante, nel fingere l'impiego di oro, lapislazzuli, malachite, bronzo e porfido; nell'*ars simiae vitae* delle pennellate.

Lo sfarzoso progetto di Villa Borghese è senza dubbio una delle chiavi di successo dell'iniziativa, interessata da un incessante afflusso di visitatori. Tuttavia, il cospicuo attivo di bilancio non è dovuto né alla dilagante pubblicità né tantomeno alla gestione finanziaria, laddove, in toni di assoluto milanocentrismo, lo stesso Mussolini rimprovera alla formula della pubblica sottoscrizione il totale assenteismo delle più abbienti famiglie romane, colpevoli di non aver riscattato i costi sostenuti dagli enti pubblici (L'inaugurazione della Prima Mostra Romana. L'invito a S. E. Mussolini 1923).

Il disavanzo finale è possibile solo attraverso una delle "concessioni speciali":

La più importante delle concessioni speciali è stata quella fatta all'Unione Cinematografica Italiana per la riproduzione di films nei locali della Mostra: felice e geniale concezione che ha reso possibile di far rivivere le scene di Roma imperiale negli edifici risuscitati per breve ora dall'arte di Armando Brasini, magnifica per splendore e fedeltà storica, procurando alla gestione della mostra un poderoso beneficio finanziario: Lire 820000 di provento (La prima mostra romana dell'agricoltura, dell'industria e dell'arte applicata 1925, p. 55).

La vendita delle dispendiose strutture posticce non soltanto sana il passivo della mostra ma ottempera le esigenze dell'UCI che, in uno dei momenti più bui della sua storia, riesce a contenere le spese della lussuosa ambientazione della pellicola (Redi Brunetta 2008).

L'espedito non è in sé originale, considerando come, dai Lumière in poi, la storia del cinema sia sovraccarica di esempi di utilizzo di scenografie vere preesistenti, per sottolineare le componenti realistiche o più semplicemente abbattere i costi di produzione. Basti ricordare il set sahariano e le inquadrature da Avigliana in *Cabiria* (1914), memorabili almeno quanto l'avveniristico tempio di Moloch e le invenzioni di cartapesta del film. Nei primi del Novecento, lo sviluppo del genere storico-mitologico è anzi favorito in Italia proprio dalla presenza capillare di vestigia da "sfruttare" nelle riprese d'esterno (Cappabianca & Mancini 1982).

Nel caso di *Quo Vadis?*, però, la preesistenza delle architetture alle riprese non è sintomatica della loro "autenticità" [Figura 10].

La cittadella di Villa Borghese, infatti, era stata creata come "simulacro" della Roma reale; un coacervo di storia, mito, stereotipi, fantasia dissimulante la città concreta.

Una volta varcato l'ingresso della mostra, la natura simulacriale si rivela in tutta la sua portata, presentando una nuova realtà completamente tesa a nascondere il fatto di non essere reale, parafrasando Baudrillard.

In tal senso, è emblematico che le finalità meramente espositive siano sottese a quelle "dimostrative": il grandioso palazzo non è il cuore della presentazione dei prodotti ma un "luogo di vita", lasciato alle autorità e ai romani per spettacolarizzare e festeggiare il proprio status sociale; invece di stand, si parla di botteghe, templi, mercati, spazi di un'improbabile *res communis*; le icone prescelte (la *Lupa Capitolina*, Augusto imperatore, ..) sono quelle più amate e "popolari", indice di un nascente "consumo" massmediatico delle immagini.

La "finzione" cinematografica, pertanto, si sincronizza facilmente sulla "finzione" dell'*ex-porre*, intenso nella *Mostra del Lazio* come azione catalizzatrice di coinvolgimento visivo e emotivo del pubblico al tema-simulacro della "romanità".

Peraltro, il "mostrare per mostrarsi" è tipico delle grandi esposizioni a cavallo fra i due secoli, laddove la ricostruzione «fantasmagorica» della modernità all'interno degli scenari urbani è per certi versi accumulabile ai montaggi «filmici» (De Spuches 2002): alla presentazione-esaltazione dell'oggetto feticcio, fondamentale nelle *Expo*, si è sostituita, però, la presentazione-esaltazione di un'"idea-feticcio", coagulante identitario del regime.

Ancor più delle comuni urgenze finanziarie, dunque, ad accumulare il film e la mostra è il gioco di specchi con la "verità", il ruolo di fabbrica dell'immaginario collettivo.

La costante ricerca di scenograficità come veicolo di coinvolgimento, connaturata alle produzioni cinematografiche "in costume", è una caratteristica

facilmente individuabile anche negli allestimenti delle mostre durante il fascismo (Polano 1988).

Un dato interessante in proposito è l'interscambio di professionalità fra cinema, teatro e esposizioni, in assenza di figure specializzate in ambito museografico. Oltre a Brasini, si possono citare fra i casi più noti quello di Pietro Aschieri, autore del *camouflage* del Palazzo delle Esposizioni in occasione della *Prima Quadriennale*, osannato come scenografo teatrale; le sperimentazioni di Virgilio Marchi, collaboratore della Casa d'Arte Bragaglia e allestitore della *Mostra del Centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti* (1929); Guido Fiorini, costruttore del ristorante italiano all'*Esposizione Coloniale* di Parigi (1931) e di alcuni padiglioni per le celebrazioni del decennale della Marcia su Roma, prestato poi al cinema e al teatro; Arnaldo Foresti, dalla cui esperienza sul set cinematografico maturano i lavori di costruzione e decorazione di alcuni dei padiglioni della *Mostra romana delle Colonie estive* (1937).

«Io non sono stato adibito che a costruzioni destinate a scomparire e delle quali è rimasta solo traccia fotografica», chiosa Brasini (Antonucci 2004).

In effetti, è la *Mostra romana* a garantire la chiamata dell'architetto a Parigi per l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925) e l'*Exposition Coloniale* (1931).

Nel frattempo però, i cambiamenti della cultura architettonica italiana minano il generale entusiasmo cresciuto intorno all'autore e architetti più giovani e intraprendenti iniziano a denunciarne ferocemente il 'passatismo': tanto la "fazione bardiana" quanto quella futurista tacciano le prove internazionali come spettro negativo all'affermazione del lessico moderno (Pisani 1996).

L'adesione romantica al *genius loci* e l'amore mai negato per "Roma" costituiscono, quindi, la peculiarità dell'opera di Brasini ma anche la sua gabbia interpretativa, in quanto difficilmente distinguibili dall'ecllettismo storicista di inizio secolo. Non palesando l'*hic et nunc*, la condanna fu inappellabile: una battaglia di idee nella quale si perse l'evidenza di quanto fosse spontanea, suo modo, la "dipendenza" poetica dell'architetto dalle testimonianze della città *Caput Mundi*, ripresentata e immaginata nelle costruzioni effimere del '23.



Fig. 1: Diploma di benemerenda della *Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate* (1923).

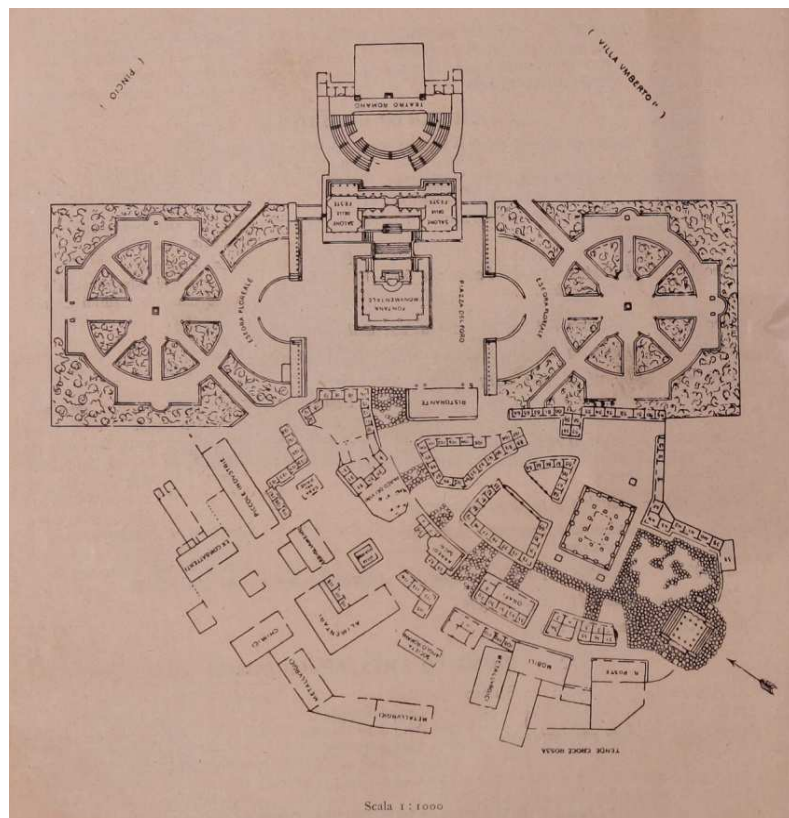


Fig. 2: Planimetria della mostra.



Fig. 3: Arco trionfale d'accesso alla *Mostra del Lazio*.



Fig. 4: Piazza della Lupa Capitolina.



Fig. 5: Il Palazzo dei Festeggiamenti (Prospetto anteriore).



Fig. 6: Il Palazzo dei festeggiamenti (Fronte posteriore).

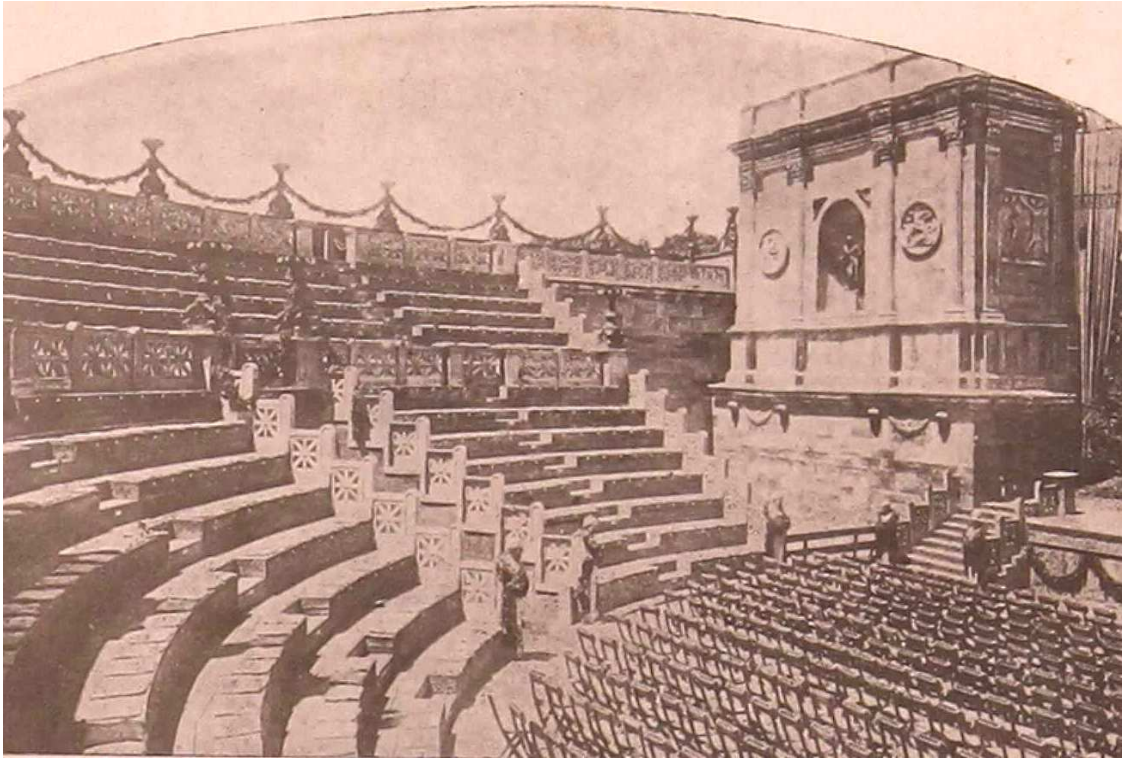


Fig. 7: Il teatro.

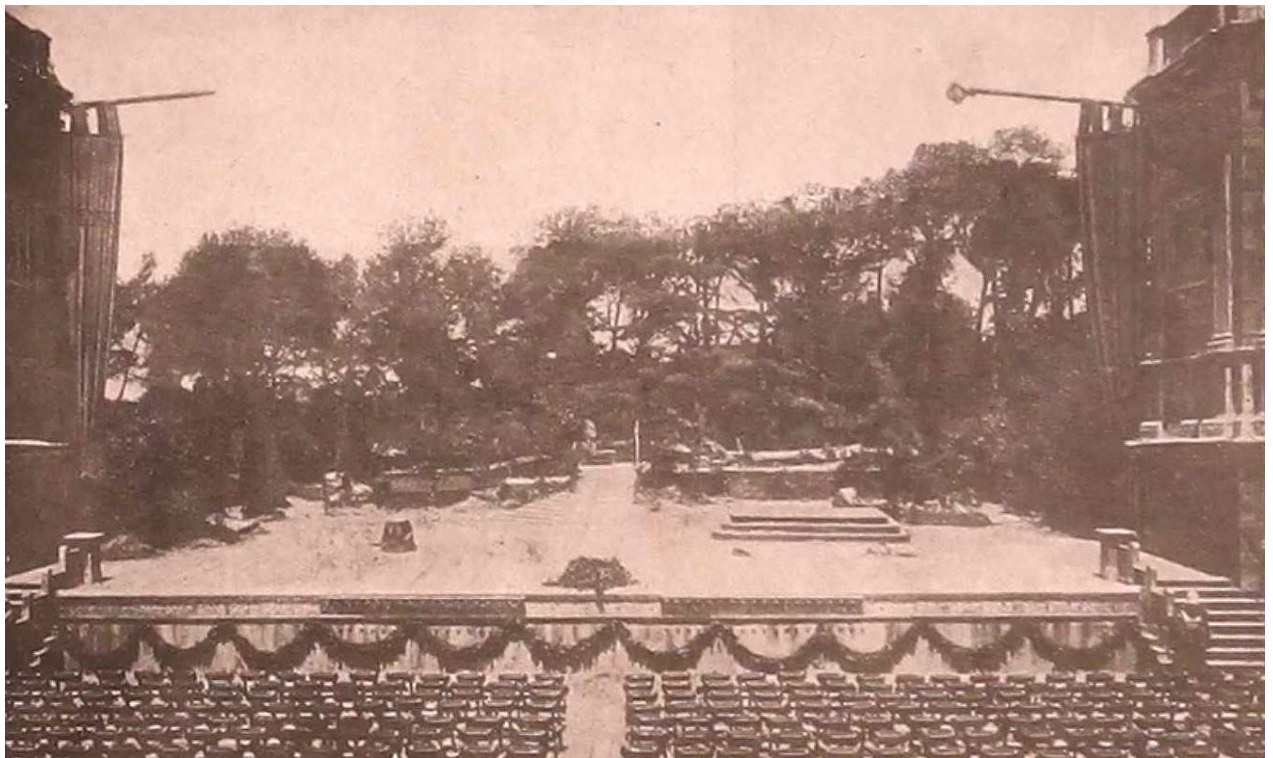


Fig. 8: Il palcoscenico del teatro.



Fig. 9: A. Brasini (?), Brochure della *Mostra del Lazio*.



Fig. 10: Cartolina del film *Quo Vadis?*

L'autrice

Aurora Roscini Vitali è dottoranda in storia dell'arte contemporanea presso l'Università La Sapienza di Roma, con una tesi dedicata agli apparati effimeri delle mostre romane durante l'età fascista, suo principale argomento di studio e pubblicazione. Laureatasi all'Università di Perugia in storia dell'arte, ha conseguito il diploma di specializzazione in beni storico artistici presso l'Università degli Studi di Siena. Dal 2012 ad oggi, ha partecipato al progetto di catalogazione "*L'archiviazione informatica delle mostre d'arte antica in Italia dall'Unità alla Seconda Guerra Mondiale*", promosso in collaborazione fra l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e l'Università degli Studi di Udine, di prossima pubblicazione sul sito accreditato "Fondazione Memofonte. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche". Collaboratrice della rivista "Contemporart. Trimestrale di arte e cultura", nella rubrica dedicata alla recensione delle mostre, lavora attualmente presso la Galleria Nazionale dell'Umbria.

e-mail: auroraroscini@live.it

Riferimenti bibliografici

'Alla Mostra Romana. La "Fiaccola sotto il Moggio" a Villa Umberto I' 1923, *La Tribuna*, 5 maggio. Alovisio, S, & Barbera, A (eds) 2006, *Cabiria E Cabiria*, Il Castoro, Milano.

Antellini, S 2003, *Il Vittoriano. Scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Artemide Edizioni, Roma.

Antonucci, M 2004, 'Il classicismo onirico di Armando Brasini nell'E42: il Padiglione per l'Agricoltura e Foreste "Armando Mussolini"', *Monumentidiroma*, anno II, nn. 1-2, gennaio dicembre, p. 61.

Bach., 1923, 'Trionfo dell'arte e dell'industria romana alla Mostra di Villa Umberto', *Il Giornale d'Italia*, 29 aprile.

Baudrillard, J 1981, *Simulacres et simulations*, Galilee, Paris.

Borsi, F 1966, *L'architettura dell'Unità d'Italia*, Ariani, Firenze, pp. 207-211.

Bosisio, P 2000, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Bulzoni, Roma.

Brasini, L 1979, *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini*, Arti Grafiche Joniche, Corigliano Calabro.

Brunetta, G 2008, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari.

Cappabianca, A, & Mancini, M 1982, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Kappa, Roma.

Ciucci, G, & Muratori, G (eds) 2004, *Il primo Novecento*, Electa, Milano.

De Spuches, G 2002, 'La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli', *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Serie XII, vol. 7, no. 4

Fontana, V 1992, 'Armando Brasini e la Scuola romana', in *L'architettura delle trasformazioni urbane 1890-1940*, ed G Spagnesi, Atti del XXIV Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 10-12 gennaio 1991, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, pp. 271-279.

Gentile, E 1993, *Il culto del littorio*, Editori Laterza, Bari.

Gentile, E 2010, *Fascismo di pietra*, Editori Laterza, Bari.

Gincar., 1923, 'La visita ai lavori della Mostra di Agricoltura', *Il Giornale d'Italia*, 14 marzo.

'L'inaugurazione della Prima Mostra Romana. L'invito a S. E. Mussolini' 1923, *La Tribuna*, 19 aprile.

'La grande Mostra Romana a Villa Umberto' 1923, *L'Idea Nazionale*, 14 aprile.

'La Mostra Romana di agricoltura sarà inaugurata il 29 aprile' 1923, *Il Messaggero*, 19 aprile.

'La prima grande Mostra Romana' 1923, *L'Impero*, 15 aprile.

La prima mostra romana dell'agricoltura, dell'industria e dell'arte applicata 1925, Catalogo della mostra, Industria Cartaria, Roma.

Labbati, A 1922, 'Come sarà organizzata la I^a Mostra Regionale del Lazio', *La Gazzetta del Lazio*, 24 dicembre.

Lancellotti, A 1923, 'Antonino Calcagnadoro e la sua opera, *Terra Sabina*, I, luglio, p. 102.

Marinelli, L 2004, 'Quo Vadis. Traducibilità e tradimento', *Esamizdat*, II, no. 3, pp. 129-139.

Martinelli, V 1996, *I film degli anni Venti. 1924-1931*, in Bernardini, A, & Martinelli (eds), V, *Il cinema muto italiano 1905-1931*, Nuova ERI, Torino; Centro sperimentale di cinematografia, Roma, Vol. XXI, pp. 58-61.

Modigliani, E (ed.) 1923, *Catalogo della mostra degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma*, Alfieri e Lacroix, Roma.

Moncada, V 2012, *L'Associazione Artistica Internazionale, fulcro della vita artistica romana*, in *Atelier a Via Margutta*, Allemandi, Torino, pp. 47-66.

Nicita, P 2000, 'Il Museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930', *Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, vol. 6, no.114, pp. 29-72.

Orano, P 1917, *L'Urbe Massima: l'architettura e la decorazione di Armando Brasini*, Formiggini, Roma.

Panzetta, A 1994, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, Umberto Allemandi & Co., Torino.

Panzetta, A 2003, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento*, AdArte, Torino, vol. II, pp. 906-907, 930-931.

Pisani, M 1996a, *Architetture di Armando Brasini*, Officina Edizioni, Roma.

Pisani, M 1996b, *L'onta di Parigi. Il Padiglione Italiano di Armando Brasini all'Expo di Parigi del 1925*, Libria, Melfi.

Pisani, M 2002, 'Il mito di Roma nell'architettura del Novecento', in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, ed F Roscetti, Atti del convegno, Roma 18-20 ottobre 2000, Istituto Nazionale di Studi Romani, Tiferno Grafica, Città di Castello, pp. 593-594.

Pisani, M 2010, 'L'architettura di Armando Brasini dal barocco magniloquente alla progressiva semplificazione del linguaggio', in *Architettura dell'altra modernità*, eds Docci M & Turco M, Atti del XXIV Congresso di Storia dell'architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Gangemi, Roma, pp. 424-431.

Polano, M 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano.

Procida, E (ed) 2009, *La sede storica dell'INAIL a Roma. Il Palazzo in via IV Novembre*, Tipolitografia INAIL, Milano.

Quesada, M 1992, *Antonino Calcagnadoro (1876-1935)*, Edizioni Carte Segrete, Roma.

Redi, R 1987, 'Italia: l'UCI e la grande depressione', in *Cinema & Film: La meravigliosa storia del cinema italiano*, eds T Chiaretti & L Lucignani, vol. II, Curcio, Roma.

Redi, R 1998, 'L'architetto Brasini e la scenografia di Teodora', in *Cabiria e il suo tempo*, eds P Bertetto & G Rondolino, Atti del Convegno, Torino 20-23 ottobre 1997, Il Castoro, Milano, pp. 335-341.

'Una grande mostra regionale organizzata per la prossima primavera' 1922, *L'Epoca*, 21 novembre.

'Una minuscola città romana in Roma' 1923, *L'Impero*, 27 aprile.

'Una visita ai lavori della Prima Mostra Romana' 1923, *L'Impero*, 15 marzo.

Valeriani, E 1980, 'Il concorso nazionale d'architettura', in *Roma 1911*, ed G Piantoni, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4 giugno-15 luglio 1980, De Luca Editore, Roma, pp. 306, 309.

Vergani, O 1923, 'Le energie produttive di Roma e del Lazio nella prima mostra regionale', *L'idea nazionale*, 29 aprile.

Zucconi, G 1995, 'Il quartiere fieristico: genesi e forma di una città nella città', in *Fiera Milano 1920-1995. Un percorso tra economia e architettura*, ed A Riccio, Electa, Milano, pp. 177-180.



Gianpaolo Angelini

Quasi una mostra.

Wart Arslan, Giulio Carlo Argan e l'allestimento del Museo dell'Alto Adige tra propaganda e museografia, 1933-1939¹



Abstract

La riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige assunse il carattere di evento espositivo e propagandistico comparabile alle grandi mostre di regime degli anni Trenta. Per il riallestimento del museo venne chiamato Wart Arslan, studioso della pittura e dell'architettura con particolare attenzione all'area veneto-lombarda, il quale ebbe il difficile compito di costruire *ex novo* la pinacoteca del museo bolzanino, allineando opere e dipinti provenienti solo in minima parte dalle collezioni locali, ma perlopiù derivanti da prestiti delle gallerie statali di Bologna, Venezia e Firenze. Un'operazione di fatto comparabile ad una mostra temporanea, ma con l'ambizione di essere occasione di definitiva affermazione dell'appartenenza dell'Alto Adige al Regno d'Italia. In questa sede, sulla scorta dell'epistolario di Arslan e della pubblicistica apparsa su riviste specializzate e non, si mira a ricostruire l'allestimento del museo, dedicando attenzione anche ai criteri espositivi.

The reorganization of the Museum of Alto Adige (South Tyrol) became a propaganda operation comparable to the great exhibitions of the regime of the thirties. The redevelopment of the museum was entrusted to Wart Arslan, scholar of Baroque painting and architecture with special attention to the Veneto and Lombardy, who had the difficult task of building from scratch a gallery, lining works and paintings only minimally from local collections, but mostly under loans of state galleries of Bologna, Venice and Florence. An operation in fact comparable to a temporary exhibition, but with the purpose to affirm the Italian identity of South Tyrol. Here, on the basis of the correspondence of Arslan and publications that appeared in magazines, the author reconstructs the history of the museum, paying attention to the display criteria.



¹ Per la preparazione di questo contributo ci si è avvalsi della corrispondenza di Arslan con Giuseppe Mastromattei, Ettore Tolomei e Nicolò Rasmò, ispettore della Soprintendenza alle Belle Arti per la Venezia tridentina e poi direttore del museo di Bolzano. La documentazione si conserva presso la Biblioteca d'Arte di Milano, fondo Wart Arslan, ARS. C. 1350, 1714, 2025. I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla Direzione della Biblioteca d'Arte di Milano – CASVA Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, nella persona della dr.sa Rina La Guardia, per aver concesso la consultazione del fondo Arslan, e alla dr.sa Elisabetta Pernich, per l'assistenza durante le ricerche. Un ringraziamento particolare al prof. Gianni Carlo Sciolla per la disponibilità a discutere ed arricchire gli argomenti proposti in queste pagine.

Dopo che questo articolo è stato consegnato per la pubblicazione (febbraio 2015), è apparso uno studio di Antonella Gioli dedicato agli stessi temi, di cui non si è potuto tenere conto; ringrazio la prof. Gioli per lo scambio e rimando i necessari approfondimenti ad una futura occasione.

Benché concepito come allestimento museale, la riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige, patrocinata dallo Stato italiano dal 1933 al 1939, assunse il carattere di evento espositivo e propagandistico comparabile alle grandi mostre allestite dal regime negli anni Trenta del Novecento (Morello 2004; Cecchini 2014, con bibl. di orientamento). Scopo del nuovo museo era quello di enfatizzare il carattere italiano delle nuove province acquisite al Regno dopo il 1919, riscrivendo – con grande noncuranza delle sedimentazioni culturali – la storia del Sud Tirolo a partire dalle prime tappe della romanizzazione dell'area alpina. A dirigere questa delicata operazione venne chiamato un giovane funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti, Wart [Yetwart, Edoardo] Arslan [Padova, 1899 - Milano, 1968], studioso della pittura e dell'architettura tra i secoli XVI e XVIII con particolare attenzione all'area veneto-lombarda. Arslan, che dopo la parentesi altoatesina, sarebbe passato all'insegnamento universitario a Pavia, ebbe il difficile compito di costruire *ex novo* la pinacoteca del museo bolzanino, allineando opere e dipinti provenienti solo in minima parte dalle collezioni locali, ma perlopiù derivanti da prestiti delle gallerie statali di Bologna, Venezia e Firenze. Un'impresa di fatto comparabile ad una mostra temporanea, ma con l'ambizione di essere occasione di definitiva affermazione dell'appartenenza dell'Alto Adige al Regno d'Italia. In stretto dialogo con Giulio Carlo Argan alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti a Roma e con le autorità del regime a Bolzano, rappresentate dal prefetto Giuseppe Mastromattei e dal senatore Ettore Tolomei, Arslan rinnovò integralmente l'allestimento del museo, dedicando particolare attenzione ai criteri espositivi, che attingevano al dibattito museografico avviato a livello internazionale in occasione del congresso di Madrid del 1934 e che si possono comparare con altri interventi di allestimento museale nell'Italia del ventennio.

Dal Museumverein al «nuovo» Museo dell'Alto Adige

Sorto quando l'Alto Adige era ancora parte integrante dell'impero austriaco, il museo bolzanino aveva però una storia simile a quella di tante istituzioni museali locali delle province italiane (Arslan 1937). La sua origine risale al 1882 quando venne fondata la Società del Museo [*Museumverein*], un'associazione privata composta dai maggiorenti della città di Bolzano con lo scopo di arginare la dispersione di opere d'arte e testimonianze storiche (Pescosta 2007). Le collezioni riunite in vent'anni di attività del sodalizio vennero trasferite nel 1905 in un edificio di nuova costruzione ispirato alle tradizioni architettoniche locali, rappresentate dalla torre merlata, dall'*Erker* e dal cupolino a cipolla, che doveva assurgere a sacrario dell'identità culturale di Bolzano e del Sud Tirolo.

Con l'annessione al Regno d'Italia nel 1919, la situazione mutò radicalmente; nel 1933 l'Amministrazione comunale di Bolzano si affiancò alla Società del Museo nella gestione dell'istituto e tra il 1934 ed il 1937 provvide ad un restauro dell'edificio mirato a minimizzare gli aspetti regionali [fig. 1], in linea con i piani di riforma urbana avviati con la costruzione del monumento alla Vittoria nel 1926 e con il restauro della stazione ferroviaria nel 1927. In questo quadro politico e culturale, nel 1933, venne chiamato a dirigere il museo Wart Arslan. L'allestimento procedette per tappe: rapidamente vennero aperte quattro sale al primo piano nel 1936 per arrivare a ventotto nel 1938 (Arslan 1938a, pp. 330-336; Arslan 1938b, pp. 353-363), quando il museo quasi completamente rinnovato venne inaugurato in occasione della visita del ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai (Arslan 1942, p. 7). La denominazione di Museo dell'Alto Adige venne attribuita d'autorità, anche se l'istituto rimase sempre di competenza del comune di Bolzano. Nello stesso anno il senatore Enrico Tolomei, uno dei più feroci assertori dell'italianità dell'Alto Adige e fautore di una spesso durissima campagna di italianizzazione della regione, fece pressioni per la statalizzazione o «regificazione» del museo (Lettera a Wart Arslan, 9 febbraio 1938), che avrebbe definitivamente sancito – in un'ottica tanto politica quanto culturale – la «capitolazione, e scomparsa, del *Museumsverein*» (Lettera a Wart Arslan, 12 aprile 1938). L'accanimento di Tolomei è bene espresso in una lettera del 29 gennaio dello stesso anno, in cui egli esprimeva la propria insofferenza per «il così scarso interesse degli Italiani di Bolzano», aggiungendo che «Purtroppo è ancora una borghesia avventizia senza quelle tradizioni di cultura che si trovano nelle nostre vecchie città, ma un po' alla volta arriveremo a tutto».

Ultima tappa ed estremo compimento del nuovo museo sarebbe stata la soppressione dei musei civici di Bressanone, Brunico, Chiusa, Merano e Vipiteno, le cui collezioni avrebbero dovuto essere riunite a quelle del capoluogo (Lettera di Giuseppe Mastromattei a Wart Arslan, 23 febbraio 1938). Ancora nel marzo 1940 Nicolò Rasmò, che con alterne vicende personali succedette a Arslan nella direzione del museo, stava preparando il trasferimento delle collezioni civiche di Brunico, Chiusa e Vipiteno, avvertendo contestualmente che Merano sarebbe stato un «osso duro» (Lettera a Wart Arslan, 17 marzo 1940).

La scelta di Wart Arslan quale direttore del nuovo museo ha ragioni che risiedono nel suo *cursus studiorum et honorum* e richiede alcune precisazioni. Laureatosi a Padova, sua città natale, Arslan si specializzò presso la scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma, dove conobbe Pietro Toesca. Dopo un periodo a Padova come assistente di Giuseppe Fiocco e una militanza nei musei a Bologna, Bolzano e Vicenza, ottenne la cattedra di storia dell'arte presso l'università di Cagliari nel 1939 per passare poi nel 1942 a quella di Pavia, dove rimase sino alla

morte avvenuta nel 1968. Se gli studi hanno prevalentemente ricordato l'ampiezza dei suoi interessi scientifici, ribadendo il suo ruolo nella riscoperta di settori della produzione artistica sino ad allora considerati marginali (Bossaglia 1985; Angelini 2011, con bibl. precedente), il contributo di Arslan alla museologia e alla museografia italiane tra le due guerre è pressoché dimenticato. Al momento della chiamata a Bolzano Arslan era già stato ispettore della Pinacoteca Nazionale di Bologna per un breve periodo e dopo il perfezionamento venturiano aveva condotto diversi viaggi di studio in Europa. Queste credenziali dovevano essere sufficienti per le autorità a dare garanzie in ordine alla realizzazione di un allestimento moderno ed efficace, che ponesse Bolzano all'avanguardia nel panorama nazionale e internazionale.

Il percorso museologico

Il progetto museologico si doveva dividere tra due polarità: enfatizzare il carattere italiano, extraregionale, dell'arte altoatesina e realizzare un allestimento che rispondesse alle più moderne proposte museografiche internazionali, abbandonando definitivamente il gusto decorativo che dal tardo Ottocento si era protratto con pochi aggiustamenti sino agli anni Trenta.

Il museo di Bolzano, come era stato allestito al momento della sua prima apertura nel 1905, doveva apparire un affollato campionario dell'artigianato artistico locale, alternando ricostruzioni d'ambiente, vetrine ricolme di oggetti archeologici, sculture, dipinti, armi. Arslan lamentava che un simile assetto – che si doveva ad un pittore locale, Tony Grubhofer – rappresentava la degenerazione del museo di arti applicate all'industria di matrice ottocentesca, ormai definitivamente tramontato dall'orizzonte museale italiano.

Una volta allontanati dall'edificio la sala da concerto e la scuola per l'infanzia che ne occupavano una parte, il progetto di allestimento poté distribuirsi sui quattro livelli del palazzo. Al piano terreno vennero rimosse le cosiddette “stanze bolzanine” e le “stanze rustiche”, ovvero restituzioni di ambienti sette-ottocenteschi e sale foderate in legno provenienti da edifici storici del territorio e ricomposte nel museo, e venne smantellata la collezione etnografica. Al loro posto venne allestita la sezione archeologica [fig. 2], ordinata cronologicamente poiché il museo non disponeva di materiali omogenei per provenienza tali da consentire un ordinamento topografico. Ai rinvenimenti archeologici del territorio altoatesino venne affiancato un miliario romano donato da un privato collezionista e collocato per volere del prefetto Mastromattei in posizione di rilievo a ribadire la romanità delle fasi più antiche della storia provinciale. Sempre in questo contesto ideologico Ettore Tolomei si era attivato per acquisire alle collezioni del museo alcuni cimeli di età napoleonica, periodo in cui per la prima volta, all'interno del Dipartimento dell'Adige, si era proposta l'unione del

Sud Tirolo al regno d'Italia, nonché una riproduzione del cippo del Brennero, «aggiuntavi la scritta delle parole bellissime di Mussolini» indirizzate alla divisione di stanza al passo (Lettera a Wart Arslan, 12 settembre 1933).

Al primo piano vennero invece allestite la pinacoteca [figg. 3-4] e la collezione di sculture. La raccolta di dipinti originariamente appartenenti alla Società del Museo era piuttosto esigua e tutta concentrata su testimonianze locali. Per accrescere il numero delle opere e per conferire al museo un carattere apertamente sovraregionale e italiano venne riunita una selezione di dipinti provenienti dai depositi delle gallerie nazionali di Venezia e Bologna e della Palatina di Firenze, con particolare attenzione al Sei e Settecento, secoli di recente riabilitazione critica, che erano materia di studio prediletta di Arslan. Seguivano la sala dedicata alla scultura lignea tardogotica e rinascimentale [figg. 5-6] che esprimeva, più di altre produzioni artistiche, l'autentico *genius loci* altoatesino, e le sale riservate alle oreficerie e alle ceramiche che comprendevano anche le stufe maiolicate destinate a riscaldare gli ambienti domestici [figg. 7-8].

Il secondo e il terzo piano furono destinati ad ospitare la raccolta di materiali di storia cittadina e la riallestita sezione etnografica [fig. 9], riletta però non come testimonianza delle specificità culturali del Sud Tirolo bensì come affermazione dell'appartenenza dell'Alto Adige alla più vasta cultura dell'arco alpino. L'apparecchiatura ideologica sottesa all'allestimento raggiungeva in questa sezione momenti fortemente propagandistici. Gli oggetti esposti comprendevano infatti documenti attestanti la diffusione della lingua italiana nel Sud Tirolo dal 1654 sino al 1921, la cui «muta e semplice eloquenza non sembra abbia parlato finora a tanti che avevano il dovere di ascoltarla» (Arslan 1937, p. 42); ad essi si affiancavano i disegni di Marcello Piacentini per il monumento alla Vittoria.

In questa sezione vennero inoltre ricomposte le stanze “rustiche” [fig. 10] aperte però su un ampio vano a T, in modo da conferire loro l'aspetto di vetrine a grandezza naturale ed attenuare o annullare definitivamente i caratteri tanto esecrati da Arslan della ricostruzione d'ambiente:

S'è evitata qualsiasi “ricostruzione”, qualsiasi tentativo di fare un “ambiente”; tentativi siffatti sono destinati a risolversi in una falsità storica ed estetica e sono appena consentiti quando vi sia una solida premessa architettonica (esempio preclaro il Museo veneziano di palazzo Rezzonico) (Arslan 1937, p. 24).

Infine una sala, munita di lucernario a soffitto [fig. 11], ospitava la quadreria moderna, con opere di scuola locale dai primi dell'Ottocento in poi.

La pinacoteca: «vedere tutto ciò che si poteva utilmente vedere».

I criteri di ordinamento rispondevano alla necessità di organizzare il materiale da esporre in nuclei coerenti – raccolte archeologiche, pinacoteca e sculture, raccolte storico-etnografiche –, nonchè di adempiere quanto più possibile alle richieste imposte dalla propaganda di regime, soprattutto evidente nella pinacoteca, pressoché reinventata artificialmente accostando dipinti locali a opere in deposito da musei esterni. Si trattava, ad ogni buon conto, di un indirizzo museologico che giungeva dall'alto, in linea con il programma di italianizzazione di Bolzano in atto ormai da due decenni. L'elenco delle opere richieste alle pinacoteche di Bologna e Venezia e alla galleria di palazzo Pitti a Firenze (tutte rientrate nei musei d'origine dopo la fine della seconda guerra mondiale) si desume dall'*Itinerario* pubblicato dal Ministero nel 1942 (Arslan 1942) e rivela gli intenti di compromesso tra propaganda e critica che Arslan provò a realizzare: vi si trovano dipinti veneti del Cinquecento e pittura veneto-emiliana del Sei e Settecento, utili a dirigere verso sud l'orizzonte della storia dell'arte "atesina", con special riguardo ai legami tra la scuola pittorica locale e quella veronese nel XVIII secolo (Arslan 1937, pp. 37-38).

La scelta finale delle opere venne molto ridotta rispetto alla prima lista di *desiderata* presentata al Ministero, soprattutto per quanto concerne le opere di provenienza veneziana (Lettera di Giulio Carlo Argan a Wart Arslan, 26 agosto 1937; *Lettere a Wart* 2005, p. 153). Tuttavia essa rivela abbastanza chiaramente che il criterio di selezione si fondava sui personali interessi di studio di Arslan, con speciale attenzione all'attività dei Bassano di cui egli aveva pubblicato nel 1931 una fondamentale monografia (Arslan 1931). Se si presta attenzione alle dichiarazioni dello stesso Arslan, affidate alla carta stampata nel 1937, l'operazione aveva sì un valore propagandistico – «far conoscere l'arte italiana a Bolzano, creando un legame di più tra la città altoatesina e la madre patria che l'ha finalmente accolta nel suo grembo» –, ma essa declinava subito in puro esercizio critico, concentrandosi su «opere gustose, e talora assai belle, non esposte nelle gallerie di origine, [...] opere ingiustamente sottovalutate [...], opere di manieristi e barocchi non indegni di studio e relegati nei depositi [...] perché certe rivalutazioni hanno ancora da venire» (Arslan 1937, p. 38).

L'esigenza di giustificare l'inserimento di opere, di fatto extravaganti [figg. 12-15], all'interno del percorso museale poneva Arslan nella condizione di riaffermare, con forza, la propria adesione ai principî dell'idealismo crociano, riconducendo l'opera d'arte alla sola valutazione estetica e formale, disgiunta da valutazioni di ordine storico ed estranea a qualsiasi forma di contestualizzazione:

E se dipinti napoletani e toscani e bolognesi sono attualmente ospiti del Museo di Bolzano essi dimostrano ancora una volta come un buon quadro, più di un ferro battuto o di una stoffa e cioè prodotti di un artigianato che sente necessariamente maggiormente l'attaccamento al suolo che li ha visti nascere, *stia bene dovunque* (Arslan 1937, p. 37, corsivi nostri).

La questione si impostava pertanto su un duplice piano, quello del critico e storico dell'arte e quello del funzionario di regime. Su questa linea di demarcazione piuttosto sottile, se non programmaticamente ambigua, si poneva anche l'autorità centrale del Ministero, come dimostra una lettera di Giulio Carlo Argan, allora ispettore della Direzione generale, indirizzata ad Arslan nel 1937, ovvero nelle fasi finali dell'allestimento:

Tanto sulla questione dei depositi che su quella degli acquisti il mio punto di vista è sostanzialmente coincidente col tuo. Non sono mai andato in un Museo per vedere solo le opere d'arte di quella determinata regione sulla quale si trova il Museo, *ma per vedere tutto ciò che si poteva utilmente vedere*. Del resto, al Museo di Bolzano c'erano già alcune opere non atesine, che ora saranno certo meglio inquadrare tra le opere provenienti dai depositi. Infine il Museo non è fatto solo per gli stranieri che abbiano il gusto dell'arte altoatesina, ma anche e soprattutto per gli altoatesini, che hanno il diritto e anche il dovere di conoscere l'arte italiana (Lettera a Wart Arslan, 9 dicembre 1937; *Lettere a Wart* 2005, pp. 153-154, corsivi nostri).

L'allestimento museale

Se l'intervento museologico di Arslan si divideva pertanto tra le istanze propagandistiche del regime e le concezioni critiche dello storico preposto all'ordinamento museale, non meno rilevanti per comprendere le molteplici componenti sottese al riallestimento del museo bolzanino appaiono le scelte propriamente museografiche. Esse si pongono su uno sfondo più ampio, che è utile richiamare sia pure per linee generali.

La prima metà del Novecento segnò infatti il passo verso una forma e una concezione rinnovate del museo come luogo di produzione culturale, oltrechè di conservazione dei valori della tradizione. Da un punto di vista di riconoscimento internazionale l'istituzione dell'Office International des Musées nel 1926, sotto l'egida della Società delle Nazioni, sancì la necessità di dare coordinamento globale ad un dibattito che si presentava sempre più complesso, diramato e urgente. L'attività dell'Office si articolò nella pubblicazione della rivista *Mouseion*, che divenne sede di

confronto e circolazione di idee e questioni, e nella promozione di due congressi internazionali: il primo nel 1927 sulla pedagogia e il secondo nel 1934 a Madrid sugli allestimenti, due aspetti recepiti come nodali per dotare il museo di idonei strumenti di intervento nella vita civile.

Le tavole che illustrano gli atti del congresso madrileno (*Muséographie...* 1935), così come le due *enquêtes internationales* apparse sui *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* e su *Mouseion* rispettivamente nel 1930 e nel 1932 (*Musées...* [1930] e 1932), mostrano, con esempi europei e italiani, il senso di questo nuovo modo di allestire i musei. A volte le pareti delle sale si spogliavano, almeno in parte, dei rivestimenti decorativi, per offrirsi come sfondi neutri per l'apprezzamento estetico delle opere. Si studiavano inoltre forme di illuminazione direzionata, che proiettassero la luce sulle opere lasciando lo spettatore nella penombra, nonché sistemi di ancoraggio alle pareti alternativi al gancio fisso, in modo da consentire la variazione dell'altezza dei dipinti.

Sul fronte italiano gli studi hanno registrato una certa reticenza ad abbandonare schemi allestitivi tardo-ottocenteschi, di ambientazione (Lanza (ed.) 2003), enucleando tuttavia dalla scena nazionale episodi più all'avanguardia, quali gli interventi di Orlando Grosso a Genova, di Vittorio Viale a Torino, di Guglielmo Pacchioni a Torino e Pesaro, dove affiora «una conoscenza non superficiale dell'estetica neo-idealistica crociana» (Dalai Emiliani 2008, p. 39). Se i primi due casi citati, Genova e Torino, riguardano musei di proprietà municipale, il riallestimento pesarese rappresenta invece una delle punte avanzate della nuova museografia italiana sotto l'egida del regime (Argan 1938; sulla posizione di Argan in merito agli allestimenti museali si veda Dalai Emiliani 2012).

Anche a Bolzano le richieste di “modernizzazione” delle autorità orientarono in maniera significativa le scelte allestitivo. Il restauro degli interni mirò a eliminare ogni elemento puramente esornativo come fregi e stucchi. Le pareti furono tinteggiate in colori chiari; i piedistalli delle sculture furono rivestiti in stoffe chiare; a temperare la luce furono usate tende in mussola, che prolungavano il colore delle pareti; i vetri erano opachi. La pavimentazione era in parquet o linoleum. Le vetrine riproponevano nei materiali e nei colori il trattamento delle pareti; ridotta al minimo era l'intelaiatura di metallo e legno, per consentire la massima visibilità degli oggetti esposti. Le teche che ospitavano le oreficerie erano in cristallo con struttura in metallo su base di ciliegio; all'interno gli oggetti dorati poggiavano su piani di fustagno chiaro.

La disposizione delle opere prevedeva il diradamento delle vetrine e dei supporti, per consentire al visitatore di contemplare ogni oggetto «non turbato dalla prossimità di altri oggetti, dalla presenza di un fondo inadatto» (Arslan 1937, p. 25, così anche per le citazioni a seguire). Allo stesso criterio informatore rispondeva

«l'interno di ogni vetrina non essendo in fondo che un ambiente da trattarsi alla stregua degli ambienti nei quali ci muoviamo». Alla sensibilità critica dell'ordinatore, del museologo, era demandata però la cura nella disposizione degli oggetti, in modo che essi, seppure debitamente isolati e distanziati, potessero comunque dialogare «sì da conferire ad ogni sala una propria fisionomia».

La tipologia di allestimenti esemplificata dal Museo bolzanino esprime le forme assunte dalla museografia italiana alla vigilia del secondo conflitto mondiale, al termine di un percorso di ricezione dei dibattiti sviluppatosi a livello europeo e internazionale negli anni Venti e Trenta. Tuttavia essa è anche largamente debitrice delle esperienze del razionalismo italiano nel settore delle mostre e delle esposizioni, non esclusivamente artistiche, come la sala delle Medaglie d'oro di Marcello Nizzoli e Edoardo Persico alla Mostra dell'Aeronautica di Milano del 1934, oppure le presenze alle Triennali di Milano di Franco Albini e dello studio BBPR, che saranno poi tra i protagonisti della museografia del dopoguerra.

La congiuntura è ben rappresentata, per tornare ad occasioni espositive dedicate all'arte antica, dalla polemica innescata dal confronto tra la mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte* curata da Vittorio Viale a Torino nel 1938-1939, in cui molto era concesso al gusto dell'ambientazione [figg. 16-17], e quella dell'*Antica oreficeria italiana*, curata da Antonio Morassi alla VI Triennale di Milano nel 1936, con allestimenti disegnati dagli architetti Franco Albini e Giovanni Romano (Maritano 2008, pp. 187-212), dove invece gli oggetti erano esposti «a spaziosi intervalli ritmici» in un «modernissimo ambiente [...] schietto, lucido e luminoso» (Morassi 1936, p. 6) [fig. 18].

A consuntivo delle vicende qui ripercorse e dei confronti proposti, il Museo di Bolzano nel suo allestimento “anni Trenta” appare espressione di un messaggio di propaganda, in un territorio molto delicato e anche ferito per l'opposizione di forze sociali e culturali, e in coerenza con questo suo carattere originario il progetto museologico rispettava i diktat imposti dal governo e dal prefetto. Purtuttavia esso costituiva una voce aggiornata della museografia di quei decenni, la cui opzione di fondo risiedeva nel creare spazi architettonici idonei all'esperienza critica. Il nuovo corso della museografia italiana è descritto in modo efficace da Giulio Carlo Argan in un articolo dedicato al riordino della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro nel 1938, pubblicato su «Casabella-Costruzioni», rivista certo non vicina al regime [figg. 19-21]. Il museo era stato riordinato, in occasione della proclamazione dell'impero nel 1936, da Guglielmo Pacchioni che nel 1938 avrebbe inoltre presentato una relazione sui musei ad un congresso indetto da Bottai sulla riforma delle istituzioni di tutela (Pacchioni 2001).

Nell'articolo di Argan si ritrovano tutti i principi ordinatori del museo di Bolzano, che egli per altro conosceva benissimo perché nel 1936 lo aveva visitato in qualità di ispettore ministeriale, ma soprattutto si ribadisce, in apertura e quindi con valenza programmatica, l'intreccio tra museografia e critica:

Poichè l'opera d'arte non è oggetto di lusso ma espressione dello spirito [...] una sistemazione museografica non è un problema di ambientamento, ma un risultato e una condizione di critica (Argan 1937, pp. 16-17).

Mette conto ritornare su queste parole di Argan, anche se va osservato che il riallestimento del museo pesarese differisce dal caso di Bolzano perchè non interessava in maniera così diretta l'azione violentemente propagandistica che il regime stava attuando in Alto Adige. Ad ogni buon conto, parole simili aveva dedicato al Museo dell'Alto Adige lo stesso Argan in una breve nota, firmata dalla redazione ma a lui attribuibile (poichè così figura nella bibliografia di Arslan 1942, p. 26), apparsa sempre su *Casabella* nel 1935. In questo caso l'accento era posto sulla relazione tra le opere e il visitatore e sul ruolo di mediazione critica affidato all'allestimento, che doveva perciò rispondere ad «una elementare eppure importantissima esigenza: quella delle opere di essere viste nel miglior modo possibile, quella del visitatore di vederle e studiarle in piena libertà» ([Argan] 1935, pp. 26-27).

In seguito Arslan avrebbe sollecitato la pubblicazione di una seconda nota su *Casabella* a consuntivo dei lavori di riallestimento del Museo di Bolzano nel 1938, ma la richiesta venne cortesemente respinta da Argan (Lettera a Wart Arslan, 27 aprile 1938). Una nota redazionale, corredata di molte fotografie e basata sul testo di Arslan del 1938, apparve invece su *Mouseion*, organo ufficiale dell'Office International des Musées (*La réorganisation du musée de Bolzano* 1938), ma significativamente in quella sede l'attenzione venne concentrata sulle scelte allestitivie e nulla venne accennato in merito alle questioni propagandistiche che invece erano argomenti carissimi alla prefettura di Bolzano e al governo italiano.

Postilla vicentina, 1949

Passata la guerra, in un quadro ormai decisamente mutato, i principi affermatisi in Italia sul fronte degli allestimenti, anche per impulso del regime, trovano nuove occasioni di attuazione. Un esempio utile che possiamo citare, e che si pone in parziale continuità con Bolzano, è la Pinacoteca Civica di Vicenza, che aveva sede dalla metà del XIX secolo nel palladiano palazzo Chiericati. Il museo vicentino riuniva

in un'unica sede le sezioni archeologica e naturalistica e la quadreria, formatasi con lasciti e donazioni delle collezioni nobiliari e altoborghesi cittadine.

Come accennato, prima di passare a Bolzano, Wart Arslan aveva diretto il museo di Vicenza e di questa sua presenza ci rimane la piccola guida apparsa in un ben nota collana ministeriale, in due edizioni successive (Arslan 1934). Il museo di Vicenza rappresentava allora come oggi una raccolta preziosa e cospicua della pittura veneta dal Gotico al Settecento, quindi luogo privilegiato di studio per Arslan che aveva concentrato già allora le sue attenzioni su momenti cruciali della storia figurativa veneta: i Bassano e l'età barocca. Tuttavia per avere un primo allestimento moderno del museo si deve attendere l'immediato dopoguerra, quando nel 1949 la pinacoteca rinnovata dal direttore Dalla Pozza è inaugurata e recensita da Arslan sulla rivista *Emporium*.

Dalle immagini [figg. 22-23] che corredevano il testo i criteri espositivi si confermano gli stessi applicati a Bolzano: fondi parietali uniformi e chiari, bordure lineari (intorno alle porte in marmo chiaro, lo zoccolino scuro); sistema di ancoraggio dei quadri a sospensione per quadri di piccolo o medio formato, a chiodo fisso per formati maggiori; allineamento dei dipinti sull'asse mediano orizzontale; raccordo dei formati mediante riquadri di supporto.

È interessante riprendere alcune osservazioni di Arslan. Ribadiva l'inadeguatezza dei rivestimenti preziosi in stoffe, ma ammetteva che essi potevano trovare adeguato impiego per le oreficerie. Osservava inoltre le difficoltà di gestione delle fonti di luce naturale, preferendo un misurato uso delle aperture verticali e schermando piuttosto i lucernari con un ingegnoso sistema di griglie. Sottolineava come scelta coraggiosa quella del direttore Dalla Pozza di variare la tinta delle pareti in una stessa sala allorquando «il particolare valore cromatico di un'opera lo esigeva» (Arslan 1949, p. 70).

È interessante infine metter l'accento sulla funzione che il museo rivestiva per uno studioso come Arslan, ora non più legato ad istanze propagandistiche: l'ordinamento museologico era, come ci pare lecito dedurre dalla lunga carrellata che Arslan proponeva, strettamente cronologico, e insieme al rinnovamento dei locali consentiva di «vedere quello che prima non si vedeva: si impara a vedere meglio» (Arslan 1949, pp. 70-72). Ma soprattutto in chiusura viene chiarita, senza possibilità di equivoco, il ruolo che il museo deve rivestire nei confronti della comunità scientifica prima ancora che della società civile:

il Museo di Vicenza, nella limpida redazione attuale, è finalmente divenuto, per gli studiosi italiani, un agile testo di consultazione e di studio (Arslan 1949, p. 73).



Fig. 1: Il palazzo del Museo dell'Alto Adige dopo i restauri del 1934-1937.



Fig. 2: Sezione archeologica. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.

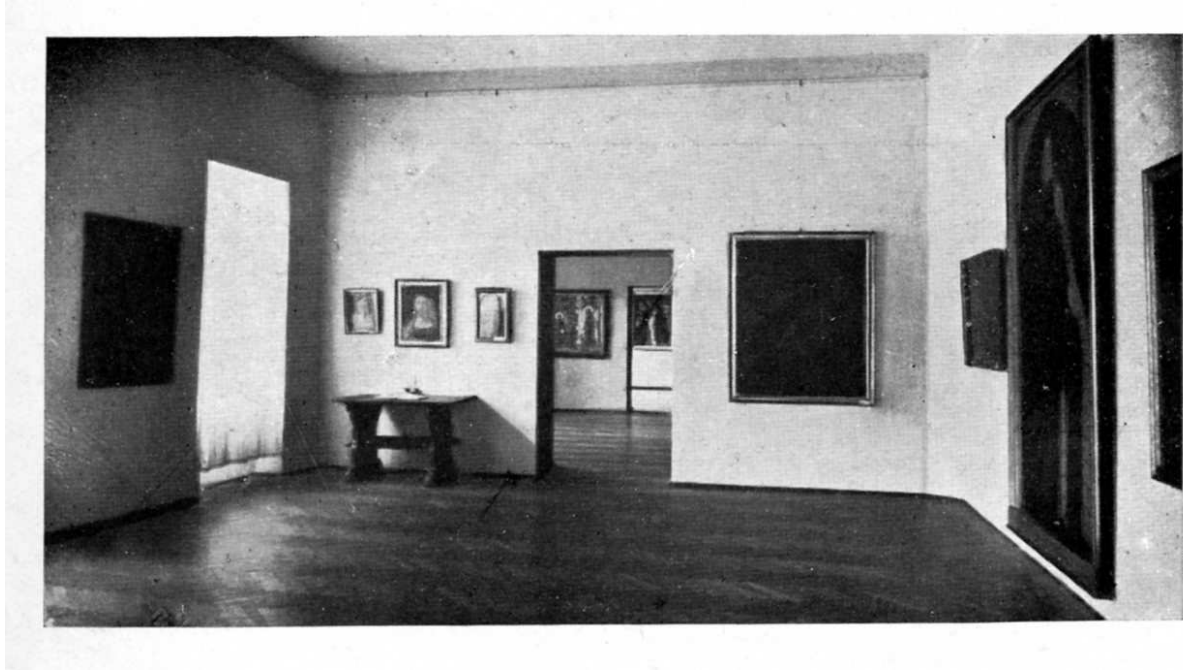


Fig. 3: Sala della pinacoteca. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 4: Sala della pinacoteca. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 5: Sala della scultura lignea. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 6: Sala della scultura lignea. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 7: Sala delle ceramiche. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 8: Sala delle ceramiche e delle stufe maiolicate. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.

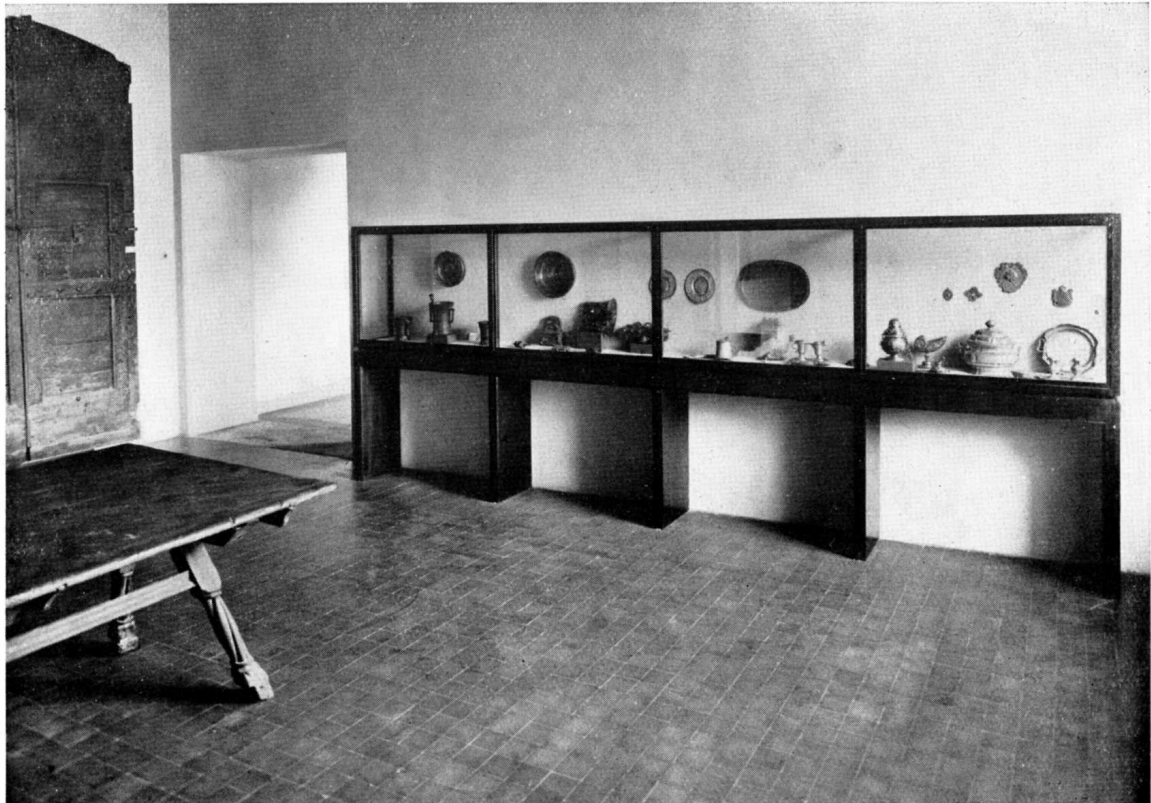


Fig. 9: Sezione etnografica. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 10: Sala "rustica". Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 11: Sala della pittura otto-novecentesca. Bolzano, Museo dell'Alto



Fig. 12: Palma il Giovane, *S. Giuseppe e l'angelo*. Già al Museo di Bolzano (dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia).



Fig. 13: Bernardo Strozzi, *S. Girolamo*.
Già al Museo di Bolzano (dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia).

Fig. 14: Pittore emiliano del primo quarto del XVIII sec., *Baccanale*.
Già al Museo di Bolzano (dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna).





Fig. 15: Francesco De Mura (?), *Estasi di un santo*. Già al Museo di Bolzano (dalla Galleria Palatina di Firenze).

Fig. 16: Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte, 1938-1939, sala XIII.





Fig. 17: Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte, 1938-1939, sala XXII («La Chiesa»).

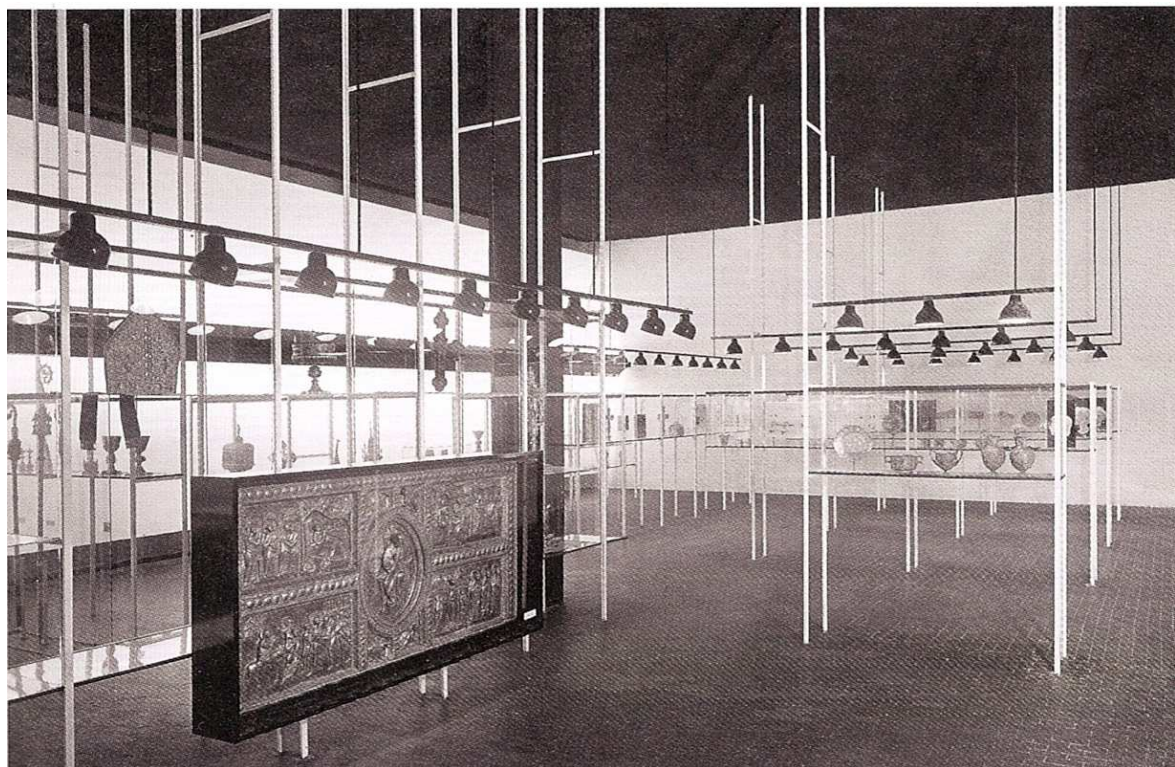


Fig. 18: Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana alla Triennale di Milano, 1936.



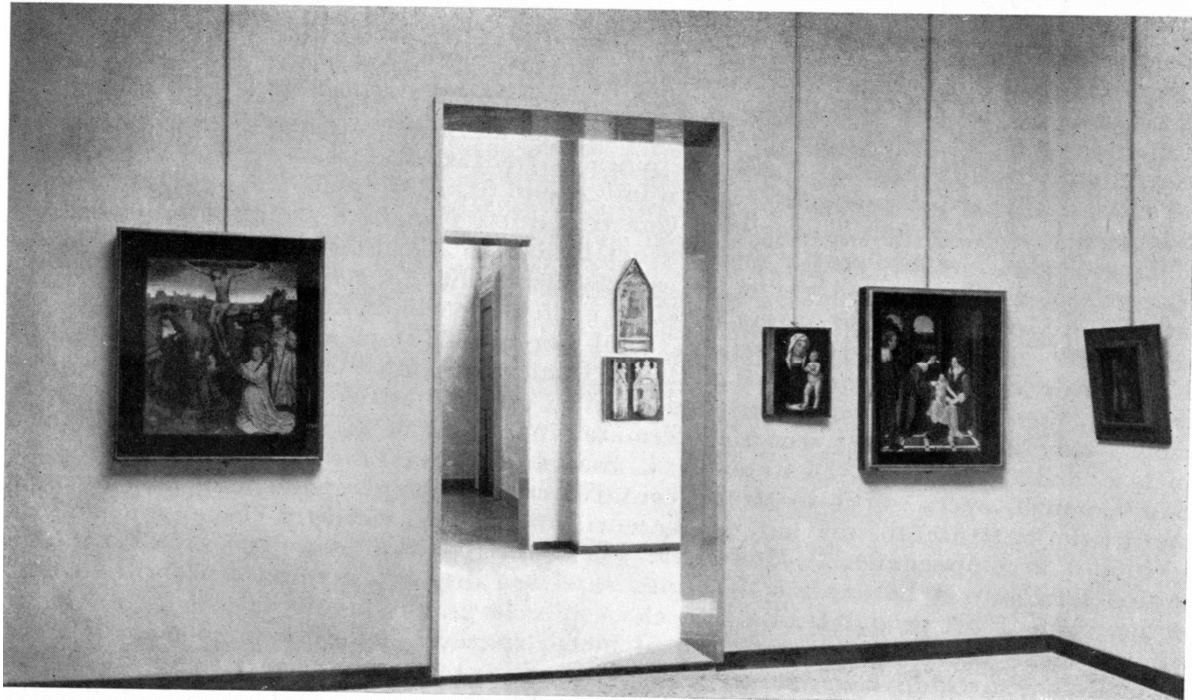
Fig. 19: Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, 1938.



Fig. 20: Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, 1938.



Fig. 21: Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, 1938.



Vaienti

Fig. 22: Vicenza, sala del Museo Civico nel 1949.



Fig. 23: Vicenza, sala del Museo Civico nel 1949.

L'autore

Gianpaolo Angelini si è laureato in Lettere presso l'Università degli Studi di Pavia ed ha conseguito il dottorato di ricerca in storia dell'architettura e dell'urbanistica presso l'Università IUAV di Venezia. È docente di Museologia e Storia dell'Architettura Moderna presso la laurea magistrale in Storia delle arti dall'antichità al contemporaneo dell'Università di Pavia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'architettura a Roma e in Lombardia dal tardo Cinquecento al Settecento, sulla pittura del Settecento lombardo, sulla storia della critica, del collezionismo e della tutela, sull'immagine e la documentazione iconografica del paesaggio e della nazione dopo l'Unità d'Italia.

Web: <https://unipv.academia.edu/GianpaoloAngelini>

<http://studiumanistici.unipv.it/>

e-mail: gianpaolo.angelini@unipv.it

Riferimenti bibliografici

Angelini, G 2011, 'Gianolo, Ligari e Petrini. Wart Arslan e la riscoperta del Settecento valtellinese e lombardo', in *Il "Gianolo" e i suoi dipinti in Valtellina*, eds Corbellini, A & Perotti G, Sondrio, pp. 59- 62.

[Argan, GC] 1935, 'Un museo', *Casabella*, a. VIII, n. 95, pp. 26-27.

Argan, GC 1938, 'L'ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro', *Casabella-Costruzioni*, a. X, n. 128, pp. 16-17.

- Arslan, E 1937, *Il Museo dell'Alto Adige a Bolzano*, in 'Archivio Storico per l'Alto Adige', vol. XXXII, parte II [poi in estr., Istituto di Studi per l'Alto Adige, Bolzano, 1938].
- Arslan, W 1934, *La Pinacoteca Civica di Vicenza*, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, La Libreria dello stato, Roma.
- Arslan, W 1938a, 'Nuove sale nel Museo Civico di Bolzano', *Bollettino d'arte*, n. 7, gennaio, pp. 330-336.
- Arslan, W 1938b, 'Il nuovo "Museo dell'Alto Adige"', *Bollettino d'arte*, n. 8, febbraio, pp. 353-363.
- Arslan, E 1942, *Il Museo dell'Alto Adige a Bolzano*, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, Roma.
- Arslan, W 1949, 'La sistemazione del Museo di Vicenza', *Emporium*, a. LV, vol. CIX, n. 650, pp. 70-73.
- Bossaglia, R 1985, 'L'eredità di Arslan: gli studi sul Settecento lombardo', *Yetwart Arslan. Una scuola di storici dell'arte*, atti della giornata di studi, Tipografia Armena, Venezia, pp. 21-25.
- Cecchini, S 2014, 'Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione internazionale', *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, ed MI Catalano, Gangemi, Roma, pp. 56-105.
- Dalai Emiliani, M 2012, 'Argan e il museo', in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, ed C Gamba, Electa, Milano pp. 70-79.
- Dalai Emiliani, M 2008, "'Faut-il brûler le Louvre?'. Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane', in Dalai Emiliani, M 2008, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, pp. 13-50.
- Lanza, F (ed.) 2003, *Museografia italiana degli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno, Comune di Feltre, Feltre.
- 'La réorganisation du musée de Bolzano' 1938, *Mouseion*, vol. 43-44, pp. 81-88.
- Ruscio, R (ed.) 2005, *Lettere a Wart. Il fondo Arslan: studi e percorsi di uno storico dell'arte*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.
- Maritano, C 2008, "'Gotico e Rinascimento in Piemonte" (1938-1939)', in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, eds E Castelnuovo & A Monciatti, Edizioni della Scuola Normale, Pisa, pp. 187-212.
- Morassi, A 1936, *Antica oreficeria italiana*, Hoepli, Milano.
- Morello, P 2004, 'Esposizioni e mostre 1932-1936', *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, eds G Ciucci & G Muratore, Electa, Milano, pp.306-322.
- 'Musées. Enquête internationale sur la réforme des galerie publiques...' [1930], *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, XIII, Paris.
- 'Musées. Enquête internationale sur la réforme des galerie publiques...' 1932, *Mouseion*, 17-18. *Muséographie. Architecture et aménagement de Musées d'Art* 1935, *Conférence Internationale d'études*, Madrid, 1934, Société des Nations, Paris, 2 voll.
- Pacchioni, G 2001, 'Coordinamento dei criteri museografici', in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, ed V Cazzato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, pp. 290-298 [ed. or. Pacchioni, G 1938-39, 'Coordinamento dei criteri museografici', *Le Arti*, a. I, n. II].
- Pescosta, T S 2007, *125 Jahre Museumsverein Bozen 1882–2007: ein Stück Südtiroler Zeitgeschichte*, Raetia, Bozen.



Alessandra Casati

Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza¹



Abstract

La mostra dedicata a Caravaggio, che si tenne a Milano nella primavera del 1951 a cura di Roberto Longhi, rappresentò un momento culminante degli studi caravaggeschi della prima metà del XX secolo e segnò uno spartiacque nella storia critica del maestro lombardo. In questa sede si prendono in esame testimonianze sinora poco valutate, ovvero le recensioni e gli articoli apparsi sulla stampa periodica non specialistica e sui quotidiani, che offrono materia per una riflessione più ampia sul tema del realismo. Si tratta di attestazioni cariche della vivacità del momento storico, di cui traducono polemiche, sensazioni, opinioni in grado di restituire la tensione tipica dell'evento espositivo. Tra gli attori di questa complessa vicenda si trovano editorialisti, pubblicisti, letterati e critici militanti, quali Leonardo Borgese, Alfredo Mezio, Mario De Micheli, Elio Vittorini, ma anche registi e documentaristi come Umberto Barbaro, che fu collaboratore di Longhi.

The exhibition dedicated to Caravaggio, which was held in Milan in the spring of 1951 by Roberto Longhi, was a culmination of Caravaggio studies in the first half of the twentieth century and marked a watershed in the history of criticism of the Lombard master. Here the author examines some unappreciated evidences, that is the reviews and the articles published in periodicals and newspapers, which offer material for a broader reflection on the theme of realism. They are proof of the liveliness of the historic moment, of which translate controversy, feelings, opinions that can return the typical tension of the exhibition. Among the actors of this complex situation there are columnists, publicists, writers and critics, such as Leonardo Borgese, Alfredo Mezio, Mario De Micheli, Elio Vittorini, but also directors and documentarians like Umberto Barbaro.



La mostra dedicata a Caravaggio, che si tenne a Milano nella primavera del 1951 a cura di Roberto Longhi, rappresentò un momento culminante negli studi caravaggeschi della prima metà del XX secolo e segnò uno spartiacque nella storia critica del maestro lombardo, catapultato nel pieno di un dibattito che coinvolse gli ambienti della politica, in particolare della sinistra, ed i circoli culturali. Lo stesso Longhi

¹ L'articolo è la rielaborazione del capitolo IV della mia tesi di specializzazione discussa presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università di Parma, relatore prof.sa Vanja Strukelj, che ringrazio. I miei più vivi ringraziamenti, per indicazioni e stimoli di ricerca, vanno inoltre al prof. Gianni Carlo Sciolla.

nel *Consuntivo caravaggesco* apparso su *Paragone* dopo la chiusura della mostra ritenne opportuno ripercorrere i termini di questo fermento intorno a Caravaggio, alla mostra e alla sua ricezione da parte del pubblico (Longhi 1951b). A partire da questa testimonianza dello stesso curatore, in questa sede ci si propone di affrontare la questione sulla scorta di testimonianze sinora poco valutate (Galansino 2005, pp. XII-XIV), ovvero le recensioni e gli articoli apparsi sui quotidiani e sulla stampa periodica non specialistica, che offrono materia per riflessioni in larga misura non scontate e forse inattese.

Si tratta di attestazioni cariche della vivacità del momento storico, di cui traducono polemiche, sensazioni, opinioni in grado di restituire la tensione tipica dell'evento espositivo. Tra gli attori di questa complessa vicenda si trovano editorialisti, pubblicitari, letterati e critici militanti, quali Leonardo Borgese, Alfredo Mezio, Mario De Micheli, Elio Vittorini, che scrivevano sulle colonne del *Corriere della Sera*, dell'*Unità*, del *Mondo*, ma anche registi e documentaristi come Umberto Barbaro, che fu collaboratore di Longhi. Sullo scenario si pone la definizione, discussa e dibattuta, del realismo e degli usi "sociali" e "politici" dell'arte, entro cui la mostra caravaggesca aveva posto radici che ebbero eco vasta presso la critica, ma anche presso l'opinione pubblica e il comune sentire.

La mostra: la visione di un Caravaggio «umano più che umanistico, in un parola popolare»

L'esposizione milanese del 1951 rappresentava la prima grande mostra monografica dedicata a Caravaggio; essa rendeva conto di un lungo e tortuoso percorso di studi e ricerche, che puntando l'attenzione ora su un aspetto ora su un altro avevano continuamente rivoluzionato la figura del pittore (Berne Joffroy 2005).

Longhi nell'*Introduzione* al catalogo forniva una nuova lettura del Caravaggio (Longhi 1951), prendendo le distanze dall'estetica crociana che ne aveva favorito una visione idealistica, comune a tutti gli studiosi della prima metà del secolo, creando binomi evocativi come Caravaggio-Raffaello o Caravaggio-Ingres ed etichettando il pittore come ultimo esponente del Rinascimento. Negare l'accezione naturalista e realista di Caravaggio era ormai prassi, ma in questo caso Longhi si separava dal gruppo, spinto in realtà anche dalla concomitante affermazione del Partito Comunista Italiano e dalla ribalta di un tipo di arte vicina alla realtà, *in primis* quella di Renato Guttuso. Egli proponeva di utilizzare la parola "naturalismo" spogliandola però di quella accezione negativa che, a partire da Bellori e Baglione, aveva contribuito a creare preconcetti aprioristici ancora vigenti nella critica ottocentesca e primonovecentesca. Longhi esortava il visitatore della mostra ad accostarsi al pittore nel seguente modo: «Il pubblico cerchi dunque di leggere "naturalmente" un pittore che ha cercato di

essere “naturale”, comprensibile, umano più che umanistico, in una parola, popolare» (Longhi 1951, p. XXX1).

Prima di entrare nel merito della questione critica e metodologica, è necessario chiarire brevemente quali furono i tempi, i luoghi, le persone coinvolte nonché il programma dell'esposizione caravaggesca.

La mostra venne inaugurata a Milano in Palazzo Reale nell'aprile del 1951 e chiuse i battenti nel giugno di quello stesso anno. Sorvolando sul comitato generale che accorpava un'ampia schiera di studiosi nazionali e internazionali, tra cui basti segnalare la presenza di Carlo Ludovico Ragghianti docente all'Università di Pisa e Walter Friedlander dell'Institute of Fine Arts dell'Università di New York – autore nel 1955 di un'ampia monografia su Caravaggio dove sono approfonditi alcuni aspetti iconografici (Friedlander 1955) –, ciò che si segnala è la curiosa distinzione tra una «commissione per la scelta delle opere» e un «commissario esecutivo». Il primo gruppo era formato da studiosi tra i quali figuravano Giulio Carlo Argan, Paolo D'Ancona, Rodolfo Pallucchini, Mario Salmi, lo stesso Longhi, Edoardo Arslan, che in seguito scrisse un'interessante recensione alla mostra sulla rivista *Aut Aut* (Arslan 1951), nonché due studiosi come Matteo Marangoni e Lionello Venturi che tanto avevano contribuito agli studi caravaggeschi nella prima metà del secolo (per Venturi si veda Zuccari 2014). Nonostante fossero formalmente riconosciuti i meriti di questi critici nel quadro degli studi, il ruolo preponderante era rivestito dal commissario esecutivo, nella persona di Roberto Longhi.

A lui si dovevano il progetto critico dell'esposizione, la disposizione delle opere e in gran parte anche la scelta. La seconda edizione ampliata del catalogo dava conto esauriente di questo lavoro. A Longhi spettava l'*Introduzione* e sua era anche la cronologia della vita di Caravaggio compilata in base ai suoi precedenti studi, cronologia che presentava non pochi problemi che fecero esplodere gli studi in ambito internazionale, come avrebbero dimostrato i successivi contributi di Mahon e Hess (Mahon 1951; Hess 1951).

Le opere esposte erano centonovantatre, a partire da una piccola sezione dedicata ai precaravaggeschi lombardi: Antonio e Vincenzo Campi e Simone Peterzano. Seguiva la sezione dedicata al Caravaggio che, tra copie e opere attribuite, contava sessantuno dipinti. Di seguito erano esposte le opere dei suoi seguaci: per citarne solo alcuni Baglione, Borgianni, Caracciolo, Cerquozzi, Elsheimer, Spadarino, Genovesino, Gherardo delle Notti, Gramatica, Pieter van Lear, i Gentileschi, Manfredi, Preti, Rubens, Saraceni, Serodine, Valentin, per concludersi con Rembrandt, Velasquez, Vermeer e Simon Vouet.

Il catalogo: note a margine e consuntivo

Il saggio introduttivo al catalogo, a firma di Roberto Longhi, tracciava le linee guida di questa mastodontica esposizione che, come si è visto, accorpava non solo le opere di Caravaggio ma anche della cerchia di maestri che ne furono direttamente e indirettamente influenzati (Longhi 1951, pp. XVII-XXXI). La mostra, che si presentava con il titolo di *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, ampliava il termine “caravaggesco” a quei pittori delle generazioni successive che più o meno consapevolmente da lui avevano tratto ispirazione.

La mostra travalicava i termini monografici per tracciare, anche se con pochi esempi, i precedenti del Caravaggio, tema caro a Longhi (Longhi 1968), e rintracciare il segno che il pittore lasciò sui suoi successori; senza dubbio un progetto ambizioso che portava a fare luce sui numerosi punti oscuri che ancora presentava la vicenda di Caravaggio.

In prima istanza Longhi si poneva due domande: «In che consiste per l'arte [...] la carica rivoluzionaria del Caravaggio? Vi sono sue dichiarazioni di estetica?» (Longhi 1951, p. XX). Longhi segnalava la celeberrima dichiarazione del Caravaggio fatta al processo tenutosi del 1603: «Appresso di me un pittore valentuomo è uno che sappi dipingere bene e imitar bene le cose naturali». Il momento storico in cui si trovava a vivere il pittore era tra gli ultimi barlumi del manierismo e della controriforma, quindi, come Longhi sosteneva, in una temperie culturale tutt'altro che «naturale», semmai «artificiosa e decadente, o bigotta, e non desiderava affatto che si dipingesse naturalmente, ma devotamente o nobilmente» (Longhi 1951, p. XX). Il Caravaggio seppe attingere ai soggetti consueti della mitologia pagana e dell'iconografia cristiana, ma come se «egli si provasse a ritrovarne il fondo di eterna comprensibilità umana. Nel porsi, come faceva, direttamente a fronte del vero, che non poteva essere altro da quello che ogni giorno lo circondava, egli avvertì subito l'impossibilità di un recupero archeologico dei soggetti tradizionali» (Longhi 1951, p. XX). Un atteggiamento che Longhi definiva «antimitico» nel trattare i soggetti tradizionali e nell'inventarne dei nuovi «senza soggetto». Ciò portava a non distinguere più tra «natura superiore» (quella dell'uomo) e «natura inferiore»; per il Caravaggio dipingere un quadro di figure o di nature morte era equivalente.

Il segreto della «rivoluzione poetica» del Caravaggio risiedeva nella gestione della luce e dell'ombra; per lui il pittore aveva rifiutato le «stilizzazioni storiche precedenti», ma non lo stile, ovvero ciò che, usando un lessico crociano, potremmo definire “poesia”. Longhi arrivava a definire Caravaggio un «impressionista *in nuce*», poiché l'uomo nella sua arte non era più centrale, anzi era soggetto alla luce e all'ombra che svelava o celava la figura allontanandosi dall'ossessione antropomorfa

tipica del manierismo. Caravaggio, affermava Longhi, «crea il lume particolare, particolare d'inclinazione e di effetto» (Longhi 1951, p. XXIII).

Per la sezione dei caravaggeschi Longhi utilizzava il termine “cerchia” piuttosto che “scuola” in quanto non era una adesione organizzata, ma un gruppo aperto di maestri che avevano liberamente seguito lo stile del lombardo. Lo scopo era di segnalare come si era diffuso lo stile caravaggesco e a tal fine la successione delle opere seguiva strettamente l'ordine cronologico per decenni. Si potevano confrontare dunque quelle opere realizzate quando il maestro era ancora vivente con quelle successive alla sua morte. Tra i caravaggeschi del primo decennio erano presenti i coetanei o quasi e i maestri più anziani che avevano filtrato l'arte di Caravaggio e che quindi avevano una formazione indipendente su cui innestare un nuovo stile, per poi passare a quei maestri anche d'oltralpe, come i francesi e gli olandesi, che ne avevano assimilato lo stile come Rembrandt e Vermeer. Longhi affermava con convinzione che, pur essendo rischioso inserirli nel percorso espositivo, la loro presenza indicava indubbie e innegabili connessioni storiche.

Nell'ultimo paragrafo dell'*Introduzione* al catalogo Longhi rifletteva sulla scarsa fortuna goduta dal pittore («parecchi estimatori segreti senza dubbio e subito, ma pochissimi pubblici») e su come si era formato il preconconcetto critico nei suoi confronti portato avanti sino alle soglie del XX secolo. I naturalisti, categoria nella quale Longhi ascriveva Caravaggio, erano stati vilipesi da Baglione, Bellori e infine Mengs, tanto che il termine stesso di naturalismo era divenuto una condanna senza possibilità di appello. Longhi ben evidenziava come tale giudizio avesse subito una variazione a partire dalla metà del XIX secolo con l'affermarsi sul panorama artistico dell'impressionismo e soprattutto del realismo. Per Longhi la comprensione di Caravaggio si doveva alla pittura moderna, come già aveva sottolineato, sia pure in senso negativo, Burckhart (Burckhart 1869, p. 1009), a sua volta seguito da Berenson che aveva visto in Caravaggio un precursore di Courbet e Manet (Berenson 1907, pp. 150-151).

Per quello che concerne la critica italiana dei primi quarant'anni del Novecento, per lo studioso, l'idealismo aveva influenzato una gran parte dei critici – e lui stesso si inseriva in questo gruppo – tanto che il problema critico di Caravaggio aveva subito «una prima involuzione».

Il Caravaggio dopo questa grande esposizione non doveva essere più visto come ultimo esponente del Rinascimento o primo maestro del Barocco, bensì come «primo dei moderni».

La lucida lettura di Longhi del problema critico, che per decenni aveva sacrificato la figura del pittore nella battaglia contro il realismo, portava lo studioso a prendere le distanze dall'idealismo crociano e da quelli che definiva errori «giovanili». Per la prima

volta si voleva leggere il termine “naturalista”, usato già a suo tempo da Baglione e da Bellori, con accezione assolutamente positiva.

Il saggio introduttivo fu ripubblicato su *Paragone* con una nota a margine riguardante l'effigie caravaggesca. Tuttavia di interesse per il nostro discorso è soprattutto il *Consuntivo caravaggesco* edito sulla stessa rivista, dove Longhi tirò le fila della mostra dopo la sua chiusura (Longhi 1951b). Lasciando a margine i ringraziamenti e le stime quantitative sull'affluenza dei visitatori è interessante che lo studioso segnalasse la diffidenza di una certa parte dei visitatori, che percorrendo le sale si ponevano il quesito: «Ma era così bravo il Caravaggio?». Secondo Longhi a suscitare questa diffidenza aveva contribuito l'uscita del libro di Berenson che dava una interpretazione di Caravaggio non del tutto positiva (Berenson 2006). Longhi infatti sosteneva che la lettura proposta dallo studioso americano era strettamente personale; per di più ribadiva che Berenson non aveva al suo attivo studi che superassero la soglia del Rinascimento, mettendo in dubbio la sua competenza. Tuttavia in tono polemico Longhi ricordava che con il fiorire degli studi caravaggeschi all'inizio del secolo anche Berenson aveva espresso giudizi tutt'altro che negativi, a suggerire che anche lo studioso si era lasciato inizialmente affascinare dal fenomeno Caravaggio.

Altri strali venivano lanciati in risposta ad alcuni recensori e critici attivi sulla carta stampata a partire da Leonardo Borgese, critico e giornalista del *Corriere della Sera*, che, come Longhi sottolineava, non si era astenuto da un duro attacco alla mostra motivato da puro spirito di contraddizione. Ancora una volta il problema era quello dell'idealismo e del realismo: «Se Caravaggio gli piaccia o no, dopo i suoi quattro articoli mi è difficile dire. L'importante per lui è che non si chiami il Caravaggio realista, perché allora no, vi dirà che è un idealista; e se dite che è capace di stile, vi accuserà di fare del vecchio formalismo». Un altro timore che, secondo Longhi, Borgese nascondeva era che «l'interpretazione semplice, popolare, del Caravaggio possa facilmente scivolare in populismo, quarantottismo, materialismo dialettico e così tingersi di politicità». Questo timore diveniva ferma denuncia nelle parole del giornalista siciliano Alfredo Mezio che dalla sua rubrica sulle colonne del *Mondo* parlava, a dire di Longhi, con «piglio di reazionario schietto».

Questi timori per Longhi erano frutto di false interpretazioni poiché, a suo giudizio, i principali esponenti della stampa di sinistra, Maltese, De Grada e De Micheli, erano «stati tratti sulla facile china proprio dai loro buoni studi, assai meglio del Mezio, del quale conosco un poco il curriculum giornalistico, ma non gli studi». Qui Longhi difendeva la stampa di sinistra che, pur potendo «abusare di facile propaganda», non aveva ecceduto politicizzando l'evento espositivo, ma è anche opportuno ricordare che

Longhi nel suo editoriale non aveva proposto, in via programmatica, una rassegna completa del dibattito.

Altre voci si erano unite alla discussione, come meglio si vedrà nei paragrafi seguenti. Sulle stesse posizioni di Mezio, ad esempio, si muoveva Elio Vittorini, il quale vedeva una certa pericolosità nell'arte di Caravaggio, ritenuta senza sostanza e prona a qualsiasi regime, la quale se fosse stata indicata come modello ai giovani di sicuro avrebbe avvelenato le speranze dell'arte contemporanea.

Caravaggio - scrive Vittorini - non offre a chi guarda la scelta fra capire e non capire [...], la sua pittura contiene una verità poetica e insieme una verità apparente o volgare. In quella ha la sua bellezza effettiva che non si lascia penetrare da chi non sia preparato; in questa ha il suo "inganna occhio" che è sempre di un'evidenza assoluta; e chi non capisce il pittore nella prima, dove solo conta capirlo, può tuttavia non respingerlo, e può accettarlo, perché crederà che la cosa da capire di lui, sia la seconda. Crederà che sia l'ombra di sporco di un piede, il cipiglio spaventato di una fronte, la bocca aperta e gli occhi gonfi di una testa mozzata e insomma il significato meccanico che il Caravaggio appiccica ad ogni gesto o volto delle sue figure, rendendo con esso più inaccessibile la bellezza intrinseca del tale o talaltro particolare (Vittorini 1951; cfr. Galansino 2005, pp. XIII-XIV e Panzera 2011, p. 146).

Inoltre, quasi a fare da contrappunto agli articoli di De Micheli e Mezio, sulla rivista di padre Gemelli *Vita e pensiero* vennero pubblicati alcuni interventi di Carla Ronzoni (1951; 1951b; 1951c), scritti in occasione della mostra, nei quali al contrario si offriva una lettura del personaggio Caravaggio quale «pittore semplice, umano, cristiano ed evangelico».

Il dibattito sulla carta stampata: critica, storia, militanza

Il Caravaggio fu quindi al centro di un dibattito politico, lontano ancora dall'essere compreso nonostante lo sforzo dei critici. Longhi dalla sua, parlando di realismo e di interpretazione popolare, aveva direttamente catapultato Caravaggio nel pieno della polemica politica e nei temi caldi dell'arte al servizio della propaganda e del sovvenzionamento degli artisti da parte del Partito Comunista (Misler 1978).

Occorre dunque passare in rassegna gli articoli usciti sulla stampa e citati da Longhi e collocarli nel dibattito critico attorno alla mostra, dibattito che si fece politico e si riverberò più che mai sul panorama dell'arte contemporanea.

1. Leonardo Borgese

Il primo ad essere nominato nel *Consuntivo* longhiano è Leonardo Borgese che come già anticipato scriveva per una delle testate più importanti d'Italia, il *Corriere della Sera*. Il quotidiano aveva dedicato nel giro di pochi mesi diversi articoli alla mostra di Caravaggio. I tempi erano maturi, preparati anche dalla pubblicazione della monografia di Berenson. Una puntuale analisi di quest'ultima fu fatta proprio da Leonardo Borgese che la utilizzò come spunto per presentare l'imminente inaugurazione della mostra caravaggesca (Borgese 1951). Il critico si mostrava indulgente e partecipe al giudizio del Berenson – in sintesi: grande artista ma non genio –, interpretando in questi termini uno dei passaggi della monografia:

Gli dispiace perché nelle sue tele c'è il dramma, ma il dramma verista, e nemmeno tanto per questo, ma perché il dramma è incongruo. Perché è una verità completa, perché la natura o il naturalismo è artificiale. Berenson sente del falso nel Caravaggio e gli dispiace perfino la mancanza di sentimenti.

Già in questo si differenziava da Longhi che considerava l'interpretazione di Berenson assolutamente personale, quindi senza valore critico universale, così come aveva fatto nel 1952 anche Lionello Venturi:

Il Berenson preferisce i *cabarets* di lusso a quelli della povera gente, le poltrone agli sgabelli, il cavallo impennato a quello acquetato, il petto alle natiche. Non occorrono molte argomentazioni per dimostrare che tutto ciò non ha a che fare con il Caravaggio né con la critica d'arte. E cioè il critico non ha il diritto di sostituire la propria concezione etico-sociale a quella dell'artista, ma deve limitarsi a controllare se e come l'artista abbia espresso il proprio modo etico-sociale (Venturi 1952, pp. 37-38).

Per Borgese l'esposizione, al di là di ogni polemica, aveva il merito di riunire e rendere fruibile al pubblico un numero notevole di opere del maestro; in secondo luogo il recensore prometteva un altro articolo nel quale avrebbe discusso il saggio introduttivo di Longhi anticipando che «con Berenson va d'accordo no e sì». Longhi «non esita[va] a fare del Caravaggio un massimo genio rivoluzionario e creativo», tutto al contrario del Berenson il quale non vedeva tale apporto rivoluzionario se non per quello che concerneva la tecnica espressiva:

Berenson odia l'eloquenza e ama l'inequenza. Tutto sta a intendersi. Non è che Piero della Francesca sia inequente e il Caravaggio eloquente. Solo che per un

suo temperamento Berenson gode di più all'eloquenza del primo e gli dà assai fastidio la parlata del secondo. [...] Quanto alle incongruenze, verissimo che il Caravaggio ha le sue, ma sarebbe facile dimostrare che Piero e tutti i grandi artisti, tutti i geni, hanno le loro. L'arte è tutta una magnifica incongruenza.

Solo il 13 giugno, a due mesi di apertura e in previsione della chiusura della mostra, Borgese ritornava sull'argomento con un articolo dal titolo *Perché il Caravaggio ha avuto tanto successo*. Il sottotitolo è quanto mai interessante: «È piaciuto al grande pubblico moderno appunto perché non è un artista alla moderna; la gente è stufo forse di quadri senza contenuto, di pittura per i pittori» (Borgese 1951b). Il grande successo di pubblico, persino superiore a quello della mostra leonardesca del 1939, aveva lasciato totalmente esterrefatto Borgese che definiva l'esposizione milanese «tutto sommato non gradevole né pacificatrice».

Il successo della mostra per lui si spiega nel fatto che essa non creava polemica e antipatia nel pubblico che non si sentiva inferiore in quanto non veniva impartita nessuna lezione. Inoltre per Borgese essa andava incontro alla richiesta di figurazione del grande pubblico, «stufo di quadri o pezzi senza contenuto e senza personaggio, di cubismi, futurismi, astrattismi, e altra roba da intellettuali, di pittura per la pittura, di pittura per i pittori, i critici e gli storici. C'è che questa esposizione vale uno spettacolo a contenuti precisi, e meraviglia il pubblico ormai annoiato dalla sublime votezza dell'arte contemporanea». Osservava inoltre, con particolare vena polemica ma con grande acume, che nel saggio introduttivo lo stile di Longhi «diventa[va] semplice semplice quasi candido» mutando il suo ben noto stile letterario: «chiaro che vuole apparire naturale e popolare, che scrivendo vuole sentire la pittura del Caravaggio: artista secondo lui proprio naturale e popolare».

Dal punto di vista teorico Borgese rifletteva sull'affermazione di Longhi che per definire lo stile del Caravaggio non si rifaceva più alla parola "luminismo", poiché dichiarava di voler accantonare definitivamente termini a «desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti: le opere d'arte per l'appunto» (Longhi 1951, p. XXIII).

In quest'ultimo passaggio è chiaro come Longhi prendesse le distanze dall'idealismo, ma Borgese ironicamente compativa i longhiani che disperatamente tentavano di seguire il loro volubile maestro, profetizzando che «Non passerà l'anno che nei saggi d'arte leggeremo solo parole come pane e vino; e allora sarà difficile capirci tanto quanto oggi». Da un lato Borgese riconosceva a Longhi ampia influenza sul panorama critico, dall'altro questo suo allontanarsi dall'idealismo e dal suo stile letterario gli appariva impossibile in quanto così facendo il critico si privava dei propri mezzi di espressione divenendo muto:

[...] tutte le parole, in sostanza, sono concettuali, non sono la realtà e non sono le opere dell'arte; gli occorrerebbe per fare la critica, avere sempre innanzi le opere dell'arte e indicarle a gesti possibilmente naturali o caravaggeschi. Meglio si spiegherebbe a perfezione, e non concettualmente se dipingesse addirittura.

Il tono ironico di Borgese derivava dal fatto che la proposizione di metodo longhiana, che avvicinava stile letterario a stile pittorico, di fatto privilegiava la letteratura a scapito della critica. L'atteggiamento di Borgese si poneva chiaramente in antitesi a Longhi non solo sul fronte del linguaggio della critica. Egli era contrario anche all'affermazione che Caravaggio avesse liberato e purificato la pittura dal soggetto o dal contenuto. Per il critico questa affermazione longhiana non poteva essere pienamente accettata ed in primo luogo perché a suo dire si risolveva in una condanna a Caravaggio. Inoltre era chiaro a Borgese lo scherzo giocato da Longhi all'anziano Berenson nella fascetta che circondava il catalogo della mostra la quale recava una affermazione berensoniana («il Paradiso dell'espressione perfetta che è riserbato a un Botticelli e a un Leonardo, a un Raffaello e a un Giorgione a un Correggio e a un Tiziano, a un Veronese e a un Tintoretto, a un Caravaggio, e a un Velasquez»), quasi a ribadire le profonde contraddizioni berensoniane. Esse venivano prontamente giustificate da Borgese affermando che un critico aveva il diritto di cambiare la propria opinione tanto che lo stesso Longhi in apertura di catalogo aveva parzialmente ammesso i passati errori: «Se Longhi dovesse riscrivere oggi su alcuni suoi argomenti di ieri, che pure lo resero famoso, muterebbe molto, e non appena per l'uso delle parole in *ismo*».

Altro tema scottante trattato in questa recensione era quello del "naturale". Per Borgese, Longhi continuava ad insistere sul fatto che Caravaggio si fosse formato sulla pittura di Lotto, Moroni, Savoldo, Moretto e poi anche dei Campi e di Peterzano. La pittura di questi e soprattutto degli ultimi per il critico del *Corriere* non poteva essere definita "naturale": «tre eclettici di provincia che si servivano – ci sembra – del naturale, del popolare, del verismo settentrionale quando erano a corto di altre soluzioni di motivi nobili e di esempi tratti dagli altri maestri»; e ancora: «nessuno può affermare sul serio che tal genere del Campi e del Caravaggio sia naturale. Nulla di più artificiale, e in ogni senso. Casomai un realismo pieno di artifici e falsità: realismo, non naturalismo».

Borgese faceva anche un'accusa ai critici di essere poco storici in quanto si indignavano dei rifiuti da parte della committenza di alcuni quadri del Caravaggio per il suo rifarsi alla natura, in quanto prescindevano dal periodo storico in cui il pittore si trovava a operare: «Si pretende troppo. Da un canto lodare Caravaggio gran rivoluzionario, inventore dei pezzi di pura pittura e dei soggetti pretesto – cioè

antireligiosi o areligiosi – e dall’altro canto biasimare la chiesa che non li accoglie, che respinge il rivoluzionario». Giustamente sottolineava che i rifiuti non implicavano un giudizio estetico negativo, poiché si era nel periodo della controriforma, dove semmai si poneva un problema di “decoro”.

2. Alfredo Mezio

Longhi affiancava il parere di Borgese a quello di Mezio e Vittorini. Alfredo Mezio dal foglio liberale *Il Mondo*, diretto da Mario Pannunzio, aveva infatti dedicato largo spazio nella sua rubrica *Gallerie* alla mostra caravaggesca (sulla pagina culturale del giornale si veda Nuovo 2010).

Il primo articolo, *Caravaggio milanese*, risale al 30 giugno 1951 (Mezio 1995a). Dal titolo già si evince che per Mezio parte del successo di pubblico, prevalentemente lombardo, fosse dovuto a un certo campanilismo garantito da Longhi, il quale ribadiva la formazione bresciana e bergamasca, in poche parole lombarda, del grande maestro. Tuttavia il giornalista constatava, polemicamente, che la sala meno visitata fosse proprio quella dei precaravaggeschi: «la tesi municipale di Longhi trova i suoi limiti nel tenore provinciale della loro cultura, che dovrebbe contenere i germi del Caravaggio maturo».

Borgese riprendeva il binomio Caravaggio-Ingres, proposto a suo tempo da Marangoni (Marangoni 1921-1922) per rivalutare la poetica dell’opera giovanile del Caravaggio, piuttosto che rifarsi a Peterzano e alla natura. Qui ancora il critico si riallacciava ad un modello derivato dall’idealismo crociano ormai abbandonato da Longhi a questa altezza cronologica:

[...] quando il Bacco fu trovato nel deposito degli Uffizi, Marangoni azzardò la formula di un pre-ingrismo caravaggesco, sulla quale Longhi ha incredulità per anni. Sembra che Marangoni fosse ingannato da un vecchio restauro che accentuava il colorito del dipinto. Ebbene, oggi, di fronte al Bacco ripulito, lavato e pettinato, è giocoforza riconoscere che, letteratura per letteratura, la formula Caravaggio-Ingres è mille volte più felice dell’equazione Caravaggio-Peterzano proposta successivamente da Longhi, come il richiamo al piccolo Buddha della stampa giapponese [qui Mezio fa riferimento a Berenson 2006, p. 17] è infinitamente più vicino alla bellezza del Bacco caravaggesco di quanto non sia il garzone d’osteria rievocato da Longhi. Se non altro, Berenson e Marangoni aprono uno spiraglio intuitivo sulla ricchezza poetica di queste opere giovanili, così chiuse solitarie e misteriose, quasi senza rapporto col Caravaggio brutale e lampeggiante del periodo successivo, che con tutte le sue

eresie finirà per essere assorbito alla Controriforma, dal bigottismo gesuitico, dalla pittura di genere e dal cinematografo (Mezio 1995a).

Mezio per altro non negava che dietro un'esposizione come questa si celassero anche particolari interessi economici dovuti al mercato antiquario:

Rigorosa e ricca di dottrina, questa mostra resterà per molto tempo una pietra di paragone, malgrado i suoi passaggi obbligati, la polemica di Longhi, le troppe autocitazioni, i lati sgradevoli di questa polemica, i suoi trabocchetti: quelli che il pubblico non vede. Si pensi, per dirne una, alla battaglia delle attribuzioni combattute dietro le quinte, e attorno alla quale stanno in agguato come dei cani attorno all'osso professori, antiquari e direttori di musei; e alla ribalta forzata che tutta questa fioritura di ricerche particolari sul Seicento sta provocando per tanti aspetti secondari di quel secolo. Di queste glorie affrettate e forse eccessive si possono trovare già parecchi esempi nelle ventitre sale del Palazzo Reale, con pittori di terza e di seconda mano, come quella specie di Ceracchini noto col nome di Antiveduto Grammatica; o quale Serodine, artista fine, ma alquanto sciropposo e ottocentesco, e il bruttissimo, stopposo, e dechirichiano Borgianni degli ultimi anni, l'uno e l'altro presentati come due delle personalità più originali e risentite dell'epoca; oppure ancora con l'onore accordato ai bambocciari o Bamboccianti, ribattezzati col nome di *caravaggeschi a passo ridotto*, che riappaiono a Milano, a testimoniare che il Caravaggio ebbe la sua Vandea e la sua repubblicetta di Salò. Sono guai che capitano quando la storia cade nell'erudizione e il critico non sa chiudere in tempo la porta alle tesi (Mezio 1995a).

Dopo la chiusura dell'esposizione, il 28 luglio 1951, Mezio pubblicava un secondo articolo dal titolo *Anacleto il Caravaggista*, nel quale commentava una conferenza sulla fortuna dell'artista tenuta da Roberto Longhi a Palazzo Serbelloni (Mezio 1951).

In quella sede Longhi aveva spiegato come Caravaggio nelle varie epoche non fosse stato compreso, ma anzi frainteso e interpretato secondo le istanze dei tempi. Il pubblico però, sottolineava Mezio, aspettava il critico su un altro tema, ben più scottante, che riguardava la novità rivoluzionaria apportata dal pittore. Da quanto scriveva Mezio, pare che l'argomento fosse stato evitato abilmente da Longhi che si era messo a fare «l'apologia dell'Anacleto gassista». L'epiteto "Anacleto gassista" veniva utilizzato da Longhi nel *Consuntivo* alla mostra per denominare una particolare categoria di spettatori che aveva visitato l'esposizione ed aveva superato per affluenza quello di un'altra categoria detta delle «signorine snob» (Longhi 1951b, p. 3). Per Anacleto gassista si intendeva il popolo umile, «paziente e bastonato», che con la sua

semplice e pura ammirazione verso il Caravaggio avrebbe liberato il maestro da secoli di equivoci, calunnie e maldestre interpretazioni. Il critico del *Mondo* era risentito perché avvertiva una sorta di raggiro in questo tipo di discorso che eludeva temi nodali e blandiva il pubblico attribuendogli meriti e rendendolo attivo e partecipe nel riscatto critico di un grande pittore.

Per Mezio l'Anacleto gassista, da civetteria retorica, diveniva simbolo di un equivoco nella strumentalizzazione della gloria popolare del Caravaggio, nella polemica contro l'arte contemporanea, «borghese, decadente, pagana, disinteressata e inutile», e a favore di un'arte «ancella della morale, che è la tesi degli scolastici accettata in pieno dai marxisti».

Qui Mezio entra nel dettaglio della polemica politica che prese avvio proprio dalla mostra caravaggesca e che vide come campo di battaglia le pagine dei quotidiani e delle riviste specializzate. La mostra attirò le attenzioni dei comunisti che diedero un'interpretazione del Caravaggio sulla stampa schierata – lo vedremo in seguito a proposito degli articoli di Mario De Micheli comparsi sull'*Unità* –, a favore di un «pittore proletario, popolare, progressivo, pittore del terzo stato». Tale lettura così politicizzata era negata da Longhi, nel *Consuntivo*, dove al contrario sosteneva che la stampa di sinistra si era astenuta dal fare facile propaganda sulle spalle del pittore. Secondo Mezio tutto aveva preso avvio da quell'etichetta naturalista che era stata affibbiata a Caravaggio dai suoi contemporanei per ragioni spregiative e che aveva però un significato diverso da quello di oggi.

Sul “populismo” caravaggesco egli si espresse nel modo seguente:

[...] altro luogo comune che ha trovato tanto credito durante la Mostra, non sarà male chiarire che Caravaggio non è mai stato un pittore popolare nel senso di Rembrandt e degli impressionisti, degli Olandesi e dei Primitivi del Quattrocento. In tutte le sue opere si cercherebbe invano segno di quella poesia della strada e della casa che riempie l'opera di questi artisti. Tutta la pittura di Caravaggio dice in sostanza che egli preferì ai modelli letterari ed accademici del suo tempo quelli pescati nella vita e in mezzo al popolo, non dice che visse la vita popolare, che sentì la poesia del popolo, e tanto meno che si facesse sul popolo le illusioni prestategli dal Fronte Popolare.

Ancora sul tema:

Quello che il Caravaggio cercò nel popolo fu la maschera dell'energia e quella lezione di vitalità che fu l'ideale privato della sua esistenza. L'idea di una poesia

popolare, di una mistica o di un sentimento degli umili non lo sfiorarono neppure, e non potevano toccarlo, perché erano ideali lontani dai tempi, e perché oltre tutto mancava al Caravaggio il gusto di questi sentimenti.

Nel repertorio “popolare” dei bari, delle indovine e delle osterie, Mezio non leggeva nè amore nè umiltà; il Caravaggio «non celebra[va] la pena degli umili, bensì la violenza, l’energia e la brutalità del popolo». Con questo Mezio sfatava sia la lettura filocomunista sia quella filoevangelica di Caravaggio:

C’è bensì un titanismo non meno letterario di quello michelangiolesco, con tutti i germi della violenza plebea che è alla base delle rivoluzioni moderne fondate sulla razza, sul popolo e sulla realtà. Così cade l’appellativo di *antimichelangiolesco* largito dal contemporaneo o quasi Carducci. Il povero Carducci o Carducho [Mezio fa riferimento ad un passo di Vincente Carducho (Carducho 1633, p. 89)], prendendo alla lettera il programma naturalista del Caravaggio, così come il Bellori e il Baglione prendevano alla lettera il suo programma di rivolta antiaccademica antiumanistica, non capì che i plebei di Caravaggio portavano nel sangue la stessa mania di grandezza che gonfia gli eroi di Michelangelo.

Secondo Mezio la fedeltà a questa poetica portò Caravaggio a distaccarsi dalla ricchezza del suo periodo giovanile in direzione di una semplificazione che annullava il paesaggio, la prospettiva ed il colore per concentrarsi sulla composizione:

[...] se non fu così rivoluzionario, come poteva sembrare dalle premesse, si è che Caravaggio operava sul terreno scivoloso del contenutismo e non della pittura. In altre parole, da quando rinunciò a dipingere per esprimersi attraverso una specie di schematismo a bianco e nero si mise automaticamente fuori dal terreno sul quale operano tutte le vere rivoluzioni e che per la pittura è il linguaggio pittorico. Così anche l’introduzione dei nuovi soggetti realistici, invece di agire sulla forma della cultura figurativa, si concluse nella corrente del pittoresco, che è un altro aspetto tipico del Seicento e [...] una molla del Barocco.

La lettura “antipopolare” di Mezio non giunse però a sminuire la portata rivoluzionaria dell’arte di Caravaggio:

Pittore di tipi popolari, sì, ma non pittore popolare; antimichelangiolesco per polemica contro l’accademia, ma pure lui ammalato di gigantismo e di letteratura; naturalista, ma lontanissimo dalla natura (tutti i suoi paesaggi sono derivati, o di

maniera, e obbedienti allo schema tradizionale), Caravaggio fu un rivoluzionario che cercò di sostituire, a una democrazia aristocratica, un programma di democrazia popolare, ma altrettanto autoritaria rigida e conformista.

Mezio avrebbe precisato in seguito, in un successivo articolo (Mezio 1995b) intitolato *Popolo e populist*, che le espressioni “democrazia popolare” riferita a Caravaggio e “democrazia aristocratica” riferita ai suoi avversari non erano formule politiche applicabili alla pittura, ma miravano solo a sottolineare che la separazione tra il naturalismo caravaggesco e l'accademia dei manieristi era meno marcata di quanto si potesse pensare: ad esempio Baglione, quasi di nascosto, si rifaceva a Caravaggio e pittori affini a Caravaggio frequentavano la bottega dei Carracci.

A seguito di quest'ultimo articolo di Alfredo Mezio, la polemica si era infervorata ulteriormente. Per aver sfatato la lettura del Caravaggio popolare sul versante sia evangelico sia comunista, Mario De Micheli lo aveva accusato «di contraddizione, di forcaiolismo e anticaravaggismo». Mezio replicò energicamente a De Micheli, che però non nominava mai, ribadendo cosa intendesse per popolare:

Per me sono pittori popolari gli italiani del Tre e Quattrocento e i pittori del Nord, sia che dipingano miracoli o la Storia Sacra, con i costumi del loro tempo, come Giotto, Masaccio o l'autore dell'altare di Vipiteno, sia che si divertano a descrivere le feste, le stregonerie, le processioni e la cronaca del villaggio come il vecchio Breughel o i fiamminghi. Per me è popolare Rembrandt nella stampa dei cento fiorini [...]. Sono popolari i pittori olandesi di interni e paesi [...], e gli impressionisti francesi dell'Ottocento, che dipingevano la borghesia. Costoro non amavano la borghesia ma la vita. [...] Non è popolare Caravaggio che al posto delle statue greche e romane dipinge l'uomo della strada, ma per mostrarne i muscoli, il torso gigantesco, l'anima alla Masaniello e la grandezza alla Cola di Rienzo. Il mondo pittorico di Giotto corrisponde ad un mondo storico tenuto insieme dal mastice della religione e infinitamente semplificato: il Padreterno è Dio e Giotto è il suo cronista. [...] Quando Caravaggio entra in scena, col pizzo e il ciuffo alla moschettiera, e una gran voglia di menare le mani, questa unità è crollata, e l'epoca cerca di ritrovarla a furia di spedizioni punitive e di scomuniche. Gli umili sono diventati a loro volta dei prepotenti e non credono più a niente; essi cercano di cavarsela tirando fuori la spada, giocando a zecchinetta, o taglieggiando i propri simili, come quel bellissimo eroe da repertorio caravaggesco che è l'Innominato di Manzoni.

Mezio precisava che non era sua mira vietare ai comunisti di discutere d'arte antica come pretesto per affrontare questioni di arte contemporanea, in modo

particolare nell'ambito della polemica del realismo contro l'astrattismo, ma faceva un'avvertenza: «si tratta di farlo con intelligenza, senza mettersi gli scarponi dell'attivista». Prendendo Caravaggio e facendolo diventare pittore del terzo stato, «il critico populista serve certamente la tesi dell'arte ancella della fede (su questo punto Marx va d'accordo con San Tommaso e i comunisti hanno tutto da imparare dalla Santa Inquisizione)», rischiando di confonderlo con Pellizza da Volpedo. Poi entrava in forte polemica con i giovani comunisti che non avevano mai letto Marx e non erano avvezzi dunque alla terminologia marxista. La parola "popolo" non esisteva nel vocabolario comunista, poichè esso era stato sostituito da "classe"; il termine "popolo" «come parola di gergo è un residuo ottocentesco, e come concetto politico è un'entità indifferenziata, quindi astratta, reazionaria, piccolo borghese».

Gli straccioni di Caravaggio, ricorda Mezio, erano definiti da Marx *lumpenproletariat*, proletariato degli stracci, che non aveva ancora una coscienza di classe. Quindi eleggere Caravaggio al rango di pittore del popolo gli appariva profondamente anacronistico.

3. Mario De Micheli

In questo vivace dibattito si inserirono gli articoli di Mario De Micheli apparsi sull'*Unità* pressappoco nello stesso torno di mesi. Gli articoli riguardanti la mostra sono due: il primo datato 21 aprile e scritto in occasione dell'inaugurazione, mentre il secondo risale al 5 maggio (De Micheli 1951a; De Micheli 1951b).

Nel primo, intitolato *La mostra del Caravaggio. Itinerario alla grande rassegna del pittore lombardo*, l'autore si poneva alcune domande: «qual è il significato più profondo del Caravaggio? La comprensione della sua opera si può fermare solamente ad un problema di stile, o per spiegare la natura stessa del linguaggio caravaggesco è necessario trovare le cause che stanno alla origine stessa di questo linguaggio, ossia i contenuti? E quali sono questi contenuti?» (De Micheli 1951a, p. 3).

A queste domande Mario De Micheli tentava di rispondere nel secondo articolo dal titolo *I Preti toglievano dagli altari i quadri del Pittore Maledetto. Il realismo di Caravaggio dava fastidio ai chierici della controriforma*. A suo giudizio, quando la critica tentava di individuare le ragioni e la sostanza dell'apporto rivoluzionario della pittura del Caravaggio, limitava la sua attenzione allo stile, alla forma, ai valori plastici e luministici, come ben dimostrava questa affermazione di Roberto Longhi: «il segreto della rivoluzione poetica del Caravaggio sta nel nuovo quadrante, a lui particolare, per la luce e per l'ombra» (Longhi 1951, p. XXII). Per De Micheli, invece, i critici non avevano centrato il cuore del "problema Caravaggio", poiché stile e forma non erano da isolare, ma dovevano essere uniti a ciò che li aveva generati, «a ciò che ha infuso

in essi significato e animazione, ai contenuti insomma che si agitavano in Caravaggio, connaturati a tutta la sua sostanza di uomo e d'artista».

Per De Micheli era necessario leggere le cause prime dello stile; a rendere Caravaggio rivoluzionario non era soltanto la forma, ma la forma in cui adeguatamente si esprimeva il contenuto. Il critico osservava, al contrario di quanto affermava Longhi, che Caravaggio non aveva inventato un linguaggio derivato dai precedenti lombardi e dai veneti, ma aveva «approfondito e spinto ad una sua personale e geniale conclusione tali esperienze, e le [aveva] caricate della sua vibrata protesta». De Micheli tentava di inquadrare storicamente l'epoca in cui si trovò ad operare Caravaggio, seguendo la linea storica gramsciana, ovvero il periodo del Rinascimento e tardo Rinascimento. A quel tempo, per il critico, si opponevano due correnti la prima rivoluzionaria, «borghese-popolare», e la seconda regressiva, «aristocratico-feudale» (Gramsci 2001, I, p. 645). La formazione delle signorie e della Controriforma sono visti come due aspetti scaturiti dalla lotta tra queste due correnti. Per De Micheli Caravaggio era legato «per origine e sentimenti a quella corrente borghese-popolare» e sarebbe stato «in condizioni storiche diverse il continuatore di questo impegno terrestre nella pittura, contro la vacuità del Manierismo e dell'ecllettismo post-tridentino, contro il risorgere astratto e feroce del medioevalismo».

La lettura fatta della figura di Caravaggio da De Micheli indubbiamente aveva un preciso orientamento politico a partire dalla chiusura del primo articolo con la frase di Longhi, che invitava a leggere Caravaggio come popolare, sino al titolo del secondo articolo che presentava un artista rifiutato dalla «chieresia». Inoltre per De Micheli Caravaggio si era schierato contro la nuova concezione dell'uomo nata con lo «sviluppo della borghesia», la negazione «dell'uomo terrestre» difeso invece ferocemente e polemicamente dal pittore.

Per De Micheli era lecito parlare di realismo del Caravaggio e a dimostrazione di ciò riportava l'episodio belloriano in cui Caravaggio messo di fronte alle opere di Fidia e Glicone le aveva rifiutate perché affermava essere la natura la sua vera maestra. In questa interpretazione il rischio era quello di distorcere la lettura storica, perché dopo tutto Caravaggio era il *protégé* di un cardinale, il Del Monte, e quindi parte del *cotè* filofrancese ed era uno dei pittori più richiesti del suo tempo tanto che la maggior parte delle opere autografe sono ancora poste sugli altari di importanti chiese romane. Il critico dell'*Unità*, invece, trasformò Caravaggio in un anticlericale: «il quadro sacro diventa per lui un pretesto in cui i suoi protagonisti, contadini, operai, artigiani, gente del popolo negano nel modo più radicale e conseguente gli schemi o i canoni dettati dall'autorità ecclesiastica». Ed è per questo che secondo De Micheli molti dei dipinti del Caravaggio furono «tolto dagli altari».

In questa lettura l'uomo posto al centro dell'opera di Caravaggio era «un uomo preciso, legato ad una storia, ad una esperienza di libertà. La nozione di popolo si è fatta qui ormai viva e potente e prelude, attraverso Velasquez, Rembrandt, Rubens alle vigorose espressioni di Goya, Daumier, Courbet. In ciò risiede la modernità del Caravaggio, la vivace attualità, per noi oggi del suo insegnamento». A De Micheli avrebbe ferocemente replicato Alfredo Mezio, come abbiamo già visto in precedenza.

Il dibattito sul realismo e l'attualità di Caravaggio

Il realismo divenne un tema centrale negli anni Cinquanta, soprattutto sul doppio fronte della letteratura e del cinema, come indica l'inchiesta radiofonica dell'inverno 1950-1951 a cura di Carlo Bo, dove intervennero per le arti figurative Alessandro Parronchi e Marco Valsecchi (Bo (ed.) 1951). Tuttavia, come è stato osservato (Pratesi 1998), già a metà degli anni Quaranta Elio Vittorini, stilando il programma della sua rivista *Il Politecnico*, si chiedeva: «cosa significa realismo nelle arti figurative?», e concludeva dicendo: «il realismo in arte non può essere che un realismo morale, da non confondere con il verismo» (Vittorini 1977, p. 412).

Di lì a pochi anni, nel 1948, Umberto Barbaro, regista, traduttore e docente del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dava alle stampe un agile libretto dal titolo *Le ricche miniere della pittura contemporanea* (Barbaro 1948), in cui parlando di Caravaggio si mostrava in linea con quelle posizioni longhiane che furono poi ribadite nel saggio introduttivo alla mostra del '51. Lo stesso Barbaro, affiancato da Longhi, avrebbe girato un documentario su Caravaggio proprio nel 1950 alla vigilia dell'esposizione milanese (Uccelli 2008). Per lui Caravaggio segnava la nascita della pittura moderna iniziando una rivoluzione che si compiva nella pittura passando attraverso gli impressionisti e la pittura francese dell'Ottocento. Barbaro coniugava la riflessione longhiana con l'impegno ideologico di fede marxista e in una tale ottica l'apporto di Caravaggio al "realismo socialista" era fondamentale. È da segnalare che proprio nel 1948 alla XXIV Biennale venivano esposti non senza clamore gli impressionisti francesi, e il pensiero corre ad una circostanza simile quando alla vigilia della Mostra del Ritratto di Firenze nel 1922, in cui Caravaggio occupava la prima sala, la Biennale aveva dedicato una monografica a Courbet.

Barbaro riconosceva il valore morale della pittura di Caravaggio e, in linea con Vittorini, affermava: «Quella di Caravaggio è una affermazione soprattutto di libertà, una pittura che è essenzialmente moralità in atto; qui è un nuovo, altissimo senso della realtà e dell'umanità» (Barbaro 1948, p. 10; si vedano ancora le osservazioni di Pratesi (1998, pp. 71-72)).

Su queste posizioni, in linea di massima, si divideva il clima culturale nel quale prendeva vita la mostra del 1951, una mostra auspicata e «applaudita prima ancora di

essere inaugurata», come avrebbe ricordato con una punta di polemica Luisa Vertova nella postfazione del libro di Berenson su Caravaggio (Vertova 2006, p. 168). I tempi erano maturi ed il tema del realismo era centrale. Il distacco di Longhi dall'idealismo lo avrebbe condotto a considerare non più Caravaggio come ultimo esponente del Rinascimento, bensì come primo dei moderni e a riconoscere il pittore come fondatore del naturalismo moderno.

In questo quadro, nel 1952, prendeva spunto dalle premesse longhiane un'altra mostra, *La nature morte de l'Antiquité a nos jours* curata da Charles Sterling, tenutasi a Parigi all'Orangerie, nella quale veniva ribadita l'influenza di Caravaggio su Zurbaran, Velasquez e Rembrandt, ma anche su tutti i grandi pittori del XIX secolo: «Caravage donne à la nature morte ses lettres de noblesse» (Sterling 1952, p. XXVIII). Longhi nel recensire positivamente questa mostra, metteva in chiaro quanto egli si vedesse lontano da certe tendenze "comparative" della critica contemporanea che egli identificava nella persona di Lionello Venturi (Longhi 1952; Longhi 1952b). Quest'ultimo si era espresso in termini positivi invece sulla mostra del Petit Palais dello stesso anno dedicata al Medioevo italiano in virtù dell'accostamento fatto da certi visitatori tra queste opere e Picasso. A questa data i due critici italiani si ponevano su piani di forte contrapposizione sul fronte dell'arte sia antica sia contemporanea: l'uno, Venturi, convertito all'astrattismo, l'altro, Longhi, assertore dei valori del realismo e della figurazione (su Longhi e i suoi rapporti, ancora poco indagati, con l'arte contemporanea si veda Spadoni (ed.) 2008).

L'apporto di Longhi nei confronti delle correnti dell'arte contemporanea fu segnato sia dalla mostra del Caravaggio del 1951 sia da quella dei *Pittori della realtà in Lombardia* del 1953 (Longhi 1953), che riprendeva il titolo della celebre esposizione parigina del 1934 *Les Peintres de la réalité*, dove per la prima volta il dibattito sul realismo si era spostato nel campo della pittura antica (Haskell 2008, pp. 182-189). È noto per altro che Guttuso e compagni amassero riferirsi sia nelle loro opere sia nella loro poetica al realismo di Caravaggio e dei cosiddetti "preparatori" del naturalismo; tra questi figurava il bresciano Romanino a cui nel 1965 sarebbe stato dedicato un dibattito cui parteciparono, oltre allo stesso Guttuso, Ernesto Balducci, Guido Piovene, Franco Russoli, Gian Alberto Dell'Acqua e il "longhiano" Pier Paolo Pasolini (*L'arte di Romanino* 1976; Pasolini 1999, pp. 2787-2799).

La mostra milanese aveva rappresentato l'evento detonatore per l'impennata dei successivi studi caravaggeschi; se ne trova una verifica nel sommario bibliografico redatto da Mia Cinotti nel 1973 a corredo del testo *Immagine del Caravaggio* (Cinotti 1973). Tuttavia, non è solo ripercorrendo la serie delle pubblicazioni scientifiche ed i dibattiti sorti tra critici di diversa estrazione o posizione che si misura l'alta temperatura raggiunta dalla pittura di Caravaggio e il suo successo di pubblico in occasione della

mostra milanese. Le testimonianze raccolte nelle pagine che precedono erano rimaste sinora relegate ai fogli dei giornali e dei periodici in cui erano originariamente apparse, ma sono ulteriori e forse tanto più efficaci prove della “attualità” che Caravaggio aveva maturato in quei anni del dopoguerra e che poi mai gli sarebbe mancata, come bene aveva compreso Lionello Venturi:

Egli [Caravaggio] è attuale oggi, come era attuale nell’anno ‘600 ed è partecipe di quella attualità che è dell’arte, perché era pervaso, e ha pervaso ogni sua opera, di quella sete di verità ad ogni costo che ha reso eroici Bruno e Campanella. E poiché nel nostro secolo il bisogno di sincerità e di verità è divenuto un’ancora di salvezza, la sfida alla menzogna che il Caravaggio ha portato è la ragione intima della sua popolarità» (Venturi 1952, p. 39).

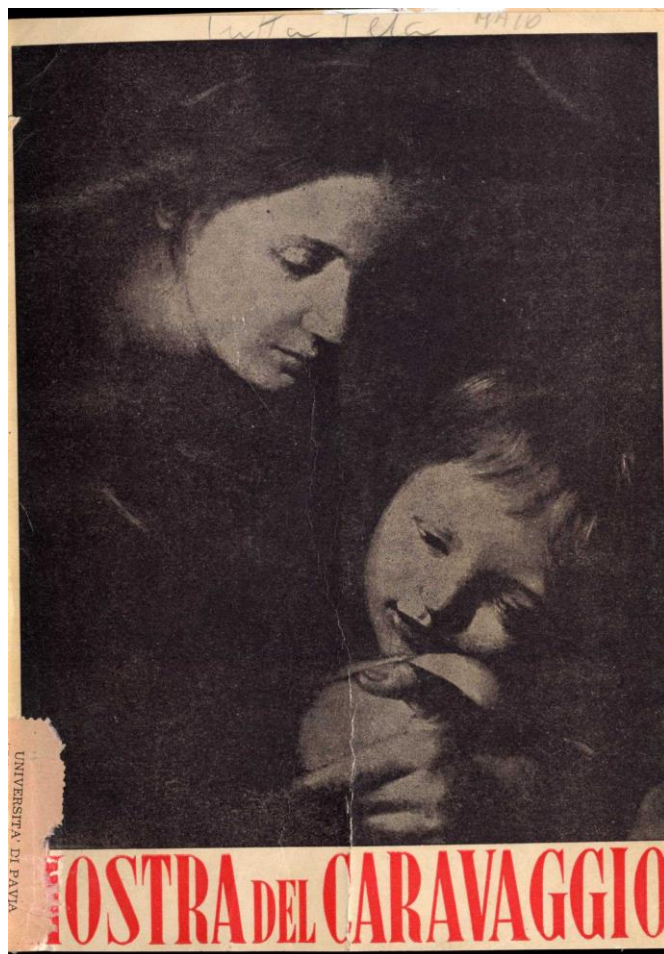


Fig. 1: Copertina del catalogo della mostra del 1951.

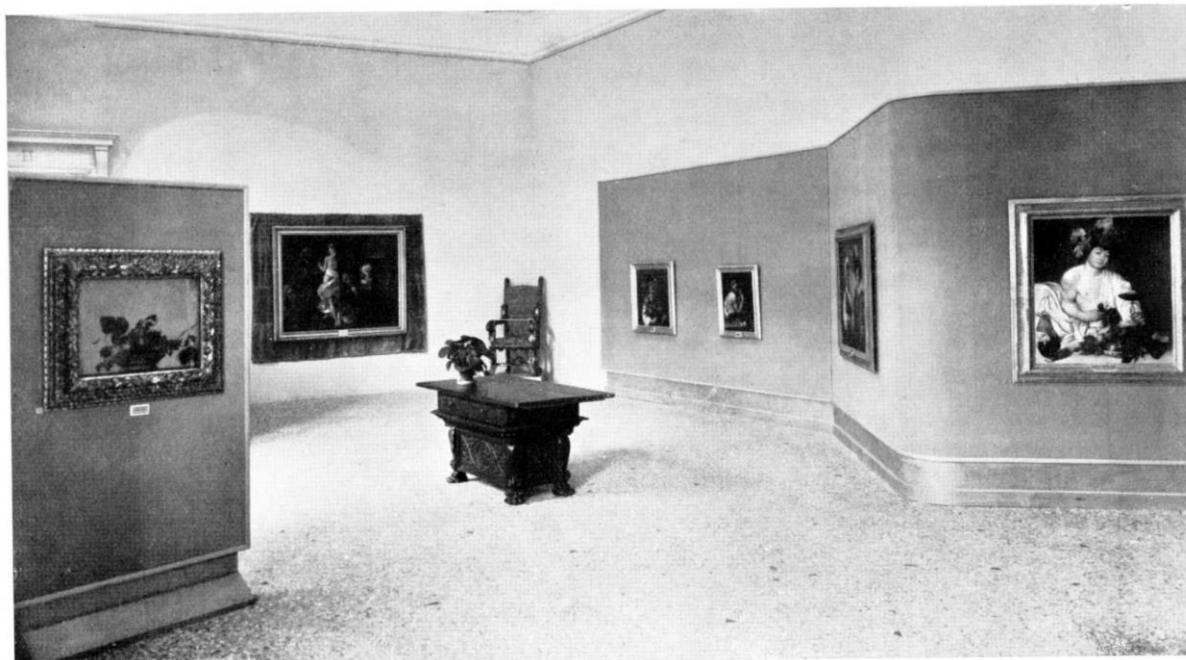


Fig. 2: Allestimento di una delle sale della mostra, Palazzo Reale, Milano, 1951, da G.C., 'Mostra del Caravaggio', *Bollettino d'arte*, a. XXXVI, s. IV, 1951, pp. 283-285.



Fig. 3: Articolo di Mario De Micheli su *L'Unità*, 5 maggio 1951.

L'autrice

Alessandra Casati si è laureata presso l'Università degli Studi di Pavia con una tesi sulla scultura lignea in Lombardia tra Sei e Settecento e ha conseguito il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma. Nel 2012 ha usufruito di un contratto di ricerca presso l'Università di Pavia, su temi di scultura barocca. Ha pubblicato saggi e articoli sulla pittura e la scultura in Lombardia nel XVII e XVIII secolo, sugli apparati effimeri, sul cantiere settecentesco del Duomo di Pavia, sulla scultura da vestire e polimaterica, sulla scultura in terracotta, sulla migrazione di modelli formali tra Milano e Roma; ha inoltre curato il catalogo a stampa della Quadreria dell'Ospedale Civile di Vigevano.

Web: <http://unipv.academia.edu/AlessandraCasati>
e-mail: alessandra.casati80@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Arslan, E 1951, 'Appunto su Caravaggio', *Aut Aut*, n. 5, pp. 444-451.
- Barbaro, U 1948, *Le ricche miniere della pittura contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Berenson, B 1907, *North Italian Painters*, G. P. Putnam's sons, New York-London.
- Berenson, B 2006, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Abscondita, Milano [ed. or. Electa, Firenze 1950].
- Berne-Joffroy, A 2005, *Dossier Caravaggio*, 5 Continents, Milano.
- Bo, C (ed.) 1951, *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino.
- Borgese, L 1951, 'Il Caravaggio', *Il Corriere della Sera*, 21 aprile.
- Borgese, L 1951b, 'Perché il Caravaggio ha avuto tanto successo', *Il Corriere della Sera*, 13 giugno.
- Burckhardt, J 1869, *Der Cicerone*, E.A. Seeman, Leipzig.
- Carducho, V 1633, *Dialogos de la pintura*, impresso con licencia por Fr.co Martinez, Madrid.
- Cinotti, M 1973, *Immagine del Caravaggio*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (Mi).
- De Micheli, M 1951a, 'La mostra del Caravaggio. Itinerario alla grande rassegna del pittore lombardo', *L'Unità*, 21 aprile, p. 3.
- De Micheli, M 1951b, 'I preti toglievano dagli altari i quadri del pittore maledetto. Il realismo di Caravaggio dava fastidio ai chierici della Controriforma', *L'Unità*, 5 maggio, p. 3.
- Friedlaender, W 1955, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey).
- Galansino, A 2005, 'Dossier del *Dossier Caravaggio*', ed A Berne-Joffroy, 5 Continents, Milano, pp. IX-CXXII.
- Gramsci, A 2001, *Quaderni del carcere*, I, *Quaderni 1-5 (1929-1932)*, ed. V Gerratana, Einaudi, Torino.
- Haskell, F 2008, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Ginevra-Milano.
- Hess, J 1951, 'The Cronology of the Contarely Chapel', *The Burlington Magazine*, June, pp. 186-201.
- L'arte di Romanino* 1976, *L'arte di Romanino e il nostro tempo: dibattito tenuto a Brescia il 7 settembre 1965 in occasione della mostra di Gerolamo Romanino*, Grafo, Brescia.

- Longhi, R 1968, 'Quesiti caravaggeschi: i precedenti', in *Opere complete di Roberto Longhi. III. 'Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Sansoni, Firenze, pp. 97-138 [ed. or. Longhi, R 1929 'Quesiti caravaggeschi: i precedenti', *Pinacotheca*, marzo-giugno].
- Longhi, R 1951, 'Introduzione', in *Mostra del Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano, aprile-giugno 1951, Sansoni, Firenze, pp. XXVII-XXXI.
- Longhi, R 1951b, 'Editoriale – Consuntivo caravaggesco – Editoriale', *Paragone*, n. 19, pp. 3-9.
- Longhi, R 1952, 'Editoriale – Il Medio Evo Italiano a Parigi e un appello sulle mostre', *Paragone*, n. 29, pp. 3-9.
- Longhi, R 1952b, 'La mostra della Natura morta all'Orangerie', *Paragone*, n. 33, pp. 46-52.
- Longhi, R 1953, 'Presentazione', in *I Pittori della realtà in Lombardia*, Milano, pp. I-XIX.
- Mahon, D 1951, 'Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised', *The Burlington Magazine*, n. 93, July, pp. 223-234.
- Marangoni, M 1921-1922, 'Quattro Caravaggio smarriti', *Dedalo*, a. II, vol. III, pp. 783-794.
- Mezio, A 1951, 'Popolo e populist', *Il Mondo*, 18 agosto.
- Mezio, A 1995a, 'Caravaggio milanese', in *Scritti d'Arte*, ed C Sofia, Ediprint, Siracusa, pp. 48-51 [ed. or. Mezio, A 1951, 'Caravaggio milanese', *Il Mondo*, 30 giugno].
- Mezio, A 1995b, 'Anacleto il Caravaggista', in *Scritti d'Arte*, ed C Sofia, Ediprint, Siracusa, pp. 51-54 [ed. or. Mezio, A 1951, 'Anacleto il Caravaggista', *Il Mondo*, 28 luglio].
- Misler, N 1978, 'Il realismo in Italia', in *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, ed M Dalai Emiliani, Unicopli-Cuem, Milano, pp. 71-100.
- Nuovo, L 2010, *La pagina d'arte de 'Il Mondo' di Mario Pannunzio (1949-1966)*. Available from <<http://www.artericerca.com>> [23 febbraio 2015].
- Pasolini, PP 1999, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, eds W Siti & S De Laude, tomo II, I Meridiani Mondadori, Milano.
- Panzerà, A M 2011, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, L'Asino d'Oro, Roma.
- Pratesi, M 1998, 'Burri, Caravaggio e altri temi dell'arte e della critica negli anni Cinquanta', *Dialoghi di storia dell'arte*, n. 6, pp. 70-83.
- Ronzoni, C 1951, 'Il Caravaggio a Milano', *Vita e Pensiero*, anno XXIV, febbraio, pp. 108-109.
- Ronzoni, C 1951b, 'Bilancio alla mostra del Caravaggio', *Vita e Pensiero*, anno XXIV, maggio, pp. 276-278.
- Ronzoni, C 1951c, 'Alla Mostra di Palazzo Reale dopo il Caravaggio, la cerchia dei caravaggeschi', *Vita e Pensiero*, anno XXIV, giugno, pp. 332-334.
- Spadoni, C (ed.) 2003, *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra, Ravenna, 23 febbraio-30 giugno 2003, Mazzotta, Milano.
- Sterling, C 1952, *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, [catalogo della mostra], Paris, Orangerie des Tuileries, aprile-settembre 1952, P. Tisné, Paris.
- Uccelli, A 2008, 'Due film, la filologia e un cane: sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi', *Prospettiva*, n. 129, pp. 2-40.

Venturi, L 1952, *Il Caravaggio*, De Agostini, Novara.

Vertova, L 2006, 'Postfazione', in Berenson, B 2006, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Abscondita, Milano, pp. 167-172.

Vittorini, E 1951, 'La campana del Caravaggio', *La Stampa*, 17 luglio.

Vittorini, E 1977, 'Il Programma-Progetto di "Politecnico"', in *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, ed C Minoia, Einaudi, Torino, p. 412.

Zuccari, A 2014, 'Lionello Venturi e Caravaggio', in *Giornata di studi per il cinquantenario della morte di Lionello Venturi (1885-1961)*, ed GC Sciolla, *Annali di critica d'arte – Quaderni dei Seminari*, X, pp. 21-38.



Luca Pietro Nicoletti

L'Aquila 1962. “Alternative Attuali” e l'idea di “mostra-saggio”



Abstract

Il seguente contributo analizza, su fonti d'archivio, la prima edizione della manifestazione ideata e organizzata da Enrico Crispolti presso il Forte Cinquecentesco dell'Aquila, soffermandosi sui caratteri di maggiore novità proposti da questa rassegna rispetto al panorama coevo. Con *Alternative Attuali*, infatti, il critico romano proponeva su larga scala un nuovo tipo di collettiva, già sperimentato in piccolo a Roma con *Possibilità di relazione*: non una semplice rassegna di artisti, ma la proposta di un dialogo, senza gerarchie di merito, fra posizioni diverse (le “alternative”) volte al superamento dell'Informale. Con il modello della “mostra-saggio”, arricchita da un vero e proprio dibattito affidato alle pagine del catalogo, veniva per la prima volta applicata una idea espositiva che cercasse di sistematizzare in prospettiva critica (e in proiezione storica) la situazione presente.

The following paper analyses, from archive sources, the first edition of the show created and organised by Enrico Crispolti at the Forte Cinquecentesco in L'Aquila, focussing on the newest aspects of this exhibition compared to the contemporary scene. With *Alternative Attuali* (i.e. Current Alternatives), in fact, the Roman art critic was proposing on a large scale a new kind of collective exhibition, already experimented in a smaller size in Rome with *Possibilità di relazione*: not a simple artists' show, but a dialogue, with no merit hierarchies, between different positions (the “alternatives”) aimed at going beyond Informal art. This model of “exhibition-essay”, including an actual debate consigned to the catalogue pages, for the first time applied a form of display which would attempt to put the present situation in a critical (and historical) perspective.



Una “mostra-saggio”

Quando viene inaugurata nell'estate del 1962 presso il Castello Cinquecentesco (o Forte Spagnolo) dell'Aquila, *Alternative Attuali. Omaggio a Burri* si presenta come una manifestazione sotto molti punti di vista nuova nel panorama delle rassegne di arte contemporanea, che poteva persino apparire, agli occhi di alcuni commentatori, come «un corollario - complicato e difficile quanto si vuole, ma interessante e utile - alla stessa Biennale di Venezia» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 35), di cui in quell'anno si teneva la XXXI edizione. A coordinarla, con l'appoggio di Antonio Bandera, è un giovane critico romano non ancora trentenne, Enrico Crispolti, con le idee molto chiare sulla funzione del critico nel sistema delle arti e sugli orientamenti più vivi nel panorama delle ultime tendenze dell'arte del presente e, soprattutto, determinato a mettere a punto una formula di mostra

adeguata ad offrire una lettura critica articolata di quanto stesse accadendo. Crispolti si era accorto che le mostre collettive e le grandi rassegne — come Biennali e Quadriennali, ma anche i numerosi premi che in Abruzzo in particolare avevano una tradizione piuttosto fiorente come riportato sia da Ianni che da Gasbarini (1987) — radunando in ordine sparso opere recenti di artisti viventi o retrospettive di maestri, non erano sufficienti a dare conto al pubblico dei mutamenti in atto: era necessario, dunque, che una mostra di taglio trasversale dedicata all'attualità diventasse, da kermesse variamente assortita, un vero e proprio atto-critico volto a sollecitare il dibattito nella critica di settore. Si trattava, quindi, di operare parallelamente su due fronti (l'organizzazione della mostra e il suo catalogo) per dare concretezza a quella che Crispolti stesso definirà una "mostra saggio", ovvero una mostra che fosse portatrice di un pensiero critico reso visibile attraverso una scelta di opere e corredata da un adeguato apparato di testi e documenti necessari a una comprensione più profonda dell'argomento.

Con queste premesse, non è da trascurare il legame strettissimo fra la manifestazione aquilana e l'itinerario critico del suo curatore: fin dalle prime battute del catalogo, infatti, risulta evidente come *Alternative Attuali* costituisca un'espressione di sintesi di riflessioni che Crispolti stava conducendo dalla metà degli anni Cinquanta, e che fino a quel momento avevano trovato spazio nella cura e presentazione di mostre personali e collettive presso gallerie private oppure, in parallelo, su quotidiani e periodici. Ricostruendo la sequenza degli scritti del "taccuino critico" crispoltiano sull'Informale, infatti, ci si accorgerà chiaramente del sistema per messe a fuoco progressive, da un testo al successivo, tipico del suo esercizio critico sulle opere: pur aderendo allo specifico dell'oggetto analizzato di volta in volta e con attenzione agli aspetti processuali del lavoro artistico, sottotraccia egli sta portando avanti un proprio discorso, in un dialogo serrato con gli artisti stessi e visitando periodicamente i loro studi.

Dai documenti conservati intorno a questa mostra, infatti, ci si accorgerà subito che nel 1962 egli aveva già tessuto una fitta rete di relazioni, fra Roma e Milano ma non solo, tale da poter mettere in piedi una rassegna del genere praticamente da solo, senza ricorrere ai complicati e farraginosi sistemi burocratici tipici delle grandi mostre di quel tempo.

Non va nemmeno trascurata la convinzione, già allora radicata nel pensiero di Crispolti, di dover mettere in prospettiva storica anche l'esercizio della critica militante: le mostre non dovevano servire soltanto a rendere conto delle ricerche più recenti, ma dovevano offrire l'occasione di fare il punto su un percorso artistico dato e sui suoi sviluppi, cogliendo anche l'occasione per radunare una serie di documenti rari o di difficile reperibilità all'interno di cataloghi o piccole monografie.

Era la prima occasione, dunque, in cui Crispolti poteva tirare le fila, con un catalogo importante, di una situazione che stava monitorando con attenzione da tempo, su quella delicata transizione dall'Informale al suo superamento dialettico, mettendo in atto su grande scala modalità già precedentemente sperimentate in circostanze di estensione più contenuta. Fin da subito, infatti, il critico individua le premesse teoriche e una prima messa a punto espositiva di quanto si vedrà nella mostra aquilana in due occasioni fondamentali: un saggio sulle *Ipotesi attuali*, ovvero le ultime tendenze dell'arte moderna, pubblicato nel famoso numero monografico della rivista "Il Verrì" dedicato all'Informale nel 1961 (Crispolti 1968, pp. 19-52) per il quale rielaborava e ampliava uno scritto già presentato per la piccola ma fondamentale mostra *Possibilità di relazione* organizzata presso la galleria l'Attico di Roma nel 1960¹. Pochi mesi prima di aprire la mostra aquilana, poi, fa da precedente diretto delle conclusioni presentate in quella sede un lungo contributo pubblicato su invito di Renato Barilli ed Andrea Emiliani in occasione della mostra *Nuove prospettive della pittura italiana* tenutasi a Bologna nel giugno del 1962 (Barilli & Emiliani, 1962), che a sua volta entrerà in più di un'occasione in dialogo diretto con *Alternative Attuali*. La sequenza di questi scritti, una volta messi in fila secondo le indicazioni offerte dal critico stesso, consente di recuperare la compattezza di un discorso serrato che Crispolti stesso, pochi anni più tardi, riunirà nelle prime pagine di un volume di sintesi su quel periodo intitolato, significativamente, *Ricerche dopo l'Informale* (Crispolti 1968, pp. 19-52, pp. 52-81, e pp. 83-93).

Al di là della specifica ipotesi critica da lui proposta, e prima di entrare nel merito dell'elaborazione della mostra, *Alternative Attuali* si distingue per le sue modalità di presentazione dei contenuti e per l'idea implicita di mostra ad essa sottesa. Già in *Possibilità di relazione*, infatti, egli aveva cercato, in misura ridotta, di mettere in pratica quanto farà poi all'Aquila: il fascicolo-catalogo di accompagnamento, di grande formato, oltre alla riproduzione delle opere esposte offriva un'ulteriore occasione di approfondimento testuale attraverso testi critici e testi di artisti. Per l'occasione, infatti, aveva chiesto a due critici milanesi, Emilio Tadini (che scriverà poi anche per le mostre di Bologna e l'Aquila) e Roberto Sanesi - a cui, stando ai documenti d'archivio, si sarebbe dovuto aggiungere Renato Barilli - riconosciuti come gli osservatori più attenti nei confronti della Nuova Figurazione, di scrivere due brevi riflessioni su quell'argomento in modo da creare un piccolo dibattito critico, come farà, chiamando a raccolta molte più voci, sullo stesso modello di *Nuove prospettive*, anche all'Aquila (con scritti di Renato Barilli, Eugenio Battisti, Alberto Boatto, Emilio Garroni, Edouard Jaguer, Filiberto Menna, José Pierre, Edoardo Sanguineti, a cui si sarebbe dovuto aggiungere Umberto Eco, poi

¹ In particolare si rimanda a Casero 2012 e Ferrario 2006, pp. 44-45

defezionario). In tal senso, il catalogo di mostra, oltre al rendiconto di quanto esposto, è occasione di dibattito alla stregua delle riviste di cultura umanistica di quel momento, in cui il genere dell'inchiesta e del dibattito a più voci andava particolarmente di moda, con il proposito ulteriore di suscitare a sua volta un ulteriore dibattito sui mezzi di comunicazione. In tal senso, la mostra aquilana avrà una particolare risonanza. Seppur occasionato soprattutto dalla mostra bolognese di Barilli ed Emiliani, infatti, il dibattito aquilano è molto presente nei contributi all'inchiesta promossa da Roberto Tassi su *Palatina* dedicata a *La generazione del dopoguerra* (1962), fra cui si distingue un densissimo e sofferto articolo di Francesco Arcangeli, forse il lettore più attento dei due cataloghi bolognese e aquilano (Arcangeli 1962). Ancora prima, però, le reazioni della stampa erano state così numerose e vivaci da indurre gli organizzatori di *Alternative Attuali* a pubblicare un fascicoletto aggiuntivo dedicato agli echi della stampa, radio e televisione che trascrivesse i testi di tutti gli interventi in recensione alla mostra come un ulteriore contributo critico alla discussione: era la prima volta in cui Crispolti, come aveva già tentato con altre manifestazioni, già a partire dalla mostra a tre su *Burri Morlotti Vedova* a La Salita nel 1957 o da un tentativo di inchiesta sul bollettino della torinese galleria Notizie di Luciano Pistoì (anche questo caratterizzato da una lunga replica di Arcangeli), riusciva con successo a innescare una discussione a lunga gittata su un tema di attualità artistica.

Al contempo, però, oltre ai critici, Crispolti capisce che è importante far parlare anche gli artisti stessi, chiedendo loro di scrivere una breve "dichiarazione di poetica" appositamente per la mostra. In *Alternative Attuali* farà lo stesso, chiedendo un testo nuovo anche agli artisti che avevano già scritto per *Possibilità di Relazione*, e invitando i numerosi artisti in più presenti alla mostra a fare altrettanto. Anche questo è un tratto caratterizzante della critica militante crispoltiana: la dichiarazione di poetica è un momento fondamentale, per il critico, per confrontarsi direttamente con il pensiero degli artisti, a cui poi è suo compito dare una sistematicità entro un più articolato sistema interpretativo. Viene da esigenze di questo genere, infatti, la minuziosa attenzione con cui, fin da giovanissimo, Crispolti ha tenuto un archivio ordinato della corrispondenza tenuta con i critici e gli artisti, a cui più volte, fin da allora, ha attinto nei propri scritti: la lettera, o il documento privato, quanto la dichiarazione di poetica, consentivano infatti una presa diretta sulla visione del mondo da parte degli artisti stessi.

Non va trascurato però nemmeno l'aspetto "maieutico" di questa pratica nei confronti degli artisti stessi. Il critico infatti chiede agli artisti di scrivere qualcosa appositamente per la manifestazione, soprattutto qualora non fossero soliti rilasciare abitualmente dichiarazioni in occasione delle loro mostre. Talvolta, come emerge

dalla corrispondenza d'archivio, si tratta di una richiesta quasi traumatica per gli artisti. Per Lucio Del Pezzo, stando a una lettera a Crispolti del 1 giugno 1962, si è trattato di una fatica considerevole fornire delle indicazioni verbali per il proprio lavoro: «la tua richiesta del testo mi ha messo un gran panico addosso, per cui solo ora sono riuscito a superarlo e ho scritto quello che ti allego; che non credo sia niente di speciale, ma può aiutare a capire meglio la mia pittura e spiega un po' il mio modo di fare e di intendere. A suo modo lumeggia anche certi aspetti autobiografici; pur astenendomi da dichiarazioni di principio, che personalmente, forse per una certa mia timidezza, non mi sono congeniali. D'altronde il tuo articolo ora finalmente apparso su *Art International* chiarisce ogni altro aspetto del mio lavoro, molto meglio di quanto io possa fare» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Di carattere diverso, invece, la reazione di Vasco Bendini: nel suo caso, infatti, è una evoluzione stilistica a giustificare l'esigenza di un chiarimento scritto. Appena pochi anni prima, stando a quanto scrive in una lettera del 2 maggio 1962, la sua pittura era sufficientemente autorappresentativa da non aver bisogno di quel genere di intervento, che ora invece ritiene più utile per i nuovi lavori: «mi informi nella tua ultima lettera di dovermi preparare per un pezzo breve - quale dichiarazione di poetica - da inserire nel catalogo della mostra *Alternative Attuali*. Anche per *Possibilità di relazione*, ricordo, mi fu fatta la stessa proposta, ma allora non accettai, e tale atteggiamento era imposto dal contenuto stesso della mia pittura. Ora, come mi auguro, qualcosa è definitivamente mutato in me. E volentieri e con molto impegno ho lavorato per te. Sono stato breve, come mi hai raccomandato, ma sono certo di non aver scritto cose inutili al fine di chiarire la mia posizione» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Accanto a tutto questo, poi, Crispolti fa di *Alternative Attuali* uno strumento di consultazione per ulteriori approfondimenti: cosciente della natura effimera dei documenti relativi all'arte contemporanea, il catalogo della mostra offre l'occasione per un riordino bio-bibliografico di artisti anche molto giovani, in modo da offrire al lettore la possibilità di orientarsi anche al di là di quanto potesse trovare in mostra e in catalogo, con una puntualità di enumerazione di dati che, a quelle date, ha rari riscontri sia nelle mostre di arte antica quanto, ancora più, in quelle di arte contemporanea. Eppure, in tal senso, Crispolti aveva le idee molto chiare già a date molto precoci del proprio percorso. Basterebbe, a tal proposito, rileggere una lettera scritta da lui nel 1956 al collezionista bresciano Guglielmo Achille Cavellini, che si stava apprestando a realizzare un catalogo della propria collezione. Prima ancora che questi organizzasse la famosa mostra delle proprie opere presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Cavellini aveva infatti intenzione di realizzare un catalogo della collezione. Al giovane critico non era sfuggito che un'occasione del genere poteva prestarsi bene, al di là della storia

collezionistica, a un'operazione di più ampio respiro che desse conto delle tendenze della pittura informale italiana e straniera (francese soprattutto), che Crispolti, con slancio giovanile e con la sua tipica capacità progettuale di cantieri di lunga gittata, si offre naturalmente di curare in prima persona. In una lettera del 13 febbraio 1956, conservata presso l'archivio Cavellini di Brescia e in copia nell'archivio Crispolti di Roma, egli forniva una serie di raccomandazioni, poi non seguite dal collezionista, che spiegano il metodo di lavoro che Crispolti stesso utilizzerà poi per le schede bio-bibliografiche aquilane (ma senza in quest'ultimo caso riferimenti diretti alle opere): «il catalogo vero e proprio dovrebbe essere formato naturalmente dalle schede di ciascuna opera recanti: titolo, data (specificando se datata, o come vada datata), tecnica, misure in cm., brevissimo cenno critico (come dire che quelli sono i primi dipinti di Birolli in Bretagna, e simili), cenno bibliografico, pure brevissimo (ove sia stata esposta quell'opera, ove riprodotta). Le schede di ciascuna opera dovrebbero essere aggruppate sotto il nome dell'autore, e gli autori ordinati alfabeticamente. Le schede di ciascun autore dovrebbero essere precedute da una nota critica, magari di una pagina stampata, che includesse anche i dati biografici dell'artista e ne chiarisse la poetica e le ragioni, e da un brano di lettera o comunque da una dichiarazione di poetica dello stesso artista, pure magari di una pagina (e qui, se Lei non ha opportune lettere di tutti, potrebbero scrivere pregando di inviargliene una proprio per questo catalogo)» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato).

Per l'arte d'avanguardia, “di greco in latino”

Almeno in un primo momento la mostra dell'Aquila doveva essere molto più ampia rispetto a quella che verrà poi realizzata. Stando ai documenti conservati presso l'archivio Crispolti di Roma, in un progetto iniziale, precedente il mese di marzo 1962 (il 23 marzo si ha infatti una prima risposta ufficiale da parte di Marco Caria, direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo dell'Aquila) la manifestazione si sarebbe dovuta chiamare *Arte d'Avanguardia. L'Aquila 1962*, e avrebbe dovuto comprendere due sezioni, rispettivamente di cento e centocinquanta opere fra dipinti e sculture, e non comprendeva la sezione di architettura presente poi in mostra a cura di Paolo Portoghesi. La prima sezione, intitolata *Italia 1945-1960. Posizioni e personalità*, avrebbe compreso «un panorama riassuntivo dei movimenti più significativi e delle maggiori personalità della pittura e scultura italiana dal 1945 al 1960» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), raccontato attraverso opere di artisti di generazioni diverse, rappresentanti significativi di diverse tendenze del Novecento, con particolare attenzione per la seconda e la terza generazione. A titolo esemplificativo, con un ordine che somiglia a una gerarchia di valori, Crispolti elencava in sequenza: Burri, Fontana, Capogrossi, Guttuso, Morlotti, Moreni, Birolli,

Vedova, Licini, Soldati, Mannucci, Viani, Spazzapan, Prampolini, Reggiani, Guerreschi.

Di questa sezione, il cui titolo ricorda quello che verrà dato, cinque anni dopo, alla mostra di *Sei pittori italiani dal 1945 ad oggi* curata con Antonio Del Guercio ad Arezzo, nella mostra aquilana sarebbe rimasto soltanto l'*Omaggio a Burri*, che resterà distinto dalle vere e proprie "Alternative" (Nicoletti 2015) ma apparirà, ai primi commentatori, come un solido basamento su cui poggiare l'architettura di tutta la manifestazione: secondo Marcello Venturoli, su *Paese Sera*, questo «avvenimento nazionale maiuscolo anche nel quadro di una mostra meno estiva e con tutte le carte in regola per apparire in una Biennale e in una Quadriennale»(ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 39); mentre l'antologica retrospettiva del pittore di Città di Castello, collocata al pianterreno del Castello Cinquecentesco, sulle pagine de *// Contemporaneo* apparve a Duilio Morosini come l'«edificazione della base di un edificio pressoché intero», cioè come la base su cui si edifica la costruzione critica delle altre sezioni della mostra (Nicoletti 2015, p. 50).

In questa prospettiva, quindi, l'esposizione aquilana doveva connotarsi per una sezione volta all'attualità più recente, ma giustificata dalla continuità dialettica con una stagione precedente, da guardare già con approccio storiografico, ricalcando ovviamente la falsariga degli studi fino a quel momento condotti da Crispolti stesso: tutti i nomi presentati in questo elenco, infatti, erano stati oggetto almeno di un articolo, se non di un saggio o di una mostra, curata da lui nei sei anni precedenti. Qui, infatti, si trattava di tirare le somme delle riflessioni prima parcellizzate nei testi per i vari artisti e di rifondere la materia in un unico ragionamento complessivo che seguisse lo sviluppo cronologico parallelo dei vari artisti. In un altro appunto, infatti, questa sezione veniva ulteriormente dettagliata tramite due elenchi, uno delle «posizioni» e uno delle principali «Personalità», che si sarebbero dovute intervallare in un'unica scansione cronologica. Il problema principale, quasi ossessivo, di una manifestazione di questo genere è proprio quello di trovare un ordine categoriale per classificare esperienze ancora molto recenti. Attenendosi a tale elenco, il raggruppamento di artisti e opere per «posizioni» comprendeva una sezione sugli «svolgimenti del concretismo» comprendente Soldati, Reggiani, Licini, Radice e Viani; lo spazialismo con Fontana, Scanavino, Capogrossi e Donati, il «nuclearismo» con Baj, Bertini, Dova e Donati; una sezione per il venturiano «astratto-concreto», ma limitata ad Afro, Corpora, Turcato e Birolli e distinta da una classe di «neonaturalisti» comprendente opere di Morlotti e Moreni del 1954 insieme ad altre di Mandelli. Morlotti e Birolli, però, tornavano anche in un'altra sezione, insieme a Guttuso e Leoncillo, relativa al «postcubismo (Fronte Nuovo Arti)». Succintamente, poi, un'ultima specifica sezione sugli «svolgimenti del '900» comprendeva Sironi,

Morandi e Tosi. Quanto alle «Personalità», Crispolti aveva previsto un'ulteriore suddivisione interna per quinquenni. Per il periodo 1945-1950 aveva previsto delle sculture di Lucio Fontana del 1947 e dei «buchi '50»; un "catrame" di Burri, opere di Capogrossi del 1950 e una «grafia» di Prampolini. Il quinquennio 1950-1955, invece avrebbe presentato «buchi e pietre» di Fontana, uno «straccio e sacco» di Burri, opere di Capogrossi del 1953 e 1954, di Mannucci del 1952 e 1955, di Dova del 1952 o 1953, di Moreni e Mirko del solo 1953, Baj del 1954, Nino Franchina del 1955, Umberto Milani del 1954 e 1955, Morlotti intorno al 1955, opere di Vedova del 1953 o 1954, le "sabbie" di Prampolini del 1955, e opere di Rotella dello stesso anno. L'ultimo quinquennio, 1955-1960, invece, avrebbe compreso opere di Moreni del 1956-1957 e 1960, Morlotti del 1956-1957 e 1958, per chiudere con Lucio Fontana, dalle sculture a gambo ai tagli, senza dimenticare almeno un «pallone», ovvero una delle nature in terracotta del 1959. (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato) Il problema di fondo che questa sezione di mostra doveva risolvere, insomma, riguardava la genesi dell'Informale nei quindici anni successivi alla guerra: lo stesso che si poneva per il catalogo della collezione Cavellini e lo stesso che Crispolti cercherà di risolvere curando un volume, annunciato nelle pagine pubblicitarie del catalogo aquilano ma mai giunto a stampa, sulla *Poetica dell'Informale*. In questo volume, riccamente illustrato stando alla presentazione (70 illustrazioni a colori e 288 in bianco e nero), che sarebbe dovuto uscire per la milanese Rusconi e Paolazzi Editori, si sarebbero trovati «per la prima volta raccolti in volume gli scritti principali dei protagonisti degli ultimi quindici anni della pittura mondiale» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Lo stesso manifesto mostra anche, in estrema sintesi, un elenco di movimenti, tendenze e temi su cui il libro si concentra: Abstract Expressionism, Abstraction lyrique, Action Painting, Art Autre, Art Brut, Automatismo, Gesto, Informel, New Dada, Spazialismo, Tachisme.

Questa prima articolazione della mostra, poi non realizzata, doveva comunque svolgere una funzione di premessa necessaria e orientata su due assi portanti: mettere in evidenza la linea più vitale e originale dell'Informale; e mostrare la continuità con le avanguardie attraverso quei maestri di una generazione più anziani (Prampolini, Licini, lo stesso Fontana) che a vario titolo avevano aderito alle avanguardie per poi rinnovarsi a confronto con le tendenze più attuali.

Come si legge in un altro dattiloscritto, probabilmente la traccia di una conferenza, conservato nell'archivio Crispolti fra i documenti di questa mostra, l'Informale, che, con evidente calco vasariano, secondo lui «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino», era presentato come antitesi ai problemi «schiettamente di linguaggio» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), come potevano verificarsi nei casi dell'astrattismo geometrico o del "Concretismo": «L'informale insorge [...] per

il grido diretto, lo scontro immediato con la realtà, il rapporto diretto con il mondo dell'esperienza - problematico e contraddittorio - al quale invece quei puri elementi di un linguaggio ideale si contrapponevano. L'informale ha cioè spostato il problema dal terreno della problematica appunto di linguaggio espressivo, in senso grammaticale (forme pure, colori puri), a quell'origine stessa dell'atto espressivo». In tal modo, oltre a superare l'antitesi tra figurativo e non-figurativo, l'Informale si poneva secondo lui in termini polemici anche nei confronti del «Surrealismo figurativo, che si era in certo modo arenato nel concetto di automatismo come mera associazione di immagini. L'Informale riscatta il concetto di automatismo portandolo da un piano metodologico sperimentale ad un piano assoluto - ed in tutto ciò tuttavia sono i suoi legami con la stessa poetica surrealista» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato).

Ciononostante, il critico puntualizza subito che l'Informale non è una nebulosa indistinta, bensì una tendenza in cui si possono riconoscere delle linee ben marcate: da una parte permangono degli «accenni d'immagine» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), come in Fautrier e Dubuffet, ma anche in De Kooning, Bacon e Alberto Giacometti; dall'altra c'è una polarità verso «la non-figurazione lirica - area del gesto» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), entro cui si collocano Wols, Pollock e Tobey. Ma l'esigenza fondamentale di questo momento, in definitiva, è proprio di dare un ordine: individuare delle "polarità", pure generali, serviva proprio a offrire delle chiavi di lettura di un flusso di cose in corso.

Classificare le tendenze in atto

Nel primo progetto di mostra, dunque, *Alternative attuali* era il titolo della «rassegna internazionale», volta, in parallelo ad *Arte d'avanguardia*, a riunire opere rappresentative delle ricerche più recenti «dell'avanguardia europea e nordamericana» attraverso artisti «molto giovani: dai quaranta in giù». Nel già ricordato progetto iniziale si legge infatti che

Scopo della mostra è di presentare un quadro delle nuove tendenze pittoriche e plastiche manifestatesi in questi ultimissimi anni in antitesi dialettica alla poetica informale. Un quadro del genere non è ancora stato realizzato. [...] Queste nuove tendenze sono molteplici, e perciò la mostra è suddivisa in sezioni secondo le tendenze problematiche più pronunciate. Accomuna tuttavia queste nuove tendenze una necessità di apertura, che contraddice abbastanza radicalmente il personalismo soggettivistico della poetica informale, che rappresenta finora il maggior movimento artistico dell'arte mondiale nel nostro dopoguerra. (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato)

Alternative Attuali tenta dunque, come fa notare Antonio Bandera, in un testo in catalogo fortemente ispirato da Crispolti, di precisare i «valori fisionomici» delle ricerche in corso (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 13). E questi valori, precisa invece Crispolti nella sua breve introduzione, sono «ipotesi di chiarimento» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 9) della situazione in corso. L'incipit del suo saggio è polemico: in una stagione di mode, la sua proposta punta ad un livello più profondo di conoscenza, ad artisti che hanno seguito una loro linea di ricerca e di contatto con il presente. Ricerche, insomma, che nella sua visione sono più di altre in grado di sopravvivere alle consuetudini del momento e che dimostrano l'«esistenza d'una continuità di ricerca che investe strati più profondi, non sconvolti, e spesso neppure toccati dalle conseguenti ondate di superficie» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 9). Il punto fondamentale, infatti, è ribadire la vitalità di una tendenza come l'Informale mostrando che il suo superamento era possibile anche senza un disconoscimento di quell'esperienza, anzi piuttosto approfondendone le modalità espressive a contatto con nuovi contenuti: il riferimento polemico, infatti, era rivolto soprattutto a un ritorno di sperimentazioni geometrico-percettive, che di lì a poco verranno lette, da una parte della critica, come ricerche “dopo l'Informale”, da intendersi però come definitivo accantonamento di quella tendenza.

Nel tentativo di chiarire questa situazione, però, Crispolti adotta una via interpretativa inedita: se *Arte d'avanguardia* avrebbe dovuto seguire una scansione cronologica, in questo caso la mostra si articola «per alternative, in un arco problematico molto vasto» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), in cui si riscontrano distanze e convergenze, raggruppando gli artisti secondo affini «polarità problematiche» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Ciò significa, in primo luogo, fare piazza pulita di tendenze e movimenti, di raggruppamenti e sodalizi fra artisti come potevano essere il Movimento Nucleare, o lo Spazialismo, oppure il cosiddetto “Realismo esistenziale” milanese, che avevano già avuto un loro riconoscimento, per esempio, nel libro di Arturo Schwarz sulla pittura italiana dal 1945 al 1957 (Sauvage 1957): il taglio, qui, non solo voleva essere trasversale, ma era consapevole di dover fare i conti con un campo ancora aperto e di non poter richiudere i vari artisti entro delle gabbie circoscritte come poteva essere l'adesione a un movimento o la firma di un manifesto. Le polarità messe in opera, qui, servivano soprattutto a dare un ordine, senza voler essere indicazioni troppo assolute e basate, soprattutto, su analogie di linguaggio visivo: «una polarità dunque che si sforza di oggettivare, in particolari costellazioni simboliche, la sonda soggettiva spinta al suo limite radicale» (Crispolti 1968, p. 71). Del resto, nel brogliaccio di conferenza prima ricordato, egli affermava con decisione che «ciò che conta è riconoscere non solo il

diritto ma il dovere della critica (e proprio in senso metodologico) di aderire ed intervenire nel divenire stesso della creazione artistica, come elemento polarizzante e chiarificatore» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Le ragioni profonde di questa scelta si possono riconoscere confrontando in parallelo il catalogo della mostra aquilana e il saggio per quella bolognese. In quest'ultimo testo, in particolare, Crispolti denunciava la mancanza di «una rassegna esauriente dei contributi che la *quarta generazione* [...] ha dato appunto alla cultura artistica italiana dei nostri giorni, fin quasi dall'immediato dopoguerra, con opere e con programmi, con fervore d'attività e di relazioni culturali» (Crispolti 1968, p. 55). Ma ciò che conta, al di là di una prima ipotesi di periodizzazione che individua un momento decisivo fra 1955 e 1957 e di un'indicazione in Vacchi e nel Nuclearismo (Dova e Baj in particolare) delle proposte più vivaci del momento, è una lettura di più ampio respiro, già discussa su *il Verri* nel 1961 ma qui ripresa con maggiore ampiezza, circa le radici di queste tendenze alla confluenza fra Informale e istanze neodadaiste.

Crispolti riconosce il merito di queste ultime, ma si accorge anche che queste hanno dato il via a una moda dilagante che ne ha stravolto le ragioni originarie: non è la via di Cèsar che ha preso il sopravvento, ma l'accumulo empirico di oggetti, di cui addita il primo responsabile in Arman. Al contrario, invece, l'uso dell'oggetto in direzioni più mature: «anziché mortificare l'oggetto, costringendolo nuovamente nei limiti della sua stessa nozionalità empirica, si sarebbero potute chiedere all'oggetto empirico - naturalmente con scelte e designazioni particolari - le virtualità espressive di una nuova - ed in buona parte inedita - capacità magica» (Crispolti 1968, p. 64).

Il saggio per *Nuove prospettive*, a questo punto, diventa un'utile glossa per capire la divisione in categorie proposta nella mostra aquilana.

Alcune di queste sono visibilmente più vicine all'area Informale e alla sua componente di non-rappresentazione, tanto da afferire, fin dai titoli, al lessico della pura arte astratta: da una parte, infatti, si collocano quegli artisti impegnati nella costruzione di una composizione, ancora gestuale, ma con una chiara *Struttura, ritmo, spazio* (Jochen Hiltmann, Gerard Hoehme, Zoltan Kemeny); per altri, invece, vanno invertiti i termini del discorso in *Gesto, struttura, continuità*, dato da un rapporto più immediato con il gesto, ma reso leggibile come traccia e non invischiato in un magma di materia informe, come una nuova "icona" (Karl Otto Götz, C.F. Reuterswärd, Francesco Somaini e Jacques Zimmermann). Infine, una finestra aperta verso l'*abstraction lyrique* è costituita dalla categoria *Ipotesi di lirismo* (Vasco Bendini, Frédéric Benrath, Antonio Carena, Winfred Gaul, Morris Louis, Hans Meyer-Petersen, Kenneth Noland). Già da questa esemplificazione si può comprendere che si tratta di distinzioni talvolta sfumate, che non hanno nessuna

intenzione di stabilire una gerarchia, ma di mettere a fuoco il linguaggio nella sua problematica fenomenologica.

È l'aspetto su cui, per il suo approccio anticononico probabilmente, si dilungheranno i detrattori più accaniti, da Duilio Morosini (ed. Bandera & Crispolti 1962b, pp. 49-54), o Giuseppe Gatt, che su *La Fiera Letteraria* parla di «ipotesi vaghe e disparate, non di rado assurde, talvolta addirittura umoristiche» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, pp. 68-70) o Venturoli che, sempre su *Paese Sera*, non aveva apprezzato i criteri di classificazione degli artisti, che avrebbero portato a partizioni «di partenza scientifica, ma di arrivo o risultato romantiche e letterarie» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 39). Non si hanno, tuttavia, proposte alternative, nemmeno da parte di Arcangeli, il quale afferma: «i titoli distintivi nel catalogo d'una mostra ricca di meriti e di risorse come quella dell'Aquila a me paion tuttavia etichette su vini spesso male appaiati, disiecta membra, assolutizzazioni astratte d'un tessuto che si spera vivente: una fenomenologia più coartante che liberatrice» (Arcangeli 1962, p. 83). Filiberto Menna, al contrario, su *Arte Oggi* coglie nel segno il senso di questo ordinamento: «La ripresa di certe istanze della poetica neoplastica non riguarda tanto, almeno nei casi migliori, una ripresa di moduli formali, quanto la ripresa della esigenza, che stava alla base di quella esperienza, di stabilire un rapporto equilibrato tra un soggetto e un oggetto, ossia tra uomo e natura, individuo e ambiente sociale» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 74).

Proprio su questo crinale, infatti, si concentrava la distinzione fra i primi tre gruppi, fra *oggettività e relazione*, già oggetto di *Possibilità di relazione*, che vedeva fra i suoi principali sostenitori, anche in catalogo, Emilio Tadini, che comprendeva Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni e Valerio Adami (insieme ad Aldo Bergolli, Alfredo Del Greco, John Hultberg, Irving Petrlin, Antonio Recalcati); e *Soggettività e relazione organica* (Pierre Alechinsky, Rodolfo Aricò, Piero Ruggeri, Sergio Vacchi, Concetto Pozzati, Rafael Canogar, Alan Davie, Wilhelm Freddie, Juan Langlois, Reinhold e Antonio Saura) gruppo in cui Menna avrebbe incluso anche Adami (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p.24), accanto a cui si collocavano, come situazione intermedia, quegli artisti che procedevano verso una *Simbolizzazione interiore* (Tadeusz Brzozowski, Jacques Lacomblez, Cesare Peverelli, Bernard Saby, Emilio Scanavino, Jerzy Tchorzewski). La prima categoria, scriveva Crispolti, si basava su un carattere «assolutamente oggettivo, impedendosi quasi un intervento d'ordine affettivo-sentimentale» (Crispolti 1968, p. 88). Si trattava insomma di una «moderna e inedita ipotesi di descrizione», quindi una volontà di accettare e registrare quello che accade e di dargli una forma narrativa moderna.

Non più, insomma, immagini che riconducono al tema del primordio, come invece accade nel gruppo successivo, i cui artisti «insistono su una dimensione di

durata» e portano verso una «feticizzazione del portato eventivo» dell'informale (Crispolti 1968, p. 89). Nel primo caso, infatti, l'idea di racconto aveva portato a mantenere un impianto compositivo debitore nei confronti dell'Informale, ma con una maggiore nitidezza grafica, spostando l'accento verso «strumentazioni empiriche d'ordine assolutamente sociologico» (Crispolti 1968, p. 89). Nel secondo caso, invece, una componente "organica" creava un rapporto "soggettivo" con il dipinto, ovvero, scrive Crispolti, «una pienezza affettivo-passionale che porta alla sua stessa simbolizzazione, virtuale almeno, nella dialettica organica» (Crispolti 1968, p. 89): l'operazione gestuale, insomma, non è più soltanto pulsione che si trasmette alla tela, una trascrizione intima che somiglia a un monologo, ma esce da questo impasse perché trova a pretesto un'immagine, una "figura", che suggerisce un'idea di natura organica. La *Simbolizzazione interiore*, invece, sulla falsariga delle conclusioni a cui il critico era arrivato presentando la mostra di Emilio Scanavino all'Attico proprio nel gennaio 1962, era una via di mezzo rispetto alle due precedenti categorie, dal momento che unisce «volontà d'oggettivazione analitica» ed «esaltazione di una tematica eminentemente individuale» (Crispolti 1968, p. 89), ma si distingue per uno scandaglio interiore: qui, infatti, il segno non va a costruire una figura con dei tratti riconoscibili, ma una «figura simbolica» tutta interiore. Il punto nodale, che univa questi tre gruppi, era in sostanza la scelta di aver tenuto un dialogo più o meno serrato con i modi dell'Informale, ma di aver fatto un uso del gesto non fine a se stesso, ma in funzione di una rappresentazione, andando soprattutto a concentrare l'intervento gestuale in un'area del quadro, in modo da costruire una vera e propria figura, ed evitando un'effusione estensiva su tutto il campo pittorico.

Lo snodo chiarificatore era stato ben espresso nel saggio bolognese, dove Crispolti esemplifica questa polarità di caratteri confrontando Scanavino e Vacchi, collocando come termine intermedio il caso di Cesare Peverelli, che sarebbe più vicino al primo che al secondo, ma con una problematica peculiare che non coincide del tutto con la sua, per via di una «figura-ambiente, o meglio di figura ad intenzione di simbolo nella sua situazione ambientale altrettanto simbolica» (Crispolti 1968, p. 74). Il punto essenziale, comunque, era chiarire come fosse possibile seguire la via della pittura di gesto senza lasciarsi travolgere dall'impulso immediato e inconsulto, ovvero che la via del Nuovo Racconto, secondo la definizione molto usata da Emilio Tadini in quegli anni — e che gli valse la taccia di «giacobinismo demagogico» da parte di Piero Raffa (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 37) — costituiva «una ricerca di definizioni di rapporti e relazioni non filtrata necessariamente attraverso lo schermo della passionalità più eccitata, non sottoposta all'ipotesi d'una continua prevaricazione soggettiva» (Crispolti 1968, p. 76).

Più complesso, invece, il caso delle due sezioni successive: *Simbolo e magicità oggettiva* (Enrico Baj, Lucio Del Pezzo, Öyvind Fahlström, Sergio Fergola, Mimmo Rotella) e *Magicità, figure e forme allarmanti* (Guido Biasi, Henri Ginot, Hundertwasser, Leoncillo, Phillip Martin, James Metcald, Mario Persico, Bernard Schultze, Ugo Sterpini). Entrambe, come si evince dal saggio bolognese, si riconnettono al problema dell'oggetto e del suo uso all'interno del quadro. Questo, anziché raffigurare semplicemente se stesso, infatti, potrebbe essere sfruttato per le sue potenzialità espressive ed essere caricato di un nuovo significato, sia come icona sia come qualità formale, all'interno di un discorso più articolato e messo in rapporto con altri oggetti per ottenere una nuova immagine, che poteva partire dalla lezione di Dubuffet intorno alla *féerie quotidienne* per giungere «ad una vera e propria nuova *imagerie* simbolica» (Crispoliti 1968, p. 64), muovendosi su quella soglia di "apertura" - da intendersi nell'accezione data al termine da Umberto Eco - dell'oggetto. In questo modo, l'oggetto avrebbe avuto modo di rivelare «capacità appunto a carattere magico-fascinatorio, considerate non come ipotesi mistiche, ma come concreta presenza di simboli e di "segnali", le cui possibilità espressive assommassero una carica di elementi e significati irripetibili altrove» (Crispoliti 1968, p. 64).

Lo aveva capito molto bene, ancora una volta, Filiberto Menna, forse fra gli osservatori più acuti della mostra aquilana e fra i più impegnati nel dibattito (sia in catalogo sia a stampa). Menna è il solo ad usare per queste opere, sempre su *Arte Oggi*, la definizione di «arte di immagine, fondata su un atteggiamento più colloquiale con i dati del reale, con i quali gli artisti cercavano di stabilire appunto nuove possibilità di relazione» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 73). La chiave di volta, già ricordata, stava in un termine che era stato desunto, in senso allargato, dalla filosofia di Enzo Paci, ovvero la "relazione". Come scrive sempre Menna, con fulminante chiarezza, «anche la pittura informale [...] poneva il problema di un rapporto, di una relazione tra un soggetto e un oggetto. Ma nel tentativo di giungere ad una presa il più possibile diretta del reale approdava non ad una relazione, quanto ad una identificazione totale e irreversibile (e quindi dialettica) dei termini del binomio. [...] Il problema che si pone agli artisti più giovani è dunque il problema di uscir fuori da quella "notte". E a salvarsi dal nulla (o dal tutto, non importa) di una identificazione totale, può bastare anche l'ironia, che è già distacco e critica di quella situazione annientante» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 73).

L'autore

Luca Pietro Nicoletti (1984) è dottore di ricerca in storia dell'arte. Si è occupato di arti visive del secondo Novecento - con particolare attenzione ai rapporti fra Italia e Francia e al contesto milanese - e di cultura editoriale. Dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré. Studia di storia dell'arte contemporanea e arti primarie". Scrive su *Titolo, Contemporart, la Biblioteca di via Senato*. Collabora con la GAM di Torino e la Fondazione Alessandro Passaré di Milano. Ha curato l'edizione di scritti di Gualtieri di San Lazzaro (Parigi era viva, 2011; Modigliani. I ritratti, 2013) e di Enrico Crispolti (Burri "esistenziale", 2015). Ha pubblicato il volume: *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi* (Macerata 2014).

e-mail: luca.pietro.nicoletti@tiscali.it

Riferimenti bibliografici

Arcangeli, F. 1962, 'Una discussione', *Palatina*, VI, 21-22, gennaio-giugno, pp. 72-99.

Bandera, A, & Crispolti E (ed.) 1962a, *Alternative Attuali: rassegna internazionale: architettura, pittura, scultura d'avanguardia. Omaggio a Burri; retrospettiva antologica 1948-1961*, catalogo della mostra, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, luglio-agosto 1962, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Bandera, A, & Crispolti E (ed.) 1962b, *Alternative attuali: rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia: omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961. Echi e commenti stampa radio TV*, Visigalli-Pasetti, Roma.

Barilli, R, & Emiliani, A 1962, *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo di Re Enzo, Giugno, Edizioni Alfa, Bologna.

Casero, C 2012, 'Nuove possibilità di relazione: l'Informale oltre l'Informale', *Ricerche di S/confine*, vol. III, n. 1, pp. 45-52.

Crispolti, E 1968, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma.

Crispolti, E (ed.) 1987, *Alternative Attuali/Abruzzo '87*, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Ferrario, R 2006, *Scanavino e Crispolti. Carteggio 1957-1970 e altri scritti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Gasbarrini, A 1987, 'Alternative Attuali e gli anni Sessanta' in *Alternative Attuali/Abruzzo '87*, ed E Crispolti, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Ianni, F 1987, 'L'arte in Abruzzo dal 1944 al 1986, nelle varie aree geografiche' in *Alternative Attuali/Abruzzo '87*, ed E Crispolti, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Nicoletti, L.P. 2015, 'Esistenzialismo e materia', in Crispolti, E, *Burri "esistenziale"*, ed. L P Nicoletti, Quodlibet, Macerata, pp. 211-260.

Sauvage, T 1957, *Pittura italiana del dopoguerra. 1945-1957*, Schwarz, Milano.



Martina Mariani

Arte Import/Export. Il caso della Galleria Niccoli e l'attività espositiva del Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone



Abstract

Nel 1986 Giuseppe Niccoli e Chifuku Kubota fondano il Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone, mossi dal desiderio di creare una via di comunicazione che favorisse gli scambi artistici e il mercato in entrambe le direzioni. L'ACIG ha promosso un'intensa attività espositiva che ha portato in Italia alcuni dei più importanti artisti giapponesi contemporanei e in Giappone il meglio dei movimenti artistici italiani del Novecento. In particolare, il Centro ha trovato grande entusiasmo da parte di rinomati musei giapponesi, permettendo alla Galleria di affermarsi come realtà di spicco anche nel sistema dell'arte internazionale. In questi mesi la mostra *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968* attraversa il Giappone, fino al settembre 2015. Il saggio vuole ricostruire l'attività espositiva del Centro su tutti i livelli. Ai fini della completezza, il contributo è integrato da un'intervista allo stesso Giuseppe Niccoli.

In 1986 Giuseppe Niccoli and Chifuku Kubota establish the Italy-Japan Center for Contemporary Art (Centro per l'Arte Contemporanea Italia Giappone, ACIG), aimed to create a communication channel that encouraged artistic exchanges and the market in both directions. ACIG promoted many exhibitions, that imported in Italy some of the most important japanese contemporary artists and exported in Japan the best italian artistic movements of Nineteenth century. ACIG especially found enthusiasm from famous japanese museums, allowing the Niccoli Gallery to become a prominent reality inside the international art system. In recent months, the exhibition *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968* goes across Japan, until September 2015. The present essay wants to outline ACIG's history and exhibitions on all levels. For clarity, the essay is accomplished by an interview with Giuseppe Niccoli himself.



Una mostra d'arte è molto più della *mis-en-place* di queste o quelle opere d'arte ai fini dell'intrattenimento o, in taluni casi, della vendita e del mercato. L'effimero lasso di tempo in cui le opere restano a disposizione del pubblico, rappresenta solo la piccola punta di un iceberg spesso ignorato o dato per scontato. È al di sotto della superficie scintillante dell'evento che si snoda tutta la vicenda, complessa e delicata, della macchina espositiva. Allorché tutti gli ingranaggi lavorino in perfetta sincronia, alle effettive difficoltà organizzative potranno corrispondere altrettanti incalcolabili guadagni culturali. Un'esposizione d'arte può e deve essere un momento per la

produzione e l'affermazione di contenuti; un'opportunità di arricchimento culturale; un'occasione, per il pubblico, di aprirsi all'altro, al diverso, di conoscerlo e porre le basi per un dialogo. Lavorare per la creazione di una mostra d'arte significa dunque operare delle scelte, da cui inevitabilmente deriveranno l'immediato riscontro e il successivo valore critico dell'evento.

Nel corso di un'attività espositiva lunga più di quarant'anni, la Galleria Niccoli di Parma ha saputo dimostrare esperienza e profonda consapevolezza di questi meccanismi. Attraverso un lungo, ragionato e coerente percorso di studio entro l'arte italiana del Novecento, scandito dal susseguirsi di eventi espositivi decisivi in ambito storico-artistico, la galleria si è imposta nel panorama nazionale quale nevralgico polo di ricerca.

La storia della galleria inizia nel 1970, quando Giuseppe Niccoli, già proprietario della storica libreria di via Mazzini, inaugura lo spazio espositivo di borgo Bruno Longhi. Il periodo non era certo dei più favorevoli: il sistema dell'arte in Italia era sregolato, condizionato da tutta una serie di vincoli ideologici figli del decennio precedente, ma Giuseppe Niccoli non era né sprovveduto né impreparato (ed. Meneguzzo 2011, p. 13). Durante la prima fase di vita della galleria, coincidente con i primi quindici anni di attività, la necessità primaria era quella di creare una condizione di legittimità e solidità – anche economica. Le scelte alla base del lavoro espositivo di quegli anni ne sono una diretta conseguenza. Anziché imboccare la facile strada dell'omologazione alle tendenze del mercato e del panorama artistico, Giuseppe Niccoli decide di percorrere quella vasta terra di nessuno che divide storia dell'arte e mercato, scegliendo artisti che, più che una garanzia, erano una scommessa. Per citarne alcuni, si pensi alle mostre di Consagra [novembre 1974], Pistoletto [novembre 1976], Melotti [maggio 1978] e Colla [novembre 1978]; nomi che ora possono suonare tradizionali, ma che negli anni dell'Arte Povera rappresentavano una scelta tutt'altro che scontata. Fin da questi primi passi all'interno del sistema dell'arte, affiora un'attitudine che, rafforzandosi, verrà riconosciuta come «filosofia della galleria» (ed. Meneguzzo 2011, p. 16), ovvero la volontà di indagare a fondo negli angoli inesplorati della storia dell'arte italiana più recente, per estrarne ciò che, per qualche motivo, passava inosservato. L'intero lavoro della Niccoli viaggia controcorrente, preferendo scommettere su nuove espressioni artistiche di qualità piuttosto che uniformarsi a facili tendenze.

Se i primi anni Ottanta rientrano ancora nella fase di assestamento, dalla metà del decennio inizia il secondo periodo di affermazione e successo. La raggiunta stabilità permette a Giuseppe Niccoli di proseguire con più sicurezza nel suo eccentrico percorso di ricerca. Tra la fine degli anni Ottanta, per tutti gli anni Novanta e oltre, vengono organizzate rassegne che hanno condotto alla riscoperta di singoli

artisti e interi movimenti. In generale, si tratta di mostre supportate da un solido apparato storico e critico, che, attraverso la pubblicazione di corposi cataloghi, hanno contribuito al progresso degli studi di settore. Sono gli anni delle personali di Capogrossi, Rotella e Vedova [febbraio, aprile, novembre 1986], di Scialoja e Castellani [gennaio e dicembre 1988], ma anche della riscoperta di quel capolavoro dimenticato che è la *Via Crucis* del 1947 di Lucio Fontana, esposta nell'ottobre 1988. Vengono presentati gli artisti italo-americani Angelo Savelli, Salvatore Scarpitta e Conrad Marca-Relli, ai quali la galleria dedica tra il 1990 e il 1991 diverse occasioni espositive¹. Soprattutto è la fase delle grandi rivisitazioni storiche come Forma 1 [settembre 1994], MAC [gennaio 1996], Art Club [ottobre 1998] e Arte Cinetica [dicembre 2000], temi fino ad allora del tutto trascurati.

Al di là della “filosofia della galleria”, tra le due fasi emerge un’ulteriore peculiarità, ovvero la volontà e la capacità di guardare oltre la piccola realtà provinciale per collaborare con altre gallerie o istituzioni museali pubbliche al fine di promuovere artisti ed “esportare” il continuo lavoro di ricerca perpetuato negli anni (ed. Meneguzzo 2011, p. 16). Collocandosi nel punto di intersezione tra la volontà di rivisitazione della storia dell’arte del Novecento e il desiderio di esportare il proprio messaggio culturale, il Centro per l’Arte Contemporanea Italia Giappone - ACIG, occupa sicuramente un posto di rilievo nella storia della Galleria Niccoli.

Le dinamiche che ne hanno determinato la genesi sono piuttosto difficili da ripercorrere. Alla metà degli anni Ottanta, con la galleria ben avviata, Giuseppe Niccoli era riuscito a ritagliarsi un proprio personale spazio all’interno del sistema dell’arte e a garantirsi anche una certa fama grazie alla qualità del suo lavoro di gallerista. Durante la frequentazione di artisti e personalità del mondo della cultura giapponese, in Giappone era emerso un rinnovato interesse per l’arte italiana del Novecento e il conseguente desiderio di un dialogo biunivoco sempre finalizzato all’arricchimento reciproco. Così nel 1986 Giuseppe Niccoli e Chifuku Kubota, artista giapponese attiva in Italia dal 1980 con il nome d’arte di Fukushi Ito, fondano il Centro per l’Arte Contemporanea Italia Giappone.

Lo scopo precipuo di questo ambizioso progetto culturale era (e continua ad essere) l’avvicinamento dei due mondi, tramite la creazione di una solida via di comunicazione che favorisse lo scambio e il raffronto artistico, nonché l’arricchimento culturale in entrambe le direzioni. Dall’anno della sua fondazione, l’ACIG ha sostenuto un’intensa attività espositiva che, di molto in anticipo sui tempi, ha “importato”, in Italia, artisti giapponesi delle più giovani generazioni ed “esportato”, in Giappone, una

¹ Le mostre di cui si sta parlando sono: *Angelo Savelli* (settembre 1990, Casa del Mantegna, Mantova); *Conrad Marca-Relli* (ottobre 1990, Galleria Niccoli), *Salvatore Scarpitta* (dicembre 1990, Galleria Niccoli); *Angelo Savelli* (febbraio 1991, Galleria Niccoli).

selezione rappresentativa dei più rilevanti movimenti artistici italiani del Novecento. L'ACIG, nato da una favorevole congiunzione di eventi concatenati, è il frutto di una lungimirante intuizione che intravide, nel Giappone, nuove stimolanti opportunità. Nessuno sarebbe stato in grado di prevedere un tale successo.

Intento del saggio è ricostruire l'attività espositiva dell'ACIG in tutta la sua complessità, indagandone finalità, dinamiche, scelte e conseguenze. Ad oggi il lavoro della Galleria Niccoli non è ancora assunto a concreta materia di studio, e questo scritto è il primo esclusivamente dedicato all'ACIG. Ne deriva un vuoto bibliografico, qui colmato grazie alla disponibilità di Giuseppe Niccoli, che ha impiegato il suo tempo per svelare quello che succede dietro le quinte di quel palcoscenico che sono le mostre d'arte. Con il proposito di non ridurre la trattazione a un elenco disomogeneo di eventi, la scelta è quella di analizzare l'attività espositiva dell'ACIG non in sequenza cronologica, bensì geografica, distinguendo tra mostre tenutesi in Italia e in Giappone. Si partirà dal primo caso.

Nell'ottobre del 1986, la mostra *Artisti giapponesi in Italia*, nelle due sedi della Galleria Niccoli e della Galleria Vivita di Firenze, sancisce ufficialmente la nascita dell'ACIG. L'importanza e lo spessore culturale dell'evento sono rappresentati dai prestigiosi patrocini della Presidenza del Consiglio dei Ministri, degli assessori alla cultura dei comuni di Parma e Firenze e dell'Istituto Giapponese di Cultura [Roma]. Benché si tratti della primissima esposizione, già in quest'occasione il Centro – sicuramente grazie al prestigio e alla qualità associata al nome della Galleria Niccoli – riesce ad ottenere importanti riconoscimenti istituzionali che si faranno presenza costante nel proseguimento del lavoro. In questa mostra, la cui realizzazione è resa economicamente possibile dalla sponsorizzazione Parmalat, al pubblico italiano sono presentati dodici artisti giapponesi, sei scultori e sei pittori, ciascuno rappresentato da due opere². Si tratta di artisti attivi da diversi anni in Italia, con alle spalle una concreta frequentazione dell'arte europea, la cui scelta è legittimata da una storia artistica di spessore internazionale. Gli artisti esposti costituiscono un gruppo piuttosto eterogeneo per generazione, formazione e linguaggio, che tuttavia trova un minimo denominatore comune nel primitivo e ossequioso rispetto verso la materia trattata. Lungi dal rappresentare uno svantaggio, l'eterogeneità delle proposte è il vero punto di forza dell'esposizione riuscendo a restituire un quadro tutto sommato esaustivo di quella che era la miglior ricerca artistica giapponese all'inizio degli anni Ottanta.

² Questi i sei scultori: Kazuo Kuetani, Tomonory Toyofuku, Kan Yasuda, Yoshin Ogata, Hidetoshi Nagasawa e Shumbin Maeda. Questi i sei pittori: Fumio Itai, Shu Takahashi, Masataka Kubota, Keizo Morishita, Katsumi Nakai e Kazuyuki Tsujimoto. Per un totale di ventiquattro opere equamente divise tra Parma e Firenze.

Lo scopo con cui nasce l'esposizione, e che in prospettiva può essere allargato a tutta la produzione dell'ACIG in Italia, è quello di abbattere quel pervasivo pregiudizio che liquida l'arte contemporanea giapponese ad una espressione artistica caotica e priva di connotazioni personali, riducibile a mera copia di vari *ismi* occidentali (ed. Galleria Niccoli 1986, p. 6). A quelle date, l'arte contemporanea giapponese non era ancora giunta né in Europa né tantomeno in Italia; l'esigenza era perciò quella di creare un reale momento di approfondimento e riflessione per mostrare come, in realtà, Oriente e Occidente potessero ormai dialogare alla pari. Soprattutto grazie a quegli artisti giapponesi che, lavorando all'estero, arrivarono ad interiorizzare il senso dell'attuale creazione artistica europea fondendolo con la più profonda tradizione giapponese. In questo senso, l'attività espositiva dell'ACIG in Italia si qualifica da subito come il tentativo di aprire l'arte e il pubblico italiani a influenze straniere e, nel particolare, di offrire un'immagine dell'arte contemporanea giapponese non distorta, ma storicamente e contenutisticamente corretta. Le successive tre esposizioni si pongono in perfetta continuità con questa opera prima, tenendo sempre ben saldo il focus divulgativo.



Fig. 1: Allestimento della mostra *Artisti giapponesi in Italia* (1986), presso la Galleria Niccoli.
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

Nel maggio 1988, presso lo spazio della galleria, si inaugura *Carta e arte contemporanea*, seconda mostra italiana dell'ACIG. Anche in questo caso, l'evento gode di spessore internazionale grazie a importanti patrocini³ e al sostegno economico del Giornale Fukui e delle emittenti radiotelevisive Fukui, FBC e NHK.

Il titolo manifesta un concept originale. La mostra curata da Arata Tani e realizzata con la collaborazione della storica cartiera Hizaburo [Imadate], non è una semplice collettiva, ma un percorso tematico in cui i quattordici artisti selezionati vengono chiamati a interrogarsi intorno al tema della carta⁴. Se al pensiero occidentale il tema della carta può suggerire poco, ben diverso è il suo valore all'interno della cultura materiale giapponese. Ancora oggi la carta giapponese washi è uno dei materiali artigianali di più antica e duratura tradizione. Grazie a particolari forme di trattamento che ne garantissero una certa durabilità, da tempi immemori la carta washi veniva utilizzata per la produzione di oggetti di uso quotidiano o, come più noto, di elementi costitutivi dello spazio abitativo come divisori e finestre. Esiste poi una tipologia molto pregiata di carta giapponese, la Echizen washi, prodotta tra il IV e il V secolo d.C. nella città di Imadate (regione di Fukui) e da sempre impiegata come supporto pittorico. La Echizen viene tutt'ora prodotta con il medesimo antico procedimento manuale, distinguendosi come una punta di eccellenza nella produzione artigianale giapponese per qualità e valore artistico intrinseco (Sato 1988). A partire dagli anni Ottanta nella regione intorno ad Imadate, un nutrito gruppo di artisti ha mostrato un rinnovato interesse verso questo prodotto così tradizionale, al fine di esplorarne le potenzialità espressive, andando oltre la bidimensionalità della superficie pittorica. Attraverso la scelta di un orientamento tematico, la rassegna rende esplicita questa sfumatura della ricerca artistica giapponese, che raggiunge la massima tensione espressiva nel linguaggio scultoreo solo all'apparenza minimale.

Con la terza mostra, il Centro espande la sua opera di importazione artistica a livello sovranazionale, coinvolgendo due musei pubblici. La rassegna *Giappone anni '90*, tenutasi nel gennaio 1993, ha infatti come sedi espositive il Museo del Folklore di Roma e lo Stadtmuseum di Düsseldorf. Lo scopo della mostra organizzata con la supervisione dell'ACIG e curata da Vittorio Fagone e Giovanna Bonasegale, continua ad essere la ricostruzione, il più completa possibile, della realtà artistica giapponese. I tredici artisti, presenti con un totale di ventisei opere cronologicamente collocabili tra

³ I patrocini, come si evince da catalogo, furono: Comune di Parma, Comune di Imadate, Ambasciata del Giappone (Roma), Istituto Giapponese di Cultura (Roma), Japan Foundation, Commissione Magistrale della Provincia di Fukui e del Comune di Imadate, Consiglio di Cultura della Provincia di Fukui e del Comune di Imadate, Società dell'Industria Cartaria della Provincia di Fukui.

⁴ Gli artisti presenti in questa mostra sono: Shunsuke Asakura, Yoshji Haijima, Yutaka Hata, Karou Hirabayashi, Shoich Ida, Fukushi Ito, Masaji Kashio, U Fan Lee, Sadafumi Matsui, Kiyukatsu Matsamiya, Eiji Okubo, Hiroshi Sugimoto, Tsuguo Yanai, Yutaka Yoshinaga.

il 1989 e il 1993, incarnano tendenze convergenti all'interno del vasto campo delle arti visive. Alcuni di loro come Shigeo Toya e Tadashi Kawamata sono già noti al pubblico per aver partecipato rispettivamente alla Biennale di Venezia e a Documenta Kassel⁵, altri si affacciano per la prima volta al panorama internazionale. Nelle loro opere è possibile scorgere le oscillazioni dell'arte giapponese del secondo dopoguerra e individuarne gli esiti. Sospesa per anni tra la tentazione di conformarsi ai modelli occidentali e la volontà di un ritorno alla tradizione, nella contemporaneità questa dicotomia si risolve in una sintesi dove l'adesione all'Occidente, visibile nelle metodologie e nell'alfabeto di base, si disperde sotto un'estetica zen ancorata ai principi fondamentali della spiritualità giapponese. Sono opere che non possono in alcun modo essere lette nella chiave dell'internazionalizzazione, ma soltanto considerando la peculiare storia artistica del Giappone a partire dal 1950 (eds. Bonasegale & Fagone 1993).



Fig. 2: Catalogo della mostra *Giappone anni '90* [Roma – Düsseldorf, 1993]
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

⁵ Kawamata partecipò a *Documenta IX* nel 1992, mentre Toya espose, nel 1988, nel Padiglione Giapponese alla quarantatreesima edizione della Biennale di Venezia.

Il ciclo di mostre italiane si chiude con la monografica di Fukushi Ito, l'artista giapponese che dieci anni prima aveva contribuito alla fondazione del Centro Culturale Italia-Giappone. La Ito, residente a Milano dal 1980 e co-fondatrice del Gruppo Sou⁶ nel 1984, aveva già preso parte alle precedenti rassegne italiane del 1988 e del 1993, ma in questa occasione viene approfondita in via esclusiva la sua complessa identità artistica. Le opere esposte sono installazioni luminose, realizzate nella fusione di materiali moderni come il neon e tradizionali come la carta. Una luce che non ha nulla a che vedere con la luce occidentale di matrice caravaggesca (Ronte 1997, p. 6), che scolpisce e definisce le cose; piuttosto un'illuminazione diafana che per la sua tendenza alla polverizzazione rammenta le atmosfere rarefatte della pittura tradizionale giapponese. Le opere di Ito non mostrano la volontà di uniformarsi al linguaggio europeo, ma non sono neppure una faziosa difesa di tutto ciò che è unicamente giapponese; sembrano invece essere state scelte come l'esempio paradigmatico di una risposta al desiderio di sintesi linguistica e culturale tra Oriente e Occidente (ivi, p. 7).

Tralasciando la personale di Fukushi Ito per osservare, con la dovuta distanza temporale, le tre precedenti mostre, è verosimile ipotizzare che costituiscano un progetto espositivo omogeneo. Non si trova alcuna ripetizione dei contenuti, anzi in ognuno dei tre casi viene ricostruito, in spaccato, un differente aspetto della ricerca artistica contemporanea giapponese. Leggendole in continuità, emerge il ritratto sicuramente più esaustivo di una realtà artistica vivace, ad un tempo recettiva e provvista di forte personalità. L'innegabile eterogeneità estetica, formale e linguistica trova una soluzione di continuità nell'inesauribile spiritualismo giapponese, che pervade la materia e fa vibrare ogni opera di un inafferrabile senso nascosto. Ogni artista è un'isola e le opere sono il frutto di un'elaborazione linguistica personale dettata da contingenze e sollecitazioni culturali ogni volta differenti. La varietà delle proposte racconta di un dialogo artistico lungo e intimo, dagli esiti imprevedibilmente disparati, in cui la tradizione giapponese si ibrida senza pregiudizi di sorta e senza alcun senso di inferiorità con le correnti aniconiche della pittura e della scultura occidentali del Novecento.

Trattando ora delle mostre, ben più numerose, realizzate dall' ACIG in Giappone, occorre operare un'ulteriore distinzione differenziando tra mostre pubbliche e private.

⁶ Nel 1984 Fukushi Ito, Masataka Kubota, Junro Manabe e Shinpei fondano, a Firenze, il Gruppo Sou. Sono tutti artisti attivi in Italia da qualche anno, che tra il 1984 e il 1988 espongono come gruppo in diverse città italiane e in Giappone. [*fukushiito*, <http://www.fukushiito.com/biografia.html>, 28 febbraio 2015].

Passeremo prima in rassegna queste ultime, per dedicare infine più spazio e attenzione alle esposizioni realizzate presso i più importanti musei pubblici nazionali, che per successo, grandezza e valore artistico-culturale sono il fiore all'occhiello del lavoro del Centro Italia-Giappone.

L'attività espositiva dell'ACIG in Giappone inizia, quasi timidamente, nell'ottobre del 1988 con la piccola mostra *Fontana e lo spazialismo*, presso la Kodama Gallery di Osaka. Come racconta con trasporto Giuseppe Niccoli, gran parte del merito va senza dubbio attribuito alla straordinaria figura di Takanosuke Kodama, che non era né uno storico dell'arte né un artista, ma un facoltoso *amateur* romantico, unicamente dedito alla musica e all'arte, sue grandi passioni. Quando, per gli intrecci del destino, le personalità di Niccoli e Kodama si incontrarono, nacque spontaneamente un «meticoloso e articolato programma culturale» (ed. Meneguzzo 2011, p. 204) di promozione dell'arte e degli artisti italiani. Intravedendone le potenzialità, Niccoli incoraggiò Kodama a trasformare un piano della sua palazzina liberty, nel cuore di Osaka, in una galleria d'arte. Nacque così la Kodama Gallery, che ospitò un totale di quattro eventi promossi dall'ACIG, restandone l'esclusivo interlocutore privato in Giappone. Per merito di questa collaborazione la galleria giapponese ottenne fama internazionale quale centro di ricerca artistica, come testimonia l'onorificenza di Commendatore della Repubblica Italiana conferita a Kodama nel 1993⁷.

Alla prima mostra su Lucio Fontana, seguono le mostre *Angelo Savelli* (settembre 1992), *Forma 1* (ottobre 1994) e *MAC* (marzo 1996). Confrontando la cronologia di questi eventi con quelli progettati dalla Galleria Niccoli in Italia, si nota uno scarto temporale minimo che certamente non può essere spiegato come pura casualità. Nel caso specifico, la Niccoli aveva già riscoperto il lavoro monografico di Angelo Savelli attraverso una serie di mostre monografiche tra il 1990 e il 1991, mentre le due esposizioni sui movimenti di MAC e Forma 1 si svolsero quasi contemporaneamente al loro corrispettivo italiano. In generale, le mostre portate in Giappone dall'ACIG, e questo discorso vale tanto per la Kodama Gallery quanto per le mostre pubbliche, non consistono in progetti espositivi *ex-novo*, ma nell'esportazione programmata del lavoro di studio e ricerca artistica intrapreso negli anni precedenti dalla galleria parmigiana. Lo stesso Giuseppe Niccoli conferma l'evidenza, ammettendo che questa scelta da un lato contribuì alla crescita del prestigio della sua galleria, dall'altro rese il compito dell'ACIG e la collaborazione con i vari interlocutori pubblici e privati molto più agevole, dimezzando anche i costi.

⁷ Kodama venne insignito del titolo nel 1993, in seguito all'impegno per la realizzazione della mostra *Giappone anni '90*. Una copia del documento è conservata negli archivi della Galleria Niccoli.

Al di là delle pur valide esposizioni in Italia e della grande sintonia di intenti con la Kodama Gallery e il suo proprietario, la rilevanza dell'attività espositiva dell'ACIG scaturisce dalla stretta e fortunata collaborazione attuata, negli anni, con le istituzioni pubbliche giapponesi. Tra il 1989 e il 2002 l'ACIG ha realizzato sette mostre itineranti, che hanno coinvolto i più importanti musei nazionali, e che ancora oggi si distinguono per qualità critica, corpus delle opere esposte e successo di pubblico. Le rassegne hanno ripetutamente ottenuto gli importanti patrocini dell'Ambasciata d'Italia a Tokyo, dei Ministeri - giapponesi - degli Affari Esteri e Culturali e dell'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo, assicurandosi risonanza internazionale.

La prima delle mostre pubbliche è la rassegna *Giugiaro: il mondo del design*, organizzata con la preziosa collaborazione del Museo Nazionale di Kyoto e la sponsorizzazione del quotidiano nazionale *The Asahi Shimbun*. Una mostra itinerante che tra il maggio e il settembre del 1989 ha coinvolto il National Museum of Modern Art di Kyoto, il Seibu Museum of Art e il Yurakucho Art Forum di Tokyo, il Matsuzakaya di Nagoya e il Museum of Art di Osaka.

La scelta del tema non è arbitraria. Come racconta Giuseppe Niccoli, da ormai diverso tempo si stava discutendo in merito alla possibilità di realizzare una prima grande mostra pubblica in Giappone. L'idea di realizzare una personale sul lavoro del più famoso designer italiano, divenne certezza nel corso della mostra dello stesso Giugiaro tenutasi a Parma due anni prima⁸. La ricerca storico-critica della Galleria Niccoli, anche in questo caso viene "esportata" all'estero, se non che la evidente maggior disponibilità di spazio e risorse economiche permisero la realizzazione di un percorso espositivo ben più esteso. Mentre nel 1989 tutti i professionisti dell'industrial design esponevano all'International Design Festival di Osaka⁹, per merito dell'ACIG, Giugiaro vedeva il suo lavoro consacrato e innalzato a livello museale. La rassegna ha lo scopo di ricostruire un'immagine completa di Giugiaro, attivo e particolarmente apprezzato in Giappone già dal 1960, quale esempio del miglior made in Italy. Attraverso bozzetti, progetti, prototipi e prodotti finiti, viene chiarito l'intero iter progettuale e metodologico di Giugiaro e del suo team creativo. Nel settore del product design viene ricostruita le genesi di ben venticinque progetti realizzati per diversi committenti internazionali, come gli orologi *Speedmaster Set* per la Seiko [1982], la panchina *DIAL* per l'arredo urbano o il formato pasta *Marille* per la Voiello [1983]; nel campo del car design sono esposti il prototipo *Medusa* [1980] e i modelli *Incas* [1986] e *Asgard* [1988] (Pizzo 1989).

⁸ *Giorgetto Giugiaro* (novembre 1987). Per approfondimenti sull'esposizione si rimanda al catalogo.

⁹ Organizzata dalla Japan Design Foundation.

Poco dopo la chiusura di questo primo felice evento espositivo, nel novembre del 1989, l'ACIG inaugura una monumentale mostra del pittore bolognese Giorgio Morandi. Rivela Giuseppe Niccoli che da anni le autorità culturali giapponesi chiedevano con insistenza al direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo una mostra del maestro italiano, non ottenendo mai risposta. Quello che sembrava un desiderio impossibile, iniziò a concretizzarsi quando venne chiesto aiuto alle capacità organizzative di Giuseppe Niccoli. Così tra il novembre del 1989 e l'aprile del 1990 le opere di Morandi arrivano in Giappone, ospitate da cinque musei: il Museum of Modern Art di Kamakura, il Mie Prefectural Art Museum di Tsu, il Fukuyama Museum of Art, il Yurakucho Art Forum e, soprattutto, il National Museum of Modern Art di Kyoto.

La rassegna *Giorgio Morandi*, curata da Mercedes Garberi (direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano) con il supporto di un prestigioso comitato scientifico¹⁰, rappresenta un caso senza precedenti di collaborazione tra Italia e Giappone, con le redini dell'organizzazione saldamente nelle mani del Centro Italia Giappone. Con un totale di quasi centoquaranta opere, la mostra segue l'evoluzione espressiva del linguaggio morandiano dal 1910 sino al 1964, qualificandosi come una delle più importanti rassegne fino ad allora mai dedicate all'artista. Il percorso comincia con i paesaggi del 1913-14 e le nature morte del 1916, prosegue con i più celebri capolavori metafisici – mai usciti tutti insieme fisicamente dall'Italia – del 1918-19, fintanto che la serie di nature morte degli anni Venti introduce al periodo della “crisi”, che raggiunge l'acme nella natura morta del 1936, proveniente dalla Galleria d'Arte Moderna di Bologna. La mostra, già di per sé scientificamente completa, è rinforzata da un approfondito catalogo, in cui si possono leggere, tra gli altri, i contributi critici di Mercedes Garberi, Maurizio Calvesi ed Elena Pontiggia¹¹.

¹⁰ I membri del comitato scientifico erano: Rosalba Tardito (Soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Lombardia Occidentale, Milano), Michele Cordaro (Direttore Istituto Nazionale per la Grafica, Roma), Augusta Monferini (Soprintendente ai Beni Culturali e Ambientali, Roma).

¹¹ I testi in catalogo sono di Mercedes Garberi, Maurizio Calvesi, Rosalba Tardito, Giorgio Verzotti, Luisa Arrigoni, Michele Cordaro ed Elena Pontiggia. Gli apparati critici sono a cura di Silvia Mascheroni e Maria Teresa Chirico.



静物 1953年

イタリア20世紀の巨匠

モランディ展 Giorgio MORANDI

1989年11月18日(土) - 12月24日(日) 神奈川県立近代美術館 本館 (鎌倉・鶴岡八幡宮境内) 電話: 0467-22-5300
 休館日: 休館日(11月24日) 開館時間: 午前10時 - 午後5時(入館は19時30分まで) 入館料: 一般300円(200円) 大連立700円(500円) 学生200円(100円) 小学生100円(50円) 小学生以下50円(20円)
 主催: 神奈川県立近代美術館、東京新聞 後援: 外務省、文化庁、イタリア大使館、イタリア文化会館 協力: 伊豆現代美術センター(ACKS)

Fig. 3: Locandina giapponese della mostra Giorgio Morandi (1989-1990)
 Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

Le rassegne pubbliche sino a quel momento organizzate dall'ACIG avevano riscosso un notevole, inaspettato successo e i vari direttori museali giapponesi continuavano a rivolgersi a Giuseppe Niccoli qualora avessero voluto organizzare esposizioni sull'arte italiana del Novecento. I musei giapponesi – spiega Niccoli – erano sempre piuttosto cauti nell'investimento dei loro fondi: la chiave per la continuità di questo rapporto professionale di collaborazione fu la grande fiducia che il gallerista parmigiano riuscì a guadagnarsi grazie all'impegno, alla concretezza e alla qualità del suo lavoro.

Il 1992 è un anno particolarmente proficuo, grazie a due rassegne su altrettanti movimenti artistici italiani del Novecento: la mostra itinerante *Futurismo 1909-1944*, tra aprile e agosto, e *Pop Italiano 60's* presso il Venté Museum di Tokyo. Benché non esistano precedenti espositivi come era avvenuto nel caso della rassegna di Giugiario o del ciclo di mostre presso la Kodama Gallery, entrambi gli eventi, per scelta tematica e taglio critico, si contestualizzano assolutamente in quel lavoro di studio mirato che da sempre distingue la Galleria Niccoli.

La mostra *Futurismo 1909-1944: la ricostruzione futurista dell'universo*, curata da Enrico Crispolti con la collaborazione di Masaaki Iseki¹², vuole raccontare in modo esauriente la vita biologica del movimento e l'evolversi della sua poetica, dal primo manifesto di Marinetti sino alla morte dello poeta stesso. Un evento dalle dimensioni imponenti, con un totale di duecento opere provenienti da collezioni private e musei europei e americani, reso possibile dalla sponsorizzazione del celebre quotidiano nazionale Tokyo Shimbun e supportato dagli ormai consueti patrocini¹³. Quattro i musei che, tra l'aprile e l'agosto 1992, ne sono stati la sede: il Sezon Museum of Art di Tokyo, l'Hokkaido Museum of Modern Art di Sapporo, il Miyagi Museum of Art di Sendei e il Museum of Modern Art di Shiga (Tsu).

Il titolo e il ventaglio cronologico di riferimento suggeriscono che l'approccio storiografico prescelto rifiuti il luogo comune che limita il Futurismo alla sua prima fase, per comprenderne piuttosto la complessiva vicenda, con le sue innervazioni in diversi settori dell'arte e del costume e con il suo sviluppo creativo nel tempo e nello spazio. Occorre rammentare che, per diverso tempo, anche gli studi più sistematici intorno al Futurismo furono sempre influenzati da una sorta di damnatio memoriae imposta dal legame del movimento con il regime fascista; cui seguì una rivalutazione quantomeno parziale di quel limitato numero di artisti che contribuì alla genesi e alle primissime fasi espressive. Negli anni Ottanta, tuttavia, gli studi hanno subito una svolta radicale con l'attività di ricerca dello stesso Crispolti, che ha parlato di "secondo Futurismo", intendendo con questa espressione l'evolversi cronologico dell'avanguardia, e non certo un suo declino. La mostra organizzata dall'ACIG potrebbe essere interpretata come una nuova occasione di rivisitazione del tema, contestualizzandola così con tutta la serie di eventi espositivi che Crispolti curò tra il 1980 e il 1989¹⁴.

¹² Masaaki Iseki è stato Direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura (Roma) dal 1985 al 1988. È uno dei più significativi studiosi giapponesi di arte italiana moderna e contemporanea, dedicando particolare attenzione al rapporto artistico tra Italia e Giappone.

¹³ La mostra è patrocinata da Ministero degli Affari Esteri del Giappone, Agenzia per gli Affari Culturali del Giappone, Ambasciata Italiana in Giappone, Istituto Italiano di Cultura in Giappone.

¹⁴ Si ricordino le mostre: Ricostruzione futurista dell'universo del 1980, presso la Mole Antonelliana (Torino) e Futurismo e Futurismi del 1986 a Palazzo Grassi (Venezia).

Il percorso espositivo si articola in tre sezioni principali: «Metropoli futurista», in cui viene documentata la visione architettonica degli anni Dieci di Sant’Elia, Chiattonne, Marchi e Prampolini, e degli anni Venti e Trenta con lavori di Depero, Fiorini, Diulgheroff, Mazzoni e Mosso; «Dinamismo, immaginazione meccanica, simultaneità urbana e proiezione cosmica», il cuore della mostra, dove attraverso le opere di Balla, Boccioni, Severini, Sironi, Funi e Dottori sono ripercorse sia la fase analitica (1913-1914) che quella sintetica (1915-1918) e, a seguire, tutti gli sviluppi tecnico-linguistici della fotografia, dell’aeropittura, della grafica e del fotomontaggio; l’ultima sezione dal titolo «Universo ricostruito» tratta del concetto di arte totale spaziando nei settori del teatro, dell’arredo e della moda. La mostra acquista di peso, considerando l’importanza germinale del Futurismo italiano per lo sviluppo di certa arte contemporanea giapponese¹⁵.



Fig. 4: Catalogo della mostra *Futurismo 1909-1944: la ricostruzione futurista dell'universo* (1992)
 Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

¹⁵ Il Futurismo fu l'unica avanguardia europea ad arrivare in Giappone quasi contemporaneamente alla sua genesi. Pochi mesi dopo la pubblicazione del Manifesto su «Le Figaro», venne pubblicata una traduzione parziale sulla rivista letteraria «Subaru» per opera di Mori Ogai. Per approfondimenti sull'influenza del Futurismo sui linguaggi artistici giapponesi si rimanda a Masaaki, I 2001, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Skira, Milano.

Anche la rassegna *Pop Italiana 60's*, presso il Ventè Museum di Tokyo, rappresenta un significativo momento di rilettura delle peculiarità che contraddistinsero il movimento d'avanguardia in Italia. Con lo scemare dell'interesse per l'action painting e per l'informale europeo, l'Italia fu la prima nazione europea ad accogliere i movimenti del new dada e della pop art, percependone l'importanza storica e l'originalità espressiva. Già nei primissimi anni Sessanta la tendenza acquisiva corpo e fisionomia – soprattutto nei circoli artistici romani – per diffondersi capillarmente in tutto il paese a seguito della Biennale di Venezia del 1964.

La mostra costruita dall'ACIG intende ricostruire il ramificato tessuto culturale di quegli anni, rivelando come la pop italiana, solo all'apparenza figlia di Wharol e Rauschenberg, nascesse da un'elaborazione profonda e personale sui temi del Dada ultima maniera. Le oltre quaranta opere inviate in Giappone, sono esposte secondo un percorso tematico suddiviso in tre sezioni, affidate ad altrettanti curatori: la sezione di scultura e pittura curata da Cesare Vivaldi, con opere di Festa, Angeli, Schifano, Ceroli, Pistoletto e altri; la sezione di design curata da Tersilla Giacobone e quella di fotografia da Getulio Alviani. Ne risulta un ampliamento e un'intera riqualificazione del movimento che, grazie allo sviluppo di caratteristiche uniche sul piano mondiale, perviene a vero e proprio modello artistico (Vivaldi 1992). Con andamento contrario, lo studio condotto dall'ACIG in questa occasione diventerà la base teorica per la mostra sulla pop art realizzata dalla Galleria Niccoli nel 1999¹⁶.

Il 1994 è la volta di *Mistero e Mito: momenti della pittura italiana 1930/60/90*, un'altra grande esposizione itinerante "su commissione", in cui l'ACIG lavorò quale organizzatore e coordinatore, e che interessò quattro musei: Fukuyama Museum of Art, il Chiba Prefectural Museum of Art, il Museum of Art di Kochi e l'Iida City Museum.

Il tema è un soggetto originale ideato da Fumihiko Tanifuzi, studioso d'arte italiana nonché curatore dell'evento. Alla base della mostra c'è la volontà di esaminare il rapporto dialettico tra innovazione e tradizione che caratterizza l'evolversi dell'arte italiana del Novecento. Mediante l'individuazione di tre punti fermi cronologici – i decenni 1920/30, 1950/60 e 1990 – viene costruito un percorso storico, caratterizzato dal ritorno dei concetti di mistero e mito, quali ideali comuni a ricerche espressive poeticamente e stilisticamente differenti. Per il primo decennio sono presentate opere dei pittori metafisici - Carrà, de Pisis, Casorati, Morandi, De Chirico e Sironi - e di altri come Mafai, Severini e Rosai, che trovarono in un ritorno alla tradizione la risposta alle inquietudini del loro tempo. Per gli anni 1950/1960, le opere di Burri, Fontana, Capogrossi, Vedova, Manzoni, Castellani, Dorazio e Accardi, rivelano come i due temi siano legati non più ai problemi della forma, ma a quelli della materia in tutte le sue possibilità linguistiche ed espressive. Le opere in esposizione in riferimento all'ultimo

¹⁶ *L'Arte Pop in Italia* (dicembre 1999, Galleria Niccoli; marzo 2000, MAN – Museo Arte, Nuoro)

decennio, infine, rafforzano la solidità del tema mostrando che le ricerche contemporanee – quelle di Arcangelo, Ceccobelli, Carboni e Dessì – cercano nella sintesi tra innovazione e mitologica tradizione la risposta all'esuberanza linguistica della precedente stagione postmoderna. Poiché soggetto e percorso tematico si basano su un taglio critico non convenzionale, il catalogo si arricchisce di saggi esaustivi intorno ad ogni periodo storico-artistico preso in esame.

L'evento ebbe, ancora una volta, grande successo, ma dopo *Mistero e mito* l'attività espositiva pubblica del Centro Culturale Italia Giappone subì una battuta d'arresto. Le ragioni di tale rallentamento sono da ricercare nelle mutate condizioni economiche del paese. Se durante la nascita dell'ACIG, il Giappone era una delle realtà economiche in più forte ascesa, dalla metà degli anni Novanta il collasso dell'*Hensei Boom* produsse un durevole periodo di crisi economico-finanziaria, in seguito al quale gli investimenti in campo artistico calarono drasticamente. Una condizione di stallo che perdurò per tutto il primo decennio degli anni Duemila.

Se non che, nell'estate del 2002 e in circostanze del tutto particolari, l'ACIG riprende la sua attività per l'organizzazione della mostra *Afro, Burri, Fontana*. In quel periodo si stava svolgendo la rassegna culturale, organizzata dal Ministero degli Affari Esteri, "Italia-Giappone 2001-2002", rivolta alla promozione della cooperazione culturale tra i due paesi. Praticamente quello che l'ACIG, nel suo piccolo, aveva già fatto per anni. Sul finire della rassegna, la volontà degli organizzatori era quella di realizzare un evento espositivo dal forte impatto mediatico e culturale. Il problema era che nessuno sapeva né cosa fare né come muoversi. Dunque Giuseppe Niccoli venne convocato a Roma, con la precisa richiesta di fornire il suo aiuto e la sua esperienza.

I tempi erano ristretti e mancava tutto: il progetto, il museo giapponese che potesse ospitare l'avvenimento e, dulcis in fundo, la [stessa] copertura dei costi. La situazione era disperata ma, poiché un progetto mi era già venuto in mente, promisi che avrei fatto tutto il possibile per risolvere quel complicato problema (ed. Meneguzzo, p. 293).

Subito Niccoli contattò l'Archivio Afro e le Fondazioni Burri e Fontana, e contemporaneamente fece appello a quei contatti del mondo culturale giapponese con cui aveva collaborato sotto l'egida del Centro Italia Giappone. Da un lato le varie fondazioni approvarono il programma espositivo proposto, rendendosi disponibili a qualsiasi prestito; dall'altro il Fukuyama Museum of Art (Fukuyama) e il National Museum of Art di Osaka si offrirono come sedi, accollandosi anche tutte le spese. La mostra fu un incredibile successo e l'ACIG, che figurava come coordinatore dell'evento, si confermava come un'importante ed efficace strumento di produzione

culturale. Unica nota stonata fu la mancanza di un Fontana di proprietà dell'Ambasciata Italiana a Tokyo, la quale negò il prestito, testimoniando l'inspiegabile indisposizione delle istituzioni pubbliche italiane nel rapportarsi ad enti privati.

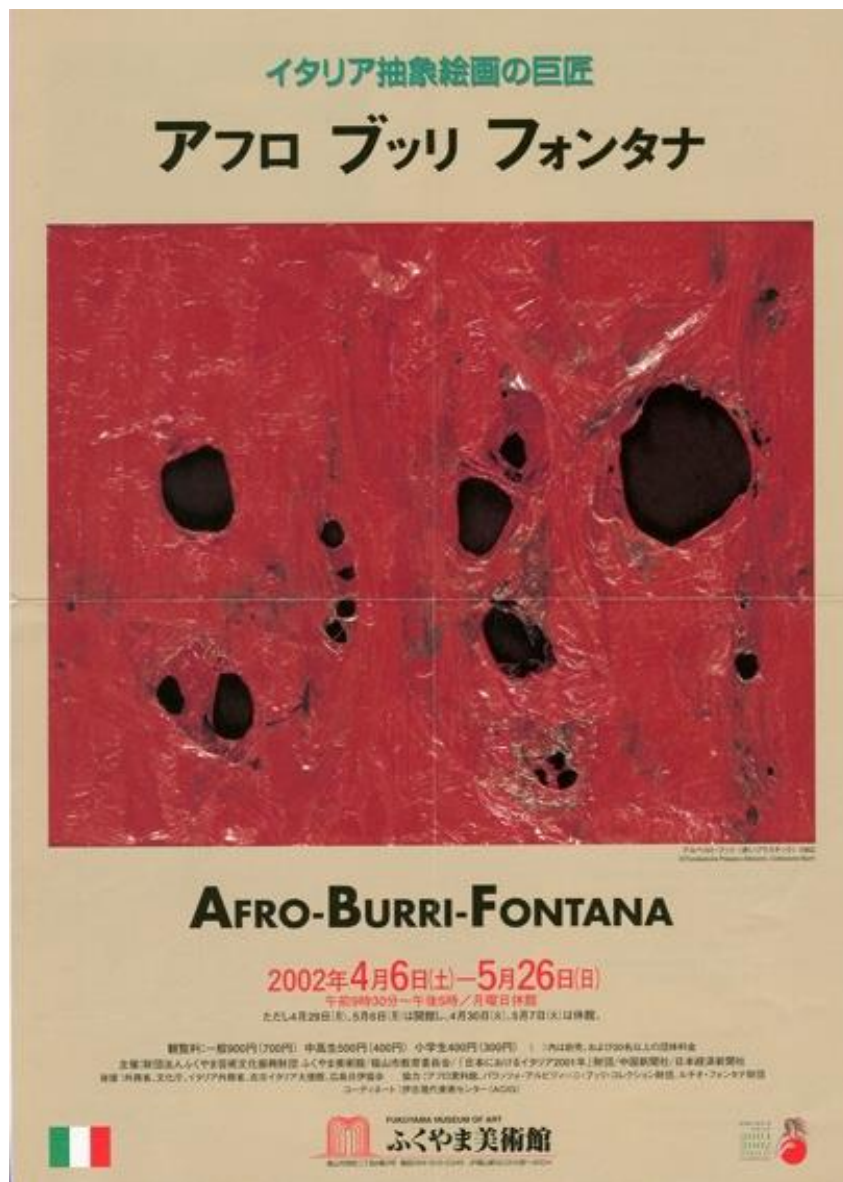


Fig. 5: Locandina giapponese della mostra *Afro, Burri, Fontana* (2001)
Courtesy: Galleria d'Arte Niccoli.

Dopo quest'ultimo evento, per le suddette ragioni economiche l'attività dell'ACIG si è arrestata per più di dieci anni, sia in Italia che in Giappone. Nel 2014 tuttavia, con tutte le cautele del caso, è stata organizzata una nuova mostra itinerante pubblica, su sollecitazione di quelle stesse personalità che avevano già apprezzato il lavoro di Giuseppe Niccoli nel ventennio precedente. Come tema viene selezionato l'importante movimento dell'Arte cinetica e programmata, argomento particolarmente caro a

Giuseppe Niccoli che 2000 fu tra i primi a riscoprire ed esporre gli artisti più importanti di questo movimento¹⁷. Il fatto che la maggior parte delle opere esposte siano di proprietà della galleria, costituisce uno sgravio organizzativo ed economico, di cui non si poteva non tener conto.

La mostra *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968*, curata da Marco Meneguzzo, rappresenta la prima occasione per il pubblico giapponese di conoscere i vari Gruppi N, T e MID nonché le presenze straniere che in quegli anni aderirono alla corrente italiana. Attraverso una selezione di novanta opere, la mostra riesce a costruire per intero la vicenda dell'Arte Cinetica, dalle sue origini con Bruno Munari ed Enzo Mari, alle espressioni più caratterizzanti come quelle di Colombo, Biasi, Morellet e Soto, ecc. L'evento, patrocinato dall'Ambasciata Italiana e dall'Istituto Italiano di Cultura (Tokyo), ha coinvolto fino a questo momento il Yamanashi Prefectural Museum of Art (Yamanashi), ed il Sompō Japan Museum of Art di Tokyo; e si concluderà l'imminente primavera facendo tappa presso il Fukuyama Museum of Art e il Museum of Modern Art di Saitama. Anche in questo caso, dal Giappone arrivano positivi riscontri.

Una trattazione sul programma corposo e articolato promosso dal Centro Italia-Giappone – che per rilevanza storico-artistica meriterebbe ben più spazio – non può non risolversi con alcune riflessioni generali conclusive. Un primo macroscopico aspetto da considerare è la disparità numerica tra mostre italiane e giapponesi, che Niccoli riconduce alle diverse condizioni economiche. Se infatti in Italia le mostre erano in linea di massima tutte a carico della galleria, in Giappone ogni evento espositivo godeva di fondi e sponsor assai più facoltosi, e soprattutto della maggiore disponibilità degli enti pubblici a legarsi con enti privati. Il più intenso lavoro in Giappone si giustifica anche in chiave economica.

Un simile divario è riscontrabile anche confrontando il successo delle due serie di eventi: contrariamente all'accoglienza calorosa e al numero elevato di visitatori in Giappone, il pubblico italiano, forse per l'enigmaticità del messaggio artistico nipponico, si è dimostrato piuttosto freddo così che pochi degli artisti intervenuti hanno potuto continuare la loro carriera nel nostro paese.

Ciò non diminuisce il valore dell'operazione culturale dell'ACIG. Anzi, la scelta del Giappone quale interlocutore denota non solo grande perspicacia, ma la capacità di saper interpretare le esigenze del tessuto culturale e trasformarle in opportunità da

¹⁷ *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968* (dicembre 2000, Galleria Niccoli; maggio 2001, MAN – Museo Arte, Nuoro). Con il supporto dello storico dell'arte Marco Meneguzzo, Niccoli andò alla ricerca dei più importanti esponenti del movimento e delle loro opere, fino ad allora marginali in termini sia storici sia di mercato. Le opere esposte sono di proprietà della Galleria Niccoli, e per l'occasione i marchingegni vennero "restaurati" e resi nuovamente funzionanti.

cogliere. Relativamente al contesto italiano, serve considerare che si è sempre guardato al Giappone in termini di “giapponismo”, ovvero prestando attenzione alle espressioni artistiche tradizionali e artigianali, mentre le prime occasioni espositive pubbliche riguardo l’arte contemporanea giapponese sono state le mostre *Giappone avanguardia del futuro* del 1985 (Genova) e *Gutai negli anni Cinquanta* del 1990 (Roma)¹⁸. Un precedente da ricordare è il caso della Galleria Notizia (Torino) di Luciano Pistoï, che nel 1959, su iniziativa di Tapié, fu la sede della settima mostra del gruppo Gutai. A questa occasione seguì la mostra “Arte Nuova” presso Palazzo Graneri (Torino) – realizzata sempre grazie a Tapié per ripetere l’importante esperienza di Osaka – dove gli artisti Gutai vennero assimilati al movimento informale (ed. Carel 2012, pp. 171-175). Questo trascorso ci dice che, in generale, l’impulso allo studio dell’arte contemporanea giapponese venne da gallerie private e solo molto raramente da istituzioni pubbliche. Dunque l’idea di “importare” l’arte contemporanea giapponese non fu né una scelta scontata né una moda fugace, quanto la volontà di andare ad occupare un vuoto nel panorama artistico italiano.

Guardando alla produzione giapponese, il bilancio è ancora più positivo. Certo è innegabile che le quattro mostre alla Kodama e le sette mostre pubbliche organizzate dalla Galleria Niccoli rappresentino un caso unico di collaborazione con istituzioni pubbliche e private. Più di tutto, occorre rimarcare che l’attività espositiva giapponese costituisce un progetto di esportazione omogeneo, calibrato e di successo, che non ha solo portato fisicamente l’arte italiana, ma ha incoraggiato la creazione di percorsi storico-critici densi e divulgativi. Il Giappone è sempre stato un paese aperto e recettivo, e di certo Giuseppe Niccoli seppe comprendere le possibilità legate all’interesse per l’arte italiana del Novecento.

Arte cinetica e programmata 1958-1968 sancisce la ripresa dell’attività del Centro Culturale Italia-Giappone. Durante l’intervista che ha supportato la stesura di questo testo, Giuseppe Niccoli non ha escluso che, nonostante tutte le difficoltà, si verifichi nuovamente la possibilità di realizzare altre mostre. C’è da augurarsi che questo desiderio si concretizzi e che l’esposizione in corso costituisca il rilancio dell’attività espositiva dell’ACIG in Giappone ma anche, soprattutto, in Italia, poiché nel nostro paese sono ancora troppo pochi, e troppo poco approfonditi, i momenti di riflessione sulle manifestazioni artistiche del Giappone contemporaneo.

¹⁸ Per approfondimenti si rimanda ai cataloghi: Assessorato alla Cultura Città di Genova 1985, *Giappone avanguardia del futuro*, catalogo della mostra, Electa, Milano; eds. Osaki, S, Monferini, A & Cossu, M 1990, *Giappone all’avanguardia: il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, Electa, Milano.

Allegato A – Cronologia

ITALIA	GIAPPONE
<p>ottobre 1986 - Artisti giapponesi in Italia Galleria d'Arte Niccoli, Parma Galleria Vivita, Firenze</p> <p>maggio 1988 - Carta e arte contemporanea Galleria d'Arte Niccoli, Parma</p>	<p>ottobre 1988 - Fontana e lo spazialismo Kodama Gallery, Osaka</p> <p>maggio/settembre 1989 - Giorgetto Giugiaro The National Museum of Modern Art, Kyoto The Seibu Museum of Art, Tokyo Yurakucho Art Forum, Tokyo Matsuzakaya, Nagoya The Museum of Art, Kintestu, Osaka</p> <p>novembre 1989/aprile 1990 - Giorgio Morandi The Museum of Modern Art, Kamakura Mie Prefectural Art Museum, Tsu Fukuyama Museum of Art, Fukuyama Yurakucho Art Forum, Tokyo The National Museum of Modern Art, Kyoto</p> <p>aprile/agosto 1992 - Futurismo 1909-1944 Sezon Museum of Art, Tokyo Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo The Miyagi Museum of Art, Sendai The Museum of Modern Art, Shiga, Tsu</p> <p>settembre 1992 - Angelo Savelli Kodama Gallery, Osaka</p> <p>dicembre 1992 - Pop Italiana 60's Venté Museum, Tokyo</p>
<p>gennaio 1993 - Giappone Anni 90 Museo del Folklore, Roma Stadtmuseum, Düsseldorf</p>	<p>aprile/agosto 1994 - Mistero e Mito Fukuyama Museum of Art, Fukuyama Chiba Prefectural Museum of Art, Chiba The Museum of Art, Kochi Iida City Museum, Iida</p> <p>ottobre 1994 - Forma 1 Kodama Contemporary Art Institute, Osaka</p> <p>marzo 1996 - MAC Movimento Arte Concreta Kodama Gallery, Osaka</p>
<p>ottobre 1997 - Fukushi Ito Galleria d'Arte Niccoli, Parma</p>	<p>aprile/giugno 2002 - Afro, Burri, Fontana Fukuyama Museum of Art, Fukuyama The National Museum of Art, Osaka</p> <p>aprile 2014/settembre 2015 - Arte Cinetica e Programmata in Italia 1958-1968 Yamanashi Prefectural Museum of Art, Yamanashi Sompo Japan Museum of Art, Tokyo Fukuyama Museum of Art, Fukuyama The Museum of Modern Art, Saitama</p>

L'autrice

Dopo una iniziale formazione scientifica in Scienze e Tecnologie per la conservazione e il restauro dei beni culturali, Martina Mariani completa il percorso accademico laureandosi, nel dicembre 2014, in Storia, Critica e Organizzazione delle Arti e dello Spettacolo (Università degli Studi di Parma), con una tesi in critica dell'architettura dal titolo *L'atmosfera di SANAA. La teoria estetica delle atmosfere come orizzonte teorico e strumento critico per la prassi architettonica*. Nell'estate 2011 affronta un tirocinio presso la Galleria d'Arte Niccoli (Parma), con la quale ha collaborato per la pubblicazione di questo testo.

e-mail: martina.mariani1@studenti.unipr.it

Riferimenti bibliografici

'A Tokyo l'Italia negli anni della pop' 1995, *Flash Art*, vol. XXVI, n. 172.

Afro, Burri, Fontana 2002, catalogo della mostra, Fukuyama Museum of Art – The National Museum of Art, Fukuyama – Osaka, aprile-giugno 2002, Fukuyama Museum of Art e The National Museum of Art, Fukuyama-Osaka.

Berti, G 1986, 'Quel Giappone che parla europeo', *L'Unità*, 17 ottobre, p. 41.

Bignardi, M 1992, 'Tokyo Futurism 1909-1944', *Terzocchio*, vol. 18, n. 65, pag. 70.

Bonasegale, G & Fagone, V (eds.) 1993, *Giappone Anni '90*, catalogo della mostra, Grafiche Stop Editrice, Parma.

C., S 1986 'Il Giappone in Passerella', *Il Resto del Carlino*, 4 ottobre, s. p.

Caprile, L 1992, 'Il futurismo italiano nell'isola del Sol Levante', *Il Sole 24 Ore*, 12 aprile, p. 21.

Carel, A (ed.) 2012, *Un Art autre? Artistes autour de Michel Tapié, une exposition*, catalogo della mostra, sede di Christie's, Parigi, gennaio –febbraio 2012, Christie's, Parigi.

Cavazzini, G 1986, 'I giapponesi in Italia', *Gazzetta di Parma*, 10 ottobre, p. 3.

Cavazzini, G 1988, 'Carta giapponese', *Gazzetta di Parma*, 19 giugno, p. 16.

Crispolti, E (ed.) 1992, *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, aprile – settembre 1992, The Tokyo Shimbun, Tokyo.

Dalesio, G 1993, 'Giappone Anni 90', *Titolo*, vol. 4, n. 13, pp. 76-80.

De Marchis, G 1989, 'Due casi assai diversi in Giappone: De Chirico e Morandi. All'ultimo piano del supermarket il Pictor Optimus diventa postmoderno', *Il Giornale dell'Arte*, vol. 6, n. 73, p. 22.

Duranti, M 1992, 'I futuristi italiani in Giappone', *Arte*, n. 233, p. 33.

Galleria Niccoli (ed.) 1986, *Artisti Giapponesi in Italia*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli – Galleria Vivita, Parma – Firenze, ottobre 1986, Grafiche Step Editrice, Parma.

Galleria Niccoli (ed.) 1989, *Giugiaro: car & industrial design 1982-1987*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, maggio-settembre 1989, The Asahi Shimbun, Kyoto.

Galleria Niccoli (ed.) 1989, *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, novembre 1989 – aprile 1990, The Tokyo Shimbun, Tokyo.

Galleria Niccoli (ed.) 1992, *L'Italia negli anni della Pop*, catalogo della mostra tenutasi, Venté Museum, Tokyo, dicembre 1992 - febbraio 1993, Fujita Venté, Tokyo.

Galleria Niccoli (ed.) 1994, *Forma 1. Il primo astrattismo del dopoguerra*, catalogo della mostra, Kodama Gallery, Osaka, ottobre 1994, Grafiche Step Editrice, Parma.

Galleria Niccoli (ed.) 1996, *MAC. Movimento Arte Concreta*, catalogo della mostra, Kodama Gallery, Osaka, marzo 1996, ALSABA, Siena.

Galleria Niccoli (ed.) 1997, *Fukushi Ito*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli, Parma, ottobre - novembre 1997, Galleria d'arte Niccoli, Parma.

'Giorgio Morandi in Giappone' 1989, *La Repubblica – Economia Regione*, 21 ottobre, p. 7.

Gravano, V 1992, 'La ripresa giapponese? Ricomincia dai futuristi', *ArteIn*, vol. 5, n. 2, pp. 22-24.

Katoh, Y (ed.) 1988, *Fontana e lo spazialismo*, catalogo della mostra, Kodama Gallery, Osaka, ottobre 1988, Kodama Gallery, Osaka.

Masaaki, I 2001, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Skira, Milano.

Meneguzzo, M (ed.) 2011, *Galleria d'arte Niccoli 1970-2011: Giuseppe Niccoli, Roberto Niccoli, Marco Niccoli*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli, Parma, dicembre-marzo 2011, Grafiche Stemp Editrice, Parma.

Meneguzzo, M (ed.) 2014, *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, aprile 2014 – settembre 2015, Art Planning Rey, Tokyo.

'Mystery and Myth: Italian Painting travels in Japan' 1994, *Flash Art International*, vol. XXVII, n. 177, p. 138.

Pignatelli, J 1994, 'Mistero e mito della pittura italiana', *Carte d'Arte*, vol. 7, n. 2, pp. 33-34.

Pizzo, A 1989, 'Giorgetto Giugiaro, "ambasciatore" dell'industrial design e del made in Italy dall'Europa all'Oriente', *Modaviva*, n. 31, pp. 176-177.

'Quale ricerca artistica dei giapponesi in Italia' 1986, *Gazzetta di Parma*, 10 ottobre, s. p.

'Quando l'Italia era «pop»' 1993, *Il Sole 24 Ore*, 17 gennaio, p. 29.

'Rassegna del design di Giorgetto Giugiaro' 1989, *Qui Parma*, 13 aprile, p. 7.

Ronte, D 1997, 'Fukushi Ito', in *Fukushi Ito*, ed. Galleria Niccoli, Galleria d'arte Niccoli, Parma, pp. 5-7.

Rossi, A 1986, 'Il Giappone a Parma', *Arte*, n. 169, pp. 56-57; 118-119.

Saccò, A 1986, 'Artisti Giapponesi in Italia', *Images*, vol. 1, n. 1, p. 35.

Sato, K 1986, 'Parma: un mondo di carta', *Interni*, n. 385, pp. 70-71

Spada, S 1995, 'Mistero e Mito. Arte italiana in Giappone', *Tema Celeste*, vol. 11, n. 50, p. 83.

Tani, A (ed.) 1988, *Carta e arte contemporanea*, catalogo della mostra, Galleria Niccoli, Parma, maggio 1988, Grafiche Step Editrice, Parma.

Tanifuzi, F (ed.) 1994, *Mistero e Mito. Momenti della pittura italiana 1930-1960-1990*, catalogo della mostra itinerante, Giappone, aprile-agosto 1994, Fukuyama Museum of Art, Fukuyama.

Tedeschi, N 1986, 'Itai & C. l'arte è a levante', *Il Solo 24 Ore*, 2 novembre, s. p.

Vescovo, M 1988a, 'Sembra carta giapponese? È materia mimetica per la scultura', *Il Lavoro*, 3 agosto, s. p.

Vescovo, M 1988b, 'Carta e arte contemporanea', *Contemporanea*, vol. 1, n. 2, s. p.

Vescovo, M 1989, 'Giorgio Morandi', *Contemporanea*, vol. 3, n. 5, p. 95.

Vivaldi, C 1992, 'Classicità e Pop Art', in *L'Italia negli anni della Pop*, ed. Galleria Niccoli, Fujita Venté, Tokyo, pp. 194-197.



Raffaella Perna

Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta



Abstract

Gallerista, organizzatrice e curatrice di mostre, Romana Loda è stata un personaggio chiave nella diffusione dell'arte femminista e più in generale dell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta; in quel decennio infatti Loda ha promosso il lavoro di numerose artiste attive in Italia, sia attraverso la sua galleria, la Multimedia di Erbusco (Brescia), sia mediante esposizioni in spazi pubblici e privati. All'epoca queste mostre riscossero l'attenzione del pubblico, della critica e della stampa specializzata; a esse presero parte alcune delle artiste più significative e affermate del panorama artistico europeo. Il mio articolo si propone di riconsiderare il ruolo di Loda nella scena artistica italiana degli anni Settanta, concentrandosi, in particolare, sulle esposizioni di donne da lei organizzate tra il 1974 e il 1978. Rileggere l'attività di Loda consente di affrontare alcuni nodi essenziali del dibattito critico sull'arte delle donne emerso nel nostro Paese nel corso del decennio, in particolare la presa di coscienza e la denuncia delle disparità tra i sessi, le difficoltà delle artiste nell'accesso agli spazi espositivi e nel rapporto con le istituzioni, e, soprattutto, il ruolo controverso delle cosiddette mostre "ghetto".

Art dealer, organizer and curator of exhibits, Romana Loda was a key protagonist in the circulation of feminist art and more in general of women's art in Italy in the 70s. During the decade in fact Loda promoted the work of a number of artists active in Italy, both through her gallery, the Multimedia in Erbusco (Brescia), and with expositions held in private and public spaces. These shows gained the attention of the public, of critics and of the specialized press, and some of the most important and well-known artists in the artistic European scene participated. My article aims to reconsider the role Loda played in the Italian artistic scene in the 70s, focusing in particular on the exhibitions on women's art she organized between 1974 and 1978. To talk about the activity carried out by Loda allows to consider some essential points in the critical debate on women's art in Italy during the 70s, in particular the awareness and battle against gender disparity, the difficulties experienced by the artists in trying to access exhibition spaces and in their relationship with the institutions, and, finally, the controversial role played by the so called "ghetto expositions".



In un'intervista del 2001 Lea Vergine racconta che l'idea germinale di organizzare la prima grande esposizione italiana dedicata alle artiste delle avanguardie storiche (*L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, 1980) le venne nel 1975, quando visitò la mostra *Magma*, tenutasi tra il novembre e il dicembre di quell'anno al Castello di Oldofredi di Iseo, vicino a Brescia¹. *Magma* fu una delle

¹ «Ho cominciato a notare con maggiore attenzione il lavoro delle donne», ricorda Lea Vergine, «finché a una mostra fatta da Romana Loda, a Brescia, una mostra storica, qualcuno dei presenti – forse la moglie di Boetti – mi disse hai scritto tante volte di artiste, perché non ti occupi *seriamente* di questo problema?» (Vergine 2001, 38). Desidero ringraziare Paola Mattioli, Libera Mazzoleni, Bianca

prime rassegne di arte al femminile realizzate in Italia a ottenere una certa risonanza nel sistema artistico internazionale, grazie soprattutto al lavoro di promozione e alla fitta rete di relazioni intrecciate dalla curatrice, Romana Loda, personaggio chiave nella diffusione dell'arte femminista e più in generale dell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta. Loda ha promosso il lavoro di numerose artiste operanti nel nostro Paese, sia attraverso la sua galleria, la Multimedia di Erbusco (Brescia), sia mediante esposizioni in spazi pubblici e privati, quali *Coazione a mostrare* (Loda 1974), *Magma* (Loda 1975; 1976; 1977), *Altra misura* (ed. Loda 1976) e *Il volto sinistro dell'arte* (ed. Loda 1978). All'epoca queste mostre riscossero l'attenzione del pubblico, della critica e della stampa specializzata; a esse presero parte alcune delle artiste più significative e affermate del panorama artistico europeo, come, tra le altre, Niki de Saint-Phalle, Gina Pane, Marina Abramović, Annette Messager.

Ciononostante l'attività di Loda, scomparsa nel 2010, è rimasta sinora ai margini della ricerca storico-artistica²; la carenza di studi si spiega, da un lato, con la scarsità d'interesse nei confronti dell'arte femminista italiana nel suo complesso. Dall'altro, con il cambiamento di rotta compiuto da Loda negli anni Ottanta, quando le sue scelte curatoriali mutano sensibilmente, ed ella smette di progettare mostre collettive di artiste. Il mio articolo si propone di riconsiderare il ruolo di Loda nella scena artistica degli anni Settanta, concentrandosi, in particolare, sulle esposizioni di donne da lei organizzate tra il 1974 e il 1978, anni cruciali per la formazione di una consapevolezza di genere nell'arte italiana. Rileggere l'attività di Loda consente, infatti, di affrontare alcuni nodi essenziali del dibattito critico sull'arte delle donne emerso nel nostro Paese nel corso del decennio, in particolare la presa di coscienza e la denuncia delle disparità tra i sessi, le difficoltà delle artiste nell'accesso agli spazi espositivi e nel rapporto con le istituzioni e, soprattutto, il ruolo controverso delle cosiddette mostre "ghetto". Fu, infatti, Loda la prima in Italia a ideare mostre di artiste donna (attive soprattutto nell'ambito della Body Art e dell'arte comportamentale), al fine di porre in evidenza la scarsa presenza femminile nelle esposizioni pubbliche e private³. Benché dai suoi scritti non emerga un quadro teorico di riferimento, né sia resa esplicita una piena consapevolezza delle istanze politiche, sociali e culturali legate alla pratica e al pensiero femminista, le sue mostre, tuttavia, hanno gettato luce, con un certo anticipo nel panorama artistico italiano, su alcune questioni sostanziali sollevate dal femminismo, come la necessità per le donne di riappropriarsi

Menna (in arte Tomaso Binga), Suzanne Santoro e Archivia – Casa Internazionale delle Donne (Roma) per il supporto nelle ricerche; ringrazio, inoltre, il/la *referee* per i suggerimenti, e Claudio Zambianchi per il sostegno e i consigli preziosi.

² La figura di Loda non viene ricordata, ad esempio, nel recente contributo *Voices and Images of Italian Feminism* (Russi Kirshner 2007, 385-399), dedicato specificamente al rapporto tra arte, critica e femminismo in Italia negli anni Settanta.

³ A partire dal 1972 Mirella Bentivoglio cura una serie di mostre al femminile, ma, diversamente da Loda, ella si concentra soltanto sul lavoro di autrici attive nel campo della poesia visiva.

di spazi a loro storicamente preclusi, di entrare nel mercato dell'arte e nelle collezioni dei musei. Problemi, quest'ultimi, che, già da alcuni anni, erano al centro delle rivendicazioni delle militanti attive negli Stati Uniti: nel 1970 il gruppo *Ad Hoc Women's Art Committee*, di cui facevano parte, tra le altre, Lucy Lippard, Poppy Johnson, Brenda Miller e Faith Ringgold, protestò con forza contro l'orientamento maschilista della Whitney Annual (poi Biennial), inviando una lettera al museo in cui si richiedeva che il cinquanta per cento degli artisti invitati all'esposizione fosse donna e che di questo cinquanta per cento la metà fosse composta da artiste nere (Ringgold 2005). Nel 1971 Linda Nochlin, sulle pagine di *Artnews*, si era interrogata sull'assenza delle donne nel mondo dell'arte e della cultura occidentale, ponendo una domanda carica di conseguenze per le ricerche e i dibattiti condotti dalle storiche dell'arte femministe nel corso degli ultimi quattro decenni: «Perché non ci sono mai state grandi artiste donne?» (Nochlin 1971).

Nell'ideare mostre al femminile Loda parte da un interrogativo simile: le sue scelte curatoriali hanno contribuito a denunciare l'assenza delle donne nel contesto dell'arte italiana, e a porre in evidenza come tale emarginazione non fosse un dato naturale e immutabile, ma, viceversa, fosse legata a precise condizioni storiche, sociali e culturali.

Coazione a mostrare (1974)

Loda inizia a progettare la prima mostra al femminile nel 1973; l'idea prende corpo l'anno successivo con l'esposizione *Coazione a mostrare*, inaugurata nel settembre del 1974 al Palazzo Comunale di Erbusco. Già in questa prima mostra si evidenziano alcuni elementi che caratterizzeranno anche le successive esposizioni da lei curate, soprattutto la scelta di riunire le opere realizzate da artiste di età e ambiti espressivi diversi e la spiccata vocazione internazionale. A *Coazione a mostrare* partecipano infatti trenta artiste⁴, di cui solo tredici nate o residenti stabilmente nel nostro Paese. Loda affianca autrici già affermate, come Carla Accardi, Giosetta Fioroni e Ketty La Rocca, ad artiste affacciate da poco sulla scena dell'arte italiana, quali Tomaso Binga o Verita Monselles. La curatrice segue lo stesso criterio anche nella selezione delle artiste straniere, quasi tutte europee, ma appartenenti a generazioni e linee di ricerca eterogenee: tra di esse figurano esponenti delle prime avanguardie, come Sonia Delaunay, protagoniste delle

⁴ Le artiste in mostra sono: Carla Accardi, Diane Arbus, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Martha Boto, Nilde Carabba, Dadamaino, Hanne Darboven, Sonia Delaunay, Amalia Del Ponte, Giosetta Fioroni, Nicole Gravier, Laura Grisi, Ketty La Rocca, Verena Loewensberg, Milvia Maglione, Agnes Martin, Verita Monselles, Louise Nevelson, Yoko Ono, Gina Pane, Beverly Pepper, Edda Renouf, Bridget Riley, Andreina Robotti, Dorothea Rockburne, Niki de Saint-Phalle, Grazia Varisco, Nanda Vigo, Dorothee Von Windheim.

neoavanguardie, quali Yoko Ono e Niki de Saint-Phalle, e autrici quasi esordienti, come Edda Renouf, la cui prima mostra personale si era tenuta nel 1972 alla galleria Yvon Lambert a Parigi.

Le scelte - scrive Loda - sono state fatte, anche questa volta, dopo attenta valutazione della reale autonomia di ogni artista, senza particolari preclusioni per i "media" utilizzati. [...] Di proposito è stata tenuta una certa continuità storica, funzionale alla necessità di fornire agganci sicuri: ciò per evitare a quella parte del pubblico che non frequenta abitualmente i templi in cui si consumano i riti delle avanguardie, un impatto troppo straniante con certe espressioni recentissime e dunque più difficili ad un primo approccio» (Loda 1974).

L'unica presenza maschile è quella di Lucio Fontana, morto sei anni prima, a cui Loda rende omaggio. La scelta di includere Fontana, come sottolinea la curatrice, «non risponde alla ricerca di un avallo tanto autorevole, quanto assurdo» (Loda 1974), ma è motivata dal fatto che la mostra lo avrebbe interessato, «e lui stesso, in vita, avrebbe chiesto di parteciparvi in uno di quegli slanci genuini che quanti lo hanno conosciuto non possono dimenticare» (Loda 1974). Se Loda motiva la presenza di Fontana, non spiega però le ragioni che l'hanno spinta a realizzare una mostra di donne; e sì che nel 1974 in Italia una rassegna al femminile è ancora un'eccezione. Gli esempi di mostre siffatte nel nostro Paese si riducono quasi soltanto a quella organizzata nel 1972 da Mirella Bentivoglio, su proposta di Ugo Carrega: *l'Esposizione internazionale operatrici visuali* al Centro Tool di Milano; la mostra, con modifiche e ampliamenti, era stata spostata successivamente a Savona [1973] e a Roma [1974] ed era concepita come un «censimento» delle ricerche di poesia visiva condotte da artiste italiane e internazionali: Bentivoglio voleva dare visibilità al lavoro di autrici rimaste in ombra. Le mostre di sole donne «venivano definite mostre ghetto», scrive Bentivoglio, «ed era in fin dei conti una definizione calzante. Ma la ghettizzazione volontaria, ben lungi dal presentarsi come una sfida autolesionistica, aveva per fine una compatta informazione sul lavoro di artiste allora trascurate, anche se probabilmente più per abitudine che per scelta» (ed. Ferrari 2011, p 15). Invitata a scrivere un'introduzione per la mostra al Centro Tool, Anna Oberto, artista verbovisiva e fondatrice con Martino Oberto e Gabriele Stocchi della rivista sperimentale "Ana Eccetera"⁵, si sofferma invece sulle disparità sociali, economiche e politiche all'origine dell'emarginazione delle artiste, e dichiara di

⁵ "Ana Eccetera" fu una delle prime riviste dedicate alla sperimentazione verbovisiva in Italia, e fu pubblicata a Genova dal 1958 al 1971.

intendere la mostra come uno strumento di denuncia della situazione «razzista» a cui le donne sono sottoposte nel mondo dell'arte e della cultura (Oberto 1971).

Nel 1974, quando s'inaugura *Coazione a mostrare*, le mostre al femminile in Italia non sono ancora, dunque, una realtà consolidata; anche l'informazione sulle esposizioni di donne, che invece si stanno svolgendo all'estero a ritmo incalzante (soprattutto negli Stati Uniti), nel nostro Paese è piuttosto lacunosa. *Data* è tra le riviste italiane più sensibili all'argomento: nella primavera del 1974 il mensile ospita l'articolo di Daniela Palazzoli *Donne & arte* (Palazzoli 1974, p 62), in cui l'autrice fa un quadro degli sviluppi dell'arte femminista negli USA, informando i lettori sui centri nevralgici della militanza artistica (*Womanspace* a Los Angeles, *Feminist Art Workshop* a Pacoima, *AIR* e *Women in the Arts* a New York), sulle riviste (*The Feminist Art Journal*, *Women and Art*, *Rip-Off File*) e sui dibattiti teorici che coinvolgono artiste e critiche in prima linea nella lotta femminista, quali Judy Chicago, Miriam Schapiro e Lucy Lippard⁶.

I temi affrontati in modo sintetico da Palazzoli, verranno approfonditi da Annemarie Sauzeau Boetti nell'articolo *L'altra creatività*, pubblicato l'anno successivo, ancora su *Data* (Sauzeau Boetti 1975): da un lato, l'autrice analizza le strategie artistiche ed espositive messe in campo dalle femministe statunitensi (in particolare Chicago, Lippard e Agnes Denes); dall'altro, affronta la questione dell'esistenza di una specifica arte delle donne, avanzando l'ipotesi di una «creatività "altra"» non vincolata al dato biologico, né a contenuti apertamente politici: essa, scrive Sauzeau, «sarà garantita da un linguaggio diverso, cioè da un diverso filtro espressivo della dialettica di conoscenza e pratica, che combaci con una diversa esperienza del mondo interiore e esteriore» (Sauzeau Boetti 1975, p 58).

Magma (1975-1977)

Il 1975 è un anno di svolta per il dibattito sull'arte delle donne, che si arricchisce di nuove letture critiche: oltre all'articolo di Sauzeau appena citato, anche Lea Vergine inizia a occuparsi dell'espressività femminile, pubblicando alcuni scritti, tra cui l'articolo *Artiste d'assalto* (Vergine 1975a) e l'introduzione a una cartella di opere grafiche di Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Nilde Carabba, Dadamaino, Amalia del Ponte, Grazia Varisco e Nanda Vigo, realizzata per finanziare l'apertura della Libreria delle donne in via Dogana a Milano. Su *Le arti* esce, inoltre, un numero speciale dedicato alla poesia al femminile

⁶ L'attenzione della rivista nei confronti del femminismo è evidente anche nel numero successivo, uscito nell'estate del 1974, dedicato in gran parte alla Body Art, in cui è pubblicato l'articolo *Donna, in nome del corpo* (Carlioni 1974, 89-93).

[novembre-dicembre 1975], a cui partecipano anche Mirella Bentivoglio e Anna Oberto.

In questa fase, il contributo di Loda è considerevole: la mostra *Magma*, da lei organizzata nel 1975 al Castello di Oldofredi vicino Brescia, riscuote un'attenzione inedita da parte della critica e del pubblico; l'esposizione viene accolta positivamente dalla stampa locale e da quella specializzata, in particolare Lea Vergine la recensisce con parole elogiative su *Spettacoli e società* (Vergine 1975b, p 8) e Sauzeau su *Data* (Sauzeau Boetti 1976a, p 21)⁷ e su *Studio International*, nell'articolo *Negative Capability as Practice in Women's Art* (Sauzeau Boetti 1976b, pp 24-29), dando all'evento risalto internazionale (le opere in mostra sono riprodotte su due pagine).

Nell'introduzione a *Magma*, Loda chiarisce le differenze con la rassegna precedente: mentre *Coazione a mostrare* era stata concepita con fini di «introduzione didattica» (Loda 1975) ed era basata su una vasta selezione di opere, pensata per far emergere linee di continuità storica, *Magma* si concentra sulle ricerche artistiche emerse negli ultimi dieci anni. Le affinità con la mostra precedente, tuttavia, non mancano: anche in quest'occasione le artiste coinvolte sono più di trenta e la presenza di autrici internazionali è massiccia (le italiane, o residenti in Italia, sono poco più della metà). La mostra è divisa in due parti, benché nell'allestimento non vi sia una cesura netta: *Le ultime tendenze* e *La donna: condizione/protesta*⁸. Nella prima sezione sono inserite opere che spaziano dal comportamento all'astrazione, mentre nella seconda Loda riunisce i lavori di artiste impegnate a esplorare i confini della sfera sessuale e identitaria (Suzy Lake, Annette Messager, Katharina Sieverding), a denunciare la condizione di subordinazione culturale e sociale della donna (Valie Export, Stephanie Oursler, Ulrike Rosenbach) e a rileggere criticamente le rappresentazioni stereotipate del femminile (Verita Monselles, Natalia LL, Suzanne Santoro). In entrambe le sezioni, le scelte di Loda cadono in prevalenza su ricerche fondate sul corpo, luogo primario in cui si giocano le disparità tra i sessi e terreno elettivo della lotta femminista.

⁷ Sauzeau ha tuttavia alcune riserve sulla mostra, legate sia alla creazione di due settori distinti, sia al fatto che Loda dichiara di avere progettato la rassegna a causa della carenza di visibilità delle artiste donna; secondo Sauzeau, infatti, la promozione del lavoro delle artiste non dovrebbe essere concepita come la rivendicazione di un diritto non ancora raggiunto, ma come il riconoscimento di un valore esistente.

⁸ Nella sezione *Le ultime tendenze* sono esposte le opere di Marina Abramović, Lygia Clark, Betty Danon, Hanne Darboven, Iole De Freitas, Nicole Gravier, Ketty La Rocca, Marisa Merz, Gina Pane, Lucia Pescador, Diana Rabito, Edda Renouf, Dorothea Rockburne, Berty Skuber, Nanda Vigo e Dorothee Von Windheim; mentre nella sezione *La donna: condizione/protesta* sono inclusi i lavori di Anna Candiani, Carla Cerati, Valie Export, Rebecca Horn, Suzy Lake, Paola Mattioli, Annette Messager, Verita Monselles, Natalia LL, Giovanna Nuvoletti, Stephanie Oursler, Marianne Pitzen, Andreina Robotti, Ulrike Rosenbach, Franca Sacchi, Suzanne Santoro e Katharina Sieverding.

Se la selezione delle opere realizzata da Loda è radicale e militante (si pensi, ad esempio, alle fotografie di Natalia LL *Art after Consumption*, in cui l'artista simula le pose dei film pornografici, o ai lavori di Ulrike Rosenbach, che prendono di mira gli stereotipi della bellezza femminile nella storia dell'arte occidentale), la sua lettura critica è più moderata. Nell'introduzione alla mostra – uno dei non molti testi in cui Loda prova a spiegare le motivazioni che la spingono a organizzare mostre di sole donne – ella esprime, infatti, un atteggiamento ambivalente nei confronti delle esposizioni al femminile: da un lato, ne rivendica la necessità, poiché le considera uno strumento essenziale per combattere le disparità di genere; dall'altro, nelle scelte espositive siffatte scorge una sorta di discriminazione alla rovescia.

Loda sottolinea le grandi difficoltà che le donne continuano a incontrare nell'accesso alle mostre pubbliche e private; nelle principali rassegne espositive italiane la loro presenza è esigua, quasi inesistente. Loda riferisce alcuni esempi: nella mostra *La ricerca dell'identità*, inaugurata nel novembre del 1974 a Palazzo Reale a Milano (ed. Bruno 1974), su sessantasette artisti presenti, solo due sono donne; a *Empirica: l'arte tra addizione e sottrazione* (ed. Cortenova 1975), su settanta artisti, le donne invitate sono, ancora, appena due. Anche la realtà del mercato è sostanzialmente impermeabile all'opera delle artiste: alla fiera di Basilea del 1975, su oltre duemila autori, le presenze femminili sono solo una quarantina. *Magma* ha l'obiettivo di denunciare tali disparità.

Nel contempo, Loda, come si è detto, solleva dubbi sull'opportunità e il valore stesso delle mostre di sole donne, prendendo le distanze sia dalle manifestazioni creative del movimento femminista – considerate non professionali –, sia dalle posizioni radicali attestate su logiche separatiste.

In un certo senso - scrive Loda - non deve neppure meravigliare il fatto che alcuni gruppi inseriscano, in questo contesto, il tentativo di affermare il valore di una particolare e autonoma creatività femminile, legata alla struttura biologica e alla esperienza sociologica della donna. Ritengo si tratti di tentativi volti a razionalizzare una discriminazione rovesciata e non li condivido [...]. Costruire divisioni per razza, sesso e classe equivale, a mio modo di vedere, ad erigere artificialmente dei confini angusti con il solo risultato di ricreare altre categorie e quindi discriminazioni diverse da quelle che si volevano eliminare» (Loda 1975).

La visione di Loda è sintomatica del rapporto difficile e irrisolto tra il mondo dell'arte e la militanza femminista che caratterizza in modo peculiare l'Italia, coinvolgendo anche le critiche e le artiste più vicine al movimento (Seravalli 2013)⁹.

⁹ Il dibattito sulle "mostre ghetto" è diffuso anche negli Stati Uniti (ed. Butler 2012, 248-249)

Le idee di Loda sono affini, per alcuni aspetti, a quelle di Bentivoglio; quest'ultima, nel novembre del 1975 (contemporaneamente, dunque, all'apertura di *Magma*) interviene su *Le Arti*, sostenendo di aver curato mostre di poesia visiva al femminile per sopperire alla scarsa visibilità delle donne, senza aderire, tuttavia, a scelte di militanza radicale (Bentivoglio 1975, p 47).

Lea Vergine, recensendo *Magma*, si dice invece favorevole al fatto che le artiste abbiano iniziato a occuparsi dei problemi sociali e politici legati alla condizione delle donne e a solidarizzare con il movimento femminista, senza temere di perdere la propria reputazione professionale (Vergine 1975b, p 8).

Benché, dunque, il giudizio sulle mostre al femminile, definite spesso “mostre ghetto”, non sia sempre favorevole, nella seconda metà del decennio le esposizioni di sole donne abbondano¹⁰. *Magma* viene riproposta, con alcune varianti, prima alla Galleria Michaud a Firenze [1976], poi al Museo di Castelvecchio a Verona [1977]. La seconda tappa costituisce per Loda l'occasione per fare il punto della situazione e rileggere, con sguardo critico, l'attività sin lì svolta. La mostra è accompagnata da un catalogo nuovo, di formato più grande e ricco di illustrazioni, in cui Loda inserisce un aggiornamento all'introduzione del 1975: la curatrice vi segnala i numerosi problemi, anche legali, a cui era andata incontro nell'organizzare *Coazione a mostrare* e *Magma*. In occasione della prima mostra era stata denunciata per oscenità e istigazione all'aborto, rispettivamente, per le opere di Niki de Saint-Phalle e Andreina Robotti¹¹; anche la realizzazione di *Magma*, benché priva di ripercussioni giudiziarie, era stata contrassegnata da difficoltà e ritardi. La risonanza di questa seconda mostra tuttavia, come si è detto, fu ampia, anche perché nel 1975 l'interesse critico per l'arte femminile aveva iniziato a diffondersi.

In occasione della terza edizione di *Magma* Loda rilevava invece che, nei due anni trascorsi, il dibattito sull'arte delle donne era andato incontro a una degenerazione, sino ad assumere il carattere di una moda e a produrre «una leggera nausea da femminismo» (ed. Loda 1977a, 10); viceversa, la condizione di chiusura delle istituzioni e del mercato nei confronti delle opere delle donne rimaneva sostanzialmente immutata.

¹⁰ Tra le mostre di donne realizzate nella seconda metà degli anni Settanta si ricordano, ad esempio: *Il complesso di Michelangelo* (Roma, 1976), *Dossier donna* (Pescara, 1977), *Materializzazione del linguaggio. La Biennale di Venezia 1978, Arti visive e architettura* (Venezia, 1978), *Sette critici per sette artiste* (Firenze, 1979).

¹¹ La mostra fu chiusa dai carabinieri, e venne riaperta dopo alcuni giorni grazie all'intervento di Filiberto Menna, Ketty La Rocca e Verita Monselles, come sappiamo da una lettera inedita spedita da Romana Loda a Libera Mazzoleni, datata 16 dicembre 2004 (Brescia), conservata presso l'archivio di Libera Mazzoleni a Milano.

Altra misura (1976)

Benché Loda considerasse la mostra al Museo di Castelvecchio un importante riconoscimento istituzionale, nel suo discorso affiorava una vena di disincanto assente negli scritti precedenti. Di tutt'altro tono era, ad esempio, l'introduzione alla mostra *Altra misura*, inaugurata l'anno prima alla galleria Il Falconiere di Ancona, che si concludeva con parole di ottimismo: «Ritengo comunque che questa mostra indichi concrete possibilità nell'impiego di un'ALTRA MISURA» (ed. Loda 1976). L'esposizione presentava il lavoro di cinque artiste – Verita Monselles, Natalia LL, Annette Messenger, Suzanne Santoro e Stephanie Oursler – accomunate dall'uso del mezzo fotografico e dalla volontà di esplorare le sfere del corpo e dell'identità, e la condizione di subalternità della donna. *Altra misura* è l'unica rassegna al femminile curata da Loda in cui la selezione sia basata sul *medium* adottato: Loda, del resto, nutriva uno specifico interesse per la fotografia e, per di più, la galleria in cui si teneva la mostra era di dimensioni raccolte e si prestava a una mostra di stampe fotografiche. L'attenzione di Loda per la fotografia si era già manifestata sia in *Coazione a mostrare*, dove era esposto il lavoro di Diane Arbus, da poco scomparsa, sia nella prima edizione di *Magma* (1975), in cui veniva presentato il reportage *Dietro la facciata* di Angela Candiani, Carla Cerati, Giovanna Nuvoletti e Paola Mattioli, esposto poco prima al Sicof di Milano¹², curato da Lanfranco Colombo, gallerista tra i più illuminati della scena fotografica italiana. La fotografia viene concepita da Loda come un mezzo che, attraverso una forte componente «figurale», consente di oltrepassare l'autoreferenzialità di alcune linee della ricerca concettuale: il rapporto di contiguità con il reale specifico della fotografia fa sì che le opere delle artiste presenti ad *Altra misura* trasgrediscano i canoni di un'arte «edonisticamente ripiegata su se stessa» (ed. Loda 1976), esplorando i contesti sociali, culturali e politici da una prospettiva di genere¹³.

Il volto sinistro dell'arte (1978)

L'entusiasmo nel promuovere l'arte delle donne che aveva contraddistinto la sua attività tra il 1974 e il 1976, nel 1977 è oggetto di dubbi crescenti da parte di Loda, come traspare da una lettera inviata nell'agosto di quell'anno a Bianca Menna (in arte Tomaso Binga): «Sono stata invitata a organizzare una mostra di donne per l'apertura di una nuova grande galleria a Firenze (penso tu sappia che in questi ultimi

¹² Il Sicof di Milano era un salone fotografico annuale, concepito sul modello della Photokina di Colonia con due sezioni distinte – merceologica e culturale –, fondato e diretto a partire dal 1969 da Lanfranco Colombo, insieme ai collaboratori della galleria Il Diaframma.

¹³ Per un'analisi delle opere in mostra si rimanda a (Perna 2013)

mesi ho rifiutato molti inviti a mostre di donne perché non volevo che questa faccenda fosse ancora una volta un mezzo di sfruttamento). Ho anzi preparato uno scritto piuttosto violento sui festival e settimane delle donne che spero di utilizzare in un prossimo dibattito sull'argomento a Torino. Vorrei fare mostre alla pari. Ho accettato di curare questa di Firenze solo perché mi serve a demolire un altro pregiudizio. Infatti ho trovato uno studio sull'asimmetria del viso dal quale risulta che la parte sinistra rivela il lato inconscio, notturno, femminile mentre la parte destra rileva il lato cosciente, positivo, maschile. Ho preparato un testo ironico dal titolo *Il Volto sinistro dell'arte* e presenterò sei o sette artiste che hanno dato un contributo positivo all'arte»¹⁴. La mostra a cui si riferisce Loda, *Il Volto sinistro dell'arte*, viene inaugurata nell'ottobre del 1978 alla galleria De Amicis di Firenze, e presenta il lavoro di sedici artiste italiane o residenti in Italia, attive negli anni Sessanta e Settanta¹⁵. Al centro della mostra è l'idea di irridere la consuetudine che riconduce il femminile alla sfera sinistra – connessa simbolicamente all'intimità, alla passività, al sentimento e al maleficio – e il maschile a quella destra, legata invece all'azione e alla razionalità. Stereotipo, quest'ultimo, che ha influenzato anche l'interpretazione critica del lavoro di molte artiste, favorendo la loro condizione marginale: Loda si riferisce in particolare alla lettura di Hans Richter dell'opera di Leonor Fini, Leonora Carrington, Dorothea Tanning e Meret Oppenheim, da lui considerate semplici seguaci di Max Ernst e affascinate dai lati «doneschi» e «distruttivi» presenti nell'arte di quest'ultimo (ed. Loda 1977b).

Benché la visibilità del lavoro delle donne, a metà degli anni Settanta, sia cresciuta in modo esponenziale rispetto al passato, Loda lamenta che il fenomeno abbia assunto i caratteri tipici di un fenomeno dell'età del consumo: «Dopo l'anno della donna ci sono stati i mesi e le settimane; ora vi sono i giorni, ma c'è da aspettarsi [che arriveranno] l'ora e il minuto» (ed. Loda 1977a). Nel 1978 Loda decide che la sua attività di curatrice di mostre collettive al femminile è terminata; con *Il volto sinistro dell'arte* si chiude dunque una parabola che, dal 1974 al 1978, l'ha vista protagonista della promozione dell'arte delle donne in Italia. L'anno successivo, nel numero da lei curato della rivista *Progetto*, Loda abbandona la causa: «Non è più il tempo per queste ricognizioni. Ora le "Settimane della donna" le fanno persino alla Biennale e ai festival de l'Unità» (Loda 1979, 2).

¹⁴ Lettera (inedita) spedita da Romana Loda a Bianca Menna (Tomaso Binga), datata agosto 1977, conservata nell'archivio di Bianca Menna a Roma.

¹⁵ Le artiste in mostra sono Marina Apollonio, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Renata Boero, Dadamaino, Giosetta Fioroni, Lucia Marcucci, Libera Mazzoleni, Verita Monselles, Stephanie Oursler, Lucia Pescador, Sandra Sandri, Suzanne Santoro, Grazia Varisco e Nanda Vigo.

L'autrice

Raffaella Perna (1982) è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove ha altresì conseguito il titolo di dottore di ricerca in storia dell'arte contemporanea; le sue ricerche si sono concentrate soprattutto sui rapporti tra la neoavanguardia italiana degli anni Sessanta e Settanta e la fotografia, argomento a cui ha dedicato diversi saggi, conferenze e i volumi *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (2013), *Mimmo Rotella e la Galerie J* (2012), *Mimmo Rotella. Reportages* (2010), *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia tra il 1960 e il 1970* (2009). È curatrice inoltre dei volumi *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte* (con I. Bussoni, 2014), *Le polaroid di Moro* (con S. Bianchi, 2012), degli atti del convegno *Per un museo della fotografia a Roma* (con I. Schiaffini, 2012). Si è occupata della storia della grafica delle copertine dei dischi, curando per l'Auditorium Parco della Musica di Roma le mostre *Grandi fotografi a 33 giri* (2012) e *Synchronicity. Record Covers by Artists* (2010), dedicate alle cover realizzate da fotografi e artisti internazionali dagli anni Cinquanta a oggi. Collabora ad *alfabeta2*.

e-mail: raffaella.perna@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Bentivoglio, M 1975, 'Una mostra in progress riflessioni e risposte', *Le Arti*, n. 10-12, novembre-dicembre 1975, p. 47.

Bruno, G (ed.) 1974, *La ricerca dell'identità*, cat. mostra Palazzo Reale, Milano, 16 novembre 1974-15 gennaio 1975.

Butler, C (ed.) 2012, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Afterall Books, London.

Carloni, MV 1974, 'Donna, in nome del corpo', *Data*, anno IV, n. 12, estate, pp. 89-93.

Cortenova, G (ed.) 1975, *Empirica, l'arte tra addizione e sottrazione*, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio, Verona, luglio - agosto 1975.

Ferrari, D (ed.) 2011, *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio*, catalogo della mostra, MART, Rovereto, novembre 2011-gennaio 2012.

Loda, R 1974, *Coazione a mostrare*, catalogo della mostra, Palazzo Comunale di Erbusco, Brescia, 21 settembre - 12 ottobre 1974.

Loda, R 1975, *Magma*, catalogo della mostra, Castello Oldofredi di Iseo (Brescia), 29 novembre - 18 dicembre 1975.

Loda, R (ed.) 1976, *Altra misura*, catalogo della mostra, Galleria del Falconiere, Falconara (Ancona), ottobre.

Loda, R (ed.) 1977a, *Magma. Rassegna internazionale di donne artiste ideata e realizzata da Romana Loda*, catalogo della mostra, Museo di Castelvecchio, Verona [febbraio].

Loda, R (ed.) 1977b, *Il volto sinistro dell'arte*, catalogo della mostra, Galleria De Amicis Arte Moderna, Firenze, 29 ottobre-26 novembre

Loda, R 1979, *Dialogo Pre-iniziale, Progetto*, no. 6, p. 2, aprile-maggio.

Nochlin, L 1971, 'Why Have There Been No Great Women Artists?', *Artnews*, vol. 69, no. 9 gennaio 1971, in Hess T. B. Hess & Baker E. C. (ed.) 1973, *Art and Sexual Politics*, Collier Books, New York, pp. 1-39.

Oberto, A 1971, 'Manifesto Femminista Anaculturale', *Ana Excetera*, no. 10, ottobre.

Palazzoli, D 1974, 'Donne & arte', *Data*, no.11, anno IV, primavera 1974.

Perna, R 2013, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano.

Ringgold, F 2005, *We Flew Over the Bridge: The Memoirs of Faith Ringgold*, Duke University Press, Durham.

Russi Kirshner, J 2007, 'Voices and Images of Italian Feminism' in *Wack! Art and The Feminist Revolution*, ed C Butler, [catalogo della mostra], The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, pp. 385-399.

Sauzeau Boetti, A 1975, 'L'altra creatività', *Data*, no. 16/17, giugno-agosto, pp. 54-59.

Sauzeau Boetti, A 1976a, 'Magma', *Data*, no. 20, marzo-aprile, p. 21.

Sauzeau Boetti, A 1976b, 'Negative Capability as Practice in Women's Art', *Studio International*, vol. 191, no. 979, pp. 24-29.

Seravalli, VM 2013, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma 2013.

Vergine, L 1975a, 'Le artiste d'assalto', *BolaffiArte*, no. 55, anno VI, dicembre, pp. 54-57.

Vergine, L 1975b, 'E la donna creò l'arte', *Spettacoli e società*, 23 dicembre, p. 8.

Vergine, L 2001, *Schegge. Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen*, Skira, Milano.



Elena Fava

Il cibo in mostra. Appunti per una riflessione sulle relazioni tra pratiche artistiche e cultura alimentare e gastronomica



Abstract

Nel corso del Novecento molti sono stati gli artisti che hanno utilizzato sporadicamente materiale edibile come mezzo espressivo. Molti meno quelli che lo hanno fatto in maniera sistematica come Daniel Spoerri nella sua Eat Art Gallery avviando un filone progettuale vivo ancora oggi. Il cibo dunque può offrire una chiave di lettura per proporre una riflessione sulle sperimentazioni avviate nel corso del Ventesimo Secolo nell'ambito della ricerca artistica per "mostrare" e "raccontare" se stessa. Nell'articolo, per inquadrare il dibattito che presenta una contestualizzazione del cibo nell'ambito delle pratiche artistiche contemporanee, saranno ripercorse le letture critiche fornite in occasione di alcune esposizioni più recenti, utilizzando le mostre come verifica e come stimolo per possibili riflessioni.

During the 20th century a lot of artists have sporadically used food as a medium of expression, but a few of them, such as Daniel Spoerri in his Eat Art Gallery, have done it in a really systematic way, thus setting an artistic trend that is still very much alive. There is no doubt that food plays a key role in nowadays experiments in art exhibition and in contemporary art practice. The aim of this article is to illustrate this assumption: in order to do so I will go over some of the more recent art exhibitions reviews, and analyze the exhibitions themselves as a test for my reasoning and an invitation to further reflections.



Nutrire il pianeta. Energia per la vita è il tema di EXPO 2015, Milano. Da una parte presentato con sensazionalismo come «il più grande evento mai realizzato sull'alimentazione e la nutrizione», dall'altra - più in linea con il significato che l'Esposizione Universale ha assunto nel corso del tempo (González Loscertales 2008) - si propone di creare una piattaforma per un dialogo internazionale, una:

occasione per riflettere e confrontarsi sui diversi tentativi di trovare soluzioni alle contraddizioni del nostro mondo: se da una parte c'è ancora chi soffre la fame (circa 870 milioni di persone denutrite nel biennio 2010-2012), dall'altra c'è chi muore per disturbi di salute legati a un'alimentazione scorretta e troppo cibo (circa 2,8 milioni di decessi per malattie legate a obesità o sovrappeso)¹. (Il tema - EXPO Milano 2015 Nutrire il Pianeta, Energia per la vita).

¹ Si fa riferimento alla pagina ufficiale di EXPO Milano 2015 in cui è presentato il tema generale

A ben guardare il tema centrale è lo sviluppo sostenibile di cui l'alimentazione costituisce senza dubbio un imprescindibile tassello.

L'appuntamento milanese proiettato nella dimensione internazionale e ancor prima il successo mediatico ottenuto dalle "pratiche di cucina" negli ultimi due decenni, hanno contribuito a sensibilizzare il sistema dell'arte contemporanea attorno all'argomento "cibo" con la conseguente proposta di esposizioni a tema e la collaborazione o il coinvolgimento di storici dell'alimentazione, gastronomi e gastronomi, chef nella maggior parte dei casi stellati.

Ma in che modo personalità e movimenti artistici si sono confrontati con il cibo a partire dal secolo scorso? Per inquadrare le modalità di approccio al tema è possibile formulare un'ipotesi di carattere generale riprendendo l'analisi proposta da Alberto Veca (1998), il quale cita la sintetica prefazione di Bonito Oliva alla mostra *Nutrimenti dell'arte* (Bonito Oliva 1995). Da una parte l'alimento inteso come soggetto della rappresentazione, "ritratto" e luogo di sperimentazioni visive dalle implicazioni formali, psicologiche e metaforiche, dall'altra l'impiego del cibo sia come mezzo espressivo insolito per costruzioni effimere sia come elemento immediatamente riconoscibile ma reso artificiale per la sua astrazione dal contesto originario. Questa suddivisione si dimostra immediatamente inefficace se applicata ad un singolo artista come Daniel Spoerri, il quale dalla produzione di *tableaux pièges* passando per l'esperienza artistico-gastronomica-antropologica sull'isola greca di Simi (Spoerri 2000) arriva a fondare il Restaurant Spoerri e la Eat Art Gallery coinvolgendo temporaneamente numerosi altri artisti nella produzione di banchetti e multipli di cibo, in continuità con il progetto delle edizioni *Mat-Multiplication d'art transformable* avviato nel 1959 (Daniel Spoerri Presents Eat Art 2004). Anche quando si decide di adottare questa ipotesi per tracciare una cesura cronologica collocabile tra gli anni Sessanta e Settanta, ovvero nel momento di piena affermazione delle pratiche performative e relazionali che prevedono l'impiego del corpo e di sostanze organiche, il rischio è quello di trascurare le sperimentazioni nate in seno alle avanguardie storiche, come per esempio il banchetto inaugurale del Santopalato l'8 marzo 1931 a Torino, occasione che secondo Salaris concretizza le teorie proposte nel *Manifesto della Cucina Futurista* già elaborate nei primi anni Dieci in stretta relazione a *Le cubisme culinaire* di Apollinaire (Salaris 2000). Entrambe le modalità si intrecciano indissolubilmente alle trasformazioni che dalla seconda metà dell'Ottocento investono la ricerca artistica, la committenza, il pubblico e i sistemi espositivi e si frammentano in una moltitudine di approcci che corrispondono alla complessità del contemporaneo.

dell'Esposizione Universale, <<http://www.expo2015.org/it/cos-e/il-tema>>, consultato il 22/01/2015.

In questa sede per inquadrare, anche se parzialmente, il dibattito che propone una contestualizzazione del cibo nell'ambito delle sperimentazioni artistiche contemporanee, sembra utile ripercorrere le letture critiche fornite in occasione di alcune esposizioni più recenti, utilizzando le mostre come verifica e come eventuale stimolo per possibili riflessioni, tralasciando quelle di taglio monografico che finirebbero per offrire una visione parziale del problema. Il cibo dunque, è proposto come chiave di lettura per raccontare e riflettere sulle reciproche relazioni tra sistema dell'arte e cultura alimentare e gastronomica; le esposizioni sono utilizzate come strumento per individuare i diversi approcci critici a un tema complesso come quello del cibo, inteso come espressione delle componenti materiali e immateriali della civiltà che lo produce, lo prepara, lo consuma e lo trasmette (Montanari 2006).

La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni (ed. Weiermair 2001) propone un'analisi cronologicamente circoscritta del genere dedicato al "ritratto" degli oggetti inanimati, di cui gli alimenti sono senza dubbio una costante. Il curatore Peter Weiermair – già direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna presso cui è allestita la mostra – dichiara l'orientamento più marcatamente europeo dell'esposizione giustificando l'esclusione delle sperimentazioni linguistiche sull'oggetto avviate da Duchamp (ed. Weiermair 2001, s.p.). A questo riguardo non si può fare a meno di pensare alla sua *Sculpture-morte* del 1959, ready-made di ortaggi di marzapane con tanto di insetti, evocativa quanto ironica citazione proprio del genere della natura morta. L'ampio excursus copre un periodo che dalla seconda metà dell'Ottocento, periodo di nuova gloria raggiunta dal genere, attraversa tutto il Novecento compresa la significativa esperienza della Pop Art americana per arrivare alle finte librerie realizzate da Clegg & Guttman nel 2001. La persistenza del ritratto delle cose inanimate permette di constatare la sua natura ambigua, ragione che ha contribuito al successo nell'epoca contemporanea. Se da un lato costituisce un campo neutro per ricerche e sperimentazioni formali al di là del soggetto, dall'altro proprio l'attivazione del potenziale simbolico degli oggetti offre la possibilità di esprimere concetti letterari o filosofici attraverso una eterogeneità di linguaggi che sono espressione della complessità della contemporaneità. L'indice della assoluta versatilità della natura morta è rintracciato (Vitali & Zanetti 2001) nel confronto tra Cézanne e Spoerri con l'opposizione fra ideali imperituri della geometria e l'ingovernabile caos delle tracce umane. La formula che agli inizi del secolo appariva come la più idonea alla descrizione del trascendentale, viene adattata, all'inizio degli anni Sessanta, dall'ostensione diretta di segmenti concreti della realtà. Di Spoerri, definito artista e cuoco e inserito in apertura della sezione *Azioni, arte povera e concettuale*, viene sottolineata l'indagine condotta sul cibo e sui modi della sua consumazione intesi come condensato simbolico di una cultura. I *tableaux pièges*, ovvero le tavole ottenute dal

fissaggio dei resti del pasto conservati senza alcun intervento dell'artista così da prelevare direttamente un pezzetto di realtà, costituiscono il punto di partenza di questa ricerca; inoltre, nell'ottica del percorso tematico offrono una conferma della teoria secondo cui la natura morta, connessa soprattutto a rappresentazioni di cibo, possa fungere da perfetto test psicologico di un periodo e di una civiltà.

Comer o no comer o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX (2002) è il titolo della prima collettiva allestita presso il CASA-Centro de Arte de Salamanca nel 2002, nato lo stesso anno per celebrare la designazione della città spagnola come Capitale europea della cultura e per proporsi come piattaforma di analisi e dibattito sui linguaggi del contemporaneo al di là del limite materiale dell'istituzione museale. Il corposo catalogo accoglie infatti numerosi contributi di economisti, biologi molecolari, sociologi, filosofi, scrittori e artisti che hanno affrontato il tema del cibo inteso come atto quotidiano del mangiare e della sua negazione, cioè la fame, offrendo letture complementari all'indagine storico-artistica. A dispetto del periodo cronologico indicato nel titolo, il percorso inizia con una natura morta di Luis Meléndez, l'artista attivo in Spagna nel Diciottesimo secolo. Darío Corbeira, curatore della mostra insieme a Carlos Jiménez ed Eugeni Bonet, individua nella produzione di questo pittore un tributo al quotidiano e allo stesso tempo un monito alla caducità e allo spettro della fame, espressa metaforicamente dagli stessi prodotti alimentari rappresentativi dell'opulenza (Corbeira 2002). La celebrazione del *genius loci*, in questo caso come nel precedente (si pensi al bolognese Giorgio Morandi), apre la presentazione dei lavori di oltre 100 artisti internazionali in un periodo compreso tra il 1901 e il 2001 caratterizzato da grandi trasformazioni politiche, economiche e sociali di cui la fame e l'abbondanza costituiscono le facce di una stessa moneta. La suddivisione in sezioni cronologiche o in sottosezioni tematiche è volutamente abbandonata a favore di una narrazione continua per consentire la lettura delle modalità attraverso cui i diversi linguaggi artistici si sono rapportati sia al gesto quotidiano per nulla scontato del mangiare, sia tra di loro. Il progetto di cui l'esposizione costituisce un tassello, sembra riprendere il concept di Food Cultura. L'idea si sviluppa dall'esperienza dei banchetti rituali collettivi proposti dalla fine degli anni Sessanta da Antoni Miralda in spazi pubblici (Restany 1982) e si consolida nei primi anni Ottanta attraverso la collaborazione con la chef Montse Guillén coinvolta dall'artista catalano nell'allestimento del Food Pavilion all'Esposizione Universale di Hannover nel 2000².

² Concepito come una piattaforma interdisciplinare per indagare il concetto di cultura alimentare, Food Cultura si propone come un centro internazionale che intende promuovere un dibattito sugli atti alimentari, intesi come mezzo attraverso cui si configurano e si comunicano identità e appartenenza, diversità e disuguaglianza. Oggetti, esposizioni, pubblicazioni, happening e workshop proposti a partire dal 1996 da Miralda e dalla rete di operatori, enti ed istituzioni che hanno aderito al progetto, hanno costituito l'ossatura per l'attuazione di Food Cultura Museum, definito come un museo senza pareti, un archivio e un laboratorio aperto alla partecipazione e all'analisi delle culture gastronomiche di tutto il mondo in sintonia con le ricerche di Miralda, più interessato al processo e all'esperienza

GNAM. Gastronomia nell'arte moderna (ed. Gambetta 2007) è il titolo di un macro-progetto ideato da Andrea Gambetta tra il 2006 e il 2008 nella città che ha saputo costruirsi l'appellativo di Food Valley, Parma (ed. Quintelli 2011). Nell'ambito di un programma piuttosto articolato che nel titolo generale si propone di assumere la gastronomia come campo di indagine, in questa sede risultano interessanti i tagli scelti dai curatori delle mostre *Foodscapes. Art & Gastronomy* (ex Cinema Trento, 7 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008) e *Piatti di carta* (Palazzo della Pilotta, Salone delle Scuderie, 7 ottobre - 9 dicembre 2007), rispettivamente Lóránd Hegyi e Gloria Bianchino.

Il direttore del Museo di Arte Moderna di Saint-Etienne seleziona i lavori di 40 artisti internazionali nell'ottica di costruire un percorso che si offra «come una guida turistica per viaggiatori sui paesaggi delle tipologie di pasto più disparate» (Hegyí 2007, p. 103). Il curatore nel saggio in catalogo precisa che:

Il modo in cui questa auto-conservazione biologica si manifesta dipende da quale funzione primaria intende svolgere questa attività e in quale contesto viene percepita e tematizzata. Proprio queste tematizzazione e percezione uniscono l'atto del mangiare con l'*estetica*, con la problematica del decoro, vale a dire con la questione della funzionalità e del corretto comportamento in un sistema di simboli appropriato e legittimo dal punto di vista socio-culturale. (Hegyí 2007, p. 72).

L'analisi è ricondotta a un ambito preciso, ovvero al modo in cui è attuato e percepito l'atto del mangiare inteso come espressione della socializzazione del processo alimentare. In questa ottica le ricerche degli artisti e le connotazioni conferite al gesto del "cibarsi" nelle sue diverse declinazioni - attività primaria, elementare, vitale, istintiva e inconscia - sono indagate con un approccio di tipo antropologico. Il percorso si articola in sezioni tematiche strutturate su diversi contesti di riferimento: da una parte contesti culturalmente, storicamente e ideologicamente condizionati in cui l'atto del mangiare si trasforma in un'entità metaforica come per esempio nei lavori di Marina Abramović, Gilbert & George, Šejla Kamerić, Daniel Spoerri; dall'altro contesti in cui lo stesso gesto diventa un'attività barbara, distruttiva e immorale ma sublimata attraverso prassi di tipo mistico-religiose, come nel caso delle azioni collettive dell'austriaco Hermann Nitsch con il suo *Orgien-Mysterien-Theater*, o il lavoro di Patrick Raynaud *Le Festin cannibale* (1993).

Diversa per il taglio curatoriale, per il periodo esaminato e per il contesto di riferimento è la mostra *Piatti di Carta* (Bianchino 2007) che propone una lettura progettuale della gastronomia intesa nella sua accezione più ampia - ovvero come

prodotta attraverso le azioni rituali che non alla esibizione oggettuale, <<http://www.foodcultura.org/en>>, consultato il 27/01/2015.

l'insieme delle pratiche di produzione, trasformazione e consumo del cibo comprese le "arti culinarie" - attraverso i materiali del CSAC dell'Università di Parma. Maquette, manifesti, disegni, fotografie, prototipi, oggetti, quadri e sculture sono gli strumenti con cui Bianchino ripercorre le trasformazioni che interessano il racconto del cibo e i suoi linguaggi in un'Italia che muta la propria fisionomia sotto la spinta del cosiddetto miracolo economico. La curatrice (Bianchino 2007) rintraccia la cancellazione della forma del cibo negli anni del benessere diffuso del dopoguerra nelle modalità narrative del design che sostituisce l'alimento con i suoi contenitori e attrezzi di cucina, e in quelle della pubblicità che propone modelli di comportamento consoni ai nuovi prodotti mostrati attraverso il packaging. Le contraddizioni causate dai repentini cambiamenti economici sono poi testimoniate dall'intreccio del mito della modernità, espresso dai progetti di autogrill dove consumare crackers e chips ai tavoli con vista sulla carreggiata, e dalla registrazione di un rituale domestico come l'uccisione del maiale (che nel caso di Giuseppe Morandi non prevede implicazioni nostalgiche verso un passato considerato mitico), dal dibattito tra realismo e astrazione e dall'affermazione di un linguaggio di ascendenza new-dada e pop.

Anche nel caso della mostra curata da Magdalena Holzhey e Renate Buschmann *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst* (2009) itinerante tra Germania e Austria, l'obiettivo dichiarato dai direttori dei musei ospitanti è quello di attivare una piattaforma di dialogo allargato attraverso una proposta espositiva che intende fornire una lettura del "cibo nell'arte" anche attraverso le ricerche artistiche più recenti (Buschmann et al. 2009), quindi potenzialmente più distanti da un pubblico di non specialisti.

Il titolo riprende quello che Peter Kubelka propose nel 1972 per uno show televisivo trasmesso a New York da Channel 13, in cui l'artista austriaco cucinava per il pubblico mentre spiegava i concetti alla base dei suoi film d'avanguardia. Kubelka intervistato in occasione della mostra, precisa che il processo di preparazione, consumazione e digestione sono per lui «dearest of all the encounters given to us by nature with the universe surrounding us, a universe to which we completely belong, which makes our existence possible and which nourishes us» (Holzhey 2009, p. 230), riprendendo il concetto filosofico secondo cui la comprensione può essere considerata una forma di incorporazione (Birnbbaum & Olsson 2009). Scorrendo le pagine del catalogo ci si rende immediatamente conto del peso attribuito a Daniel Spoerri al quale è dedicato un corposo saggio critico, oltretutto una sezione della mostra. L'artista rumeno fondò proprio a Düsseldorf nel 1968 il suo ristorante e due anni dopo diede vita all'impresa della Eat Art definita «the specific treatment of and working with food and/or the processes of cooking and eating» (Buschmann et al. 2009, p. 228), rivitalizzata dall'apertura nel 2009 di un nuovo ristorante e di una nuova galleria a Hadersdorf am Kamp, nella Bassa Austria. Alla sezione storica dedicata al *genius loci*

e alle collaborazioni stabilite all'epoca della Eat Art Gallery (Arman, Joseph Beuys, César, Richard Lindner, Antoni Miralda e Dorothee Selz, Dieter Roth, André Thomkins, Günter Weseler), è affiancata una selezione di opere - sculture, installazioni, film e progetti - di 23 artisti internazionali che assumono materiali edibili come mezzo espressivo e le pratiche di cucina come campo di indagine, sottolineando la continuità con il filone della Eat Art. La scelta curatoriale riconferma il ruolo centrale di Spoerri nell'elaborazione di una corrente artistica che assume l'alimento, la sua manipolazione, trasformazione e consumazione come strumenti di conoscenza e di relazione; allo stesso tempo sembra rivendicare il primato dell'area tedesca-viennese negli studi in questo ambito, come testimonia la copiosa attività espositiva citata in bibliografia. Sempre in questa ottica si può leggere il contributo di Ulrike Groos dedicato ai locali d'artista a partire dal futurista *Santopalato* [Torino 1931] sino al progetto espositivo di Carsten Höller [*Double Club*, Londra 2008], passando per *Al's Cafe* [Los Angeles 1969] di Allen Ruppersberg e *Food* [New York 1971] di Gordon Matta-Clark e Caroline Goodden. Concepiti soprattutto come laboratori artistici e spazi espositivi alternativi al circuito ufficiale di musei e gallerie, sono indicati come esempio della tendenza all'incontro diretto tra arte e vita ricercata attraverso il cibo e il processo di socializzazione a esso collegato (Groos 2009).

“L'arte del mangiare” è il tema di indagine denunciato nel titolo della mostra *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià* (2011) allestita presso la CX La Pedrera a Barcellona nel 2011. Pur mantenendo un taglio internazionale, la scelta dei lavori valorizza le ricerche che si sono sviluppate nella penisola iberica dal Diciassettesimo secolo, periodo d'oro del genere della natura morta [bodegón], sino alla cucina molecolare di Ferran Adrià, lo chef invitato da Roger Buegel a partecipare a *Documenta 12* [Kassel, 16 giugno – 23 settembre 2007]. La curatrice della rassegna, Cristina Giménez (2011), pur riconducendo l'origine del progetto espositivo alla cucina d'avanguardia di Adrià, dichiara che la mostra intende proporre un bilancio delle modalità con cui l'atto del mangiare è stato incluso nel sistema dell'arte, piuttosto che fornire una lettura univoca che identifichi le pratiche di cucina come linguaggio artistico. Nel saggio in catalogo (Giménez 2011), la presentazione dello chef catalano e del suo ristorante elBulli chiude una digressione che dalla natura morta e passando per gli artisti-cuochieri arriva a citare come casi esemplari di ristoranti-atelier i progetti di Spoerri, Matta-Clark e Miralda, lasciando intuire la sua posizione. Analogamente Elisabeth Hartung (2011) distingue tre categorie fondamentali in cui racchiudere la moltitudine di lavori riferiti al tema dell'esposizione: il cibo come argomento della produzione artistica, l'impiego del materiale commestibile come mezzo espressivo, il ruolo dell'artista come cuochiere e anfitrión. Inoltre, identifica una svolta significativa negli anni Sessanta, momento in cui la ricerca artista rivendica un ruolo più attivo nella

vita e nella società, e negli anni Novanta con l'affermazione dell'arte cosiddetta contestuale che prevede l'attivazione di pratiche partecipative e la fuoriuscita dai luoghi deputati per abitare la città postmoderna. Cita a questo proposito l'esempio del bar montato per una notte da Tobias Rehberger nel 1997 in occasione della ricorrenza del Progetto Münster, e il caso dell'artista Rirkrit Tiravanija che produce situazioni di incontro e interazione con il pubblico sia in spazi pubblici sia in gallerie e musei, cucinando e condividendo con i presenti cibi thailandesi o ibridi culinari. La studiosa nota come nel corso del Novecento l'intreccio tra ricerche artistiche e tematiche connesse agli atti alimentari si sia rafforzato, arrivando a concludere che il cibo – elemento vitale ed espressione culturale - ha costituito un potente fattore per avvicinare il pubblico all'arte, stimolando allo stesso tempo una ridefinizione dei confini dell'arte stessa (Hartung 2011, p. 123). Senza mai entrare apertamente nel merito delle polemiche scaturite in seguito alla partecipazione di Ferran Adrià alla manifestazione internazionale che si tiene a Kassel ogni 5 anni, il taglio della rassegna lascia ampio margine alla possibilità di includere la cucina sperimentale dello chef catalano e le sue creazioni gastronomiche nel sistema dell'arte. Scorrendo l'elenco delle opere in catalogo, nel percorso espositivo la filosofia alla base della sua cucina è descritta da una serie di stampe fotografiche che raccontano con un linguaggio raffinato e talvolta astratto la capacità tecnica di plasmare la materia alimentare sino a renderla irricognoscibile, la cura per la composizione durante l'impiattamento e il legame con i prodotti del territorio, in un goloso trionfo solo per gli occhi. Inoltre, la polaroid *Ferran Adrià 25.6.99* [1999] appartenente alla serie *Polaroid Portraits* di Richard Hamilton, evidenzia l'occasionale collaborazione con il prestigioso artista inglese il quale nel 2009 prende parte al progetto editoriale *Comida para pensar, pensar sobre el comer*³ «una reflexión sobre el universo creativo de Ferran Adrià, la cocina de vanguardia y su relación con el mundo del arte» (Giménez 2011, p. 13).

L'inclusione in un'esposizione artistica di uno chef celebrato per la sua cucina definita d'avanguardia, si risolve nella sostanza in un'operazione pop in cui la materia delle creazioni è sostituita dalla sua immagine congelando le trasformazioni a cui è sottoposta e impedendo la piena esperienza di tutti i sensi (lo stesso Adrià ne prevede un sesto legato alla dimensione mentale dell'esperienza culinaria, come chiarisce Josep Maria Pinto nell'intervento in catalogo, Pinto 2011, pp. 215-217).

Mettendo a confronto l'esposizione *Eating the Universe* (2009) dedicata specificatamente alla Eat Art, e la mostra appena analizzata emerge un dato interessante. Il cibo quando è legato alla dimensione professionale, come nel caso di Adrià, è sostituito dalla sua immagine fotografica, diversamente se sono gli artisti a servirsene è conservato (ponendo problemi di conservazione che riguarda molte

³ Ci si riferisce al testo (ed Hamilton & Todoli 2009).

produzioni contemporanee) ed esibito come risultato della manipolazione di un materiale edibile, come testimonianza di un'azione compiuta o consumato nell'ambito di un intervento site specific che prevede il coinvolgimento del pubblico. Il sistema dell'arte sembra dunque leggere lo stesso materiale effimero con modalità differenti, pur riconoscendo più o meno esplicitamente un valore artistico alla cucina di Ferran Adrià.

Interrogare l'arte a partire dal tema del cibo pone interessanti questioni sia all'arte sia al cibo.

A questo proposito sembra utile proporre un diverso punto di vista. Si tratta dell'esposizione allestita da Davide Paolini, meglio conosciuto come il Gastronomo, presso la Rotonda della Besana a Milano nel marzo del 2008 con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune e di EXPO Milano 2015. Il titolo *Cibo d'arte/Arte del cibo* (Paolini 2008) non lascia spazio a equivoci e diventa una dichiarazione di intenti. Paolini crea 16 installazioni definite «artistico alimentari» in cui i «protagonisti delle opere sono i cibi del Buonpaese raccontati attraverso tutto ciò che avvicina la produzione di un alimento ad un vero e proprio percorso di creazione artistica»⁴. Inoltre, la gestualità degli artigiani del cibo presentata attraverso testimonianze video è assimilata al mito dell'artista demiurgo che plasma la materia. Il complesso di tradizioni e saperi che intervengono nella creazione dei prodotti «tipici» sono raccontati attraverso assemblaggi di spirito quasi dadaista, per la verità nemmeno troppo originali: paste ripiene presentate come gioielli, formaggi trasformati in strumenti musicali per alludere al suono della perfetta stagionatura, prosciutti adagiati su lettini da massaggio ecc. Un'abile, quanto discutibile, strategia per sensibilizzare il grande pubblico verso la progettualità che accompagna la produzione di questi oggetti golosi e per lanciare la manifestazione enogastronomica *Squisito!* associata alla mostra, invocando l'arte per riabilitare il piacere della gola.

Superando il raffronto tra produzioni agroalimentari tipiche, gloria e vanto della cultura italiana, e una non meglio precisata «arte», ci si potrebbe domandare se un prodotto «tipico» può essere considerato un bene culturale e come tale tutelato e valorizzato per il suo valore storico, al di là dei marchi di riconoscimento rilasciati da consorzi, associazioni ed enti pubblici e da quelli istituiti dall'Unione Europea (DOP, IGP, STG). Come osserva Montanari, in Italia non è mai decollato un progetto nazionale per il censimento del patrimonio alimentare su base storica, analogo a quello

⁴Le citazioni sono tratte dai titoli di testa del video che documenta la mostra <<https://www.youtube.com/watch?v=Ng6m4rTCxi0>>, consultato il 27/01/2015. Un'operazione analoga è condotta nell'esposizione dedicata ai cibi della Val Lagarina allestita a Isera dallo stesso Paolini in collaborazione con la designer Cinzia Ruggeri [*I Giacimenti Golosi della Vallagarina. L'arte nel Cibo, il Cibo nell'Arte*, Palazzo de Probizer, Isera, 1 – 22 agosto 1999, Stella, Rovereto].

promosso in Francia dal Conseil National des Arts Culinaires (ed. Montanari 2013, p. 50).

Il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* che raccoglie l'intera disciplina in materia, dichiara che il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici, precisando:

Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà. (Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. 42/2004, art. 2, comma 2)

Inoltre, l'art. 7bis prevede:

Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10.⁵ (Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. 42/2004, art. 7bis, comma 1)

Le espressioni di identità collettiva vengono perciò prese in considerazione dal *Codice*, e quindi assoggettate a tutela del patrimonio culturale, laddove si traducano in "testimonianze materiali" e si verifichino le condizioni per l'applicabilità dell'art. 10 (che definisce la tipologia dei beni culturali) e dunque quando su tali testimonianze sia intervenuta la dichiarazione di interesse culturale (art. 13).

Per cercare una definizione di prodotto "tipico" è utile ricorrere nuovamente alle parole dello storico dell'alimentazione Montanari:

Nell'esperienza umana, infatti, i valori portanti del sistema alimentare non si definiscono in termini di "naturalità" bensì come esito e rappresentazione di processi culturali che prevedono l'addomesticamento, la trasformazione, la reinterpretazione della Natura [...] Attraverso tali percorsi il cibo si configura come elemento decisivo dell'identità umana e come uno dei più efficaci strumenti per comunicarla. (Montanari 2006, pp. XI-XII)

⁵Articolo aggiunto dalla lettera c) del comma 1 dell'art. 1, d.lg 62/2008, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2011/3/codice.htm>>, consultato il 30/01/2015.

L'identità dunque non esiste all'origine, ma si costruisce nel tempo e nello spazio anche attraverso processi di confronto con culture diverse. È essa stessa un prodotto della storia. Capatti e Montanari nel delineare la storia della cucina italiana, spostano la nozione di identità dal piano della produzione al piano dello scambio.

Nel caso specifico della gastronomia ciò appare con chiarezza: l'identità "locale" nasce in funzione dello scambio, nel momento in cui (e nella misura in cui) un prodotto o una ricetta si confrontano con culture e regimi differenti. [...] Il prodotto esclusivamente "locale" è privo di una identità geografica in quanto essa nasce dalla sua "delocalizzazione". La "mortadella di Bologna" (o "Bologna" *tout court*) si definisce come tale solo quando esce dal suo ambito di produzione. (Capatti & Montanari 1999, pp. VIII-IX)

Sempre Montanari (2010) individua nella tradizione cittadina, risalente all'epoca romana e rivitalizzata in periodo medievale, un fattore chiave di trasmissione e diffusione culturale, oltretutto di controllo del territorio. Secondo lo studioso le città "riassumono" il territorio appropriandosi dei suoi beni e della sua cultura per metterla in gioco, esportarla e diffonderla attraverso una rete di rapporti commerciali e non solo; non è un caso che in Italia il nome di un prodotto o di una ricetta venga normalmente individuato attraverso il richiamo di identità cittadine, come dimostrano per esempio diverse città emiliane e lombarde che fin dal Medioevo legano il loro nome a un tipo particolare di formaggio, detto "parmigiano", "piacentino", "lodigiano" secondo la variante locale (Montanari 2010, p. 10). Questo riferimento alla sua appartenenza geografica costituisce il segno del radicamento territoriale ma anche del suo uscire dal territorio attraverso la rete dei mercati. Solo un prodotto che si esporta merita di essere definito in base al luogo di provenienza. In questa prospettiva il legame con il territorio deve essere concepito come qualcosa di dinamico e non di statico e immobile.

In sintesi è possibile affermare che le caratteristiche pedoclimatiche presenti in ogni territorio concorrono insieme alla storia e alla cultura, a determinare l'esistenza di prodotti "tipici" e peculiari, costituiti dalla sommatoria di elementi materiali (il manufatto e gli strumenti) e immateriali (conoscenze e processi che nel tempo li hanno prodotti, modificati e trasmessi).

Le considerazioni sin qui fatte potrebbero adattarsi alla definizione di bene culturale fornita dalla normativa vigente: un prodotto tipico può essere considerato alla stregua di una bene mobile, presenta interesse storico ed etnoantropologico, e costituisce una testimonianza avente valore di civiltà. La sua natura ibrida di manufatto fisico ma destinato al consumo, e quindi alla distruzione, pone maggiori problemi. Pur

potendo essere annoverato nel patrimonio culturale immateriale (insieme di fattori umani che hanno contribuito alla produzione e trasmissione), non sembrerebbe ricadere sotto la legislazione in materia di beni culturali mancando in parte l'imprescindibile materialità del bene, caratteristica questa che possiedono gli strumenti, i ricettari, i documenti, i siti di produzione, trasformazione e consumo strettamente legati alla storia del prodotto.

Certamente l'idea di avviare una schedatura, in vista della tutela e valorizzazione sul piano storico, a partire da un manufatto alimentare non sembra percorribile, tanto più che non si tratta di un oggetto statico ma dinamico e replicabile proprio perché inserito in contesto vivo e quindi soggetto a mutazioni. Ma se il prodotto "tipico" fosse considerato alla stregua di un progetto, o meglio come la manifestazione di un processo (performance) storico, potrebbe essere letto nell'insieme delle sue componenti tangibili e intangibili. La sua archiviazione potrebbe costituire una strada possibile per ricostruire la sua storia in relazione a materiali e frammenti tra loro eterogenei. Al tempo stesso, grazie alla costituzione di un archivio (digitale), il patrimonio enogastronomico territoriale potrebbe essere ammesso in un contesto storico e storico-artistico, un contesto che ne consentirebbe lo studio, la tutela e la valorizzazione come bene della collettività.

Un'ipotesi questa affascinante e allo stesso tempo complessa che ci si riserva di trattare più compiutamente e dopo le opportune verifiche, in altra sede.

L'autrice

Storica dell'arte contemporanea, dal 2006 è docente di *Immagine del cibo nella cultura contemporanea* per il Corso di Laurea in Scienze Gastronomiche e dal 2012 è titolare del modulo *Il cibo nell'arte* per il Master COMET dell'Università degli Studi di Parma. Laureata con lode in Conservazione dei Beni Culturali presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Parma, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea presso il medesimo Ateneo con una ricerca intitolata *Vestire Contro. Il Dressing Design di Archizoom Associati*, vincendo il premio migliore tesi di Dottorato Prof. Adriano Braglia. Ha collaborato con il Gruppo Archivio UDI di Reggio Emilia, con il CSAC dell'Università degli Studi di Parma e ha partecipato al Progetto di catalogazione sistematica di opere del Novecento appartenenti al patrimonio artistico di Banca Intesa finalizzato all'allestimento dei poli museali e culturali *Gallerie d'Italia* e della collana *L'arte moderna in Intesa Sanpaolo*. Come autrice ha inoltre collaborato con Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, con Consorzio ICoN di Pisa e con Federico Motta Editore poi FME Education. Per il Museo della Figurina di Modena ha condotto uno studio critico su un nucleo di materiali qui conservati, destinato al catalogo della mostra *Figurine di Gusto* (Franco Cosimo Panini) a cura di Alberto Capatti. Svolge attività di libera ricerca in ambito universitario, di curatela di progetti espositivi, di ideazione e organizzazione di eventi culturali. Suoi temi di ricerca sono: grafica pubblicitaria e modelli narrativi, i rapporti tra moda e cultura del progetto con particolare attenzione alle sperimentazioni condotte in ambito Radical, le relazioni tra linguaggi artistici contemporanei e cultura alimentare e gastronomica.

e-mail: elena.fava@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Bianchino, G 2007, 'Piatti di carta' in *GNAM. Gastronomia nell'arte moderna*, ed A Gambetta, catalogo delle mostre, sedi varie, Parma, 2006-2008, Federico Motta Editore, Milano, pp. 114-137.

Birnbaum, D & Olsson, A 2009, 'An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion', *e-flux journal #2*, January, Available from: <<http://www.e-flux.com/journal/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion/>> [30 gennaio 2015].

Bonito Oliva, A 1995, *Nutrimenti dell'arte*, catalogo della mostra, La Salerniana ex convento di San Carlo, Erice, 29 luglio – 29 ottobre 1995, Fondazione Orestadi Baglio di Stefano, Gibellina, 30 luglio – 29 ottobre 1995, Charta, Milano.

Buschmann, R, Ermacora, B, Groos, U & Holzhey, M 2009, 'Foreword' in *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*, catalogo della mostra, Kunsthalle, Düsseldorf, 28 novembre 2009 – 28 febbraio 2010, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 24 aprile – 4 luglio 2010, Kunstmuseum, Stuttgart, 17 settembre 2010 – 9 gennaio 2011, DuMont, Düsseldorf, pp. 228-229.

Capatti, A & Montanari, M 1999, *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Laterza, Roma-Bari. 'Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs 42/2004' 2011, *Aedon. Rivista di arti e diritto online*, no. 3, Available from: <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2011/3/codice.htm>> [30 gennaio 2015]

Comer o no comer o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX 2002, catalogo della mostra, CASA-Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 23 novembre 2002 – 19 gennaio 2003, Consorcio Salamanca, Salamanca.

Corbeira D 2002, 'Comer o no comer. Comer, crear, pensar, disfrutar' in *Comer o no comer o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*, catalogo della mostra, CASA-Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 23 novembre 2002 – 19 gennaio 2003, Consorcio Salamanca, Salamanca, pp. 15-20.

Daniel Spoerri Presents Eat Art 2004, catalogo della mostra, Galerie Fraïch'attitude, Paris, 11 giugno - 13 novembre 2004, Aprifel, Paris.

Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst 2009, catalogo della mostra, Kunsthalle, Düsseldorf, 28 novembre 2009 – 28 febbraio 2010, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 24 aprile – 4 luglio 2010, Kunstmuseum, Stuttgart, 17 settembre 2010 – 9 gennaio 2011, DuMont, Düsseldorf.

El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià 2011, catalogo della mostra, Sala de exposiciones de CX La Pedrera, Barcelona, 14 marzo – 26 giugno 2011, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona.

Gambetta, A (ed.) 2007, *GNAM. Gastronomia nell'arte moderna*, catalogo delle mostre, sedi varie, Parma, 2006-2008, Federico Motta Editore, Milano.

Giménez, C 2011, 'El arte del comer' in *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià*, catalogo della mostra, Sala de exposiciones de CX La Pedrera, Barcelona, 14 marzo – 26 giugno 2011, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, pp. 13-27.

González Loscertales, V 2008, 'L'invenzione delle Esposizioni Universali' in *Expo x Expos. Comunicare la modernità. Le Esposizioni Universali 1851 – 2010*, eds MA Crippa & F Zanzottera, catalogo della mostra, Triennale di Milano, Milano, 5 febbraio – 30 marzo 2008, Triennale Electa, Milano, pp. 11-13.

Groos, U 2009, 'Optimism at Table. Notes on a Selection of Artists' Restaurants, Eateries, and Bars' in *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*, catalogo della mostra, Kunsthalle, Düsseldorf, 28 novembre 2009 – 28 febbraio 2010, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 24 aprile – 4 luglio 2010, Kunstmuseum, Stuttgart, 17 settembre 2010 – 9 gennaio 2011, DuMont, Düsseldorf, pp. 247-252.

Hamilton, R & Todoli, V (eds.) 2009, *Food for Thought. Thought for Food*, Actar publishing, Barcelona-New York.

Hartung, E 2011, 'La vida a fondo. El arte y la comida, más que un mero hilo conductor en el arte del siglo XX' in *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià*, catalogo della mostra, Sala de exposiciones de CX La Pedrera, Barcelona, 14 marzo – 26 giugno 2011, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, pp. 97-123.

Hegyí, L 2007, 'Foodscapes. Art & Gastronomy' in *GNAM. Gastronomia nell'arte moderna*, ed A Gambetta, catalogo delle mostre, sedi varie, Parma, 2006-2008, Federico Motta Editore, Milano, pp. 72-113.

Holzhey, M 2009 'Eating the Universe' in *Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst*, catalogo della mostra, Kunsthalle, Düsseldorf, 28 novembre 2009 – 28 febbraio 2010, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 24 aprile – 4 luglio 2010, Kunstmuseum, Stuttgart, 17 settembre 2010 – 9 gennaio 2011, DuMont, Düsseldorf, pp. 230-234.

Montanari, M 2006, *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma-Bari.

Montanari, M 2010, *L'identità italiana in cucina*, Laterza, Roma-Bari.

Montanari, M (ed.) 2013, *Verso il 2015. La cultura del cibo in Italia*, catalogo della mostra, Complesso del Vittoriano, Roma, 12 febbraio – 7 aprile 2013, Skira, Milano.

Paolini, D 2008, *Cibo d'arte/Arte del cibo*, mostra, Rotonda della Besana, Milano, 13 – 25 marzo 2008, video caricato il 15 marzo 2008, Available from: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ng6m4rTCxiQ>> [27 gennaio 2015].

Pinto, JM 2011, 'El cocinero que cocina' in *El arte del comer. De la naturaleza muerta a Ferran Adrià*, catalogo della mostra, Sala de exposiciones de CX La Pedrera, Barcelona, 14 marzo – 26 giugno 2011, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, pp. 205-218.

Quintelli, C (ed.) 2011, *Cosa intendiamo per Food Valley?*, Atti del Convegno First Parma Food Valley Symposium, Parma, giugno 2011, Festival dell'Architettura edizioni, Parma.

Restany, P 1982, *Miralda! "Une vie d'artiste"*, Barcelona, Àmbit.

Salaris, C 2000, *Cibo futurista. Dalla cucina nell'arte all'arte in cucina*, Stampa Alternativa, Roma.

Spoerri, D 2000, *Daniel Spoerri. Diario in cucina. Isola di Simi, Grecia, 1967*, Slow Food Editore, Bra.

Veca, A 1998, 'Iconografia alimentare del Novecento' in *L'alimentazione. Storia d'Italia. Annali 13*, eds A Capatti, A De Bernardi & A Varni, Einaudi, Torino, pp. 803-843.

Vitali, S & Zanetti, U 2001, 'Rinascite e trasformazioni della natura morta nella contemporaneità. Un itinerario' in *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, ed P Weiermair, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002, Electa, Milano, pp. 26-49.

Weiermair, P (ed.) 2001, *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002, Electa, Milano.



Jennifer Malvezzi

Il suono e l'ambiente come circostanza. Il contributo della mostra *Sonorità Prospettiche* alla definizione di Sound Art



Abstract

Il saggio prende in esame la prima mostra europea sul rapporto tra “suono” e “ambiente”, *Sonorità Prospettiche*, tenutasi a Rimini nel 1982 e successivamente riallestita in forme differenti a Lugano, Ferrara, Bologna e Ivrea. La particolarità dell'iniziativa risiede nel taglio curatoriale che – inserendosi nel dibattito internazionale su una possibile definizione di Sound Art – riflette, al di là delle maglie disciplinari, sul rapporto circostanziale e concettuale tra “suono” e “ambiente” attraverso l'esposizione di progetti ambientali non realizzati (o irrealizzabili) e la messa in scena di performance.

The essay examines the the first european exhibition on the relationship between sound and environment, *Sonorità Prospettiche*, first held in Rimini in 1982 and then re-equipped in different versions in Lugano, Ferrara, Bologna and Ivrea. The peculiarity of this initiative lies in the curatorial choice - taking part in the international debate on a possible definition of Sound Art - that reflects, beyond disciplinary boundaries, on circumstantial relationship between “sound” and “environment” through the exposure of unrealized (or impossible) projects and the staging of some performances.



Per secoli la gerarchia delle arti ha rispecchiato una presunta frammentazione sensoriale, con la tradizionale separazione dei sensi nobili, la vista e l'udito, dai loro volgari omologhi. La dura a morire suddivisione lessinghiana tra «arti del tempo» e le «arti dello spazio» (Lessing, 1766) – rafforzata dalle note teorie di Greenberg (1961) e Fried (1967) sulla separazione delle arti – vuole che queste si esprimano in luoghi preposti e tra loro separati: il museo e la sala concerto (Cox 2014). Nonostante ciò, è evidente che la nostra conformazione fisica ci consente di stabilire una «prospettiva sonora» distinguendo la direzione della sorgente sia per intensità che per la qualità della sua percezione. Più in generale, noi non ascoltiamo il suono, ma lo riconosciamo associandolo a indizi e situazioni che includono determinazioni spaziali, pertanto pensare a un suono indipendentemente dallo spazio è impossibile (Ugo 1989).

Questa evidenza empirica trova una correlazione concettuale con le teorie di John Cage sul silenzio inteso non come assenza di suono, ma come mancanza di «*intentional sound*» e sulla sonorità intesa come *durata (becoming)* e non come *tempo (being)*. Nella celebre performance del 1952 dal titolo *4'33"* Cage attua un confronto tra il *tempo* e la *durata* riferendosi esplicitamente «to the spatialized time of the clock», ma sottolineando che il titolo può essere letto anche come un'indicazione di durata spaziale, ovvero «four feet, thirty-three inches» (ed. Kostelanetz 2003, p. 70). Il seguito di questo lavoro, *0'00"* radicalizza l'argomentazione sulla questione temporale indicando che la performance deve ridursi a «nothing but the continuation of one's daily work, whatever it is, [peraltro] done with contact microphones, without any notion of concert or theater or public» (ed. Kostelanetz 2003, p.74).

Sul finire degli anni Settanta l'emergere di operazioni artistiche ascrivibili alla cosiddetta Sound Art si pone in un *continuum* ideale con le teorie sonore esposte in *4'33"* e *0'00"* (Cox 2011). In proposito

sound works do not exist, but rather they "become". They create an imaginary presence that implies loss, catalyzing the becoming of a third entity. Said entity is the result of the interplay of the sonic and the spatial. In this transient scenario, sound work is neither complete nor self-contained, and must be understood as a "site specific" phenomenon, contingent upon the enigmatic interplay of the sonic and the spatial (Bulut 2006, p. 6).

L'interesse espositivo per la relazione tra arti visive e sonorità matura già negli anni Sessanta nell'ambito di Fluxus, contesto nel quale Dick Higgins (1966) elabora la definizione di *intermedia*, atta a qualificare tutte quelle forme espressive generate dalla combinazione di differenti linguaggi; tuttavia è soltanto negli anni a cavallo del 1980 che questa attenzione si acutizza, anche grazie a una serie di mostre tematiche in Europa e negli Stati Uniti che sanciscono di fatto la nascita della Sound Art, fenomeno che ancora oggi continua a essere problematico in termine di definizione e collocazione all'interno delle istituzioni (Menegoi 2014).

All'inizio degli anni Settanta, infatti, le prime mostre che si occupano del binomio arte suono – *Sound Sculpture*, allestita alla Vancouver Art Gallery nel 1973 e *Sehen um zu Hören* tenutasi nel 1975 alla Stadtische Kunsthalle di Düsseldorf – si concentrano principalmente sulle sculture sonore. In proposito, non è da sottovalutarsi l'importanza rivestita dalla pubblicazione nel 1969 di *Die kunst und der Raum* di Martin Heidegger (1969), testo che diviene da subito il riferimento teorico principale di una serie di operazioni artistiche incentrate sullo spazio.

La prima mostra ad occuparsi dell'intermedialità tra suono e arti visive non limitandosi alle sculture sonore è *Sound. An exhibition of Sound Sculpture, Instruments and Acoustically Tuned Space* tenutasi nell'estate del 1979 al Los Angeles Contemporary Institute e in seguito riproposta in versione ampliata nell'autunno dello stesso anno al PS1 di New York. L'esposizione, a cura di Robert Smith e Bob Wilhite, si divideva in tre sezioni: la prima dedicata alle performance musicali, la seconda alle sculture sonore – qui divise tra *sculptural instruments* e *sounding sculptures* – e la terza, quella più propriamente intermediale degli *acoustically tuned space*, ovvero le installazioni sonore, interventi ambientali che per la prima indagano la dimensione spaziale del suono con la stessa attenzione riservata a quella temporale. L'anno successivo all'Akademie der Künste di Berlino si tiene l'onnicomprensiva *Für Augen und Ohren* a cura di René Block, un'enorme *wunderkammer* che passa in rassegna oltre quattro secoli di oggetti sonori, strumenti musicali, registrazioni ed esperimenti d'avanguardia, sulla cui falsariga nel 1981 al SUNY di New York viene allestita *Soundings*, a cura di Suzanne Delehanty. Entrambe le mostre, si proponevano di trovare un adeguato retroterra culturale al recente fenomeno della Sound Art, sebbene fosse ormai evidente che era la comparsa stessa di una molteplicità di operazioni artistiche che ibridavano i due linguaggi a motivare tali urgenze di definizione e storicizzazione¹ e non viceversa (Menegoi 2014).

La mostra italiana *Sonorità Prospettiche* – tenutasi presso la Sala Comunale di Arte Contemporanea di Rimini dal 30 gennaio al 15 marzo 1982 – si inserisce nel dibattito internazionale su una possibile definizione di Sound Art con l'intenzione di «forzare gli angusti confini di una malintesa “specificità” degli ambienti operativi» (Gabelli 1985, p. 30), offrendo un catalogo «per forza arbitrario, necessariamente incompiuto, di ciò che per definizione è incatalogabile» (Malagnini 1982, p. 9). Il grande scarto tra *Sonorità Prospettiche* e le mostre precedenti è che qui non viene proposto un excursus storiografico che tenti di giustificare l'emergere del “fenomeno Sound Art”, ma si propone una “campionatura” di tutte quelle esperienze artistiche che dal 1975 hanno insistito su quella «third identity» a cui fa riferimento Bulut (2006), e cioè sul risultato dell'interazione *in divenire (become)* tra sonico e spaziale, relazione che è necessariamente contingente e circostanziale. La forma privilegiata è

¹ Diversi studi hanno evidenziato che è proprio in una recensione non troppo lusinghiera del critico Peter Frank alla mostra *Soundings* che per la prima volta viene utilizzato il termine Sound Art - nato in seno alla “Sound Art Foundation” di William Hellerman - per definire le nuove sperimentazioni intermediali tra arte e suono : «In its various form, sound art is the latest - and so far most commercially successful , even mass marketable- form of intermedia to emerge from the vast laboratory of mediumistic experimentation that the American art world has become. *Soundings* is only the most recent, and most formally museological, in a series of sound art shows of all shapes, size, forms, and focuses. This series is likely to continue, although future sound art exhibitions here are likely to concentrate on specific aspects of the polymedium» (Frank 1982, p. 58).

quella della installazione sonora che – come ha evidenziato Aldrich in un testo dall'emblematico titolo *What is Sound Art?* – permette ai visitatori di fruire l'opera «in their own time, the time they spend walking through the space» a differenza delle opere oggettuali, ma anche delle tradizionali performance musicali - siano esse dal vivo o registrate - che sono sempre «presented with a form that can only be engaged only in its own time» (Aldrich 2003, p.3).

Tale concetto sembra informare in modo sostanziale le scelte programmatiche dei curatori della mostra – Franco e Roberto Masotti, Veniero Rizzardi e Roberto Taroni – i quali in un testo pubblicato successivamente avrebbero precisato:

L'opera conferisce significato a ciò che la contiene e la differenza fra le maniere di significare è dovuta alla collocazione contestuale. Ora, questo comporta un senso di reciprocità basata su una mutualità reale, in quanto *il suono crea uno spazio ambientale* nella stessa misura in cui *l'ambiente crea il suono*. Diversi sono i punti di partenza, diverse le motivazioni ad un interesse di progettazione ambientale/sonora, ed è una diversità che va oltre la specificità delle discipline. Nell'ambito musicale propriamente detto, per quanto “contaminato” esso sia, è possibile rilevare la centralità della linea cageana, dove giunge positivamente a compimento un filone del pensiero musicale moderno genericamente rivolto all'equiparazione estetica di suono e rumore e che comporta la concezione dell'ambiente inteso nella sua assoluta fisicità di spazio acusticamente agibile, e di fatto agito in modo tale che l'accadere dei suoni venga determinato a partire dalle caratteristiche specifiche di quello spazio [...] l'intervento su di esso ha il compito di rendere evidente questa autonomia di un “linguaggio ambientale dato” senza dunque che l'ambiente venga dunque in qualche modo *intenzionato* (ed. Gruppo Décalage 1985a, p. 1).

Di qui l'esclusione programmatica dei lavori sonori afferenti alla cosiddetta *ambient music*: le motivazioni addotte per quella che all'epoca risultò come un'audace scelta curatoriale muovono dalla convinzione che la musica ambientale non possa rappresentare una categoria definita e autonoma, in quanto tutta la musica è composta tenendo conto degli spazi deputati alla sua esecuzione e quindi già in origine «musica per ambienti» (Gabelli 1985).

Lungi dall'essere animata da un atteggiamento snobistico, *Sonorità Prospettiche* ospitava “debuttanti” come Nicolas Collins e Ron Kuivila, che sarebbero in seguito diventati noti soundartist, ma accoglieva anche gli interventi di numerosi artisti già acclamati a livello internazionale come Laurie Anderson, Vito Acconci, Michael Brewster, Leif Brush, Bill Fontana, John Cage, William Hellerman Christina

Kubisch, Alvin Lucier, Max Neuhaus, Charlemagne Palestine, Terry Riley, Dieter Schnebel e Karlheinz Stockhausen.

La volontà di attuare una campionatura quanto più ampia possibile spinse i curatori ad allargare la ricognizione anche all'Asia e all'Oceania, continenti non considerati dalle precedenti mostre, invitando a partecipare all'esposizione Takehisa Kosugi, Annea Lockwood, Jill Scott e Akio Suzuki. La mole di materiale raccolto per l'esposizione, ben documentato dalla fitta corrispondenza tra Roberto Taroni e gli artisti coinvolti², ha di fatto impedito la realizzazione pratica di tutti i progetti selezionati, ma questo apparente limite si è rivelato come «un'opportuna evidenziazione della natura molto spesso concettuale e immaginaria dei progetti stessi» (Gabelli 1985) e al contempo ha spinto i curatori a ideare una suggestiva ipotesi di allestimento che, oltre alle performance e alle installazioni, prevedeva una serie di stanze: le «stanze d'ascolto», nelle quali era possibile fruire opere sonore e registrazioni di performance, e le «stanze a progettualità postuma» dove venivano proposti numerosi progetti non ancora realizzati.

Quest'ultime stanze sono probabilmente la sezione più interessante dal punto di vista teorico, soprattutto alla luce del dibattito critico in corso sul non realizzato³. Alcuni dei progetti presentati in mostra e nel catalogo (Masotti et al. 1982) in forma di schizzi, programmi o partiture sono di fatto irrealizzabili. È il caso del *Tunnel-Spiral* di Karlheinz Stockhausen, una struttura di altoparlanti mobili i cui spostamenti, da calcolarsi in base al tempo di percorrenza dello spettatore, sono difficilmente sincronizzabili o del *Solarimini* di Alvin Lucier, un'installazione sonora attivata dal variare della luce che colpisce un pannello solare. Di ardua realizzazione appare anche *Aura*, una partitura di David Dunn pensata per stimolare comunicativamente un gruppo di cetacei, così come *3-D (Lunghezza d'onda)* di Gianni Melotti, un «progetto teorico di allucinazione sonora» che dovrebbe portare l'ascoltatore a «vivere il momento immediatamente successivo a quello in cui lo stesso spazio è stato nel tempo isolato» (Masotti et al. 1982, p.94). La performance *Bhéri* di Mario Bertoncini verrà invece realizzata in seguito, a fronte di una sensibile modifica del progetto, che inizialmente prevedeva l'ideazione di un sistema per sensibilizzare fotograficamente le pareti di un ambiente in modo da far apparire su di esse l'immagine di un evento sonoro (Lorrai 1982).

² Parte della documentazione è consultabile sul sito dell'artista all'indirizzo <http://robertotaroni.net/sonoritaprospettiche/about#/page-35/> [28 february 2015]

³ In merito si rimanda a Scotti 2014.

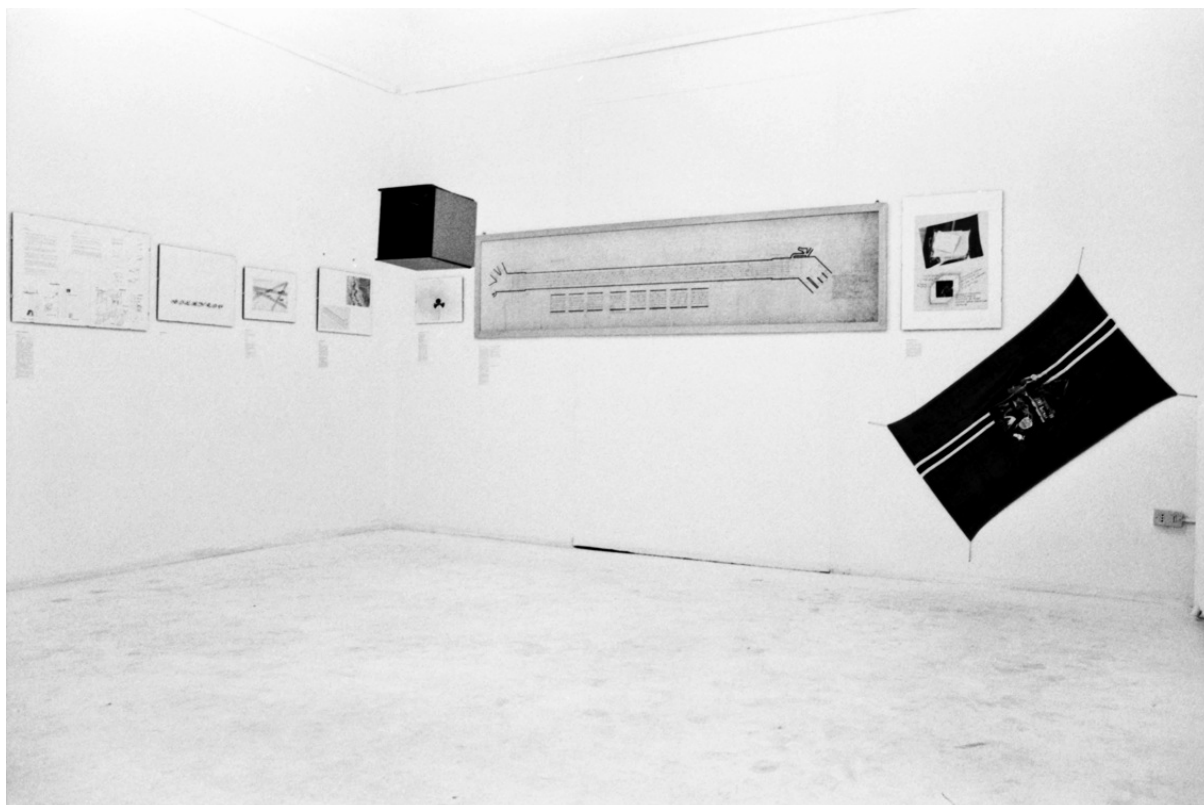


Fig. 1: Veduta dell'allestimento delle "stanze a progettualità postuma", Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

Altri progetti presenti nelle "stanze a progettualità postuma", invece, verranno alla luce solo successivamente. Tra questi *Xerox Music*, la partitura visiva di Eugenia Balcells che, dopo essere stata presentata a Rimini, viene eseguita per la prima volta nel gennaio 1982 all'Experimental Intermedia Foundation di New York⁴; lo stesso anno vengono programmate due versioni della *Sound Fountain* di David Behrman e Paul DeMarinis, la prima allo Hudson River Museum di Yonkers e la seconda al MCA di Chicago⁵, così come la monumentale installazione di griglie d'acciaio oscillanti concepita da Bill Fontana per il centenario del ponte di Brooklyn nel 1983⁶. Un'altra opera inserita nel tessuto cittadino, la topografia di fonti sonore nascoste progettata da Max Neuhaus per la fermata della metropolitana di Montparnasse, viene realizzata nel 1984 (Neuhaus 1984), mentre il sistema *Windscube*, una struttura cubica studiata per circondare un albero e registrarne l'interazione sonora con l'ambiente circostante progettato da Leif Brush nel 1978, viene completato durante gli anni Ottanta divenendo parte dell'opera ambientale permanente *Forest Terrain*

⁴ Si veda <<http://www.eugeniabalcells.com>> [28 february 2015].

⁵ Si veda <<http://www.dbehrman.net/Collaborations/soundfountain.html>> [28 february 2015].

⁶ Si veda <<http://resoundings.org/Pages/Oscillating.html>> [28 february 2015].

Instruments disposta su una superficie di quattrocento piedi quadrati nei pressi di Duluth in Minnesota (Brush 1984).

Queste ultime opere, assieme alle *wind chimes* di Max Eastley anch'esse presenti in mostra, sono chiaramente ispirate ad alcuni dispositivi seicenteschi per la diffusione sonora come le elissi acustiche e l'arpa eolica, le cui applicazioni sono descritte nel trattato *Phonurgia Nova* del 1673 ad opera del musicologo gesuita Athanasius Kircher, la cui ricerca è comunemente considerata la possibile origine teorica della Sound Art e alla cui figura *Sonorità Prospettiche* è dedicata (Maina 2010).

Alcune delle installazioni sonore presentate a *Sonorità Prospettiche*, che di seguito ricordiamo, ben esprimono la natura intermediale e la dimensione spazio-temporale della Sound Art. L'ambiente di Vito Acconci *From now on we marry the fascist (or the communist sex machine)*, due stanze attigue che all'ingresso dello spettatore azionano una "trappola sonora"; il violino "annegato" di *Musica da camera n. 78* di Walter Marchetti che fa da contrappunto ironico alle sagome/bersaglio "parlanti" di Tim Maul e Fred Szimanski; l'installazione *E fa di chiarezza l'aer tremare* di Roberto Taroni, un'ambiente caratterizzato da un vortice sonoro che si propone come limite tra lo spazio del passato e quello presente (Masotti et al., 1982).



Fig. 2: Walter Marchetti, *Musica da camera n. 78*, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

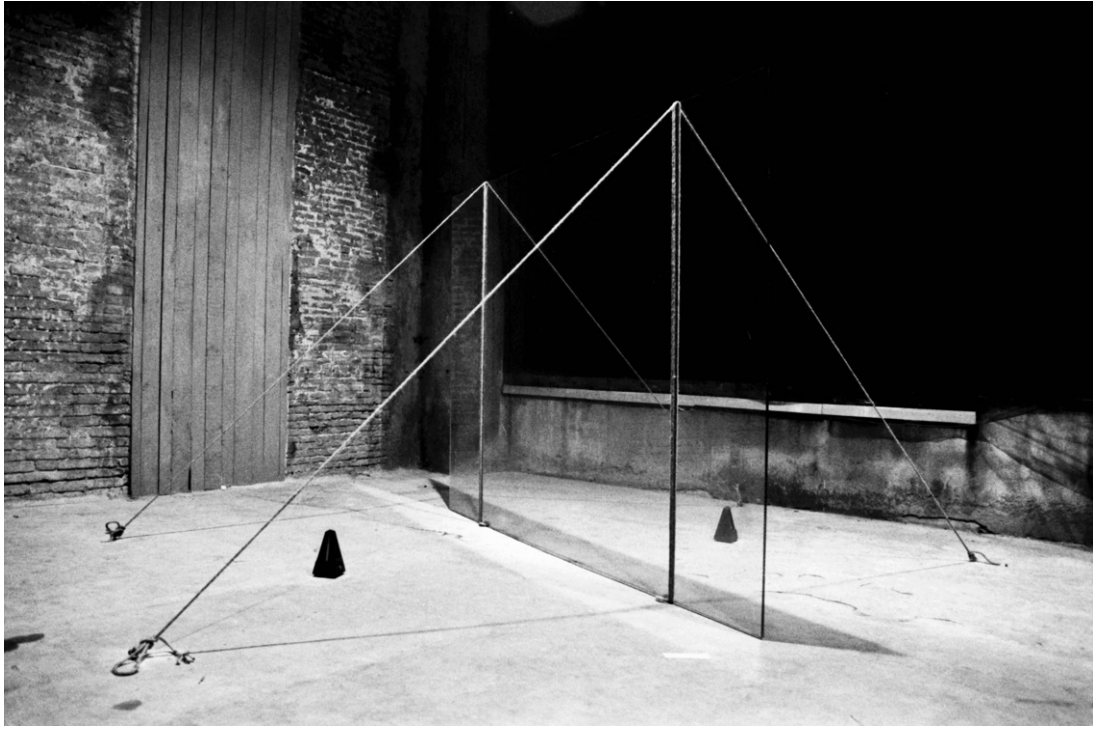


Fig. 3: Marinus Bozem, *Sound project for Rimini*, installazione, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 4: Roberto Taroni, *E fa di chiarezza l'air tremare*, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982, fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

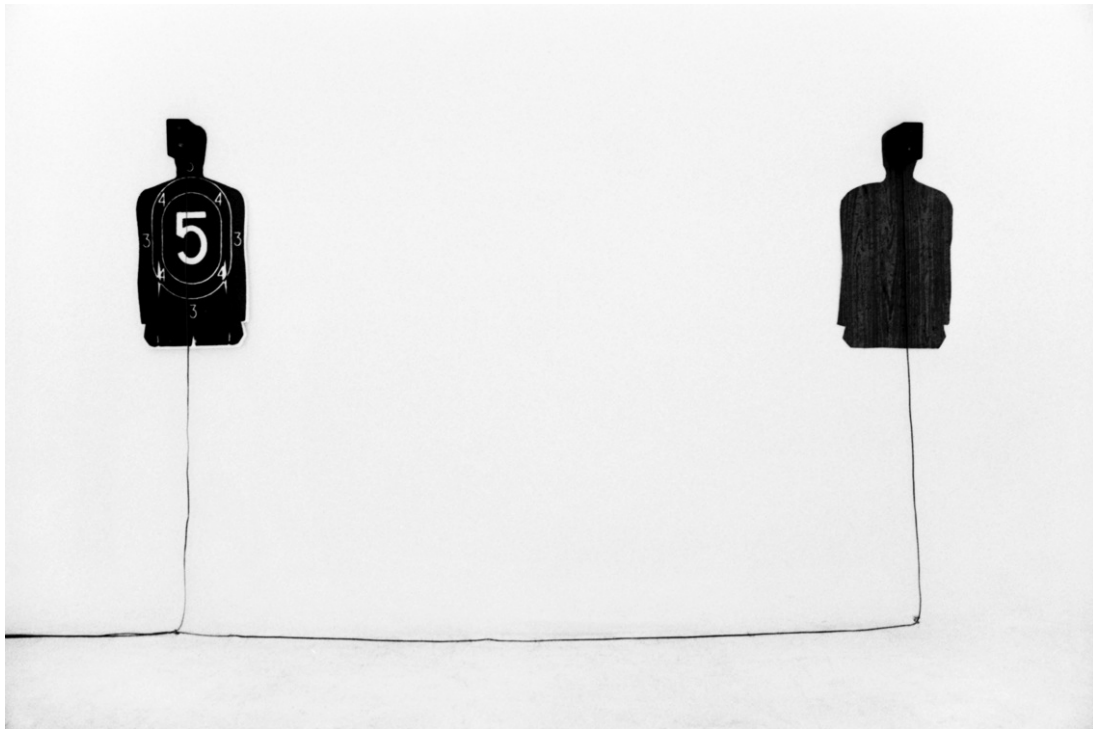


Fig. 5: Tim Maul e Fred Szimanski, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 6: Vito Acconci, *From now on we marry the fascist (or the communist sex machine)*, installazione, Sala Comunale di Arte Contemporanea, Rimini 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

Non mancano interventi significativi anche in ambito più propriamente performativo come l'esecuzione per la vernice della mostra, il 29 gennaio 1982, della partitura per otto bassi elettrici *Sit Sonora Sit Lucunda*, del compositore italiano Maurizio Marsico; la performance di Terry Fox nella suggestiva cornice della Vecchia Pescheria di Rimini; *Confrontation with a paper-point-head*, un robot di forma conica programmato da Michel Waisvisz per muoversi nello spazio tra il pubblico, captando le frasi delle persone attraverso un microfono e ripetendole in modo falsato e tagliato; l'Improvvisazione collettiva di Giuseppe Chiari, e ancora *Radio Inspiegato*, la trasmissione radiofonica di un nastro inedito di Robert Gordon e Lawrence Weiner attraverso gli altoparlanti del litorale romagnolo (Masotti et al., 1982).



Fig. 7: Michel Waisvisz, *Confrontation with a paper-point-head*, performance Rimini 21 febbraio 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 8: Maurizio Marsico, *Sic Sonora Sit Lucunda*, performance, Rimini 29 gennaio 1982, fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.



Fig. 9: Terry Fox, performance, Vecchia Pescheria, Rimini 13 febbraio 1982; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

Com'è evidente dall'eterogeneità delle opere elencate, c'è uno scarto tra le intenzioni dei curatori e la mostra stessa: se in linea di principio *Sonorità Prospettiche* doveva concentrarsi solo su opere ambientali di fatto la selezione dei lavori era più elastica e includeva anche registrazioni e performance sonore non strettamente legate all'ambiente in cui si svolgevano.



Fig. 10: Dieter Schnebel, *Drei Klang*, performance, Aterforum, Palazzo Schifanoia, Ferrara 1982 ; fotografia di Roberto Masotti, courtesy Lelli e Masotti Milano.

L'esperienza di *Sonorità Prospettiche* non si chiude con la conclusione della mostra, quasi che dal singolare allestimento riminese, con le sue "stanze a progettualità postuma", si declini un paradigma progettuale per una serie di esposizioni *in fieri*. Nell'ottobre del 1982 parte della mostra viene riallestita alla Rassegna Internazionale "Musica Oggi" presso Villa Saroli a Lugano; lo stesso anno, in occasione del Festival Aterforum di Ferrara, *Sonorità Prospettiche* presenta nella suggestiva cornice di Palazzo Schifanoia la performance inedita *Drei-Klang* di Dieter Schnebel e un concerto del compositore di musica eolica Mario Bertoncini (Gruppo Décalage 1985 b).

Proseguendo l'esperienza di *Sonorità Prospettiche*, nel 1984 Roberto e Franco Masotti con Roberto Taroni fondano a Milano la galleria Décalage con la quale organizzeranno e parteciperanno a diverse rassegne ed esposizioni tra le quali *Postmacchina: copy art, fotografia, video, suono* (Bologna, Centro di Arte di Ricerca Mascarella, febbraio - marzo 1984)⁷ e *Macchina, teatro tecnologia rappresentazione*

⁷ Nella sezione "suono" a cura del Gruppo Decalage vengono esposti trenta progetti tra i quali quelli di: David Behrman, Leif Brusch, Carlo Cappelli, Max Eastley, Raymond Gervais, Jochen Gerz, Martin Davorin Jagodic, Alvin Lucier, Terry Riley e Akio Suzuki.

(Ivrea, Teatro Stabile di Torino, maggio - giugno 1985)⁸. Décalage, nonostante la sua breve esistenza – lo spazio chiuderà nel 1986 – editerà per tre numeri un bollettino dedicato ai rapporti tra suono e ambiente allegato alla rivista di Daniele Lombardi e Bruno Nicolai *La Musica*, pubblicando una piccola parte dei materiali del proprio archivio, preziosi documenti su un importante fenomeno internazionale che oggi, con la giusta distanza storica, varrebbe la pena di indagare a fondo.

L'autrice

Jennifer Malvezzi è cultore della materia e borsista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere Arti Storia e Società dell'Università degli Studi di Parma. Ha collaborato con diverse riviste nazionali e di settore e attualmente sta sviluppando una linea di ricerca improntata sull'intermedialità. È autrice di *Remedi-action. Dieci anni di videoteatro italiano* (Postmedia 2015).

e-mail: jennifer.malvezzi@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Aldrich, N.B. 2003, 'What is Sound Art?' *The EMF Institute*, August 13, 2003, pp.1-3. Available from: <<http://soundartarchive.net/articles/Aldrich-2003-What%20is%20Sound%20Art.pdf>> [28 february 2015]

Brush, L , DeFilipps Brush, G 1984, 'Monitoring the nature's sounds with terrain-based constructions', *Leonardo*, vol. 17, no. 1, pp. 4-7

Bulut, Z 2006, 'The problem od archiving sound works', *Pacific Review of ethnomusicology*, vol. 11, pp. 1-16

Cox, C 2011, 'From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts" in *Sound*, eds C Kelley, MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 80-87.

Cox, C 2014, 'Vedere non è sentire. Sinestesia, anestesia e arte audiovisiva', in *Art or Sound*, eds G Celant, Fondazione Prada, Milano, pp. 474 -476.

Frank, P 1982, 'Sounding at Suny', *Art Journal*, vol.42, no.1, p. 58-62.

Fried, M 1967, 'Art and Objecthood', *Artforum*, no.5, pp.12- 23

Gabelli G 1982, 'Suono/Ambiente/Musica', *Scena*, no.1, p. 49; intervista poi pubblicata in Gabelli, G 1985, 'Il suono come circostanzialità', *Décalage* supplemento a *La Musica* , no. 11, pp. 5-6.

Greenberg, C 1961, 'Modernist Painting', *The Arts Yearbook*, vol. 4, pp. 101-108

Gruppo Décalage (ed.) 1985a, 'Per un preambolo', *Décalage* supplemento a *La Musica* , no. 11, pp. 1-2.

Gruppo Décalage (ed.) 1985b, 'Per una cronistoria di Sonorità Prospettiche', *Décalage* supplemento a *La Musica* , no. 11, pp. 6-7.

⁸ La mostra esponeva dieci progetti di John Cage, Claudio Ambrosini, Roberto Taroni, Richard Feliciano e Jaques Serrano contraddistinti dall'uso di strumentazioni elettroniche. I compositori Mauro Graziani e Carlo Cappelli presentano qui due installazioni grafiche computerizzate.

Heidegger, M 1969, *Die kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen.

Higgins, D 1966, 'Intermedia', *Something Else Newsletter*, vol.1, no.1, pp. 1-3.

Lessing, G E 1766, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Christian Friedrich Voß, Berlin.

Lorrai, M 1982, 'Musica per stanze. Ambienti, immagini', *Lotta Continua* 7 febbraio, p.12.

Maina, C 2010, 'Athanasius Kircher. L'arca Musarithmica e vari congegni sonori', *Digimag. The digicult's project journal*, n. 55, giugno 2010.

Available from:

<http://www.digicult.it/it/digimag/issue-055/athanasius-kircher-arca-musarithmica-and-many-sound-devices/> [28 february 2015]

Malagnini, F 1982, 'Tanti ambienti tappezzati di suoni. Sonorità prospettiche: musica d'avanguardia a Rimini', *L'Unità* 31 gennaio, p.9.

Masotti, F, Masotti, R, Rizzardi, V & Taroni, R (ed.) 1982, *Sonorità prospettiche. Suono, ambiente, immagine*, catalogo della mostra, Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Rimini, 30 gennaio - 15 marzo 1982, Comune di Rimini.

Menegoi, S 2014, 'Sound art? arte visive e suono al passaggio tra anni '70 e '80', in *Art or Sound*, eds G Celant, Fondazione Prada, Milano, pp. 496-500.

Neuhaus, M 1984, *Montparnasse. Bienvenüe Réalisation*, Régie autonome des transports parisiens, Ecoute Association, Paris.

Kostelanez, R (ed.) 2003, *Conversating with Cage*, Routledge, New York.

Scotti, M 2014, 'Unbuilt art. Per un dibattito sul non realizzato', *Ricerche di S/Confine*, Dossier 3, pp. 19-31.

Available from <http://www.ricerchedisconfine.info/dossier-3/SCOTTI.htm>

[28 february 2015]

Ugo, V 1989, 'Lo spazio della sonorità', *Quaderni Di-segno come scrittura/lettura*, vol.8/1989, pp. 105-114



Francesca Gallo

Modelli audiovisivi e prefigurazioni digitali nelle sperimentazioni sul medium esposizione: *Les Immatériaux* di Jean-François Lyotard



Abstract

L'articolo mette in luce i nessi fra la decostruzione del medium esposizione realizzata da Jean-François Lyotard in occasione di *Les Immatériaux* e le precedenti sperimentazioni che il filosofo aveva compiuto con l'audiovisivo, in particolare quelle volte a infrangere la corrispondenza fra sonoro e immagine, e a minare la legittimità autoriale. A metà fra opera d'arte e mostra temporanea, *Les Immatériaux*, prefigura anche uno spazio di visita imparentato con l'esperienza della navigazione in rete.

The contribution highlights links between the deconstruction of exhibition medium put by Jean-François Lyotard at *Les Immatériaux* and the previous experiments the philosopher has done with the audio-visual, in particular these to break the correspondence between sound and picture, and these to undermine the authorship legitimacy. In balance between a work of art and a temporary exhibition, *Les Immatériaux* prefigures a space of visit similar to surfing on the web.



Curata da Jean-François Lyotard e Thierry Chaput per il Centre de Création Industrielle nel 1985, *Les Immatériaux* rappresenta una tappa importante nella fenomenologia del medium esposizione sotto diversi aspetti (Altshuler 2014; ed. Dufrière 2007; eds. Greenberg, Ferguson & Nairne 1996; Shanken 2009), fra i quali in questa sede ci limitiamo a considerare quelli relativi alla fruizione. I visitatori della mostra, infatti, si trovano immersi in uno spazio fluido, scandito dall'alternarsi di ambienti bui e zone in penombra e, nel girovagare fra i *siti*, sono accompagnati da una sorta di incongrua colonna sonora, il cui variare apparentemente ingiustificato è simile all'*effetto autoradio* [fig. 1], cioè al passaggio da una sintonia all'altra tipico del viaggio in automobile (Gallo 2008; Gallo 2009).

Oggetto di numerose critiche all'epoca, allo sguardo dello storico *Les Immatériaux* rivela indizi precursori di un'esperienza estetica in cui a farla da padroni sono gli stimoli multisensoriali e la crescente vocazione avvolgente dell'opera, che lascia tuttavia al fruitore una certa libertà esplorativa.



Fig. 1: Jean-François Lyotard indossa le cuffie audio a infrarossi, 1985.



Fig. 2: Roy Ascott, *Organe et fonction d'Alice au pays de merveilles*, 1985.

Proprio in quanto mostra dedicata alla cosiddetta società dell'informazione o postindustriale (Bertens 1995; Jameson 1989; Lyotard 1981; Robins & Webster 2003), *Les Immatériaux* si caratterizza per la pluralità delle questioni proposte attraverso l'accostamento spiazzante di opere d'arte tradizionali e non, di strumentazione tecnica e di oggetti d'uso, di dispositivi tecnologici e di terminali da cui accedere alle pionieristiche reti locali, sulle quali consultare pagine d'artista, testi combinatori e racconti a intrecci multipli [fig. 2], primi esempi di quella che sarebbe diventata la *Net Art* (eds. Hui & Broeckman 2015).

La vitalità delle sperimentazioni audiovisive

Più che sui pezzi da esporre, Lyotard si concentra sull'*acchrochage*, sulla scorta delle personali riflessioni sulle forme della comunicazione culturale, che raggiungono gli esiti più espliciti in un video-saggio, andato in onda nel 1978 come puntata della trasmissione *Tribune libre* sulla rete France3. Invece di farsi intervistare come previsto dal *format*, Lyotard firma come regista un breve video sperimentale, *Tribune sans tribun*, il cui titolo allude alla ingiustificata legittimazione di quanti in televisione parlano con presunta competenza degli argomenti più disparati. Secondo il filosofo, infatti visto che la struttura della televisione *broadcasting* rende impossibile – materialmente e concettualmente – confutare quanto viene affermato, la messa in onda costituisce condizione sufficiente a trasformare un autore in un'autorità (Lyotard 1979a).

Lyotard, quindi, traspone tale argomentazione nelle forme del linguaggio audiovisivo e si appropria della logica del medium per forzarne il significante. In *Tribune sans tribun* al fine di mettere in crisi i presupposti della comunicazione tradizionale, il filosofo interpreta, per così dire, sia la parte dell'intervistato sia quella del conduttore e pertanto – grazie a semplici effetti video e al fuori sincrono – la sua immagine si frantuma in una moltitudine di inquadrature sovrapposte, di ombre, riflessi e distorsioni.

L'esito formale è significativamente vicino alla fotografia ad esposizioni multiple, ma anche al video-loop usato dai primi videoartisti: a tal proposito è opportuno richiamare l'ironica e geniale *Autointervista* realizzata da Michele Sambin nel 1980, in cui artista e critico sono impersonati dall'autore medesimo. In questo caso, tuttavia, la sottolineatura riguarda non solo la natura autoreferenziale tanto della critica quanto dell'arte degli anni Settanta, ma anche l'isolamento intellettuale vissuto da Sambin (eds. Lischi & Parolo 2014).

Se, dal punto di vista concettuale e formale *Tribune sans tribun* e *Autointervista* presentano diversi punti di tangenza, dal punto di vista tecnico l'artista italiano ricorre a un rudimentale sistema di doppi registratori, monitor e telecamere, di sua

ideazione; mentre l'esperimento mandato in onda da France3 è reso possibile da apparecchiature professionali assai più sofisticate.

Tribune sans tribun è un'opera meno occasionale di quanto si possa immaginare per Lyotard, dato che tutta la sua riflessione è intessuta di rapporti complessi e stratificati con la settima Musa (Bellaria Film Festival 2003; eds. Costa & Kirchmayr 2008; eds. Eizykman & Fihman 2001; Lyotard 1973): rapporti che si sostanziano nelle sperimentazioni come regista, in cui il linguaggio e gli strumenti propri del cinema prima, e della televisione poi, sono distorti con l'intento di formulare un equivalente audio-visivo di posizioni teoriche di carattere decostruttivo (Gallo 2006; Lyotard 1979b).

Quello appena evocato rappresenta il contesto più autentico in cui collocare l'esperienza della curatela di *Les Immatériaux*: la decostruzione del medium esposizione attraverso la rinuncia alla disposizione logico-narrativa degli argomenti e all'ordinamento didascalico dei materiali e degli ambienti e, infine, la deflagrazione del rapporto fra visivo e sonoro rappresentano l'equivalente delle soluzioni formali sperimentate in campo audiovisivo in *Tribune sans tribun*, ad esempio.

In effetti, nell'esposizione al Centre Pompidou, Lyotard curatore rinuncia a prospettare una lettura univoca degli effetti delle tecnologie informatiche sui diversi campi dell'attività umana e lascia ai visitatori il compito di trarre le conseguenze dalle esemplificazioni proposte (*Les Immatériaux* 1985): motivo per cui, al pubblico non viene offerta una tesi, ma piuttosto un'esperienza di disorientamento e di «deriva» che è metafora di alcuni aspetti tipici dell'età contemporanea. Al fondo della mostra, infatti, vi è l'idea che le informazioni si siano rese autonome dai supporti e che pertanto migrino liberamente dall'uno all'altro: così, con una sensibilità ai limiti del visionario, i materiali raccolti nei *siti* prefigurano, tra l'altro, i possibili sviluppi della ricerca genetica, l'egemonia del capitale finanziario nell'economia di mercato, il potenziamento delle telecomunicazioni e delle reti informatiche (Gorz 2003; Harvey 1997).

La sovrapposizione fra medium e messaggio, già adombrata da Lyotard in *Tribune sans tribun* – e riproposta in seguito nei “falsi” dialoghi raccolti in *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren* (Lyotard 1987) – in *Les Immatériaux* produce la coincidenza di contenuto e forma, così che l'esposizione incarna anche sotto questo aspetto, la tendenza peculiare del postmodernismo ad esaltare la superficie (Ceserani 1997; Crowther 1996).

L'altro debito della concezione espositiva di *Les Immatériaux* verso la sperimentazione audiovisiva di Lyotard risiede nell'idea, già richiamata, di fornire al visitatore una colonna sonora individualizzata. Tramite emittenti a infrarossi collocate in prossimità di alcuni *siti* e la cui portata copre solo determinati ambienti, ogni

“esploratore” girovagando capta in cuffia voci, rumori, brani letti o recitati, con tempi e in successioni differenti. Alla stregua del riferimento alla deriva, anche le premesse di tale decostruzione del linguaggio audiovisivo si rintracciano nel *détournement* situazionista e prima ancora nella sperimentazione lettrista del «cinema discrepante», in cui audio e video narrano storie diverse (Marelli 1996; Stanziale 1998).

Il suggestivo accompagnamento sonoro è un’idea di Lyotard e consente di associare ad alcune *zone* (insiemi di siti) [fig. 3] materiali sonori di per sé già rivelatori (Immaterials 1985), come nel caso dei passi tratti da *La precessione dei simulacri* di Jean Baudrillard, da *La dromoscopia* di Paul Virilio, da *L’impero dei segni* e *La morte dell’autore* di Roland Barthes, da *La biblioteca di Babele* di J. L. Borges, fino a brani di *L’avventura monocroma*, in cui Yves Klein tratteggia l’utopia di una casa immateriale i cui ambienti sono separati da getti di aria fredda o calda al posto di pareti e solai.

Anche solo da questi pochi esempi, è chiaro che i testi collazionati da Lyotard nella “colonna sonora” dell’esposizione non si riferiscono tanto ai singoli oggetti esposti, ma semmai all’ambiente tematico. Il rapporto fra visivo e sonoro, quindi, non è didascalico o esplicativo, ma piuttosto evocativo e metaforico e, in generale, riconducibile alla mancata corrispondenza naturalistica fra l’immagine e il parlato, al fine di aprire il campo semantico alla pluralità interpretativa.

L’intuizione di uno spazio navigabile

Gran parte del pubblico di *Les Immatériaux*, evidentemente poco allenato a tali audacie, si trova piuttosto a vagare confuso tra una molteplicità di luoghi disomogenei, raccogliendo input disordinati, difficili da ricondurre a un insieme coerente.

L’atomizzazione dello spazio espositivo, scandito da velari metallici sospesi tra soffitto e pavimento attraverso i quali la luce filtra con intensità modulata [fig. 4], fa sì che all’interno di *Les Immatériaux* manchino legami concettuali chiari tra i singoli *siti* tematici dai titoli poetici; mentre il sonoro che limita le *zone* è «*la manifestation de l’espace-temps fluide, où le temps prend le pas sur l’espace, où “le temps fait surface”*». C’est ce temps du déplacement qui marque la surface de l’espace, la relation espace/surface est maintenant de l’ordre de l’itinéraire» (Délis 1985). L’architetto Philippe Délis, nel ricordare vent’anni più tardi quell’esperienza per lui inaugurale, rileva come i nessi fra i *siti* e, più in generale, la concezione spaziale di *Les Immatériaux* fossero tanto innovativi allora, quanto oggi sono familiari, poiché idealmente simili al modo in cui, sullo schermo del computer, ci si sposta da una finestra all’altra, e nella rete, si va da un sito all’altro, tramite i link (Délis 2005).

In fondo, nelle intenzioni del curatore, *Les Immatériaux* aspira a farsi opera (d'arte) essa stessa, ed in effetti si presenta come una grande installazione con quel minimo di interattività costituita, oltre che dalle singole opere esposte – alcune pionieristiche per l'epoca – dal variare del sonoro modulato dagli spostamenti del visitatore. Questi è invitato a lasciarsi trasportare dal flusso delle emozioni e delle libere associazioni, un po' come il *flâneur* baudeleriano o benjaminiano. All'epoca, quest'ultimo è in procinto di diventare il modello prevalente della fruizione estetica, tanto che anche l'architettura museale è ripensata alla luce di un nuovo tipo di visita, meno imbrigliata in percorsi stabiliti (Crimp 1993; Krauss 1986; Lamoreux 1996).

Di lì a poco, inoltre, le variazioni sul modello *flâneur-esploratore* si fanno sempre più numerose addirittura all'interno delle singole opere d'arte, come è evidente dall'incremento delle ricerche sulle installazioni interattive, dagli sviluppi della *Net Art* e degli ambienti virtuali (ed. Grau 2007). Non a caso una delle parole chiave dell'esperimento di scrittura collaborativa tramite il minitel, realizzato in via sperimentale proprio in occasione della mostra del 1985, è "navigare" (*Epreuves d'écriture* 1985), un termine che oggi appare indicativo di quella perdita di profondità di campo che l'allora futuribile sviluppo delle telecomunicazioni avrebbe prodotto sulla percezione individuale e collettiva, fino a indurre l'illusione dell'immediata accessibilità di esperienze, luoghi, persone e culture connesse al resto del sistema da nessi non gerarchici, come accade in rete, appunto.

Un'ultima intuizione condensata nella mostra è riconducibile alla dimestichezza con gli scenari della ricerca scientifica: lo spazio espositivo è progettato come una sineddoche – afferma l'equipe curatoriale – pertanto anche una visita parziale basta a suggerire il senso complessivo dell'operazione culturale. È come se Lyotard avesse messo in scena qualcosa di simile a una proprietà matematica dei frattali, cioè l'autosimilarità (o ricorsività), in base alla quale ogni singolo particolare è identico all'intero, fino alla scala più dettagliata a cui si può spingere l'osservazione (De Mèredieu 1994; *L'immaginario scientifico* 1987).

Les Immatériaux, si potrebbe dire, articola nei suoi sessanta ambienti tematici altrettante variazioni di un medesimo nucleo contenutistico, come un'eco proveniente però dal *futuro*.

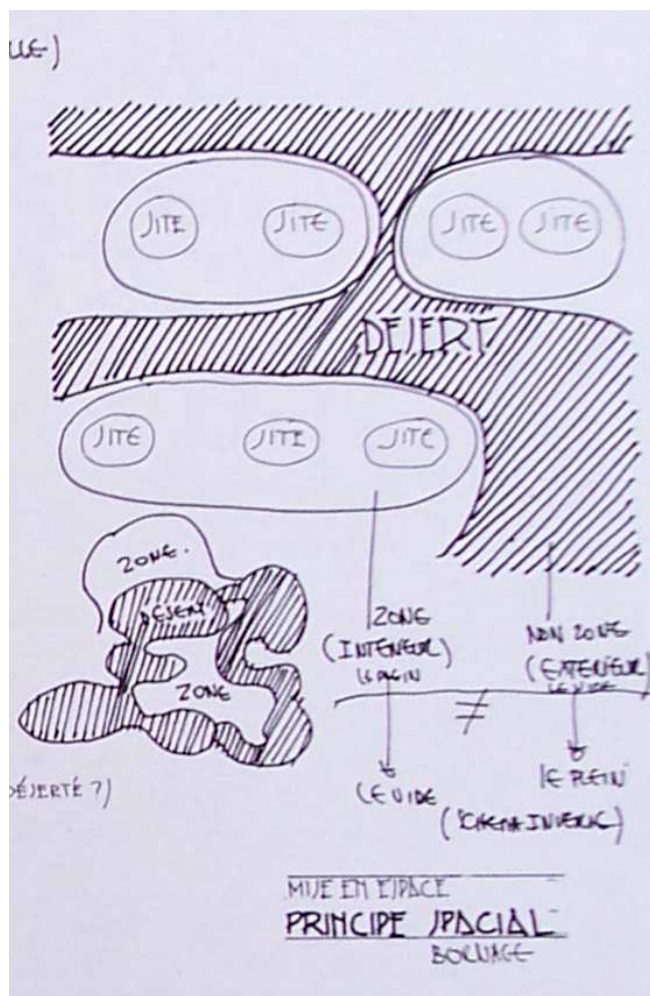


Fig. 3: schema di funzionamento della colonna sonora.

Fig. 4: veduta della mostra.



L'autrice

Francesca Gallo insegna Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza Università di Roma. Si è occupata del nesso fra teoria e tecniche esecutive nell'arte e nella critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento. I suoi interessi si sono poi concentrati sulle neoavanguardie e i new media, con studi dedicati al video e alla performance in Italia ("Ricerche di storia dell'arte", 2006 e 2014). A Jean-François Lyotard e a Les Immatériaux ha dedicato diversi studi e una monografia (Aracne 2008).

e-mail: francesca.gallo@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 2014, *Biennials and Beyond. Exhibition that made Art History: 1962-2002, vol. II*, Phaidon, London.

Bertens, H 1995, *The Idea of the Postmodern. A History*, Routledge, London, New York.

Ceserani, R 1997 *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino.

Costa, A, Kirchmayr, R (eds.) 2008, 'L'acinema di Lyotard', *Aut-Aut*, n. 338.

Crimp, D 1993, *On the Museum's Ruins*, MIT, Cambridge, Mass., London.

Crowther, P 1996, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford University Press, Oxford, Usa.

De Mèredieu, F 1994, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, Paris.

Délis, P 1985, 'Architecture: l'espace-temps autrement...', in *Modernes et après? Les Immatériaux*, ed E Théofilakis, Autrement, Paris, pp. 22.

Délis, P 2005, 'Les Immatériaux', *Proceedings of intentional meeting L'œuvre plus que jamais*, Available from: <<http://www.integral-philippedelis.com>> [april 2005].

Dufrêne, B (ed.) 2007, *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Centre Pompidou, Paris.

Eizykman, C & Fihman, G (eds.) 2001, *L'oeil de Lyotard de l'acinéma au postmoderne*, in *A partir de Jean-François Lyotard*, L'Harmattan, Paris, pp. 119-147

Epreuves d'écriture 1985, Paris.

Gallo, F 2006, 'Lyotard fra estetica, arte e critica d'arte. Forme di resistenza e modi di decostruzione', *Annali di critica d'arte*, n. 2, pp. 637-660.

Gallo, F 2008, *Les Immatériaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma.

Gallo, F 2009, 'Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art: l'exemple des *Immatériaux* de Jean-François Lyotard', *Revue Appareil*. Available from [3 november 2009]. Available from: <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=860>>.

Gorz, A 2003, *L'immatériale. Conoscenza, valore e capitale*, Bollati Boringhieri, Torino.

Grau, O (ed.) 2007, *Media Art Histories*, MIT, Cambridge, Mass., London.

Greenberg, R, Ferguson, BW & Nairne, S (eds.) 1996, *Thinking about Exhibition*, Routledge, London.

Harvey, D 1997, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano.

- Hui, Y & Broeckman, A (eds.) 2015, *30 Years after Les Immatériaux. Art Science Theory*, Meson, Lüneburg.
- Immaterials. Route: zones & sites. English Version of French Sound-Track*, 1985, Centre Pompidou, Paris.
- Jameson, F 1989, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- Krauss, R 1986, 'Le musée sans mur du postmodernisme', *Cahiers du MNAM*, n. 17-18, pp. 152-158.
 'L'acinéma a partire da Lyotard' 2003, in *Bellaria Film Festival*, catalogo della XXI edizione, Bellaria, pp. 69-84.
- L'Immaginario scientifico* 1987, catalogo della mostra, SISSA, Milano-Trieste 1987.
- Lamoreux, J 1996, 'The Museum Flat', in *Thinking about Exhibition*, eds. R Greenberg, BW Ferguson & S Nairne, Routledge, London, pp. 113-131.
- Les Immatériaux 1985, *Les Immatériaux. Album et Inventaire*, catalogo della mostra, Centre Pompidou, Paris.
- Lischi, S, Parolo, L (eds.) 2014, *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Cleup, Padova.
- Lyotard, JF 1973, 'L'a-cinema', in Lyotard, JF 1979, *A partire da Marx e Freud*, Multhipla, Milano, pp. 233-246.
- Lyotard, JF 1979a, 'An Assessment of Television', *Framework*, n. 11, pp. 37-39.
- Lyotard, JF 1979b, 'L'opera come propria prammatica', in *Teorie e pratiche della critica d'arte atti del convegno*, eds. E. Mucci, PL. Tazzi, Feltrinelli, Milano, pp. 88-109.
- Lyotard, JF 1981, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano.
- Lyotard, JF 1987, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Différance, Paris.
- Marelli, P 1996, *L'amara vittoria del situazionismo. Per una storia critica dell'Internazionale Situazionista 1957-1972*, BFS, Pisa.
- Robins, K, Webster, F 2003, *Technocultura. Dalla società dell'informazione alla vita virtuale*, Guerini, Milano.
- Shanken, EA 2009, *Art and Electronic Media*, Phaidon, London-New.
- Stanziale, P (ed.) 1998, *Situazionismo*, Massari, Bolsena.



Alessandra Piatti

Le pratiche espositive e le opere complesse: alcuni casi nei musei italiani



Abstract

Nell'ambito delle opere contemporanee dal carattere complesso (mediale, installativo, performativo, interattivo e partecipato), le esposizioni non si limitano più a essere strumenti di comunicazione e di dialogo con il pubblico, ma si configurano come veri e propri momenti di co-creazione, di scambio e di conoscenza non solo della cultura e della società del proprio tempo, ma dello stesso linguaggio e della struttura del sistema artistico contemporaneo. Attraverso determinate pratiche espositive e installative e precise scelte curatoriali e tecniche, le esposizioni, infatti, rivelano l'intricata rete relazionale che lavora nel 'dietro le quinte' della macchina produttiva e creativa artistica. Tramite l'analisi di alcune mostre particolarmente significative per comprendere l'evoluzione delle pratiche espositive nel corso di un secolo, il contributo intende tracciare una breve storia della reciprocità di influenze tra esposizione e opera site, time e context specific, per poi soffermarsi, in maniera più approfondita, sui differenti approcci espositivi che i musei utilizzano in relazione a lavori con caratteristiche e gradi di co-autorialità e co-creatività diversi: un progetto di arte relazionale (*Time Capsule*, 2006-2056, di Ryan Gander) presso il MAMbo - Museo d'arte Moderna di Bologna e un'installazione site e context specific (*Mutterseelenallein*, 1989-2009, di Reinhard Mucha) presso il Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli.

Exhibitions of contemporary artworks of complex nature (installations, performances, interactive and participatory projects), are moments of co-creation, exchange and awareness. They are no longer limited to displaying works by contemporary artists, but also now reveal, by using determined exhibition and installation practices and precise curatorial techniques, the intricate network of relations that exists 'behind the scenes' at the museum. Studying display strategies allows us to glimpse the museum structure, which rests on the decisions taken by figures with different relational skills: an exhibition, as a complex artwork, is the result of numerous choices, creative acts by the artist, artist assistant, curator, conservator, architect, etc. Only the observation and documentation of these combined actions give the work back its identity as a collective action in the space and time defined by the museum.

Presenting a brief history of relationship between exhibition and complex artworks, this article aims to investigate how museums react to works with different properties and different levels of co-authorship and co-creativity: a relational project (*Time Capsule*, 2006-2056, by Ryan Gander) at MAMbo in Bologna and site and context-specific installation (*Mutterseelenallein*, 1989-2009, by Reinhard Mucha) at Castello di Rivoli.



Introduzione

L'interesse per la storia delle esposizioni è notevolmente cresciuto nelle ultime due decadi. I motivi sono molteplici, come dimostra anche questo numero della

rivista *Ricerche di S/Confine* dedicato alla storia delle pratiche espositive. In accordo a quanto Bruce Althsuler scrive nel suo ultimo e fondamentale contributo alla storia delle esposizioni d'arte, due sono i fattori principali che hanno concorso all'espansione di questo fenomeno: «the expanding interests in social and institutional histories within art history, and the curatorial boom of the late 1980s and 1990s» (Althsuler 2013, p. 11).

L'attenzione verso le esposizioni ha avuto un considerevole incremento non solo in seguito al "boom" della pratica curatoriale¹, ma anche grazie a una sostanziale trasformazione della prospettiva critica che ha visto il definitivo inserimento della mostra, riconosciuta come momento fondante del processo creativo degli artisti, all'interno della disciplina storico-artistica e della metodologia per il suo studio. Inoltre, l'analisi di alcune mostre e del cambiamento delle pratiche espositive diventa particolarmente significativa per comprendere l'evoluzione della nostra visione sulla realtà nel corso del tempo attraverso lo studio non solo dei processi artistici e delle scelte curatoriali, ma anche della rete relazionale che lavora nel "dietro le quinte" della macchina produttiva e creativa e che sta oggi radicalmente trasformando il concetto stesso di opera.

La storia delle esposizioni si configura, quindi, anche come storia del mutamento della relazione tra artista, opera, spazio-tempo, e, nondimeno, dell'evoluzione del ruolo del curatore e di tutti gli attori coinvolti nella concezione, produzione e presentazione dell'operazione artistica.

Tracciando una breve storia della reciprocità di influenze tra esposizione e opera installativa e relazionale, il contributo intende utilizzare la pratica espositiva per riflettere sul cambiamento che ha coinvolto l'opera d'arte contemporanea complessa.

Dal valore espositivo dell'opera installativa a quello relazionale dell'opera partecipata

L'espressione "opera d'arte complessa" rivela già compiutamente l'ampio spettro delle problematiche da trattare, a livello tematico, etico, estetico, teorico e pratico, quando si parla di opere d'arte contemporanea. È, infatti, una terminologia particolarmente usata in tempi recenti soprattutto nell'ambito della conservazione, un ambito nel quale la complessità della composizione di alcune opere riflette quella delle pratiche che le hanno generate (dal processo di creazione e produzione fino alla loro installazione e reinstallazione). L'aggettivo "complesso" è stato introdotto

¹ Tra il 2011 e il 2013 sono stati organizzati numerosi convegni dedicati a questo tema: del 2013, per esempio, sono i convegni *Thinking and Rethinking Exhibition Histories*, tenuto presso l'Università di Reading, e *The Exhibition and Its Histories* organizzato dall'Università di Edimburgo. In entrambi, le molteplici figure di curatori internazionali invitati hanno discusso il crescente successo della forma espositiva all'interno dell'arte e della storia dell'educazione.

anche nel linguaggio della critica artistica per definire in maniera generica tutte quelle opere (dal carattere installativo, performativo, interattivo, tecnologico e partecipato) che mantengono una forte relazione con lo spazio espositivo, un imprescindibile rapporto con il fruitore, più o meno attivamente chiamato a interagire con essa, una variabile componente temporale, dando vita a un "sistema complesso"². L'opera, dunque, non s'identifica più con un oggetto che, sebbene possa essere visto da molteplici prospettive, rimane unico, ma con un sistema che già per sua natura è multiplo, a livello sia di autorialità sia di autenticità: un sistema di oggetti, di soggetti, di comportamenti, di relazioni, installati o "performati" in un dato spazio e tempo. I cambiamenti coinvolgono sia l'identità dell'opera, che dipende dall'osservatore e dalle pratiche e dalle azioni che l'hanno, di volta in volta, prodotta e presentata, sia il ruolo dell'artista che diventa colui che, esibendo la propria «strategia di selezione dominante» (Groys 2010, p. 108), fa crescere azioni, relazioni, significati, oggetti.

La spiegazione del perché la situazione sia cambiata è semplice: oggi l'arte viene definita in base a un'identità tra creazione e selezione. Almeno a partire da Duchamp, la selezione di un'opera ha coinciso con la creazione di un'opera. [...] Significa che l'atto creativo è diventato l'atto della selezione. [...] (Groys 2010, p. 108)

Il sostanziale cambiamento del gesto autoriale dalla rappresentazione alla presentazione, cioè alla selezione, da parte dell'artista, di oggetti, di idee e di tecniche per l'esposizione ha implicato il diretto coinvolgimento, nell'ideazione, nella produzione, nella presentazione e nella conservazione dell'opera, di più soggetti o attori. In accordo con l'analisi di Boris Groys, l'installazione come forma d'arte complessa, è stata la prima a orientarsi verso una messa in discussione dell'autorialità del singolo artista: «Sotto molti aspetti, la transizione verso l'installazione come forma guida dell'arte contemporanea cambia la definizione di ciò che consideriamo un'opera d'arte. Il cambiamento più grande e significativo è la nostra comprensione dell'autorialità nell'arte» (Groys 2008, p. 108).

L'installazione è il medium artistico privilegiato dalla seconda metà del XX secolo con un'identità che prevede due fasi: ideazione/progettazione da parte dell'artista in rapporto al contesto; realizzazione e produzione collettiva. Essa rappresenta la massima espressione della strategia di selezione dell'artista, nonché del valore espositivo di cui già Walter Benjamin trattava nel 1936. Fu proprio

² La definizione di "sistema" – «un sistema, nella sua accezione più generica, è un insieme di entità connesse tra di loro tramite reciproche relazioni visibili o definite dal suo osservatore» (Florita 2011, p.42) - sembra adattarsi perfettamente all'opera d'arte contemporanea che può essere quindi descritta come un sistema dinamico, dall'evoluzione non lineare nel tempo e complesso.

Benjamin a intuire il percorso dell'arte verso una predominanza del valore espositivo dell'opera su quello culturale (aura), alla cui diffusione ha contribuito l'avvento delle tecniche di riproduzione meccanica - la fotografia e il cinema - che hanno reso accessibile tutto a tutti in ogni momento e in ogni luogo.

L'attuale decadenza dell'aura [...] si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggior importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione (Benjamin 1936, p.15).

Come già accennato, l'arte performativa e quella installativa vivono in due momenti imprescindibili l'uno dall'altro: quello dell'ideazione, riservato all'artista e alla sua creatività, e quello dell'installazione, fase in cui, attraverso il coinvolgimento dello staff dello spazio espositivo e del personale esterno, è generata una fitta rete di relazioni. Il momento espositivo, inoltre, diventa fonte indispensabile non solo per la catalogazione e la documentazione dell'opera, e per la sua possibile reiterazione, ma anche per la sua identità: in mancanza di questa fase, l'opera non esiste³.

All'interno del macro-contenitore "opera complessa", a fianco all'arte installativa e performativa, è un'altra forma artistica ibrida a occupare ampio spazio e ad assumere in tempi recenti una notevole importanza: l'arte relazionale e partecipata. Questa si focalizza principalmente sull'aspetto relazionale della pratica artistica in maniera diretta e trasparente. La sua natura e il suo senso sono determinati dalla presenza dell'altro, di un individuo o di un gruppo che genera relazioni significative. Molteplici sono le modalità con cui questa forma d'arte basata sulla relazione si può configurare: da una parte, nell'arte relazionale, il pubblico è invitato a creare relazioni dietro a una regia predefinita dall'autore (si pensi alle opere di Rirkrit Tiravanija ad esempio), dall'altra nei progetti di arte partecipativa, dal carattere sociale e pedagogico, il pubblico esce dal proprio ruolo per diventare co-autore del processo, prendendo parte alle negoziazioni con l'artista e con gli altri partecipanti.

Appare, dunque, che le stesse relazioni che si creano "dietro le quinte" di un museo e o di uno spazio espositivo durante la produzione e la presentazione di installazioni complesse dalla produzione collettiva, si riattivino ed escano allo

³ La ricerca internazionale in campo museale sta elaborando, da alcuni anni, degli strumenti di catalogazione delle opere in collezione che considerano il momento espositivo centrale per definire l'identità dell'opera che cambia in ogni sua nuova presentazione. Un esempio emblematico di modello documentativo è rappresentato dall'*Iteration Report*, sviluppato dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York allo scopo di registrare tutte le iterazioni dell'opera e tracciarne una storia utile a ricostruirne l'identità.

scoperto mediante progetti relazionali e partecipativi nei quali, ponendo al centro non più la fase di presentazione dell'opera ma quella processuale di produzione, si riconosce a pieno titolo un tipo di autorialità multipla.

L'opera e l'esposizione: un percorso parallelo?

Il legame che ha unito storicamente l'installazione e l'*environment* all'esposizione è stato studiato ampiamente. Sul finire della prima decade del 2000, l'interesse si è progressivamente spostato verso la performance artistica e l'arte partecipata e alle loro pratiche di esposizione.

Il sistema relazionale che le opere contemporanee sviluppano in termini di linguaggi, di media, di concezione dell'opera nel suo processo ideativo, produttivo e documentale, trova il suo apice nell'esposizione/presentazione (per le installazioni) e nel suo stesso processo produttivo (per i progetti di arte partecipata). Tale sistema ci spiega quanto la pratica espositiva abbia contribuito alla definizione di nuove forme di linguaggio artistico, allo stesso tempo di tipo installativo performativo e relazionale.

L'interazione tra l'opera e la pratica espositiva può farsi risalire alle prime esposizioni dada e surrealiste, quando gli artisti assumono progressivamente un ruolo centrale come intellettuali/curatori, organizzatori di mostre e visitatori. In alcuni casi progettano, infatti, l'allestimento per le opere di altri autori dando dignità artistica all'atto espositivo. È il caso della *Prima Fiera Internazionale Dada* del 1920, organizzata a Berlino da George Grosz, Raoul Hausmann e John Heartfield, esponenti di spicco del dada berlinese, e delle esposizioni surrealiste (*Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938 e *First Papers of Surrealism* del 1942), delle quali fu regista, in entrambe le occasioni, Marcel Duchamp. Attraverso l'ideazione di allestimenti che distruggevano il concetto di *White Cube* che, proprio in quegli anni, si stava elaborando: «[...] les surréalistes proposaient un espace d'exposition, qui, de par sa polysensorialité constitutive, par l'appel qui était constamment fait aux différents sens, ainsi qu'à la saleté et à l'obscurité, refusait l'atemporalité idéaliste du white cube [...]» (Glicenstein 2009, p. 56).

La confusione di ruoli tra artista e curatore ha inizio proprio negli anni in cui l'artista diventa curatore, da una parte, di progetti di mostre, dall'altra, di se stesso, attraverso la creazione di opere dal carattere ambientale (si pensi al *Merzbau* al quale Karl Schwitters lavorò dal 1923 al 1936 o all'*ambiente dei Proun* di El Lissitzkij del 1923).

In seguito, nella seconda metà del XX secolo, mentre gli artisti sono impegnati alla realizzazione dei più esemplari casi di arte installativa e ambientale (gli ambienti di Lucio Fontana, di Yves Klein, di Allan Kaprow e di Claes Oldenburg o quelli situazionisti di Pinot Gallizio), inizia a definirsi la figura del curatore. Gli artisti

perdono la loro capacità di controllo per cedere il posto, nella concezione del progetto curatoriale, a curatori professionisti che, progressivamente, lasciano la loro funzione puramente di mediazione tra l'autore e il pubblico, per divenire essi stessi autori. Tale tendenza a considerare il curatore un autore e la mostra un'estensione dell'opera, ha condotto alla storicizzazione delle esposizioni promuovendole a oggetto/soggetto delle stesse mostre. Il *re-enactment*⁴ di esposizioni storiche è un fenomeno recente che ha avuto i suoi antecedenti nelle riproposizioni di ambienti storici, come la ricostruzione del *Prounenraum* (1923) di El Lissitzky - di cui ricordiamo due versioni, una del 1965 e una del 1971 -, o la nota e tanto criticata ricostruzione del *Merzbau* (1919-1936) di Kurt Schwitters da parte di Harald Szeemann e di Peter Bissegger, realizzata in occasione della mostra itinerante *Der Hang zum Gesamtkunstwerk Europäische Utopien seit* (1983). Parallelamente, le necessità documentali e didattiche, hanno portato i curatori a sentire la necessità di ricostruire non più solo ambienti o opere installative, ma intere esposizioni. Tra i maggiori sperimentatori di quegli anni si annovera un altro importante nome della storia della curatela, Pontus Hulten. Tra il 1977 e il 1981 concepisce una serie di mostre presso il Centre Georges Pompidou (*Paris-New York, Paris-Moscow: 1900-1930, Paris-Berlin, 1900-1933, Paris 1937-Paris 1957*), che aveva lo scopo di ricucire le relazioni tra le città e il contesto artistico di riferimento della prima metà del XX: qui il curatore ricostruisce interi ambienti e allestimenti, tra i quali lo studio di Piet Mondrian e l'*Exposition Internationale du Surréalisme*. Il fenomeno della ricostruzione storica di mostre e ambienti ha poi negli anni dialogato, in un rapporto di influenza reciproca, con le pratiche di *re-enactment* di performance storiche eseguite dagli stessi artisti e di re-installazione delle opere installative. Negli stessi anni in cui Marina Abramović concepisce presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York i tanto discussi *Seven Easy Pieces* (2005) riproponendo il *re-enactment* delle performance storiche di Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export e Joseph Beuys, il Centre Georges Pompidou cura la ricostruzione della *Prima Fiera internazionale Dada* di Berlino del 1920 (2006). Anche l'Italia, a distanza di qualche anno, inizia a proporre *re-enactment* di eventi espositivi e di opere performative: nel 2011, nell'ambito della mostra *Arte Povera più Azioni Povere 1968* presso il MADRE di Napoli, Germano Celant cura la ricostruzione della terza rassegna di Amalfi del 1968⁵, mentre nel 2013 lo stesso curatore concepisce, presso la Fondazione Prada di Venezia, il *re-enactment* di *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*

⁴ Con il termine *re-enactment* si indica la ricostruzione, più fedele possibile all'originale, di un evento o di una performance storica. (Cfr. Lütticken 2005; Caronia, Janša & Quaranta 2014).

⁵ Sempre al MADRE nel 2009 era stata riproposta la mostra di Jannis Kounellis del 1969 presso la galleria Attico di Roma.

organizzata a Berna nel 1969 da Harald Szeemann⁶. Il curatore svizzero aveva riunito artisti provenienti dall'Europa e dall'America che condividevano una processualità artistica comune, performativa, installativa e processuale, per dare vita a un'occasione di sperimentazione collettiva. Molte di quelle opere realizzate nel 1969 in una situazione *site e context specific* sono state riproposte nel 2013 (Celant 2013).

Oltre a inserirsi perfettamente entro la storia delle ricostruzioni e dei *remake* delle esposizioni, il *re-enactment* della mostra di Szeemann ci può essere d'aiuto per indagare ulteriormente il grado di co-autorialità o di autorità multipla che una pratica espositiva può attivare. Inoltre può essere utile per lo studio del processo di musealizzazione che con il passare degli anni anche le opere sperimentali dal carattere interattivo, installativo e performativo, concepite per la mostra del '69, hanno subito. Il risultato diventa esemplificativo di una geografia eterogenea di comportamenti e destini che le opere attivano o subiscono, dettate da differenti modalità di gestione, di preservazione e presentazione e da altrettanto dissimili scelte etiche effettuate dai curatori, dai conservatori e dai musei che le hanno prese in carico. Ai fruitori del 2013 alcune di esse non potevano che apparire congelate e impossibili da avvicinare; per altre la processualità era stata mantenuta; altre ancora erano assenti perché scomparse o non prestate a causa delle loro condizioni fisiche; infine, alcune direttamente *re-enacted* dagli artisti. Questo esperimento si è rivelato una straordinaria palestra tecnica per osservare e indagare le innumerevoli combinazioni (sistemi) nate dall'interazione tra strategie, scelte, relazioni, azioni, materiali e pratiche attivate e agite da più attori nell'ambito museale europeo e americano nell'arco di quarant'anni.

Se la maggior parte dell'attenzione è stata rivolta, fino ad oggi, alla storia delle esposizioni dal punto di vista curatoriale, in un rapporto che coinvolge il curatore e l'artista, solamente in tempi recentissimi la critica contemporanea ha cominciato a riflettere sul progressivo allargamento della sfera dell'autorialità sia nel processo creativo artistico – fenomeno visibile, in realtà, fin dalla fine degli anni '60 nella pratica degli artisti che instauravano un dialogo e una negoziazione creativa con altri attori (tecnici, produttori, curatori, altri artisti, intellettuali, partecipanti e pubblico) - sia nella pratica produttiva ed espositiva di un museo o di una galleria. La conseguente assimilazione delle opere d'arte contemporanee, per la loro valenza autoriale multipla, a opere teatrali, musicali o cinematografiche, è stata studiata non solo ai fini di una speculazione teorica, ma soprattutto allo scopo di individuare, proprio nello spazio espositivo, i meccanismi di creazione e produzione dell'opera e di elaborare

⁶ Fu proprio Szeemann, infatti, il primo a investire il ruolo di curatore indipendente contribuendo all'accelerazione del processo di riconoscimento di tale professione.

nuovi approcci e metodologie di intervento a livello di cura, esposizione, documentazione e preservazione delle opere in esso accolte.

Il contributo del museo e dell'arte partecipata

Oltre all'artista e al curatore è stato il museo e il suo staff (sempre più in espansione) a dare un importante contributo allo sviluppo di nuove pratiche espositive: «Museums were important not only for their growing role in supporting and conforming contemporary artistic developments and placing them within an art-historical narrative, but also for the creation of new display strategies» (Altshuler 2013, p.16).

L'aspetto collettivo della produzione artistica, chiave di lettura fondamentale per comprendere opere dal carattere relazionale e partecipato, ha di recente sempre più interessato la critica grazie a un approccio che affonda le sue radici nella sociologia e, in particolare, nella teoria *dell'Actor-Network*⁷ (Latour 2010). Si tratta di analizzare un insieme di negoziazioni che descrive la progressiva creazione di un network in cui attori assumono identità in accordo alle prevalenti strategie d'interazione. Nell'*Actor-Network Theory* sia gli attori sia gli attanti – componenti del processo non umani - condividono la scena nella ricostruzione della rete di interazioni che porta alla stabilizzazione del sistema. Applicando tale approccio alle pratiche museali, nelle quali le attività di preservazione, presentazione e documentazione delle opere, sono, appunto, interpretate come processo di negoziazione⁸, si arriva a considerare l'opera complessa all'interno del museo come un attante che ha capacità di azione dal momento in cui incorpora in sé degli *script* che devono essere eseguiti da tutti gli attori coinvolti nella produzione collettiva e nella ri-creazione dell'opera. Attraverso questa distribuzione di competenze tra più attori, tra staff museale, artista e specialisti afferenti agli ambiti che l'operazione artistica si propone di indagare, il museo diventa laboratorio, luogo di azioni, limitazioni e permessi, condizioni, requisiti spaziali, procedure di sicurezza, operazioni ordinarie e straordinarie, interventi concettuali, materiali o didattici.

Da questa prospettiva è facile comprendere la diffusione di un altro recente fenomeno, quello dell'organizzazione di mostre dedicate alla presentazione del *behind the scenes* della creazione, della produzione e dei processi allestitivi e

⁷ Tale teoria è stata sviluppata da Bruno Latour e Michel Callon nel tentativo di comprendere come i processi legati all'innovazione tecnologica e ai metodi di produzione e di conoscenza scientifica - propri del nostro tempo - si articolino attraverso le reti relazionali (che tengono conto dei fenomeni connessi alla cultura, all'ambiente, alle invenzioni e alle filosofie).

⁸ L'approccio *Actor-Network* nel contesto museale è stato indagato da Albena Yaneva attraverso l'osservazione delle pratiche installative dell'opera *Mückenbus*, allestita nel 1999 in occasione della mostra di Carsten Höller e Rosemarie Trock, *Häuser* presso il Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, (Yaneva 2003, pp. 116-131) e da Vivian van Saaze tramite il monitoraggio dell'opera relazionale complessa di Pierre Huyghe e Philippe Parreno, *No Ghost Just a Shell* presso il Van Abbenmuseum (Saaze, 2013, pp. 144-187).

gestionali del museo. Tali esposizioni sono diventate uno strumento utile sia per attrarre l'attenzione di un pubblico interessato a "spiare" il museo, a capire quel meccanismo che, fino ad allora, ha percepito come oscuro, sia a illustrare tutti i passaggi dell'operazione artistica consentendo di semplificare una realtà complessa composta di molteplici relazioni e operazioni messe in atto dagli stessi attori dell'istituzione e dai visitatori del museo.

Di pari passo allo sviluppo dell'arte partecipata e relazionale, anche il museo da alcuni anni si sta muovendo, in linea ai mutamenti dei social networks e del web 2.0, per divenire un'istituzione partecipata definita da piattaforme e da una comunità di utenti connessi. I paradigmi partecipativi non riguardano più soltanto il *frontstage* del museo attraverso la presentazione, l'educazione e gli eventi, ma anche il *backstage* che riguarda la collezione, l'allestimento, la documentazione, la conservazione e il restauro. Le molteplici mostre e i progetti educativi basati sulla partecipazione tra staff del museo e pubblico e dedicati alla presentazione del *backstage* della macchina museale confermano l'esistenza di un grande interesse per i retroscena del museo da parte del pubblico. Si pensi alle iniziative *Inside Installations | S.M.A.K. collection at the Stedelijk Museum voor Aktuele Kunst, Mapping the studio* presso la Tate Modern e ancora, per citare alcuni casi italiani, *MAXXI Installazioni. Cinque opere dalla collezione del MAXXI*, presentata in più sedi museali di Roma, o a *Regali e regole. Prendere, dare, sbirciare nel museo*, organizzata presso il MAMbo di Bologna. Lanciate soprattutto dai dipartimenti conservativi dei musei, più urgentemente interessati a trovare delle modalità di approccio all'installazione, alla re-installazione e alla documentazione delle opere complesse, queste iniziative riflettono una tendenza alla decostruzione, al dettaglio, alla frammentazione e alla specializzazione che, in realtà, è propria della contemporaneità e che si ritrova in tutti i settori della società, dal sistema economico alle opere degli artisti. Proprio da questo fenomeno deriva la necessità di collaborare e di delegare ad altri alcune fasi del processo creativo e produttivo, in particolare nell'ambito dei progetti pedagogici, partecipativi o di performance delegate (Bishop 2012, p.12). Il carattere pedagogico, di ricerca e documentario di molti progetti artistici si riflette, inoltre, in quello del museo, che si sta trasformando, a sua volta, in un dispositivo di ricerca, pedagogico ed educativo.

Il "dietro le quinte" secondo gli artisti: la relazione tra staff museale e artista in alcuni musei italiani

La necessità di rivelare il "dietro le quinte" della pratica espositiva, non è solo di competenza degli studiosi, dei curatori e dello staff museale, ma anche degli artisti stessi. Essi collaborano alla destrutturazione del sistema creativo e produttivo

dell'arte nello spazio espositivo e del concetto di autorialità nella relazione tra opera e mostra. L'esempio più emblematico è rappresentato dal noto progetto *No Ghost Just a Shell* (1999-2002) di Pierre Huyghe e Philippe Parreno.

Il progetto nasce dall'idea dei due artisti di acquisire i diritti di sfruttamento di un'immagine prodotta da un'industria di animazione di manga giapponese e di cedere, temporaneamente, questi diritti a diversi artisti, al fine di costruire collettivamente una sorta di storia e identità all'immagine. La figura manga rappresenta una ragazzina, *AnnLee*, che diventa oggetto e soggetto di opere video, performative, installative e interattive, dapprima esposte singolarmente in molteplici mostre e musei e poi, dal 2002, riunite in un'unica esposizione ospitata presso la Kunsthalle di Zurigo, l'Institute of Visual Culture in Cambridge e il Museum of Modern Art di San Francisco. Tanti gli artisti che hanno condiviso l'autorialità del progetto e che hanno contribuito a dare una voce, una forma 3D, una storia, una memoria e un'identità ad *Ann Lee*, tra i quali, per citarne solo alcuni, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Joe Scanlan, Richard Phillips, Rirkrit Tiravanija, Melik Ohanian, Lili Fleury. Il caso diventa ancora più interessante quando, nel 2002, dopo che i due artisti decidono di concludere il lavoro cedendo i diritti alla stessa *Ann Lee*, il Van Abbemuseum acquisisce l'intera esposizione composta da 28 opere di 18 artisti (Saaze 2013, cit. pp. 144-187).

The *No Ghost Just a Shell* project develops itself within the confines of the museum. New networks and relationships are formed, new people are drawn in, new forms are found. The initiators, Huyghe and Parreno, have withdrawn, leaving the "maintenance" (whatever that may mean) of the project to the museum. This process and attitude fit seamlessly into the concept of the artwork, but they leave the museum with questions about the way in which it interprets and understands its own function. Is the museum a "curator" of the existent or a creative interpreter of the artwork? *No Ghost Just a Shell* is a long way from losing the power to ask such questions or to set processes and collaborations in motion. The project is far from being exhausted and has by no means reached its final form. The eventual outcome is not fixed. Not by transferring the rights to *AnnLee*, nor through the purchase of the project by the museum. No single solution exists, only phases. (Berndes 2007).

Anche nel contesto museale italiano sono frequenti i casi in cui gli artisti sfidano, più o meno consapevolmente, la pratica espositiva o relazionale del museo.

Il primo caso che intendo presentare ha come soggetti il Castello di Rivoli Museo d'Arte contemporanea e un'opera installativa dal carattere complesso

Mutterseelenallein [1989-1991-2009] di Reinhard Mucha,. Il Castello di Rivoli, il primo museo d'arte italiano dedicato interamente all'arte del presente, ha sempre prediletto, fin dalla sua nascita [1984], grandi installazioni dal carattere ambientale, modellate appositamente per le stanze del museo. La linea curatoriale, su cui il museo ha impostato la sua strategia decisionale e la sua regia artistica, si articola in base a precisi criteri: da una parte, la scelta di acquisire opere costruite appositamente per le stanze della residenza storica, dall'altra, quella di rinnovare costantemente la collezione con presenze rappresentative della scena artistica contemporanea italiana e internazionale. Il lavoro a stretto contatto con l'artista è il cuore della pratica preservativa ed espositiva del museo, del suo 'dietro le quinte' e della sua stessa identità. L'opera installata, quindi, diventa il risultato della rete di relazioni che si crea tra curatore, conservatore, restauratore, installatore e l'intenzionalità dell'artista che ne costituisce il nucleo.

Al centro della riflessione critica di *Mutterseelenallein* è la prassi espositiva del museo. Essa occupa un'intera stanza del Castello e si nutre delle sue successive re-installazioni, da una parte portando con sé sia le tracce fisiche dei luoghi per cui è stata concepita ed esposta, sia la documentazione che ne attesta il passato, dall'altra facendo emergere il meccanismo museale che si attiva al suo ingresso. Le sedici grandi vetrine di cui è composta l'opera costituiscono una sorta di museo nel museo: possenti e durature, esse custodiscono piccole fotografie in bianco e nero che ritraggono sedie vuote - diverse l'una all'altra - destinate a custodi di sala o visitatori che lo stesso artista aveva fotografato, da differenti angolazioni, nella mostra annuale di artisti locali della sua città natale, Düsseldorf, allestita presso il Kunstpalast Ehrenhof nel 1979. L'opera era stata concepita da Mucha nel 1989 in occasione della prima personale in Italia presso della Galleria Lia Rumma di Napoli. Partendo da questo nucleo iniziale, l'opera ha annesso, nel tempo, nuove componenti di cui non potrà più fare a meno, creando un ponte temporale tra il 1979, il 1989, il 1991 e il 2008. Nel 1991 *Mutterseelenallein* viene reinstallata presso il Museum für Moderne Kunst - MMK di Francoforte. In questa occasione le componenti materiali dell'installazione rimangono come sue parti imprescindibili e caratterizzanti, mentre l'artista dà inizio a un nuovo percorso concettuale e materiale per adattare l'opera allo spazio che la ospita. L'importanza del processo costruttivo e della ben ponderata scelta del materiale attiva un nuovo processo di produzione della superficie muraria, sulla quale tutti gli elementi vengono appesi, ricostruendo una sorta di sfondo che riproduce perfettamente il pavimento della sala del museo. La stessa macchina produttrice si riattiva 2007 - coinvolgendo nuovamente il responsabile tecnico della collezione, il curatore, il direttore del museo, l'artista e il suo assistente - quando la Fondazione CRT Progetto Arte Moderna e

Contemporanea acquisisce l'opera destinandola a deposito permanente per la collezione del Castello di Rivoli. Come per l'allestimento presso il MMK, Mucha intende costruire una parete muraria che riprenda il materiale del pavimento - un granulare rosa - in cui sarà installata l'opera. Nondimeno però decide che i pannelli in parquet di quercia prodotti dal museo tedesco non debbano essere distrutti ma, in quanto parte integrante dell'installazione, esposti in più pile a riempire lo spazio centrale della sala. Entrare nella struttura pavimentale del museo per rimanere nella sua storia costruttiva significa per Mucha tentare di scardinare il sistema museale contemporaneo basato, solitamente, sulla rotazione delle opere. Sia a Francoforte sia a Rivoli l'artista non solo ha adattato l'opera al luogo ad essa destinato, ma, in qualche modo, ne ha in prima persona sancito e avviato il processo di esposizione. Un processo espositivo che si trasforma in quello di musealizzazione e diventa, quindi, parte dell'identità dell'opera.

Se il caso di Rivoli rappresenta l'estremizzazione di quel valore espositivo dell'opera installativa, il MAMbo di Bologna, in questi anni, ha ospitato, sostenuto e organizzato progetti d'arte relazionale e partecipativa che, a partire da esposizioni temporanee, esplorano la macchina creativa, produttiva ed espositiva del museo attraverso lo studio del suo sistema relazionale. L'esposizione, come nel caso di *AnnLee* diventa solo una fase del processo relazionale o partecipativo e, in molti casi, la fase iniziale.

A differenza di altre istituzioni maggiormente orientate verso l'internazionalizzazione delle proprie raccolte e delle sue mostre la realtà museale del MAMbo è molto legata alla storia della città di Bologna e coinvolto nella produzione di progetti relazionali e partecipativi che dialogano con essa e che vanno a decostruire lo stesso sistema di relazioni museali. La partecipazione del pubblico nel processo di ideazione e di produzione delle attività e delle operazioni artistiche è un obiettivo specifico del museo, attraverso la promozione di progetti speciali a vari livelli di interazione. L'istituzione si mette in gioco, non solo come intermediario o attivatore di progetti pedagogici o di processi, ma anche come persona giuridica, parte riconosciuta della relazione.

È il caso del progetto espositivo, del tutto inedito per un museo, *Nine projects for Pavillion de l'Esprit Nouveau* [2006], concepito dall'artista concettuale inglese Ryan Gander ragionando sulla storia del Padiglione de l'Esprit Nouveau di Le Corbusier⁹. La mostra, realizzata nel 2006, intendeva creare, attraverso una sorta di elaborata macchina del tempo che prevedeva nove interventi, un ponte temporale fra

⁹ Costruita in occasione dell'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne del 1925 e distrutta nel maggio 1926, l'architettura espositiva era stata ricostruita nel 1977 dagli architetti Josè Oubrerie e Giuliano Gresleri nella zona fieristica di Bologna.

il 1925, il 1977, il 2006 e il 2056¹⁰. Per essa, Gander aveva studiato un percorso composto di una serie di oggetti e operazioni concettuali progettati dall'artista ma eseguiti, sotto dettagliate istruzioni, dallo staff museale o da altre persone legate a questo. Mentre i primi sette interventi erano maggiormente legati all'evento estemporaneo della mostra, con *Time Capsule* Gander si spinge oltre, unendo giuridicamente il MAMbo, garante, esecutore e futuro proprietario dell'opera, al suo destino. L'opera, infatti, si configura come un dispositivo azionato nel 2006 e programmato per dare luogo a un oggetto fisico nel 2056. Alla data del suo concepimento esso consisteva nella redazione di documento legale, di una serie di istruzioni e in una somma di denaro depositato in un conto bancario, operazioni necessarie per arrivare alla conclusione del progetto nel 2056 con il compimento della nona tappa dal titolo *New Adventures In... (Fifty years later), New Curtains For Pavilion de l'Esprit Nouveau*. Seguendo le istruzioni sancite nel documento legale, il museo dovrà eseguire una serie di azioni e delegarne altre a un performer particolare: dovrà, infatti, rintracciare uno o più bambini appartenenti all'albero genealogico di Charles-Edouard Jeanneret e Yvonne Gallis, per fare eseguire loro un disegno che diventerà la base della fantasia della stoffa delle tende che andranno installate per la grande finestra del padiglione dell'Esprit Nouveau.

In occasione dell'esposizione del 2006 lo staff del museo aveva iniziato l'esecuzione dell'idea dell'artista: da una parte, attraverso la stipula del contratto legale e la disposizione della somma prevista in un conto bancario, dall'altra, attraverso la ricerca nell'albero genealogico dell'architetto per ritrovare potenziali pronipoti e la gamma di colori originarie del padiglione. La documentazione fotografica di tale processo costituiva l'installazione presentata nel 2006 nel padiglione. Essa comprendeva, inoltre, l'esposizione del *Trustee Time Capsule*, lo strumento giuridico individuato durante le consultazioni tra gli avvocati, come il più adatto per tutelare la relazione tra museo e artista. Nell'idea di Gander il *Trustee* avrebbe dovuto essere il museo o un suo funzionario: tuttavia, proprio la funzione pubblica dell'istituzione ha impedito tale procedura, delegando al curatore questo ruolo. Il documento legale firmato dal curatore e dall'artista, alla presenza di un interprete, di due testimoni e un notaio, sanciva che: al curatore era affidato il progetto *Time Capsule* finalizzato alla creazione di un prodotto finale denominato *(Fifty years later), New Adventures In...New Curtains For Pavilion de l'Esprit Nouveau* da realizzare ed esporre al pubblico fra 50 anni presso il Padiglione Esprit Nouveau dal Comune di Bologna. Il *Trust* disponeva che il prodotto finale fosse destinato, come dono al museo e alla città di Bologna, al padiglione a beneficio delle

¹⁰ In occasione di tale progetto e della vittoria da parte di Ryan Gander del premio Dena Foundation for Contemporary Art per l'opera *Time Capsule*, è stato pubblicato anche il libro d'artista: *Intellectual colours - Catalogue of Nine projects for l'Esprit Nouveau*, Silvana Editoriale - Cinisello Balsamo, Milano 2006.

generazioni presenti e future, proteggendo, in questo arco temporale, le istruzioni e la somma del denaro per la realizzazione. Per quanto riguarda i diritti d'autore esso riconosce i diritti di paternità morale del progetto all'artista e del prodotto finale ai discendenti di Le Courbusier, che dovranno rinunciare ai diritti di sfruttamento economico. Se i discendenti accetteranno tali condizioni e tutto il processo andrà a buon fine, il prodotto finale apparterrà al Comune di Bologna, affinché ne benefici la collettività. Il museo, quindi, sarà proprietario dell'opera, solo se avrà cura che tutte le condizioni si realizzino. La capsula temporale ora è garantita solo dal funzionario che ha tenuto le fila dell'organizzazione di tutto il progetto. Se tale memoria si dovesse perdere e con esso l'interesse, il museo dovrà rinunciare a un'opera destinata alla collettività.

L'opera, nella sua complessità, attiva una serie di riflessioni sul sistema museale dell'arte che coinvolgono diversi attori e tengono in considerazione molteplici condizionamenti esterni. L'artista attivando un processo attraverso dettagliate istruzioni e contratti sui quali si regge l'autenticità della sua operazione, e delegandone l'esecuzione a terzi, coinvolge un elevato numero di co-autori, dei quali è necessario rispettare i diritti morali. *Time Capsule* riflette, inoltre, sulla distanza tra idea e sua esecuzione nel futuro, sulla necessità di un museo pubblico di avere un prodotto finale che possa entrare nella storia e nel patrimonio della collettività e, infine, sull'importanza della documentazione contrattuale per definire le parti sociali coinvolte, in un momento in cui la confusione autoriale tra curatore, conservatore, artista e quella tra opera, documento e istruzioni conduce alla perdita di molte opere contemporanee o al loro disconoscimento.

L'autrice

Alessandra Piatti è cultore della materia in Metodologie per lo studio dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Italianistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università degli Studi di Genova. Presso la stessa università ha conseguito la laurea in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico e il Dottorato di Ricerca in Arti, Spettacolo e Tecnologie Multimediali, con una tesi dal titolo *Preservare l'arte contemporanea: problematiche conservative, documentative, etiche e teoriche delle opere complesse nei musei italiani*. Curatrice indipendente, collabora con la rivista *Juliet Art Magazine*. Dal 2010 è membro dell'INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art).

e-mail: alessandra.piatti@unige.it

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 2013, *Biennals and Beyond – Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon, London.

Benjamin, W 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino [or. edn. Benjamin, W 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*].

Berndes, C 2007, 'Report case research', Inside Installations. Available from: http://www.inside-installations.org/artworks/detail.php?r_id=378. [2 February 2015].

Bishop, C *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella editore, Bologna [or. edn. Bishop, C 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London].

Bishop, C 2005, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publisher, London.

Bourriaud, N 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano [or. edn. Bourriaud, N 1998, *Esthétique Relationnelle*, Presses du réel, Paris].

Caronia, A, Janša, J & Quaranta D 2014, *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, LINK Editions, Brescia.

Celant, G 2013, *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, Fondazione Prada Arte, Milano.

Ferriani, B & Pugliese, M 2009, *Monumenti effimeri, Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano.

Florita, M O 2011, *L'intreccio. Neuroscienze, clinica e teoria dei sistemi dinamici complessi*, Franco Angeli, Milano

Glicenstein, J 2009, *L'Art: Une Histoire d'exposition*, Presse Universitaire de France, Paris.

Greenberg, R, Ferguson, BW & Nairne, S 1996, *Thinking about Exhibitions*, London, New York.

Groys, B 2010, *Art Power*, Postmedia, Milano [or. edn. Groys, B, 2008, *Art Power*, MIT Press Cambridge].

Latour, B 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford.

Lütticken, S 2005, *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam.

Noordergraaf, J, Saba, CG, Le Maître, B & Hediger, V 2013, *Preserving and exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Poinsot, J M 1977, 'Parigi New York via Yalta', ottobre-dicembre, pp. 50-53.

Reiss, J 1999, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge.

Saaze Van, V 2013, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Viliani, A 2006, *Ryan Gander, Nove progetti per il Padiglione de l'Esprit Nouveau*, MAMbo, Bologna.

Wechsler, M 1992 *Reinhard Mucha, Mutterseelenallein*, Museum für Moderne Kunst, Farbige Abb., Frankfurt am Main.

Yaneva, A 2003, 'When a bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation', *Museum and Society*, 1(3), pp. 116-131.

Zuliani, S 2012, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.



Federica Boragina

Luoghi dove la gente abita



Abstract

L'attività artistica di uno dei curatori più apprezzati, Hans Ulrich Obrist, inizia nella sua cucina con The kitchen show. È il 1991 e poco dopo Obrist cura una mostra di Gerard Richter, allestendola nella casa di Nietzsche. Già cinque anni prima Jan Hoet aveva coinvolto cinquantotto abitazioni della città di Gand in una "mostra domestica diffusa", *Chambre d'Amis*, divenuta celebre. Dagli anni Settanta le mostre non restano nei confini istituzionali ma, dopo essere scese in strada, entrano nelle case private, talvolta solo per una sera. In cucina, in camera da letto o in bagno: cade la distinzione fra luogo deputato all'arte e no, fra pubblico e privato. Ciò comporta un cambiamento nella percezione dell'opera e dei legami sociali che la fruizione artistica induce. Questo articolo si propone di documentare e leggere criticamente il fenomeno delle mostre negli spazi domestici dagli anni Novanta a oggi, con particolare attenzione alle iniziative private senza fini di lucro esistenti in Italia.

The Hans Ulrich Obrist's artwork experience started in his kitchen with The kitchen show. It was 1991 and, immediately after, he curated Gerard Richter's exhibition in Nietzsche's house. Five years before, Jan Hoet had involved fiftyeight private houses in Gand in a widespread art exhibition, *Chambre d'Amis*, which became famous. Since the Seventies, the art exhibition has left the boundaries of the art system, galleries, museums and, after having occupied the streets, entered the houses, even only for a evening. In the kitchen, in the bedroom or in the bathroom: the distinction between what is art space and what isn't, between the public and private disappears. It means a change in the perception of artwork and about the social relations arising from art use. This article aims to report and analyze the art exhibition in domestic spaces during the Nineties, with a particular focus on the non profit realities in Italy.



1986. *Chambre d'Amis*

Il fenomeno delle mostre negli spazi domestici ricorre dalla fine degli anni Settanta, ma la prima mostra che sceglie propriamente case private e abitate come luogo espositivo è *Chambre d'Amis* (ed. Hoet 1986), organizzata da Jan Hoet, a Gand, in Belgio, nel 1986. La mostra si qualifica come «un'evasione» (ed. Hoet 1986, p. 351), ossia una sperimentazione artistica e curatoriale che sfida l'istituzione museale, evidenziandone l'inadeguatezza e proponendosi come modo diverso di comunicare e fruire l'arte.

Che l'arte moderna sia troppo spesso percepita dalla massa come ermetica-elitaria, estremamente difficile, ha forse a che fare con l'atmosfera greve e pesante, la sensazione di cultura di alto livello che suole aleggiare nei musei. [...] Il progetto *Chambre d'Amis* può soltanto essere sovversivo. [...] Lungi da mirare a un'attrazione turistica a scelta libera, lungi da allestire l'ennesima mostra estiva, *Chambre d'Amis* cerca di realizzare l'idea d'integrazione in maniera infinitamente più sottile e circospetta. [...] Deve trattarsi di una penetrazione più sensibile e misteriosa. L'arte procede discretamente in luoghi ai quali finora non trovava più accesso da molto tempo: le case, spazi dove la gente abita (ed. Hoet 1986, p. 351).

Concretamente la "sovversione" coinvolge circa cinquanta abitazioni private ognuna delle quali, per tre mesi, è offerta, interamente o in parte, a un artista che interviene nella maniera che predilige, rispettando limiti e vincoli concordati con i proprietari e con gli inquilini. Le case parte del progetto appartengono indistintamente a professionisti del sistema dell'arte, collezionisti e semplici curiosi. La localizzazione di ogni abitazione e l'orario di accesso sono riportati su una mappa con segnature colorate, consegnate ai visitatori, suggerendo due circuiti: il primo, A, accessibile il martedì, il giovedì e il sabato; il secondo, B, disponibile il martedì, venerdì e domenica. Un cartoncino pieghevole è timbrato al compimento di ogni tappa.

Ogni casa ospita il lavoro di un solo artista, creando una sorta di approfondimento monografico. La scelta curatoriale di Hoet coinvolge cinquantun artisti internazionali e privilegia riflessioni sul concetto di spazio, favorendo, nella maggioranza dei casi, interventi *site-specific*. L'artista, baudlerianamente invitato a trasformare l'argilla in oro, non è più protetto dall'isolamento del museo o dell'atelier, ma è disturbato dal brulichio della vita quotidiana che, senza regole, abita ogni casa.

In primo luogo l'azione degli artisti si confronta con la struttura architettonica e con gli elementi di separazione fra interno ed esterno: la casa è, prima di tutto, uno spazio separato dal mondo attraverso muri, porte e finestre. Solitamente chiusa, poiché privata e quindi accessibile a pochi, si apre, rendendosi disponibile a un cambiamento. Su questo aspetto riflettono molti artisti: Luciano Fabro¹, ad esempio, propone il proprio intervento come fosse la lieta notizia della nascita di un neonato: una lunga stoffa attraversa la casa, esce dalle finestre e da esse rientra, interagendo con un bambino che gioca nelle stanze. Il gioco e l'infanzia come metafora del cambiamento della vita. Carla Accardi² apre finestre finte nell'appartamento dell'architetto Dirk Defraeije-De Boodt, attraverso il telaio dei quadri montato come le

¹ Casa di Ria en De Keyzer – Bultheel, Willem Tellstraat 6, Gand.

² Casa di Cirk Defraeije – De Boodt, Patijntiestraat 137, Gand.

persiane delle finestre, installato sulle pareti delle stanze; Jannis Kounellis³, al contrario, oscura le finestre della casa di Kris Lenaerts e Mean Florin. La finestra diventa uno schermo nell'intervento di Christian Boltanski⁴, il quale veste i panni del *vouyer* e invita l'osservatore a esserlo, collocando una ballerina dietro una finestra retroilluminata, rendendola così visibile dalla strada. La geometria oppositiva fra dentro e fuori è sovvertita e, a volte, l'opera è una presenza non dichiarata, quasi evanescente: è l'impressione che si ha entrando nella camera degli ospiti di Giulio Paolini⁵ dove le tracce del suo intervento sono un cavalletto, un canapè e uno scaffale con dei libri.

L'ospite, a Gent, si trattiene un istante: giusto il tempo di siglare una durata (la sua permanenza) già in corso da prima del suo arrivo. Una certa sua "presenza" quindi, paradossalmente e a sua insaputa, aveva preceduto il suo stesso sopralluogo (ed. Hoet 1986, p. 185).

Presenza estetica, ma non decorativa, che veicola il proprio potenziale evocativo: l'esperienza di *Chambre d'Amis* dimostra il possibile dialogo fra arte contemporanea e quotidianità. In questa direzione, è interessante notare che alcuni artisti scelgono il tavolo come elemento di dialogo e azione. Mario Merz⁶ prende possesso della casa creando un tavolo che attraversa tra sale:

Tavola che diventa scultura / e poi / scultura che ritorna / tavola, come senza arte / si è artisti e con arte si è cittadini. / Mario Merz, 5 giugno 1986 (ed. Hoet 1986, p. 138)

Remo Salvadori e Ettore Spalletti⁷ spostano il tavolo dalla sua posizione abituale rinnovando il baricentro della casa e dipingendo i muri con terra di Siena riempiono di luce mediterranea l'interno di una casa fiamminga, rendendo addirittura difficoltoso il riconoscimento per i proprietari stessi.

La scelta di Merz, Salvadori-Spalletti, ma anche Oberhuber, Raveel, Pallanca rivela un aspetto centrale di questa esperienza, ossia la valenza sociale. Il tavolo come luogo di aggregazione e simbolica apertura a un'ampliata fruizione dell'arte contemporanea.

La modalità esperienziale di *Chambre d'Amis*, lontana dal gironzolare stantio

³ Casa di Kris Lenaerts en Maen Florin, Sophie Van Akenstraat 13, Gand.

⁴ Casa di Flor Deneve, Grote Huidevettershoek 10, Gand.

⁵ Casa di Ignace Vandenceele en Isabelle De Bruyn, Coupure 94, Gand.

⁶ Casa di Eric Messens en Tine Maes, Willem Tellstraat 20, Gand.

⁷ Casa di Robert Hoozee en Hedwing Aerts, Visserij 12, Gand.

nei musei, ha i caratteri di un'occasione unica e irripetibile, di un coinvolgimento ravvicinato e diretto.

Troppo spesso abbiamo visto come i tentativi di conciliare l'aspetto estetico con quello sociale andassero a scapito dell'estetica. La dimensione sociale sommerge molto facilmente quella artistica, come si vede a un'inaugurazione. Vi si reca una folla mondana avida di commenti, senza un concreto interesse per le opere esposte... curiosa di vedere solo chi è stato invitato. In nessun altro luogo l'arte è più sola e abbandonata che in ritrovi simili (ed. Hoet 1986, p. 356).

L'opposizione museo-casa non è solo formale: le opere proposte in questo progetto non sono separabili dal luogo in cui hanno preso forma e ciò dimostra come l'antico concetto di aurea non sia prerogativa dei piedistalli da museo, seppur alcuni artisti, fra cui Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar e Sol LeWitt, cerchino di conservare alcune peculiarità museali, quali, ad esempio, il silenzio e la separatezza dal mondo esterno.

La breve selezione di opere qui ricordate, evidenzia alcuni caratteri nodali di questo progetto: il dialogo fra l'opera e uno spazio estremamente connotato, qual è quello domestico, il potenziale sociale, inteso come tentativo di rinnovare la comunicazione e la fruizione dell'arte, e, non da ultimo, il dialogo con istituzione. In merito a questo ultimo aspetto, si noti che Jean Hoet ha agito in qualità di curatore del Museum van Hedendaagse Kunst di Gand, operando quindi un'azione istituzionale, ossia dall'interno del sistema dell'arte. Il museo riflette su se stesso, frammenta la propria attività e la dissemina sul territorio affinché gli sia restituita attraverso le case dei cittadini.

Ragionando su questi tre aspetti (caratteristiche formali dell'opera, potenziale sociale e rapporto con le istituzioni culturali), questo scritto propone una panoramica e un focus su alcuni *cases history* delle esperienze che hanno scelto la casa come luogo di accadimento dell'arte, nel corso degli ultimi venticinque anni, in Italia, al fine di evidenziare come tale scelta possa essere un'efficace cartina di tornasole dell'evoluzione delle dinamiche dell'arte contemporanea degli ultimi decenni, come si intuisce dalle vicende ricostruite recentemente nel volume *Interno domestico* (ed. Boragina, Brivio, 2013).

2009. Lettera ai condomini

Gentili Condomini di Via Resnati 10 A,

Siamo Marco e Annalisa, la coppia che abita al primo piano del vostro condominio. Ci avrete intravisto diverse volte, di fretta, fra un motorino e una bici caricata in spalla sulle scale. Vorremmo raccontarvi due storie. La prima storia riguarda noi: siamo seri lavoratori ed entusiasti cercatori di novità. Il nostro lavoro e il nostro stipendio, nonostante la passione che mettiamo in quello che facciamo, non ci permette di 'comprare' o 'affittare' uno spazio che possa contenere ed ospitare la nostra voglia di fare. Tutto ciò che abbiamo è la nostra casa, il nostro entusiasmo e i nostri amici. La seconda storia riguarda la nostra città e il nostro quartiere: da tempo, il quartiere che abitiamo è segnato dall'incuria e dall'isolamento. [...] Ora, messi insieme questi due elementi [...] abbiamo costituito un'associazione, *Be Quiet Please*, per promuovere delle vie d'arte alternative e per dare spazio ad artisti che non hanno visibilità. Vorremmo, mensilmente, fare un piccolo vernissage a casa nostra, per promuovere l'arte dei nostri amici, artisti, pittori, videomaker... [...] A partire dal nome che abbiamo scelto *Be Quiet Please*, vorremmo ricordarvi che non vorremo in alcun modo disturbarvi né danneggiare la vostra quiete. Per rendere il meno molesto possibile l'evento, abbiamo deciso di svolgere queste attività una sola volta al mese, dalle 18.00 alle 20.30, in modo che nessuno ne risulti danneggiato, né per il rumore, né per il via vai. Casa nostra è piccina, ma siamo sicuri che sarà felice di ospitarvi nel caso vogliate passare a dare un occhio alle opere dei nostri amici. Speriamo che anche voi vogliate darci una mano nel sostenere la possibilità di accrescere un modo diverso di fare cultura a Milano. Siete tutti i benvenuti!

A presto,

Annalisa e Marco

Con queste parole, nel 2009, Marco Mucig e Annalisa Turrone – LaPisa hanno comunicato ai loro vicini di casa l'inizio di *Be Quiet Please*⁸, il progetto con il quale, una volta al mese, per sole tre ore, la loro casa si è travestita da luogo espositivo di opere di giovani artisti. La lettera non è una semplice comunicazione di cortesia per evitare screzi fra condomini, ma, piuttosto, una sorta di manifesto programmatico del loro personale modo di rapportarsi al cosiddetto «paradigma contemporaneo» (Heinich 2014). Come annunciato ai condomini, la casa è aperta al pubblico e ospita giovani artisti, fra cui, per incominciare, Bea De Giacomo con *My Quiet Family*⁹, un

⁸ *Be Quiet Please*, è un progetto a cura di Marco Mucig e Annalisa Turrone – La Pisa, svolto nel loro appartamento di via Resnati 10 A, Milano.

⁹ *My Quiet Family. Bea de Giacomo is playing at my house*, in *Be Quiet Please*, via Resnati 10, Milano, 28 maggio 2009.

intervento *site-specific* in cui una serie di fotografie della famiglia dell'artista sono riproposte sui muri dell'appartamento di Marco e Annalisa, a loro volta coperti da una gigantografia di un angolo della casa di De Giacomo. Una sorta di trasloco degli affetti da una casa all'altra.

Un primissimo confronto fra *Chambre d'Amis* e *Be Quiet Please* lascia emergere subito evidenti differenze: la riflessione sul binomio interno-esterno condotta dagli artisti ospitati a Gand agendo sulle finestre è qui sostituita dal focus sul solo spazio interno; il potenziale sociale e l'ottica sistemica dell'esperienza di Hoet sono declinati in una dimensione eventistica occasionale, connotata quale azione da *outsider* rispetto al sistema dell'arte.

Ciò lascia intuire un cambiamento nell'organizzazione delle mostre in casa: quante strade e significati può assumere (e ha assunto) la scelta di un interno domestico nell'organizzazione delle mostre d'arte?

Gli anni Novanta

Nel 1991 Hans Ulrich Obrist organizza una delle sue prime mostre, *The Kitchen Show*, nella propria cucina a San Gallo, in Svizzera. A distanza di due anni, con *Chambre 709*, è la volta della propria camera nell'Hotel Carlton Palace di Parigi, dove si trova a soggiornare per un certo periodo. Così Obrist ricorda quelle esperienze: «Agli inizi degli anni Novanta, molti artisti si sentivano limitati dalle possibilità offerte dai musei e gallerie e volevano riesaminare la possibilità di presentare i loro lavori in modi diversi, in altri contesti, come era frequente negli anni Sessanta e Settanta» (Obrist 2009, p. 21). Tanto all'estero, quanto in Italia, questo approccio si ripete a cavallo fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, con l'apertura al pubblico di case abitate dagli artisti. È il caso di via Lazzaro Palazzi, in zona Porta Venezia a Milano¹⁰; della celebre Casa degli artisti, di Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa, in Corso Garibaldi 35; di Via Fiuggi, appartamento nella periferia nord di Milano, condiviso da gruppo di studenti all'Accademia di Bologna, trasferitesi a Milano per continuare a seguire i corsi di Alberto Garutti, al quale è assegnata la cattedra all'Accademia di Brera; e, ancora, di *STAProject*, serie di mostre organizzate da Angelo Bianco e Roberto Martino, in un appartamento nei pressi della Fortezza da Basso a Firenze. In questi casi l'interno è sì domestico, ma l'aspirazione sembra essere diretta verso il luogo d'arte in cui sono coinvolti

¹⁰ Dal 1989 al 1992, un gruppo di artisti, fra cui Mario Airò, Bernhard Rüdiger, Liliana Moro, Dimitris Kozaris, Francesco Valtolina, organizza mostre nella casa che condividono. Per quanto autogestito, il gruppo ha sempre avuto il sostegno informale del gallerista Massimo De Carlo, come dimostra la mostra *Avanblob* del 1991 e il sodalizio che lega, negli anni seguenti, alcuni di questi artisti al gallerista milanese.

essenzialmente artisti e addetti ai lavori.

Maggiormente significativa per l'indagine qui svolta, è, piuttosto, l'iniziativa, condotta in diverse città italiane in questi stessi anni, in cui sono ospitate mostre in appartamenti, talvolta per una sola sera, mantenendo l'identità della casa come luogo privato. Gli esempi sono numerosi a partire dal 1993, anno in cui, Alison Sarah Jacques, editor inglese di *Flash Art International*, organizza, nel suo appartamento milanese, *Dietro la porta chiusa*, mostra inaugurata il 17 maggio, invitando giovani artisti italiani e inglesi¹¹. L'anno seguente è curatrice di *Domestic Violence*, nella casa di uno dei maggiori galleristi milanesi, Giorgio Marconi, coinvolgendo artisti ora consacrati nel mondo dell'arte contemporanea fra cui Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Maurizio Cattelan, Adam Chodzko, Mar Collishaw, Martin Creed e Pipilotti Rist. Tutti i lavori, in questo caso, evocano la possibile e cruenta violenza, «il sottile incubo del quotidiano» (Vettese 1994), talvolta celato dentro le mura domestiche. Altra realtà che si concretizza in questi anni è il ciclo di mostre¹² *No Admittance*, organizzate dall'avvocato Paolo Bergmann, fra il 1997 e il 1998, in case e uffici in via di ristrutturazione, a Roma e Milano. L'intento di Bergmann ha un'accezione più sociale che artistica: sicuramente motivato da un interesse personale per l'arte contemporanea, sostenuto da molteplici amicizie con artisti, le mostre nascono soprattutto dalla volontà di coinvolgere persone estranee alle frequentazioni artistiche. Le opere sono, principalmente, interventi destinati a svanire con la ristrutturazione dello spazio.

Non solo Milano, ma anche Firenze, dove la curatrice Francesca Sorace organizza mostre nel proprio appartamento in via Carducci 18 e Spello, in provincia di Perugia, con *Wunderkammer*, rassegna di mostre domestiche organizzate da Giuseppe Ottavianelli e Afra Zucchi. Questi solo alcuni esempi, selezionati in base alla possibilità di essere ricostruite attraverso materiali d'archivio e rassegna stampa. Un aspetto non trascurabile di queste esposizioni è la mancanza di materiale documentativo che, a distanza di anni, ne permetta la ricostruzione. Le conversazioni con artisti, critici e ospiti, talvolta involontari, di queste case lasciano immaginare molte altre occasioni espositive di cui, però, non resta nulla di più che qualche ricordo.

Possibile *case history* di queste realtà è lo *Spazio Tondolo*, studio-abitazione dell'architetto Loretta Tondolo, condiviso con gli artisti Gianluca Codeghini e

¹¹ Gli artisti partecipanti sono: Marco Cianciotta, Gianluca Codeghini, Mat Collishaw, Lydia Johnstone, Amedeo Martegani e Marco Mazzucconi.

¹² ...*except between the lines*, a cura di Barbara Fässler, Milano 1997; *Sold out*, mostra personale di Paola Di Bello, Milano 1998; *Doppiamente*, mostra di Alex Pinna e Sabrina Sabato, Casa Saibene, piazza Guardi 11, Milano, 5 ottobre 1998; *Mutuo Soccorso*, mostra collettiva, Milano 1998; *Spostamenti*, mostra di Carlo Dell'Acqua, Cecilia Guastaroba e Bruno Muzzolini, cura di Anna Daneri e Einar Eiríksson, Milano 1998; *Distancia*, Studio Massardi e Maniezzo, piazza Margana 29, Roma 1999.

Ferdinando Mazzitelli, in via Pinamonte da Vimercate a Milano. Inviti scritti sulla carta usata dai macellai per incartare gli alimenti e le pubblicazioni rilegate a mano con una corda sottile, accompagnano un ciclo¹³ di sei appuntamenti fissi svolti dal 1996. Lo spazio a disposizione è una stanza di ventiquattro metri quadrati in cui accadono azioni, performance e sono allestiti progetti *site-specific*, dedicati al concetto di spazio privato e nei quali il coinvolgimento del pubblico è primario. Emblematico esempio di tale interazione è la performance di Gianluca Codeghini *Spasso e chiudo*. L'azione si svolge nell'arco di un pomeriggio e la partecipazione è possibile previa prenotazione telefonica nella quale è indicato l'orario di convocazione e la durata della visita, come specificato sull'invito. Il visitatore, giunto puntuale, sosta in una stanza d'attesa e da qui, uno per volta, entra nella stanza della performance, dove è allestito un tavolo, qualche sedia, illuminati dai raggi di luce che infrangono la tapparella abbassata. La porta chiusa dietro le spalle e una targa in metallo con un testo inciso:

Le penitenze, che formano quasi un'appendice ai giuochi di conversazione, e anzi si può dire ne siano lo scopo, devono essere scelte con giudizio a seconda del grado sociale, dell'ingegno, del senso e delle circostanze personali di coloro che si devono ordinare. Si mostrerebbe poca delicatezza ove s'imponesse una penitenza difficile, o che richiedesse una certa attitudine intellettuale, a persone le quali non ne fossero capaci.

L'artista e l'ospite, all'interno della stanza, creano un dialogo, potenziale e inaspettato, a partire dalle parole suggerite, generando un performance *ad personam*, reale o immaginaria, mentre nella sala d'attesa gli appuntamenti si accavallano, le voci si mischiano e abitano inconsapevolmente la casa.

Ciò che appare criticamente rilevante alla luce della nostra indagine, è, accanto alla dimensione *site-specific*, seppur ristretta a una sola parte della casa, la componente narrativa: la casa è il luogo in cui 'qualcosa' capita, è raccontato, condiviso o forse solo immaginato. L'aspetto sociale è bene esemplificato dalla prenotazione telefonica: la possibilità di prendere parte a questo racconto è limitata, privata ma non esclusiva. Tale parzialità di fruizione chiarifica la dinamica con il sistema dell'arte: il binomio arte-casa diventa un'esigenza degli artisti e dei curatori, i quali agiscono individualmente, senza la visione sistemica sperimentata a Gand. Seppur persista l'intento di agevolare la ricezione dell'arte contemporanea, queste

¹³ Fra cui *Spasso e chiudo*, performance di Gianluca Codeghini, 9 ottobre 1996; *Corretto*, performance di Umberto Umbaca, 16 ottobre 1996, *John era ignorante*, performance di Ferdinando Mazzitelli, 30 ottobre 1996. Altri appuntamenti furono trasmessi alla radio, come *Fuck International Tv + Radio Berlin*, di Fabrizio Basso, dal 24 al 26 ottobre 1996.

occasioni espositive si qualificano come azioni parallele al sistema dell'arte, non negandolo, ma affiancandolo, quasi lasciando aperta la porta d'ingresso.

Gli ultimi quindici anni

Il panorama si diversifica ulteriormente nell'ultimo quindicennio, periodo in cui le mostre in appartamento si moltiplicano e diffondono su tutto il territorio nazionale.

Anche in questo periodo persistono occasioni espositive in spazi domestici organizzate da addetti ai lavori del sistema stesso, coinvolgendo galleristi e collezionisti. È il caso di *Invito*¹⁴, serie di mostre realizzate in case di collezionisti, riuniti in ACACIA e in collaborazione con MiArt; di *In Full Bloom*¹⁵, mostra organizzata dalla gallerista Raffaella Cortese, in occasione del quindicesimo anniversario di attività e *GAFF*¹⁶, spazio espositivo ricavato nella casa milanese di Fabio Farnè, collezionista bolognese proprietario di alcuni spazi espositivi a Bologna.

La considerazione del binomio arte-casa quale dispositivo di sperimentazione del dialogo artista-curatore continua a esistere con risultati particolarmente interessanti. In questa direzione sono iscrivibili progetti quali *Casa Sponge*¹⁷, casolare nell'entroterra marchigiano in cui l'esperienza artistica assume molteplici forme, dalla pittura alla performance e il recentissimo *My little house*¹⁸, a cura di Fulvio Ravagnani, progetto di residenza d'artista svolta in una casa privata dalla durata settimanale. *Case history* di questa tipologia è *L'ospite e l'intruso*¹⁹, esperienza varesina ideata dall'artista Ermanno Cristini in cui un artista, l'ospite, è invitato a operare nello studio-abitazione di Cristini e, a sua volta, coinvolge un altro artista, l'intruso, che resta celato. La dinamica che si crea è meritevole di attenzione, come dimostra un esempio²⁰ in cui sono stati coinvolti Giovanni Morbin e Luca Scarabelli. Invitato da Cristini, Morbin propone due interventi relativi la presenza di sé

¹⁴ *Invito* è un progetto svolto in abitazioni di soci di ACACIA a Milano, per iniziativa di ACACIA e con la collaborazione di MiArt, dal 2003 al 2010. Fra i molti artisti coinvolti compaiono Francesco Vezzoli, Patrick Tuttofuoco, Chiara Camoni, Gianni Caravaggio, Claudia Losi, Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini, Paola Pivi, Nico Vascellari.

¹⁵ *In Full Bloom* è una mostra realizzata nell'appartamento della gallerista Raffaella Cortese in via Farneti 10 a Milano, fra maggio e luglio 2010, a cura di Antonio Grulli con opere di Roni Horn, Klara Kristalova, Sophie Calle e Mathilde Rosier.

¹⁶ GAFF è uno spazio espositivo nell'appartamento di Fabio Farnè in via Gaffurio 8 a Milano. Dal 2008 a oggi ospita mostre, coinvolgendo numerosi artisti, fra cui Sergia Avveduti, Cuoghi Corsello, Paolo Gonzato, Alessandro Agudio, Andra Romano e Sergio Breviaro.

¹⁷ *Casa Sponge* è un progetto dell'artista Giovanni Gaggia, avviato dal 2008 a Pergola, in provincia di Perugia.

¹⁸ *My Little House* è un progetto itinerante a cura di Fulvio Ravagnani. Prima tappa, nel marzo 2014, è stata la casa del curatore a Milano con l'artista Cristina Gardumi; a seguire nel luglio 2014, Catania con l'artista Natalia Saurin e nel febbraio 2015 Taranto con Cristina Pancini.

¹⁹ *L'ospite e l'intruso* è un progetto curatoriale svolto a casa di Ermanno Cristini in via S. Pedrino 4 a Varese, a cura di Alessandro Castiglioni, dal 2009 al 2011.

²⁰ *L'ospite e l'intruso. Giovanni Morbin*, Studio di Ermanno Cristini, via San Pedrino 4, Varese, 6-30 marzo 2010.

e il rapporto con l'altro in uno spazio circoscritto: *Strumenti a perdifiato*, attrezzi che garantiscono la comunicazione simultanea, annullando la distanza fra bocca e orecchio, permettendo al corpo di ascoltare se stesso; e *Senza titolo*, il sigillo della porta del bagno di casa Cristini per tutta la durata della mostra. Questa seconda azione limita, evidentemente, la vita della casa e diventa un grimaldello fisico e psicologico per affrontare i limiti corporei. In questa situazione Cristini si trova costretto a inviare una 'richiesta di doccia' alla propria *mailing-list* per ovviare l'impossibilità di utilizzo del proprio bagno. Parallelamente Scarabelli è l'intruso invitato da Morbin, ma della sua presenza non resta nessuna traccia, essendo stata formalizzata come apparizione fugace e dissonante, nota solo a chi, coscientemente o per caso, si è trovato a passare da lì nel periodo della mostra.

In questo caso, ritroviamo la dimensione di accadimento esclusivo: nella casa-studio è successo qualcosa che ha scatenato altre azioni e ciò che resta è la narrazione, il ricordo. L'interno domestico non è solo prerogativa vincolante per l'esposizione delle opere, ma intimo condizionamento del procedimento creativo. L'aspetto sociologico inteso come possibilità di fruizione è qui circoscritto e si declina in un nuovo aspetto: la potenziale moltiplicazione dell'azione artistica, completamente indipendente dalle istituzioni d'arte e oltre i limiti fisici della casa.

Ulteriore tipologia di sviluppo di mostre in case private è la creazione di una rete 'domestica' dell'arte contemporanea, che, proprio come *Chambre d'Amis*, intende essere una reale alternativa rispetto la fruizione tradizionale dell'arte. Ne sono esempi il festival fiorentino *Private Flat*²¹; *Sinfonie d'appartamento*²² a Bologna e *Alma Dromestica*²³ a Roma. Nello specifico *Private Flat* è nato dall'iniziativa di studenti fuori sede che, nel maggio 2006, hanno deciso di trasformare il proprio appartamento in un luogo espositivo per qualche giorno. L'interesse e la curiosità suscitata ha motivato la crescita delle case coinvolte e la durata dell'esposizione, giungendo nel 2011 alla settima edizione, a coinvolgere dodici case per un'intera settimana. Firenze, città assediata dal turismo assetato di arte antica, prova a essere un'incubatrice per l'arte contemporanea, non affidandosi alle istituzioni, ma alla curiosità dei non-addetti ai lavori. Come in *Chambre d'Amis* i visitatori sono dotati di una mappa sulla quale sono riportati le case e gli appuntamenti. Punto di forza di questa esperienza è lo sforzo sistemico volto a moltiplicare i canali della fruizione

²¹ *Private Flat* è una rassegna di mostre in case private organizzata a Firenze dal 2006 al 2011, ad opera di Alessio Bertini, Mario Cenci, Filippo Corretti, Matteo Ernandes, Florentin Hortopan, Martino Margheri. L'ultima edizione, *Private Flat #7* ha avuto la durata di una settimana, coinvolgendo dodici case.

²² *Sinfonie d'appartamento* è un progetto svolto a Bologna, il 7 luglio 2011, coinvolgendo alcuni appartamenti della città dove è stato possibile fruire un concerto, una performance e una proiezione, ripetuti ogni trenta minuti.

²³ *Alma Dromestica* è un evento svolto in sette appartamenti nel quartiere Pigneto a Roma il 1 luglio 2006, a cura di Drome Magazine e OSI_occupare spazi interni.

artistica, talvolta a scapito della qualità delle opere e delle scelte curatoriali.

L'elenco delle sperimentazioni domestiche negli ultimi anni è in continuo divenire: solo a Milano si registrano moltissimi casi, fra cui, *Work in progress*, *Settembrini 45*, *Apartment Art*, *Home Project*, *Gioberti 1*, *There's no place like home*, *Carrozzeria Margot*, *Spazio Morris*, *Lucie Fontaine*. Meno numerosa, ma molto significativa, è la realtà bolognese con due esperienze che hanno portato a risultati artistici di qualità: *Interno 4*, nata dal lavoro collettivo di cinque artisti, e *Nosadella.due* a cura di Elisa Del Prete. In Toscana, a Siena, *RVSP*, a cura di Esther Biancotti, favorisce l'incontro fra artisti contemporanei e la tradizione senese ospitando interventi *site-specific* in case del centro storico senese; mentre a Roma *Private* ha raccolto in una casa privata la fase finale di un laboratorio sviluppato dagli studenti della Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno. Sempre a Roma, invece, *via Sannio 21* ospita performance domestiche con cadenza casuale, visibili solo dal cortile interno del condominio. Nello stesso palazzo, l'artista Mattia Pellegrini ha trasformato la propria stanza di studente fuori sede in luogo espositivo in continuo divenire, *Stanza_opera unica*.

L'ampiezza dell'offerta rivela un'estrema frammentazione non più riconducibile alla poche varianti espositive, ma è possibile tentare di mettere a fuoco le motivazioni che conducono a queste scelte. Primaria è la necessità di condivisione delle proprie ricerche artistiche e critiche in un contesto che sia ospitale, accogliente e lontano dagli imbarazzi dei luoghi istituzionali, come già anticipato nella lettera ai condomini di *Be Quiet Please*:

[...] Ci troviamo in un piccolo ristorante a Parigi. Pochissimi coperti, il marito in cucina, la moglie ai tavoli. Sembrava di stare a casa loro! Mentre cenavamo abbiamo cominciato a fantasticare su come basti davvero poco per creare una propria piccola realtà. [...] E così abbiamo deciso di aprire le porte di casa nostra per far conoscere e condividere le cose che ci piacciono, per persone che stimiamo, che fanno parte della nostra vita (ed. Boragina & Brivio 2013, p. 109).

Accanto a tale aspetto, la scelta del luogo domestico è un modo per esprimere la propria identità, rispondendo a un'urgenza creativa e identitaria che, molto spesso, non trova luoghi e veicoli per emergere: aprire casa propria equivale, inevitabilmente, a mostrare se stessi. Questa motivazione è condivisa soprattutto da giovani curatori, come dimostrano le parole di Viviana Checchia, ideatrice di *All and now*²⁴.

²⁴ *All and now* è un progetto svolto a casa di Luca De Gasperi (bancario) e Viviana Checchia, presso Mug 10/6 in Piazza della Mostra 25, Trento, nel marzo 2009. La mostra è curata da Checchia e Eva Khachatryan e gli artisti coinvolti sono Sona Abgaryan, Francesco Borghini, Delphine Delas, Stafania Galegati Shines, Diana Hakobian, Lenka Klimesova, Valentina Miorandi, Cateriana Nolfo e Maja

In una casa rivive la personalità di chi la abita e le persone che sono invitate a entrare lo avvertono immediatamente, più che in altri spazi, quindi c'è la possibilità per chi organizza un evento a casa di far emergere il proprio modo di intendere la quotidianità. [...] Conoscete forse un luogo in cui si è più spontanei che in una casa? (ed. Boragina, Brivio 2013, p. 109).

L'espressione del sé procede pari passo alla necessità di autonomia da un sistema, come è quello dell'arte, con regole e dinamiche molto precise, nonché con il valore etico della pratica artistica e critica. È il caso di *Things can change quickly #01*²⁵, a cura di *Radical Intention* progetto collettivo aperto, con base a Milano, focalizzato sul rinnovamento e la condivisione della pratica artistica e curatoriale.

Altra ragione, non secondaria, è di carattere geografico: a differenza del decennio precedente in cui le dinamiche dell'arte contemporanea hanno interessato pochi luoghi; ora, accanto alla rete delle gallerie e dei musei – alcuni dei quali già decentrati, si pensi al Castello di Rivoli o al MART di Rovereto – si è creato un vitale intreccio che vede fiorire piccole iniziative d'arte contemporanea tanto nelle periferie, quanto in città con una posizione laterale rispetto ai centri dell'arte. Ne sono esempi *Ci vediamo a casa*²⁶, serie di eventi che ha interessato otto spazi privati a Perarolo di Cadore, in provincia di Belluno; *Housewarming 05_Landscape*²⁷ a Padova; *Take Away – Arte domestica per asporto*²⁸, in appartamenti di Udine, *Ronchini Art (My) Open House – Just one day exhibition*²⁹, a Terni e *All places are temporary places*³⁰ a Catania. Sempre di matrice geografica è la motivazione che vede Venezia fra le principali città in cui le mostre domestiche si concentrano. Sicuramente coadiuvato

Stefancikova.

²⁵ *Things can change quickly #01* è un progetto svolto a casa dell'artista Maria Pecchioli in via Malaga 4, Milano, fra febbraio e giugno 2010. La curatela è di Michele D'Aurizio, Maria Pecchioli e Aria Spinelli, mentre gli artisti coinvolti sono Francesco Bertelé, Liquid Cat, Margherita Moscardini, Mirko Smerdel, Sanja Lasic.

²⁶ *Ci vediamo a casa*, a cura di Daniela Zangrando, Perarolo di Cadore, Belluno, 2007.

²⁷ *Housewarming 05_Landscape* è un progetto realizzato a casa dell'artista Gabriele D'Agaro, via G. Duprè 65, Padova, svolto nel giugno 2005. Gli artisti coinvolti sono Alessandra Andrini, Andrea Conti, Lele D'Agaro, Alessandro Di Giugno, Flavio Favelli, Simone Filippi, Michael Fliri, Luca Francesconi, Gedomond, Pietro Iori, Michele Mariano, Stafania Romano.

²⁸ *Take Away – Arte domestica per asporto* è un progetto a cura di Fabrizio Zamero, svolto del dicembre 2008 in appartamenti privati di Udine. Gli artisti coinvolti sono: Giulio Baistrocchi, Aldo Ghirardello, Isabella Pers, Tiziana Pers, Alessandro Ruzzier, Barbare Stimoli, Alexandra Unger e Vlasta Veselko.

²⁹ *Ronchini Art (My) Open House – Just one day exhibition* è un progetto della curatrice Chiara Ronchino, svolto nel suo appartamento in Strada Santa Filomena 7 a Terni, nel giugno 2011. Gli artisti coinvolti sono: Andrea Abbatangelo, Eleonora Anzini, Cristiano Carotti, Sergio Coppi, Valentina Crivelli, Andrea De Angelis, Giacomo Demiurtas, David, Fratini, Ester Grossi, Tamara Inzaina, Riccardo Murelli, Virginia Ryan, Rosita Rossi, Sergio Silvi, Svaligi, ZART.

³⁰ *All places are temporary places* è un progetto svolto in un appartamento privato in via A. Saffi 14 a Catania, a cura di Adele Nicotra, nel dicembre 2011. Gli artisti coinvolti sono: Maria Helene Bertino, Canecapovolto + Zoltan Fazekas, Andrea Coppola, Alessandro Gagliardo, Giuseppe Lana.

dalla presenza di molti giovani artisti che frequentano le università veneziane, prima fra tutti lo IUAV, la città lagunare ha ospitato moltissime esperienze espositive di questo tipo e, fra le varie ragioni, sembra avere un peso rilevante la conformazione della città stessa:

È difficile raccontare questa esperienza, ma vi basti sapere che da Venezia non si riesce facilmente a uscire, spesso l'unico momento di evasione è costituito dalla presenza di ospiti che portano notizie da fuori laguna. A un certo punto ci siamo resi conto che le cene si trasformavano in discussioni senza fine, i pranzi diventavano un momento di riflessione, le passeggiate e le bevute modificavano il nostro senso dell'arte, lo ampliavano. Quindi, quello che abbiamo cercato di fare è stato semplicemente sistematizzare leggermente ciò che già avveniva spontaneamente. Così è nato *Cosa succede a...* un progetto che ha visto la presentazione di artisti e curatori invitati da noi a casa nostra (ed. Boragina, Brivio 2013, p. 111).

Luoghi dove sognare in pace

In conclusione è utile recuperare i nodi critici individuati in apertura: la componente formale degli interventi, l'aspetto sociologico e il rapporto con il sistema dell'arte. Le motivazioni delle occasioni espositive domestiche degli ultimi quindici anni rivelano che la casa non è percepita quale elemento complementare ai luoghi istituzionali, così come è stato nel museo disseminato di *Chambre D'Amis* o nelle esperienze dei collettivi d'artista; ma come realtà autonoma, distinta dall'istituzione interna al sistema dell'arte, museo o galleria che sia. Agire in casa, piuttosto che in galleria o in museo, è conseguenza di difficoltà economiche-logistiche, ma al contempo scelta consapevole di autonomia. Il rinnovamento delle possibilità di comunicazione e fruizione è ridotto, spesso, ma non sempre, a una dimensione eventistica, forse poco consapevole del potenziale di rinnovamento che potrebbe veicolare. Per quanto riguarda l'aspetto estetico-formale, l'ambientazione domestica si rivela sempre un elemento di profondo condizionamento dell'opera. In questo senso, la scelta di uno spazio domestico è una precisa presa di posizione nei confronti del sistema dell'arte, non tanto a livello ideologico, quanto formale: è un distanziamento dall'esclusiva considerazione dello spazio tradizionalmente consacrato all'arte come *white cube*. Il riferimento è, ovviamente, a Brian O'Doherty (2012) e alla serie di articoli comparsi su *Artforum* nel 1976, nei quali lo spazio completamente bianco, con finestre sigillate, il pavimento lucido, nessun oggetto d'arredamento - tanto meno le sedute! -, la luce artificiale, è eletto quale luogo ideale per l'esposizione di opere d'arte, abolendo ogni connotazione spazio-temporale. Il

white cube ha avuto, negli ultimi decenni, enorme successo, giustificato anche dal valore economico che esso ha assunto: gli spazi distillati, purificati creano una sorta di santuario laico per le opere d'arte, innescando procedimenti di persuasione occulta che si concretizzano nella dimensione commerciale "travestita" da ammirazione. O'Doherty evidenzia come questa scelta espositiva non sia solo un contenitore, ma un oggetto esposto esso stesso e, collegando la sfera delle opere a quella dell'esposizione, si qualifica come dimora dell'Occhio: lì «non si parla con un tono di voce normale, non si ride, mangia, beve, dorme né ci si sdraia; non ci si ammala, non si impazzisce, non si canta, balla né si fa l'amore» (O'Doherty 2012, p.17). In altri termini, il *white cube* sublima la dimensione fisica dello spettatore, a favore di quel che Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2003) ha chiamato l'occhio disincarnato, congelando la percezione al livello visivo e inibendo altre sensazioni emotive. Nonostante la precisa teorizzazione di questa modalità espositiva, il saggio di O'Doherty passa in rassegna l'infinità di esperienze artistiche che si sono qualificate quali eccezioni di tale modello. In questa deviazione, che va dagli happening alle opere *site-specific*, dall'impiego di spazi industriali dismessi come luogo d'arte fino alle architetture museali postmoderne, è lecito ricondurre anche la casa, nell'ottica fin qui testimoniata.

A differenza del *white cube*, l'interno domestico non ha univoche qualificazioni architettoniche e formali, ma è intimamente contaminato e in continua evoluzione perché è luogo di un'interazione sociale vitale.

Dunque, *white cube* vs casa?

Nel frammentato e multiforme mondo delle sperimentazioni contemporanee il museo, l'opposizione suona anacronistica: il *white cube* e la casa – così come le altre molteplici realtà in cui le esperienze artistiche si concretizzano – sono realtà coesistenti ed ugualmente legittime, nonché necessarie affinché tale varietà possa manifestarsi.

Elemento discriminatorio e dunque motivazione critica delle mostre in spazi domestici è il potenziale poetico della casa. Essa si qualifica come *spazio felice*, facendo riferimento a Gaston Bachelard e ai suoi studi sulla poetica dello spazio (Bachelard 2006), in cui la casa è luogo privilegiato in cui l'immagine poetica si avvera; scrigno di Poesia che aumenta i valori della realtà: «l'essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; nella più interminabile delle dialettiche vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso il pensiero e i sogni» (Bachelard 2006, p. 33). Qui, la *rêverie*, intesa come espressione simbolica dell'immaginazione, non esaurita nel ricordo o nel sogno, ma radicata nella vita cosciente, trova il proprio riparo: all'interno delle mura domestiche la memoria che sedimenta giorno dopo giorno, grondando dalla vita quotidiana, si unisce

all'immaginazione e insieme accrescono la forza espressiva della *rêverie*.

In altre parole:

se ci venisse chiesto quale sia il più prezioso effetto benefico della casa, risponderemmo che essa fornisce un riparo alla *rêverie* protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace. Soltanto attraverso i pensieri e le esperienze, i valori umani possono essere sanciti: alla *rêverie* pertengono i valori che contraddistinguono l'uomo nel suo profondo (Bachelard 2006, p. 34).

L'immagine poetica che sceglie la casa come propria forma consacra il luogo come espressione della propria *rêverie*. Non si tratta banalmente della presenza di arredi o dei colori alle pareti, elementi che certamente inducono una percezione diversa dell'opera, ma della densità emotiva che la casa evoca. Se nel tempio laico dell'arte lo spazio e il tempo sono sospesi, in casa la vita fluisce senza interruzione e la fruizione non può essere visiva, ma è necessariamente corporea. Il luogo espositivo non isola dal mondo ma connette l'occhio al corpo e il corpo al mondo. L'opera dialoga con il contesto e da ciò ne risulta arricchita. È la trama intessuta fra ricordo e presenza che sollecita la *rêverie*, cara a Bachelard:

[...] memoria e immaginazione non si lasciano dissociare, l'una e l'altra lavorano al loro reciproco approfondimento, l'una e l'altra compongono, nell'ordine dei valori, una comunanza del ricordo e dell'immagine. La casa non si vive dunque solamente giorno per giorno, sul filo di una storia, nel racconto della nostra storia: attraverso i sogni, le diverse dimore della nostra vita si compenetrano e conservano i tesori dei giorni antichi (Bachelard, 2006, p. 33).

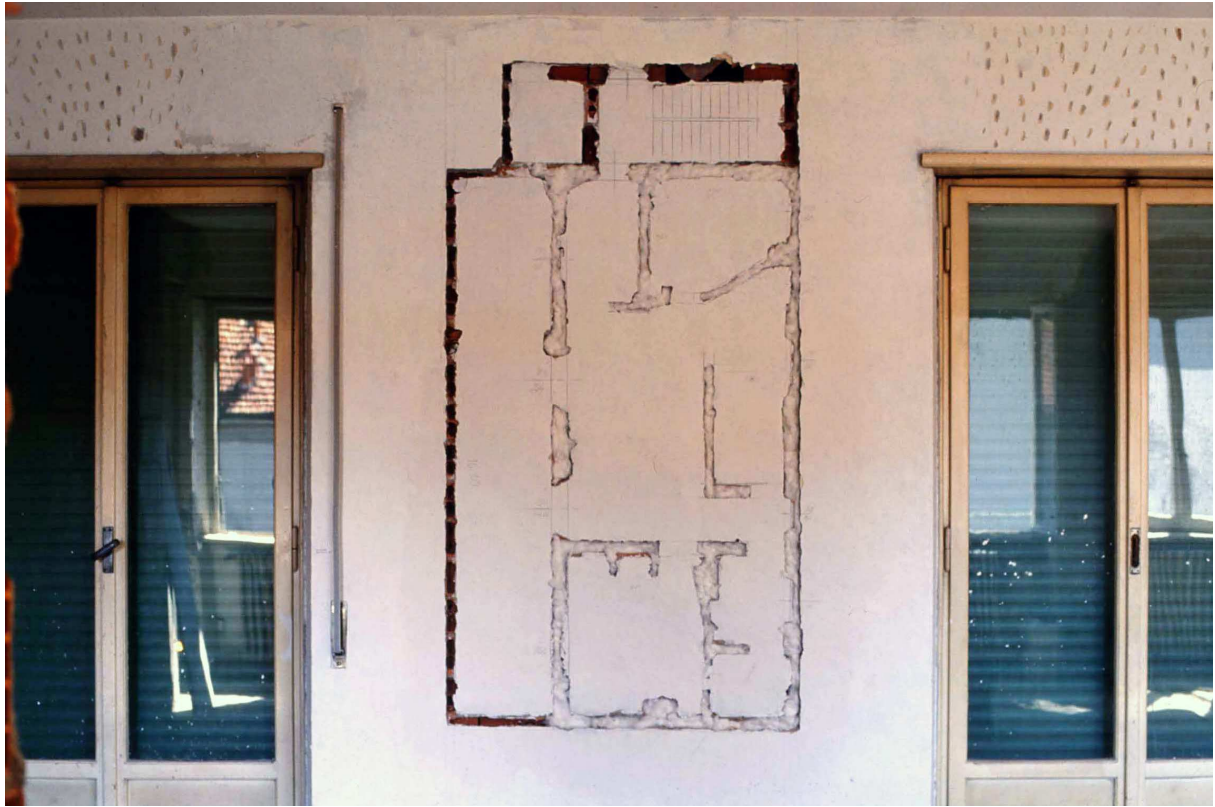


Fig. 1: Carlo Dell'Acqua, *Nuda proprietà*, 1998, intervento d'iscrizione muraria, cotone, monitor, No Admittance, Milano, courtesy l'artista.



Fig. 2: Gianluca Codeghini, *Spasso e chiudo*, performance 9 ottobre 1996, Spazio Tondolo, Milano, courtesy l'artista.



Fig. 3: Miki Tallone, *Mute*, 2010, fogli protettivi di lastre offset, L'ospite e l'intruso, Varese, ph. Miriam Brogini, courtesy l'artista.



Fig. 4: Giovanni Morbin, *Senza titolo*, dettaglio, 2010, filo d'acciaio e cerca lacca, L'ospite e l'intruso, Varese, ph. Luca Scarabelli, courtesy l'artista.



Fig. 5: Natalia Saurin, *Le Due Madri*, 2014, stampa fotografica, *My Little House #2*, Catania 2014, courtesy l'artista.



Fig. 6: Alice Browne, *Quattro*, 2013, veduta dell'installazione, *Interno Quattro*, Bologna, courtesy l'artista.

L'autrice

Federica Boragina (1986) è cultore della materia di Storia dell'arte contemporanea all'Università Cattolica di Milano. Nel 2009 ha fondato, con Giulia Brivio, *boîte*, progetto editoriale "in scatola", dedicato alla cultura contemporanea. Assistente curatore per il Padiglione Italia alla 55a Biennale d'arte di Venezia, dal 2010 è consulente scientifico per la collezione d'arte del Novecento di Intesa Sanpaolo. Scrive per la rivista *Titolo* ed è autrice di *Fabio Mauri, che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte* (Rubettino editore, 2012) e, con Giulia Brivio, di *Interno domestico. Mostre in appartamento 1972-2013*, (Fortino Editions, 2013).

e-mail: federica.boragina@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Bachelard, G 1975, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari.

Bachelard, G 2006, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari.

Bertolino, G 2000, *Nicola Pellegrini – Sight Specific*, Documenti LFAC, vol. 14, Torino.

Bertocchi, D 1996, 'Via Fiuggi, Next Generation', *Flash Art*, n. 196, febbraio-marzo, pp. 78-80.

Blauer Hase, *Furniture Music*, Venezia 2009.

Boragina, F & Brivio, G (ed.) 2013 *Interno Domestico. Mostra in appartamento 1972-2013*, Fortino Editions.

Brusarosco P & Farronato, M (ed.) 2010, *Souvenir d'Italie. A non profit art story*, Mousse Publishing, Milano.

Di Pietrantonio, G 2008, 'What's after Italy? - Focus Italy', *Flash Art International*, n. 260, maggio-giugno, pp. 108-111.

Di Raddo, E 2007, 'Alberto Garutti. L'aula nello spazio della vita', *Titolo*, a. 17, n. 53, primavera-estate, pp. 4-7.

Ferguson, B W, Greenberg, R & Nairne, S 1996, *Thinking about Exhibition*, Routledge, New York, London.

Ferrari, F 2004, *Lo spazio critico: Note per una decostruzione dello spazio museale*, Sossella Editore, Roma.

Heinich, N 2014, *Le paradigme de l'arte contemporain*, Gallimard, Parigi.

Hoet, J (ed.) 1986, *Chambre d'Amis*, catalogo della mostra tenuta a Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 21 giugno - 21 settembre, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand.

Merleau-Ponty, M 2003, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.

Obrist, H U 2009, *...dontstopdontstopdontstopdontstopdontstop*, Postmediabook, Milano.

O'Doherty, B 2012, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano.

Scardi, G 2006, *Less: strategie alternative dell'abitare*, 5 Continents Edition, Milano.

Tota, A L 1999, *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carrocci, Roma.

Verzotti, G 1994, 'Domestic Violence, Giò Marconi', *Flash Art International*, n. 178, ottobre, p. 56.

Vettese, A 1990, 'Via Lazzaro Palazzi', *Flash Art*, n. 158, ottobre, p. 112.

Vettese, A 1994, 'Domestic Violence. Giò Marconi Residence, Milan', *Frieze*, n. 18, settembre-ottobre, s.p.



Stefania Zuliani

Manifesta - The European Biennial of Contemporary Art



Abstract

Giunta nel 2014 alla sua decima edizione, Manifesta-European Biennial of Contemporary Art rappresenta senza dubbio un caso singolare all'interno del sistema internazionale delle biennali. Inauguratasi nel 1996 in risposta alle trasformazioni politiche e sociali che hanno interessato dopo il 1989 la scena europea, la rassegna, grazie al carattere itinerante, motivato dalla volontà di intervenire in aree problematiche, e all'attenzione nei confronti di ricerche artistiche e pratiche curatoriali innovative, si è inizialmente posta in dichiarata (e ovviamente paradossale) contraddizione rispetto alle "large-scale international exhibitions" che oggi individuano la sempre più fitta mappa dell'arte globale. Una originalità in parte smentita dalla scelta dell'Hermitage come sede dell'ultima edizione, una celebrativa "Manifesta senza manifesto".

Manifesta-European Biennial of Contemporary Art reached its tenth edition in 2014 and definitely represents a unique case inside the international system of the biennials. This exhibition opened in 1996 as a response to the political and social transformations that affected Europe after 1989 and thanks to its itinerant nature, motivated by the aspiration to intervene in problematic areas, and its attention towards innovative artistic researches and curatorial practices, initially defining itself towards a manifest (and obviously paradoxical) contradiction with the "large-scale international exhibitions" that nowadays identify the increasingly dense global art map. A novelty then proved partly wrong by the choice of the Hermitage as a venue for the last edition, a celebratory "Manifesta without a manifesto".



Giunta nel 2014 alla sua decima edizione, Manifesta-European Biennial of Contemporary Art rappresenta senza dubbio un caso singolare all'interno del sistema delle biennali, ormai tanto numerose e diffuse da divenire oggetto di una specifica disciplina di studio. Ad essersi ormai globalmente affermata è infatti una vera e propria *biennialogy* (Filipovic, van Hal & Ovstebo 2010), un filone di ricerca che se da un canto pare confermare l'inarrestabile sviluppo di quella che da più parti è stata riconosciuta come una virulenta e sconfinata *Biennial fever*, un fenomeno esplosivo nell'ultimo decennio del secolo scorso, segnato da un impressionante *curatorial turn* (O'Neill 2007; Zuliani 2013) e da una sempre più decisa «biennialisation de l'art» (Quiròs & Imhoff 2014, p. 13), d'altro canto insinua il fondato sospetto che anche per il format biennale si sia alla fine giunti ad una, più o meno dissimulata, istituzionalizzazione. Un irrigidimento che sembrerebbe di fatto contraddire quel carattere mobile e sperimentale che, almeno inizialmente, distingueva le rassegne

periodiche dal museo e dalle sue autoritarie retoriche espositive, oggi del resto molto più flessibili e performative, radicali, persino (Bishop 2013). Un carattere di ricerca che fin dalla sua genesi – Manifesta si è inaugurata nel 1996 dopo una lunga e per alcuni versi confusa gestazione – la biennale europea ha decisamente rivendicato, con l'esplicito intento di distinguersi dalle altre infinite biennali che si inseguono e si sovrappongono ormai ad ogni latitudine, ponendosi in dichiarata (e ovviamente paradossale) contraddizione rispetto alle *large-scale international exhibitions* che oggi individuano una sempre più fitta mappa dell'arte globale o, meglio, del suo sistema d'esposizione e di mercato, una cartografia ormai non più riconducibile alla logora opposizione tra centro e periferia. Manifesta si è quindi inizialmente posta in opposizione innanzitutto alla storica Biennale di Venezia e al suo retaggio ottocentesco, riconoscibile nell'articolazione per padiglioni nazionali, eredità sempre più controversa e discussa delle esposizioni universali, come pure nella presenza di una giuria e nell'attribuzione di premi, proponendosi come alternativa anche alla relativamente più recente e "politica" Documenta, istituita negli anni Cinquanta del Novecento per ricucire la tradizione d'avanguardia in una Germania ancora divisa e dolente¹. Rassegne tra loro molto diverse, evidentemente, accomunate però, è questo il punto di vista dei promotori di Manifesta, dall'incapacità di rispondere alle esigenze di un mondo in trasformazione e, soprattutto, dalla sostanziale insensibilità nei confronti delle proposte degli artisti più giovani (van Winkel 2005). Attenzione alle ricerche meno affermate che, al contrario, appare decisiva almeno nelle prime edizioni della nuova biennale europea, la cui singolarità va però essenzialmente riconosciuta nell'inedito carattere itinerante.

Che questa scelta sia scaturita dalla volontà di rendere omaggio allo scomparso artista Robert Filliou, proseguendo il suo poetico progetto di mostra nomade – *Art of Peace Biennial* - di cui era stata realizzata solo la prima edizione nel 1985², o che invece l'opzione itinerante sia nata da una animata discussione che vide a suo tempo coinvolti i curatori e gli organizzatori della prima Manifesta, interessati soprattutto a risolvere questioni di tipo amministrativo (How a European Biennial of Contemporary Art Began 2005, pp. 195-196), quello che appare comunque certo è che proporre una biennale europea senza fissa dimora ha rappresentato una scelta coraggiosa. Si è trattato infatti di un'indicazione politica inequivocabile che alla stabilità di uno

¹ Per una prima ricognizione sulla storia e sul significato di queste due prestigiose e ormai classiche rassegne periodiche cfr. almeno Altshuler 2008; Altshuler 2013; Migliore 2013, Vecco 2002. Le vicende che hanno caratterizzato la nascita di Documenta e le sue prime edizioni sono state di recente analizzate con ampi riferimenti bibliografici da Anna Zinelli nella tesi di dottorato *documenta 1955-1964. Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*, discussa presso l'Università di Parma nel 2015.

² Lo ha suggerito René Block in una conversazione con Hedwig Fijen e Henry Meyric Hughes, che assieme allo stesso Block sono stati tra gli artefici della nascita della biennale Cfr. *How a European Biennial of Contemporary Art Began* 2005 2005, p. 195.

sviluppo radicato in un determinato contesto, artistico ma anche economico e sociale, ha voluto privilegiare l'incertezza, talvolta anche l'azzardo, di una navigazione attenta soprattutto a creare la possibilità di un diverso network europeo per l'arte, puntando prevalentemente su città e territori decentrati e, soprattutto, tenendo conto delle trasformazioni (ed anche, in misura magari insufficiente, dei conflitti) scaturiti in seguito alla caduta del muro di Berlino.

Ad essere più volte sottolineata negli *statements* dei curatori delle prime edizioni di Manifesta è infatti la precisa volontà di concepire la nuova biennale, che ha fatto il suo esordio a Rotterdam nel 1996 (la scelta della città olandese era in qualche modo obbligata, dato che proprio in seno al Netherlands Office for Fine Arts era maturata l'idea di un progetto espositivo dedicato all'arte europea), non come un'ulteriore vetrina per le opere e neppure come un archivio ma come una sorta di laboratorio, quasi un enclave dove si potessero effettivamente *manifestare* esperienze artistiche in grado di offrire analisi e strumenti d'intervento in relazione alla mutata condizione geopolitica dell'Europa, creando così nuove connessioni tra nazioni non più divise dalla cortina di ferro. Ecco cosa si legge a questo proposito nell'introduzione al catalogo della seconda edizione, tenutasi nel 1998 in Lussemburgo a cura di Robert Fleck, Maria Lind, Barbara Vanderlinden³: «Manifesta is essentially an experiment or, considering its founding members, even a Fluxus work. Being a nomadic rather than stationary exhibition, covering all of Europe rather a nation or a region, and involving extensive research rather than national representatives, it offers an exciting opportunity to capture the spirit of contemporary art every second year. Therefore, it is a profound study of reinvention. As much as this is exciting, it is also challenging. How can one capture such a spirit? What kind of selection and presentation is appropriate in this context? How does one give account for lively artistic situations within the framework of an exhibitions? What is Europe?» (*Manifesta2* 1998, p. 6).

Questioni e propositi ambiziosi, finalizzati al potenziamento di una processualità che al prestigio stabile dell'opera privilegiasse le possibilità della ricerca e la pluralità del dialogo – e non a caso è proprio in occasione di M2 che si aprirà l'Info Lab, uno spazio di discussione, documentazione e workshop che, di volta in volta diversamente declinato e interpretato, accompagnerà in maniera costante il percorso di Manifesta – che non hanno però sempre trovato, ed era prevedibile, pieno riscontro nelle proposte concretamente messe in campo dalla rassegna che, lo ha

³ In realtà, la seconda edizione avrebbe dovuto avere luogo a Stoccolma, ma la Svezia rinunciò all'ultimo minuto ad ospitare la mostra, la cui organizzazione non era ancora affidata alla International Foundation Manifesta (IFM), istituita nel 1999 ad Amsterdam e tuttora responsabile del coordinamento delle varie attività legate alla biennale. Gli archivi e i cataloghi di tutte le edizioni di Manifesta sono consultabili on line sul documentatissimo sito della biennale: <http://manifesta.org/>.

sottolineato con efficacia Igor Zabel, per sua stessa, internazionale natura, di fatto ha ottenuto il risultato di favorire gli incontri fra gli addetti ai lavori piuttosto che quello di raggiungere l'obiettivo, pure richiesto, di creare occasioni di sviluppo per la locale scena artistica e culturale (Boutoux 2005, p. 209). La terza edizione, tenutasi a Ljubljana, in Slovenia nel 2000, ancora una volta a firma di un team internazionale di curatori, Francesco Bonami, Ole Bouman, Maria Hlavajová, Kathrin Rhomberg, ha lavorato ad esempio sull'inquieto rapporto est/ovest, presentando, tra l'altro, l'emblematico lavoro del collettivo Stalker, un intervento di arte pubblica, *Transborderline*, giocato appunto sulla connessione tra le frontiere, nel caso specifico tra l'Italia e la Slovenia, come pure, a conferma di quanto evidenziato da Zabel, tra diverse istituzioni dell'arte - Villa Medici, la Biennale Architettura, la stessa Manifesta. Più ampia per numero di artisti e per locations, l'edizione successiva [M4, 2002] ha provato a mettere a fuoco, con la regia di Iara Boubnova, Nuria Engueta Mayo e Stéphanie Moisdon Trembley, il tema, molto largo e per alcuni versi persino sfuggente, della memoria e della storia, misurandosi in differenti spazi, pubblici e privati, di Frankfurt con la questione, oramai ineludibile, dell'archivio, di cui Manifesta ha fatto un motivo costante della propria proposta, soprattutto nelle prime edizioni, in cui obiettivo primario era, si è detto, riflettere sulla nuova geografia europea e sui suoi conflitti, di cui la biennale non sempre ha però saputo cogliere o, ancor meno, risolvere le contraddizioni e le tensioni, come dimostrerà, lo vedremo, la clamorosa cancellazione dell'edizione 2006, prevista a Cipro. Più efficace, mi pare, il contributo che Manifesta ha portato alla riflessione sulle pratiche curatoriali, oggetto di una sperimentazione che ha riguardato soprattutto le edizioni più recenti, segnate da un progressivo slittamento dalle posizioni di partenza della biennale. Se l'opzione itinerante formulata negli anni '90 sembrava infatti ben rispondere alla necessità, già citata, di procedere secondo la logica orizzontale e aperta della allora nascente *network society* (Castells 1996) e, più complessivamente, esprimeva con un certo anticipo la svolta spaziale che ha riguardato la produzione artistica contemporanea, a proposito della quale la critica ha ultimamente ipotizzato l'avvento di un ambivalente «cosmopolitismo estetico» (Barriandos 2014), la discussione attorno alla figura del curatore e alle differenti modalità espositive sembra infatti caratterizzare il lavoro svolto da Manifesta nella prima decade del nuovo secolo, un periodo in cui, e non è una coincidenza, si sviluppano i curatorial studies e la storia e la teoria delle esposizioni si codifica come una nuova disciplina.

Lo sviluppo della rassegna e l'attenzione alle pratiche curatoriali

Journal of contemporary curatorship: questo è l'eloquente sottotitolo di *MJ-Manifesta Journal*, periodico che dal 2003 raccoglie contributi di varia natura – saggi,

interviste, documenti, testimonianze, trascrizioni di tavole rotonde e dibattiti - organizzati di volta in volta attorno a precisi nuclei tematici. *The Revenge of the White Cube?* era, ad esempio, la questione (l'interrogativo) oggetto nel numero d'esordio della rivista, mentre *Biennials* e *Exhibition as a Dream* gli argomenti discussi nei due numeri successivi, in cui, ed è un dato non trascurabile, la riflessione sul museo e le sue funzioni appare frequente, a conferma di come la tradizionale distinzione tra istituzioni permanenti e mostre periodiche abbia ormai perduto di senso ed efficacia, anche alla luce delle trasformazioni che hanno interessato la stessa figura del curatore, il quale, più sensibile di un tempo alle ragioni dell'educazione e alle esigenze di un pubblico sempre meno spettatore e sempre più "partecipante", proprio nel museo trova oggi un recinto protetto, un ambito di ricerca e di sperimentazione in cui il peso del mercato e del collezionismo è meno diretto e determinante rispetto a quanto accade per le *mega-exhibitions*. La pubblicazione di *MJ*, periodico che, nato dalla Fondazione Manifesta, ha ormai una sua piena indipendenza, continua tutt'oggi ad accompagnare l'attività della biennale, e si è articolata in serie costituite da sei numeri, ognuna delle quali è stata di volta in volta affidata ad un distinto team editoriale. In occasione dell'apertura della serie più recente, interamente scaricabile on line <<http://www.manifestajournal.org/issues>>, *MJ* ha cambiato sottotitolo, che ora significativamente recita *around curatorial practices*, un cambiamento che è «a response to the consolidated understanding of the notion "curatorial"» (Fijen 2012). E, del resto, di questo "consolidamento" della nozione di curatela la stessa Manifesta è stata, non c'è dubbio, responsabile, grazie anche alle proposte espositive di ricerca che hanno caratterizzato in particolare le edizioni successive al 2003: la quinta, ospitata nel 2004 a Donostia-San Sebastian, nei Paesi Baschi, una regione fortemente segnata dal bilinguismo e dai conflitti politici (ma anche da una eccezionale rinascita dovuta proprio all'arte e all'architettura contemporanee veicolate dall'esemplare quanto discusso Guggenheim di Bilbao), ha insistito, ad esempio, in particolare sulle relazioni e il mutuo scambio tra produzione artistica e contesto urbano. Emblematico, in questo senso, il caso della sesta edizione della rassegna, che si sarebbe dovuta tenere a Cipro e che è stata poi cancellata per l'impossibilità di trovare un accordo tra i due stati che tuttora si dividono, senza riconoscimento reciproco, il governo e il territorio dell'isola. Manifesta 6, prevista nell'autunno 2006 a Nicosia, non è riuscita a mediare, come era nelle sue ottimistiche intenzioni, tra le due metà della capitale dell'isola, ancora sfigurata dal muro che separa la parte greco-cipriota da quella turco-cipriota, eppure, nonostante il fallimento, ha rappresentato un interessante laboratorio critico, artistico ed educativo. In particolare, il Department 2, affidato alla cura di Anton

Vidokle⁴, artista e critico che aveva scelto per l'occasione cipriota di proporre non una mostra ma una sorta di scuola d'arte sperimentale, un «sito super attivo di produzione culturale» (Vidokle2010, p. 152) poi riadattato alle realtà di Berlino e di New York, ha offerto qui una interessante prova della vocazione sperimentale che definisce il progetto di Manifesta, biennale che fin dalle sue origini, legate, come si è ricordato, al crollo dell'Unione Sovietica e alla fine della contrapposizione tra Europa dell'est e dell'ovest, non si è mai voluta sottrarre al confronto con le contraddizioni della storia e della geografia del presente, osando talvolta proposte e tesi controverse – una per tutte, quella, presentata come un interrogativo, da Robert Fleck in occasione di M2 sulla possibilità di un' arte “post comunista” (Fleck 2005) – mentre la settima Manifesta, diffusa in più siti della regione Trentino Alto Adige - Bolzano, Fortezza, Rovereto, Trento - e affidata alla cura di Adam Budak, di Anselm Franke/Hila Peleg e dell'indiano Raqs Media Collective, si è con decisione orientata ad interventi site-specific, in una stretta relazione con la storia e l'identità dei singoli contesti espositivi, osando nel caso della mostra *Scenarios*, allestita nell'ex forte ausburgico di Fortezza, a due passi dal Brennero, anche rinunciare alla materialità delle opere a vantaggio di un'esperienza immersiva giocata sul suono, la luce e la parola letteraria. L'edizione successiva, dedicata alla questione, certamente urgente quanto complessa, del dialogo fra Europa e il Nord Africa attraverso il Mediterraneo, ha visto al lavoro nella regione spagnola di Mursia tre differenti collettivi curatoriali [Alexandria Contemporary Arts Forum -ACAF, Chamber of Public Secrets - CPS e tranzit.org], a riprova di come la curatela collettiva si sia affermata negli ultimi anni come un campo di sperimentazione molto vivace (*Collective Curating* 2010), di cui Manifesta in questo caso ha messo in evidenza protocolli ed anche limiti.

Affidata alla salda e molto riconoscibile guida del curatore messicano Cuauhtémoc Medina, affiancato comunque da una curatrice locale, anche Manifesta 9 si è proposta di prendere netta distanza dal «modello standard di biennale» (Medina 2012, p. 25) ovvero da una produzione di mega-show che esprime esclusivamente letture orizzontali e istantanee dello stato dell'arte. Incrociando Gramsci e Adorno, Medina ha rivendicato nel suo testo come, forse meno efficacemente, nella scelta delle opere, legata in maniera persino eccessiva al tema

⁴ Il Department 2, oltre alla cura di Anton Vidokle, coadiuvato da Kaja Pawelek, prevedeva la partecipazione di numerosi critici e artisti: Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic, Tirdad Zolghadr, Liam Gillick, Anri Sala, Mete Hatay, Tobias Rehberger, Yiannis Papadakis, Christian Jankowski, Neurotransmitter, Pierre Huyghe, Akram Zaatari, Chrostodoulos Panayiotou, Ali Cherri, Alexandra Weirstall, Amber Onar, Antonios Bogadakis, Mike Bouchet, Carlos Motta, Carolina Caydeco, Driton Hajredini, Emily Mast & Carly Busta, Ethan Breckenridge, Fia Backstrom, Gabriel Lester, Haris Pellapaisiotis, Hila Peleg, Hubert Czerepok, Jakup Ferri, Jonah Freeman, Jose Leon Cerrilo, Julieta Aranda, Katina Saoulli, Katsura Kuniera, Koken Ergun, Liz Linden, Mandla Reuter, Munir Al Azawi, Pelin Uran, Polonca Lovsin, Regina Basha, Santiago Cucullu, Serap Kanay, Setareh Shahbazi, Shahab Fotouhi, Nico Dockx.

iconografico del carbone, a un tempo materia e metafora, il carattere politico e conoscitivo della sua biennale, con la quale ha voluto affrontare un vero e proprio scavo archeologico del moderno. *The Deep of the modern era*, appunto, il titolo di una esposizione che anche nella scelta di un'unica sede - l'ex complesso minerario di Watershei, a Genk, nella regione belga di Limbourg, - ha inteso contrastare la diffusa tendenza delle biennali (e della stessa Manifesta) a dilagare e disperdersi in molteplici e talvolta inaccessibili location, puntando piuttosto sulla concentrazione e l'approfondimento.



Fig. 1: Manifesta 9, l' ex complesso minerario di Watershei, Genk.



Fig. 2: Manifesta 9, Ni Haifeng, *Para-production* 2008-2012.

Un'opzione che è stata raccolta e radicalizzata in senso istituzionale nella decima edizione della rassegna, che per la prima volta nel corso della sua storia ha trovato esclusiva ospitalità in un grande museo, l'Hermitage, un'istituzione di lunga e

prestigiosa storia che negli ultimi anni ha orientato la propria politica in senso espansionistico, partecipando alle dinamiche di globalizzazione che tra la fine del secolo scorso e gli inizi del nuovo hanno caratterizzato, con alterni successi, l'ipersviluppo del sistema espositivo e l'affermazione di alcuni potenti brand museali⁵.



Fig. 5: Manifesta 10, Installation view dell'opera di Gerhard Richter, *Ema, Nude on a Staircase*, 1966 allestita nel Palazzo d'Inverno.

Se la biennale sceglie il museo: Manifesta 10 all'Hermitage

A mettere (definitivamente?) in discussione la programmatica inclinazione di Manifesta alla ricerca di nuove modalità curatoriali ed espositive e alla promozione di realtà artistiche non ancora pienamente riconosciute dal mercato, è stata l'edizione 2014 della biennale europea, curata da Kasper König a San Pietroburgo. Coinvolta nelle trionfali celebrazioni dei 250 anni dell'Hermitage, la mostra – una «Manifesta senza manifesto» come ha dichiarato in catalogo lo stesso curatore (ed. Koenig

⁵ Su questo punto cfr. almeno Ciorra & Suma eds. 2003 e Werner 2006.

2014, p. 24) - ha lavorato quasi esclusivamente all'interno degli spazi imponenti dell'Hermitage (Il Palazzo d'Inverno, il Nuovo Hermitage e il General Staff Building) creando con essi un rapporto piuttosto convenzionale, in alcuni casi persino servile, rinunciando ad ogni dissonanza, a qualsiasi sperimentazione, sia per quanto riguarda il display sia per quanto concerne la proposta di nuovi nomi e di inedite ricerche.

Esemplare, in questo senso, la presenza di Gerhard Richter, la cui opera – un dipinto del 1966 – appariva perfettamente incorniciata nello sfarzo del Palazzo d'Inverno, o quella di Thomas Hirschhorn, altra riconosciuta star del sistema globale dell'arte, la cui monumentale installazione, concepita davvero secondo una ormai riconosciuta *biennial scale*, era assolutamente compatibile con le dimensioni imponenti, annichilenti, persino, della corte interna del General Staff Building, dove pure trovava posto la grande struttura, una sorta di macchina della memoria, di Ilya ed Emilia Kabakov, anch'essi protagonisti indiscussi della scena artistica contemporanea.



Fig. 3: Manifesta 10, Thomas Hirschhorn, *ABSCHLAG* 2014 (General Staff Building dell'Hermitage).

Scelte spettacolari che, al di là della qualità delle singole opere, dimostrano la volontà celebrativa e il poco coraggio di questa edizione di Manifesta, peraltro preceduta ed accompagnata da polemiche che non hanno però avuto conseguenze significative. Da più parti, infatti, era stato chiesto il boicottaggio della biennale a causa della politica del governo russo rispetto alla crisi in Ucraina e ai diritti degli omosessuali, una questione, quest'ultima, liquidata con astuzia nelle stanze dell'Hermitage, dove a fare da contrappunto ai ritratti di illustri omosessuali di Marlene Dumas o alle foto e al video di Valdislav Mamyshev-Monroe, prima drag-queen russa, erano didascalie bilingui che dichiaravano queste immagini inadatte ai minori di 16 anni.



Fig. 4: Manifesta 10, Marlene Dumas, *Great Men* 2014 (Hermitage).

Un'opzione espositiva di tipo decisamente istituzionale che Viktor Misiano, Presidente della Fondazione Manifesta, ha rivendicato come il necessario cambiamento di stato di una biennale non più giovane (Manifesta festeggiava la sua decima edizione, mentre dal canto suo l'Hermitage nel 2014 compiva 250 anni di

vita), che dopo aver esplorato esperienze curatoriali e spazi espositivi inconsueti (fabbriche, uffici postali, cantieri navali, carceri abbandonate) alla fine «ritorna al museo» (ed. Koenig 2014 p. 12). Ma a quale museo? Ad un museo dell'iperconsumo, purtroppo, la cui politica di colonizzazione ha mostrato ormai tutti i suoi limiti, come attesta chiaramente la chiusura nel 2008 del Guggenheim-Hermitage di Las Vegas. Una scelta di retroguardia, visto che le nuove politiche museali, sulla scorta della Nouvelle Museologie, hanno recepito le questioni poste dai cultural studies e le spinte postcoloniali adottando anche dinamiche e procedure del web 2.0 (ma c'è già chi parla di un museo 3.0), sconfessando così la tradizionale stabilità del museo, oggi sempre più spesso aperto a pratiche performative e ad esercizi di sperimentazione e di condivisione. Il museo degli anni dieci è, dunque, un museo dialogico, una zona di contatto [Clifford] e di consapevole conflitto le cui strategie partecipative accomunano sempre più decisamente la natura dell'istituzione espositiva per eccellenza a quella ibrida e felicemente inconclusa dell'arte stessa, dell'*installation art*, specialmente (Zuliani 2015), di cui il museo più che conservare gli esiti, spesso effimeri, impermanenti per strategica volontà di sparizione, asseconda e condivide contraddizioni e rischi, possibilità e promesse, con un coraggio e una consapevolezza critica che le biennali, anche quelle dichiaratamente alternative come Manifesta, sembrano purtroppo avere smarrito.

<http://manifesta.org>

L'autrice

Stefania Zuliani (1968) è docente di Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea e di Teoria della critica d'arte all'Università di Salerno. Sono numerosi i saggi e i volumi che ha dedicato a temi e protagonisti della critica e dell'arte del secolo scorso, evidenziando in particolare i rapporti fra arte, poesia e scrittura dell'arte. Più di recente, ha preso in esame aspetti e problemi del global art world, orientando il suo studio alle relazioni che legano la produzione artistica e critica degli ultimi decenni alla forma-museo e al sistema espositivo. L'analisi delle trasformazioni che hanno segnato la natura dell'opera, la funzione della critica, il ruolo dell'artista e quello del pubblico è confluita nei volumi *Effetto museo. Arte critica educazione* (Milano, 2009), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte* (Milano, 2012) e *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione* (Roma, 2015). Critico d'arte, collabora da oltre vent'anni con la Fondazione Filiberto Menna - Centro Studi d'Arte contemporanea (Salerno-Roma), per la quale ha curato workshop, convegni, pubblicazioni e mostre. Dal 2015 è componente del Comitato Scientifico del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma e del Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno.

e-mail: szuliani@unisa.it

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 2008, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959*, Phaidon, London.

- Altshuler, B 2013, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Phaidon, London.
- Barriendos, J 2014, 'Un cosmopolitisme esthétique? De l' "effet Magiciens" et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale', in *Géo-esthétiques*, eds K Quiròs & A Imhoff, éditions B42, Dijon, pp. 157- 163.
- Belting, H & Buddensieg, A (eds.) 2009, *The Global Art World. Audience, Markets and Museums*, Ostfildern .
- Bishop, C 2013, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London.
- 'How a European Biennial of Contemporary Art Began' 2005, in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 189-200.
- Boutoux, T 2005, 'A tale fo two cities: Manifesta in Rotterdam and Ljubljana', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 201-217.
- Castells, M 1996 *The Rise of Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford and Malden, Mass.
- Chaumier, S 2012, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris.
- Ciorra, P & Suma, S (eds.) 2003, *I musei dell'iperconsumo,Atti del convegno internazionale a cura di F. Purini*, Triennale di Milano, Milano, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.
- Collective curating* 2010, *Manifesta Journal* #8.
- Enwezor, O 2008, 'Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form', in *MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano.
- Filipovic, R, Nienojewski, B & Vanderlinden B 2005, 'One day every wall will fall: select chronology of art and politics after 1989', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 21-44.
- Filipovic, E, van Hal, M & Øvstebø, S (eds.) 2010, *The Biennial Reader, an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Filipovic, E, van Hal, M & Ovstebo, S 2010, 'Biennialogy', in *The Biennial Reader, an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, eds E Filipovic, M van Hal, M & S Øvstebø, Ostfildern 2010, pp. 12-27.
- Fijen, H 2012, 'Introduction to Manifesta Journal Series 3', *Manifesta Journal* #13, Available from:<http://www.manifestajournal.org/issues/fungus-contemporary#page-issuesfunguscontemporaryintroductionmanifestajournalseries3> [20/04/2015].
- Fleck, R 2005, 'After "Art after Communism?"', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 258-263.
- Manifesta 2. European Biennial for Contemporary Art* 1998, Agence luxembourgeoise d'action culturelle a.s.b.l., Casino Luxembourg.
- Martini, F & Martini, V 2011, *Just Another exhibition. Storia e politiche delle biennali*, Postmedia books, Milano.

- Medina, C 2012, *Manifesta9. The Deep of the Modern. A subcyclopaedia*, Silvana Editoriale, Milano.
- Migliore, T 2013, *Biennale di Venezia: Il catalogo è questo*, Aracne, Roma.
- MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship* 2008, Silvana Editoriale, Milano.
- Koenig, K (ed.) 2014, *Manifesta 10: The European Biennial of Contemporary Art*, Walther Koenig Books, London.
- O' Neill, P & Wilson, M (eds.) 2010, *Curating and the educational turn*, Open Editions, London Amsterdam.
- O'Neill, P 2007, *The Curatorial Turn: from practice to discourse*, in *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, eds J Rugg & M Sedgwich, Bristol, Chicago.
- Quiròs, K & Imhoff, A (eds) 2014, *Géo-esthétiques*, éditions B42, Dijon.
- Quiròs, K & Imhoff A 2014, 'Glissement de terrain', in *Géo-esthétiques*, eds K Quiròs & A Imhoff, éditions B42, Dijon, pp. 5-16.
- Vanderlinden, B & Filipovic, E (eds) 2005, *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge, Ma.
- van Winkel, C 2005, 'The rhetorics of Manifesta', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 219-230.
- Vecco, M 2002, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione*, Franco Angeli, Milano.
- Vidokle, A 2010, *Exhibition to school: unitednationsplaza*, in *Curating and the educational turn*, eds P O' Neill & M Wilson, Open Editions, London, Amsterdam, pp. 148-156.
- Werner, P 2006, *Museum Inc.: Inside the Global Art World*, Prickly Paradigm Press, Chicago, Ill.
- Zuliani, S 2012, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- Zuliani, S 2015, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione. Without a frame. Space and time of installation*, Arshake, Roma.



Elena Di Raddo

A proposito della ripetizione della *Ripetizione differente*: il *reenactment* delle mostre



Abstract

Sempre più frequentemente si presentano mostre che non sono altro se non la riproposizione di mostre già realizzate in epoche precedenti. È possibile anzi definire questo fenomeno una vera e propria moda, che obbedisce però anche a un metodo curatoriale, che se attuato con la corretta distanza critica e obiettività storico filologica, può costituire un interessante strumento di studio e di analisi di aspetti dell'arte del passato, ma anche dell'evoluzione dell'arte più attuale. Il citazionismo è del resto un fenomeno tipico dell'epoca postmoderna che ha avuto nell'arte un ruolo ben preciso negli anni Ottanta e una sua evoluzione nella postproduzione dei Novanta. Si può dunque leggere il reenactment delle mostre un ulteriore processo di questo fenomeno che sta attraversando negli ultimi decenni il mondo dell'arte. Partendo da una riflessione critica sulla recente mostra tenutasi alla Fondazione Marconi basata sulla ripetizione della famosa mostra degli anni Settanta intitolata "La ripetizione differente", l'articolo intende soffermarsi su tale pratica curatoriale: da *When attitudes become form* alla Fondazione Prada nel 2013, alle mostre romane degli anni Settanta (*Contemporanea, Vitalità del Negativo* etc.) riproposte dall'architetto Sartogo al MAXXI nel 2014. Tali mostre non costituiscono semplicemente una ricostruzione storica dell'evento passato, ma si propongono come un nuovo e vitale progetto espositivo, allo stesso modo in cui, appunto, nell'arte postmoderna l'opera d'arte contemporanea si impadroniva del passato per ripresentarlo con un nuovo linguaggio e una nuova identità, anche le mostre riviste nel presente assumono connotati differenti, attingono a una dimensione altra rispetto a quella originaria.

More and more often some art exhibitions are nothing else than the revival of exhibitions already made in earlier years. Starting with a critical analysis on the recent exhibition at the Fondazione Marconi, based on the repetition of the famous exhibition, of the seventies, entitled *La Ripetizione differente (The different repetition)* the essay will analyze the repetition of already performed exhibitions. These exhibitions are not simply a historical reconstruction of the past events, but are proposed as a new and vital project of exhibitions: from *When Attitudes Become Form* at the Fondazione Prada in 2013, the roman exhibitions in Seventies (*Contemporanea, Vitalità del Negativo* etc.) re-proposed by Sartogo at MAXXI in 2014. Like in post-modern art the works were based on ancient art reviewed with a new language, in the same way, the art exhibitions, obtained reworking an already performed exhibition, become a new project.



L'arte postmoderna ha spesso utilizzato la pratica del *reenactment* per realizzare opere d'arte basate sulla riproposizione di forme d'arte del passato in modi e varianti differenti. Negli ultimi anni stiamo assistendo a una nuova pratica artistico-curatoriale basata sulla riproposizione di interi progetti espositivi del passato. Partendo da una

riflessione critica su recenti mostre che, appunto, hanno ri-proposto progetti espositivi del passato, quali quella tenutasi alla Fondazione Marconi basata sulla ripetizione della famosa mostra degli anni Settanta intitolata *La ripetizione differente* - e dedicata ad artisti che si servivano della citazione - è necessario riflettere su questa pratica che si è diffusa negli ultimi anni e che si basa appunto sulla ripetizione di mostre: da quelle più storiche di Picasso del 1932 alla Kunsthhaus di Zurigo del 2010-2011, a *When attitudes become form* alla Fondazione Prada nel 2013, alle mostre romane degli anni Settanta [*Contemporanea*, *Vitalità del Negativo* etc.] riproposte dall'architetto Sartogo al MAXXI nel 2014, solo per fare qualche esempio. Alcune di queste mostre non costituiscono semplicemente una ricostruzione storica dell'evento passato, ma si propongono come un nuovo e vitale progetto espositivo, allo stesso modo in cui, appunto, nell'arte postmoderna l'opera d'arte contemporanea si impadroniva del passato per ripresentarlo con un nuovo linguaggio e una nuova identità. Anche le mostre, riviste nel presente, assumono connotati differenti, attingono a una dimensione "altra" rispetto a quella originaria.

Alla radice di questa pratica curatoriale si possono individuare due motivazioni: una di natura prettamente storico-artistica e una di natura più creativa. Indubbiamente infatti negli ultimi anni si sono diffusi sempre di più in ambito scientifico e universitario studi specifici sulla storia delle mostre, dando luogo alla nascita di una vera e propria disciplina, come è testimoniato dai convegni e dalle numerose pubblicazioni sull'argomento, a partire dal fondamentale contributo di Francis Haskell (2008) dedicato alle mostre degli antichi maestri per arrivare al più recente convegno organizzato a Parigi dal Centre Pompidou, dall'Université Paris 8 e dall'Institut National d'Histoire de l'Art - INHA nel 2014 dal titolo *Histoires d'expositions – quelles questions?*, curato da Bernadette Dufrière e Jérôme Glicenstein, che ha contribuito a raccogliere gli studi più recenti su tale disciplina.

Se dunque l'interesse per le mostre ha assunto negli ultimi anni un ruolo sempre più importante nell'ambito della storia dell'arte è dovuto anche al fatto che, almeno a partire dagli anni Settanta, la mostra stessa quale mezzo di esposizione delle opere ha subito una forte trasformazione, fino a divenire strumento di primo piano nel dibattito artistico. Si è imposta come metodo di affermazione di artisti e movimenti, sopravanzando addirittura il testo scritto pubblicato sulle riviste specializzate ed è divenuta luogo di accadimento dell'opera e di attivazione del processo creativo. Soprattutto, la mostra si è trasformata in oggetto stesso di un'idea creativa. Ciò lo si deve alla nascita della pratica curatoriale attraverso figure quali quella di Harald Szeemann che, introducendo la categoria di "mitologia individuale", ha trasformato la mostra in quello che Norberg Schultz per l'ambito architettonico-urbanistico ha definito un "luogo", dotato di una "texture", una pregnanza fisica e psicologica, in cui viene

trasmesso il mondo stesso dell'artista attraverso la sua opera, e allo stesso tempo il progetto curatoriale del critico. In *Documenta 5* del 1972, appunto, Szeemann, che sarebbe poi stato riconosciuto come il primo curatore indipendente, nella sezione intitolata *Individual mythologies* aveva invitato gli artisti a lavorare con performance e opere di *process art* direttamente davanti al pubblico per trasmettere, attraverso opere *site specific*, il loro mondo interiore. Questo suo progetto, tuttavia, venne fortemente contestato da quegli artisti il cui lavoro era lontano dalle idee di espressione dell'interiorità e della mitologia. Dieci artisti pubblicarono sul *Frankfurter Allgemeine Zeitung* una lettera in cui criticavano la curatela di Szeemann¹. Mentre Daniel Buren e Robert Smithson in due saggi pubblicati nel catalogo della mostra polemizzarono con lui: il primo accusandolo di «esibire l'esibizione»² (Buren 1972, p. 29), quindi di aver concepito la mostra come un «dipinto» usando le opere degli artisti come dei «colori» da lui manipolati a suo piacimento; il secondo di avere organizzato una mostra come un «carceriere» del significato culturale. Nel saggio intitolato *Cultural confinement* Smithson paragona addirittura le pareti bianche della mostra a un carcere in cui l'arte è «pronta per essere consumata dalla società»³ (Smithson p. 74). Nella lettera con cui Robert Morris si ritira dell'esposizione, inoltre, l'artista si lamenta con il curatore di non essere stato consultato per la scelta delle opere e dunque che il suo lavoro era stato usato per un fine curatoriale che sopravanzava quello autoriale. Appare chiaro quindi che il progetto di Documenta 5 inaugura una prassi curatoriale contestabile, ma certamente di successo, che rende la mostra da questo momento un oggetto di interesse non solo per le opere presentate, ma per il concept in essa espresso dal curatore e rende quest'ultimo un artefice al pari di un artista. Non è un caso del resto che negli ultimi anni molte mostre siano state concepite e curate proprio da artisti. Dopo Documenta 5 le altre edizioni della mostra di Kassel sono state appunto chiamate con il nome del curatore.

Il progetto che prevede la ripetizione di una mostra del passato, quindi, va letto non solo come una pratica da inserire in una metodologia di indagine storico filologica, ma come una vera e propria pratica curatoriale, che obbedisce a una poetica ben precisa della postmodernità. Vediamo in che modo.

È a partire proprio dall'ambito dell'arte stessa che dalla fine degli anni Novanta si è assistito all'emergere di una metodologia di creazione artistica che è stata definita nell'ambito della postproduzione, di recupero, cioè di elementi tratti dall'arte del passato per essere reinventati nel presente. In *Quoting Caravaggio: Contemporary Art*

¹ Lettera del 12 maggio 1972 firmata da Carl Andre, Donald Judd, Barry Le Va, Sol Lewitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson. La lettera è riprodotta in Mackert 2007, p. 259.

² La traduzione è dell'autore.

³ La traduzione è dell'autore.

Preposterous History, 1999, Mieke Bal dimostra addirittura come l'opera d'arte contemporanea sia un continuo lavoro sul passato, evidenziando come nella storia dell'arte sopravvivano certe figure (parole e immagini) tra opere apparentemente lontane nel tempo e crea un collegamento, appunto, tra un autore del passato come Caravaggio e artisti contemporanei, quali Ana Mendieta o Andres Serrano. Il passato, infatti, si rinnova continuamente nel presente. In alcuni artisti contemporanei questo processo si rende addirittura letterale ed esplicito e si traduce in una forma di *reenactment* di azioni, performance o installazioni realizzate da artisti precedenti.

Una serie di mostre realizzate negli ultimi anni sono la dimostrazione che questa pratica è piuttosto diffusa. Basti pensare all'esposizione *A Little Bit of History Repeat* al Kunstwerke di Berlino nel 2001, nella quale artisti contemporanei hanno ripreso performance degli anni Sessanta e Settanta, alle mostra *A Short History of Performance*, in cui gli artisti invitati rifacevano loro azioni del passato, o *History Will Repeat Itself. Strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance* all'HMKV al Phoenix Halle di Dortmund nel 2007, dove erano presenti artisti che recuperavano e ripercorrevano quasi letteralmente azioni e opere del passato recente. Le mostre però che meglio hanno dato conto di tale tendenza sono state *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, tenutasi al Witte de With di Rotterdam nel 2005 e la mostra itinerante *Re:act! Reconstruction. Re-enactment. Re-reporting*, che ha toccato nel 2009 alcune città dell'Est Europa (Bucharest, Ljubljana e Rijeka).

Creare una riproduzione - sostiene Robert Blackson (2007, p. 30) - è creare un'immagine dell'originale. «Immagine deriva dal latino 'imago', derivata dalla radice di imitari, 'imitare' quindi è un'immagine, un'imitazione»⁴ (Levi-Strass 2006). Imitazioni e riproduzioni sono sostituti, simulacri, che raramente forniscono una motivazione oltre i limiti dell'originale - continua Blackson - nonostante ciò un'azione del passato ripetuta può avere maggiore risonanza dell'azione stessa. Ciò spiega perché alcuni artisti abbiano colto l'opportunità di utilizzare il *reenactment* per ripercorrere attraverso la loro interpretazione artistica il lavoro storico di altri artisti, come ha fatto Marina Abramović in *Seven Easy Pieces*, una serie presentata al Solomon Guggenheim Museum di New York nel 2005 e in Italia all'Università di Bologna nel gennaio 2011. Abramović ha riproposto alcune performance degli anni Sessanta e Settanta scegliendole tra quelle che ha ritenuto più importanti per il suo lavoro quali *Action Pants: Genital Panic*, 1969, di Valie Export e *Seedbed* di Vito Acconci, 1972, oltre ad azioni di Beuys, Gina Pane, Bruce Nauman e a sue due performance⁵. In ciascuna delle sedute l'artista è rimasta

⁴ La traduzione è dell'autore.

⁵ Oltre a quelle citate le performance sono le seguenti: *Body Pressure*, 1974, di Bruce Nauman, *The Conditioning, first action of Self-Portraits*, 1973, di Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead*

immobile per sette ore immedesimandosi nelle azioni compiute dai predecessori ed è stata ripresa dalla filmmaker sperimentale Babette Mangoste, che ne ha ricavato un film. Blackson fornisce una lettura molto interessante di *Seven Easy Pieces* che

realizza una stretta, quasi cannibalistica, [...] tra arte performativa “dal vivo” e riproduzione [...]. Questo insieme binario è anche l’argomento dello studio teorico di Philip Auslander *Liveness*, nel quale l’autore afferma che mediatizzazione e presenza diretta sono reciprocamente interdipendenti. La loro dipendenza, sostiene Auslander, fu originata dall’invenzione della registrazione che, a sua volta, ha generato il concetto di evento *live*. Auslander suggerisce inoltre che ‘il dispositivo riprodotto e la sua relativa fenomenologia sono iscritti all’interno della nostra esperienza del *live*’. Tale fenomeno, si può aggiungere, è ciò che porta i testimoni di eventi terribili a dire che ‘sembrava di vedere un film’. Questa impressione è condivisa da Johanna Burton, che paragona *Seven Easy Pieces* al vedere “immagini *live*”⁶ (Blackson 2007, p. 39).

L’artista inoltre ha riproposto anche la propria storia nell’importante mostra personale *The artist is present* nel 2010 al Moma di New York proponendo il *reenactment* di numerose performance precedenti.

Una riflessione diversa si può fare invece su quelle mostre che sono state di capitale importanza nella storia dell’arte e che vengono riproposte attraverso una ricostruzione il più possibile filologica con un’attenzione da restauro conservativo, ripercorrendo le tracce rimaste delle opere di allora. È il caso emblematico, fin da titolo, della mostra *La ripetizione differente/la ripetizione differente 1974/2014* organizzata dallo Studio Marconi, lo stesso che quant’anni prima aveva ospitato la mostra curata da Renato Barilli. Con intento chiaramente filologico, il critico bolognese ha riproposto in questa occasione le opere presenti allora negli spazi della galleria nella mostra che dava il via al postmoderno in Italia. Nel catalogo della rassegna del 1974, riproposto in versione anastatica per la riedizione della mostra, teorizzando appunto una nuova pittura legata all’immagine, Barilli scriveva:

[...] mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, d’immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del “già fatto”, “già visto”, “già dipinto”, e questo per effetto stesso dei progressi tecnologici che pure sembrerebbero i migliori garanti della possibilità di trovare il nuovo [...] la nostra

Hare, 1965, di Joseph Beuys oltre alle sue performance *Lips of Thomas*, 1975, e *Entering the Other Side*, 2005.

⁶ La traduzione è dell’autore.

cultura [...] ha in realtà dato vita alla più vasta impresa di memorizzazione del passato che si sia mai avuta [...] (Barilli 1974, p. 1)

Nel catalogo della mostra del 2014 lo stesso Barilli, rileggendo con la distanza storica quell'intuizione che allora aveva definito "ripetizione differente", inserisce criticamente la sua operazione nel più vasto pensiero postmoderno citando gli studi di poco posteriori: *Toward a Postmodern Literature* di Ihab Hassan sul versante letterario e *Language of Postmodern Architecture* del 1977 di Charles Jenks su quello artistico e, ancora, il saggio filosofico di Francois Lyotard, *La condition Postmoderne* del 1978. Nella ricostruzione della mostra del 1974 molte opere sono state recuperate dando conto del linguaggio effettivamente innovativo e della poetica intuita precocemente in quegli anni dal critico bolognese.

Altre mostre che si sono tenute al MACRO di Roma nel 2010 hanno riproposto in chiave filologica due significative mostre degli anni Settanta: *Contemporanea* e *Vitalità del Negativo*. In quelle occasioni un accurato lavoro scientifico condotto da Francesca Pola e Luca Massimo Barbero ha riportato alla luce documenti, immagini e in parte anche opere presentate in quelle occasioni espositive, favorendo l'approfondimento e la lettura storica di quegli eventi. Si è trattato di una rivisitazione documentata attraverso fotografie, lettere e testimonianze di due eventi di arte contemporanea realizzati a Roma dall'iniziativa di Graziella Lonardi Buontempo: la prima *Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70*, durante la quale il Palazzo delle Esposizioni fu trasformato in un grandioso contenitore multimediale; la seconda, *Contemporanea*, che nel 1973 inaugurò il grande parcheggio sotterraneo di Villa Borghese. Le due mostre, entrambe curate da Achille Bonito Oliva, rappresentarono per l'epoca una vera rivoluzione nei criteri espositivi finalizzati a una nuova fruizione dell'arte da parte del pubblico.

Al MACRO la rivisitazione è stata concepita attraverso una galleria continua di oltre cento foto originali di Ugo Mulas scattate in occasione della prima mostra a Palazzo delle Esposizioni. Altre fotografie (tra cui quelle di Massimo Piersanti), esposte in grandi cassettiere e visibili attraverso uno schermo interattivo, erano riferite invece all'evento del parcheggio sotterraneo a Villa Borghese. Dal punto di vista espositivo queste mostre hanno privilegiato quindi più la dimensione documentaria, proponendo i materiali visivi in raccoglitori e attraverso strumenti audiovisuali, piuttosto che fornendo ricostruzioni spaziali e allestitivo. Diversamente, anche perché più direttamente finalizzata al tema della costruzione dello spazio espositivo è stata invece ad esempio, sempre a Roma, la riproposizione delle stesse mostre, insieme ad altre degli stessi anni Settanta, nella mostra *Tra/Beetween Piero Sartogo e gli artisti 1968-1978 Arte e Architettura*, curata da Achille Bonito Oliva e dedicata, appunto, all'attività

dell'architetto Sartogo nell'ambito del coordinamento dell'immagine di alcune fra le più importanti mostre italiane di quel periodo. Tra quelle vi erano, appunto, anche *Contemporanea*, e *Vitalità del Negativo*. Nonostante nella mostra *Tra/Beetween* si sia curato maggiormente l'aspetto allestitivo, con la presentazione di plastici, oltre che fotografie e documenti, e dedicando anche alcuni spazi alla presentazione di opere a carattere ambientale, come lo spettacolare spazio *Luna*, 1968, di Fabio Mauri, anche in questo caso la mostra al MAXXI ha privilegiato un approccio di carattere storico, senza prevaricazioni di tipo curatoriale.

Diversamente è avvenuto nel caso della mostra che si è tenuta in occasione della Biennale di Venezia del 2013 alla Fondazione Prada, nella quale Germano Celant, con la collaborazione di Thomas Demand e Rem Koolhaas, ha rivisitato una delle più celebri mostre della contemporaneità il cui titolo integrale era *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Informations* e che raccoglieva, scelti da Harald Szeemann, il lavoro di 69 artisti europei e statunitensi - da Joseph Beuys a Carl Andre da Bruce Nauman a Mario Merz, da Gilberto Zorio a Sol LeWitt. Spogliando la mostra di quello spirito "in presenza", che l'aveva fortemente caratterizzata e che aveva tanto suscitato scalpore nel pubblico, chiamato ad assistere alle operazioni, anche effimere, degli artisti nelle sale della Kunsthalle di Berna, le opere, in parte presenti e in parte indicate sulle piantine date in mano ai visitatori e indicate filologicamente sul pavimento con il gesso bianco nel punto dove si sarebbero dovute trovare, laddove non era stato possibile recuperarle, apparivano nelle sale di Cà Corner della Regina al visitatore attuale come prive di qualsiasi vitalismo, fredde e distanti. La mostra, rivista a distanza di tempo, ha perso completamente il suo significato ed è apparsa quindi completamente diversa dall'originale. Le parole di Stefania Zuliani, come quelle di molta critica, sono estremamente esplicite:

Quella costruita con il contributo, come sempre di spregiudicata intelligenza, di Koolhaas - che ha lavorato dettagliatamente sul "set", riallestito nei dettagli anche grazie all'editing visivo di Demand, questa volta chiamato a rovesciare il suo tradizionale procedimento creativo - è, a tutti gli effetti, una mostra che si nutre delle spoglie di un evento passato, restituendone un simulacro che nelle sue pretese filologiche - la ricostruzione calligrafica dei perimetri e degli allestimenti, con tanto di scientifico tratteggio a segnare il profilo delle opere assenti (dei cadaveri rimossi, verrebbe da dire) - non soltanto non restituisce il senso di un passato comunque inattuabile e, nel caso specifico, volutamente consegnato all'esperienza dei partecipanti - *Live in your head* è, appunto, l'elemento rimosso - ma che neppure ne produce di nuovo perché la rivendicata "distanza" che la riproposizione avrebbe dovuto creare si riduce ad uno spiazzamento puramente visivo. (Zuliani 2013, s.p.)

Il *reenactment*, quindi, in questo caso, quando travalica la pura documentazione scientifica - presente invece in modo impeccabile nel catalogo della mostra - per divenire scenografico e spettacolare, come appunto, in questo caso in cui la mostra si trasforma in una sorta di set cinematografico, può fuorviare la lettura di un evento passato o comunque far divenire quell'evento qualcos'altro.

Una via di mezzo tra la ricostruzione filologica-scientifica e la spettacolarizzazione è invece individuabile, ad esempio, in una mostra che si è tenuta nel 2014 al Centre Pompidou di Parigi dal titolo *Le Surréalisme et l'objet*. Per illustrare la storia dell'oggetto nell'ambito del movimento francese, dal primo ready-made di Duchamp alle sculture di Mirò della fine degli anni Sessanta, la mostra ha rintracciato le tappe del passaggio dalla scultura all'oggetto in alcune mostre tenutesi dagli anni Trenta ai Sessanta del novecento. Nel percorso espositivo, quindi, sono state presentate diverse sezioni che ricostruivano filologicamente, laddove era stato possibile recuperare le opere, le vetrine in cui erano stati esposti gli oggetti, documentandoli al contempo attraverso fotografie e riproduzioni video: così le sale 5 e 6 erano dedicate all'*Esposizione Internazionale del Surrealismo* del 1933, la sala 7 all'*Esposizione surrealista degli oggetti* del 1936, la sala 8 all'*Esposizione Internazionale del Surrealismo*, la sala 10 all'esposizione *Il Surrealismo* del 1947 e la sala 11 all'*Esposizione internazionale del surrealismo* organizzata nel 1959 alla galleria Daniel Cordier. Le altre sale della mostra fungevano da raccordo tra le varie ricostruzioni delle mostre, presentando attraverso le opere le diverse tematiche affrontate dai surrealisti nei loro oggetti e ready-made.

Tale esempio dimostra come il *reenactment* sia una pratica che inserisce a pieno titolo le mostre, accanto agli artisti e alle loro opere, nella storia dell'arte e come tale ambito sia oggi più che mai divenuto una disciplina da affrontare criticamente dagli storici dell'arte, proprio perché gli artisti e i curatori, da diversi anni oramai, ne hanno fatto un ambito poetico di libera appropriazione. Ciò che appare evidente tuttavia, e che è necessario tenere in considerazione quando ci si accinge a livello curatoriale ad affrontare le mostre del passato, è che la ripetizione della ripetizione di una mostra è, inevitabilmente, sempre differente.

L'autrice

Critica e storica dell'arte, è professore associato presso l'Università Cattolica di Brescia e di Milano. È titolare di corsi di Storia dell'Arte Contemporanea per la Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica di Brescia e di Milano. I suoi studi sono relativi soprattutto alla pittura del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con riferimento in particolare alla pittura decorativa e al rapporto arte e architettura. Parallelamente si è interessata al dibattito critico sul periodo degli anni Venti e Trenta e in particolare al rapporto tra pittura figurativa e pittura astratta. Negli ultimi anni si è dedicata, attraverso la collaborazione a mostre e la pubblicazione di saggi, alle ricerche artistiche degli anni Sessanta e Settanta. A tali studi si riferisce la curatela delle pubblicazioni *Anni '70: l'arte dell'impegno: I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* [2013] e *Anni '70. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte* [2015]. Svolge attività di curatela di mostre e come pubblicista collabora alla pagina culturale del quotidiano *La Provincia di Como* e alla rivista d'arte contemporanea *Titolo*.

e-mail: elena.diraddo@unicatt.it

Riferimenti bibliografici

Bal, M 1999, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago.

Blackson, R 2007, 'Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture', *Art Journal*, vol. 6, Spring, pp. 28-40.

Barilli, R 1974, 'Difficoltà nella ricerca del nuovo', in *La ripetizione differente*, catalogo della mostra Mostra tenuta a Milano dal 9 ottobre 1974, Studio Marconi, Milano, pp. 2-6.

Buren, D 1972, 'Exposition d'une exposition', in *Documenta 5*, Documenta Verlagsgruppe, sezione 17, Kassel, p. 29.

Haskell, F 2008, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano.

Aymonino, A & Tolic, I (ed.) 2007, *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano.

Levi Strauss, D 2006, 'Magic & Images/Images & Magic', *The Brooklyn Rail*, luglio-agosto, available from: <http://brooklynrail.org/2006/07/film/magic-and-images> [23 giugno 2013]

Mackert, G 2007, *At home in contradictions: Harald Szeemann's Documenta, Archive in motion: 50 Jahre/years Documenta 1955-2005*, Steidl and Documenta, Kassel.

Smithson, R 1972, 'Cultural Confinement', in *Documenta 5*, Documenta Verlagsgruppe, sezione 17, Kassel, p. 74.

Zuliani, S 2013, 'When attitudes Became form reloaded', *Doppio Zero*, available from: <http://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-veneziah-when-attitudes-prada> [23 giugno 2013]



Gaia Clotilde Chernetich

Tra l'esperre e l'esporsi: dalla rappresentazione alla performance, nuovi approcci alla nozione contemporanea di esposizione.

Appunti dal simposio internazionale IMPACT14 "On Exposure" con Dorothea von Hantelmann, Jonathan Bepler e Kate McIntosh



Abstract

L'articolo è il resoconto del simposio IMPACT14 che si è tenuto presso il centro coreografico Pact Zollverein di Essen (20-23 Novembre 2014). I relatori sono stati la storica dell'arte Dorothea von Hantelmann, il musicista Jonathan Bepler e la performer Kate McIntosh.

Attraverso sessioni pratiche e teoriche, il workshop ha stimolato la condivisione e l'approfondimento di diversi aspetti critici della nozione di esposizione.

Dorothea von Hantelmann ne ha sottolineato la dimensione rituale, descrivendola in quanto pratica sociale le cui radici storico-filosofiche affondano nell'Umanesimo.

Jonathan Bepler ha coinvolto i partecipanti con una proposta pratica basata sullo studio delle possibilità dell'emissione vocale. A conclusione della giornata, i partecipanti hanno dato vita alla performance di Bepler presso l'Approximation Festival di Düsseldorf.

Compiendo una sintesi, McIntosh ha alternato discussione e pratica, chiedendo ai partecipanti di scrivere lo score per una performance.

This article reports on the symposium IMPACT14 that took place at Pact Zollverein choreographic centre in Essen (20-23 November 2014). The lecturers were art history professor Dorothea von Hantelmann, musician Jonathan Bepler and performer Kate McIntosh.

Between theoretical and practical sessions, the workshop stimulated the sharing and the in-depth analysis of different critical aspects of the notion of "exposure".

Dorothea von Hantelmann underlined the ritual dimension by describing it as a social practice that has its historical/philosophical origins in Humanism.

Jonathan Bepler has dragged the participants into a practice-based proposition aimed at exploring vocal emission. At the end of the session, the participants have performed Bepler's performance at Approximation Festival in Düsseldorf.

As a synthesis, McIntosh alternated discussion and practice; she asked the participants to write down the score for a performance.



On exposure è il titolo del programma del simposio internazionale IMPACT14 che si è svolto dal 20 al 23 Novembre 2014 presso il centro coreografico Pact Zollverein di Essen (Germania). Attivo dal 2002 grazie al supporto della Kunststiftung NRW, il centro coreografico si trova nel cuore del distretto industriale della Ruhr.

Giunto alla decima edizione, IMPACT riunisce trentacinque artisti e studiosi attivi nell'ambito dell'arte contemporanea e delle arti performative selezionati con lo scopo di animare tre "episodi", ovvero tre giorni interattivi e multidisciplinari articolati in approfondite sessioni di riflessione, di pratica e di scambio.

La piattaforma IMPACT è uno dei format attraverso cui si sviluppa l'attività di ricerca del centro coreografico. I relatori invitati in questa edizione sono stati la storica dell'arte Dorothea von Hantelmann, il compositore Jonathan Bepler e la performer Kate McIntosh.

Parallelamente alle sessioni a numero chiuso del simposio, oggetto del presente articolo, il programma ha previsto tre momenti aperti al pubblico: le due *lecture performance* di Dorothea von Hantelmann e Jonathan Bepler e la performance *Alle ars* di Kate McIntosh.

I lavori di IMPACT14 si sono concentrati sulla nozione di esposizione. Centrale e di estrema attualità sia nell'ambito degli studi teorici che nella pratica delle arti contemporanee, l'esposizione - intesa qui nel senso ampio suggerito dall'utilizzo del termine inglese *exposure* - ha mutato natura soprattutto nell'ultimo decennio, in continuità con quel *paradigmatic shift* che nella contemporaneità ha riguardato definizioni e soggetti da sempre attivi nel sistema artistico di esposizione/fruizione. Come scrive Claire Bishop:

Per dirla semplicemente: l'artista è visto meno come produttore singolo di oggetti specifici e più come collaboratore e produttore di *situazioni*; l'opera d'arte da prodotto finito, trasportabile, commerciabile, è pensata come *progetto* in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non definiti; mentre il pubblico, precedentemente concepito come "spettatore" o "osservatore", ora diventa co-produttore o *partecipante*. (Claire Bishop 2012, p. 14)

La stabilità delle componenti teatrali delle pratiche espositive e performative contemporanee, espressa attraverso l'utilizzo di estetiche relazionali che includono artista e osservatore/pubblico nella stessa "dinamica performativa/espositiva", rende possibile radicare le riflessioni sul contemporaneo nelle proposte teoriche degli studi teatrali che approfondiscono, appunto, la dimensione relazionale delle arti. A questo proposito, riferendomi alla definizione di spettacolo teatrale di Marco De Marinis (De

Marinis, p. 62), ipotizzo la possibilità di affermare che, al pari dello spettacolo teatrale, anche l'esposizione si possa estendere articolandosi entro due estremi: da un lato, l'esposizione in quanto presentazione e, dall'altro, l'esposizione in quanto rappresentazione¹.

Nonostante sia raro imbattersi in casi che corrispondano univocamente a una categoria, potrebbe essere comunque possibile che all'esposizione come rappresentazione sia associata una forma espositiva con caratteristiche teatrali, mentre nei casi di esposizione come presentazione, vengano evocate modalità di funzionamento assimilabili a quelle della performance che si contraddistingue, in estrema sintesi, per un principio di autoreferenzialità per cui l'artista performer non incarna un soggetto altro (un personaggio), ma se stesso. In questo modo, l'oggetto dell'esposizione genera attorno a sé un discorso privo di rimandi se non a se stesso, a differenza dell'oggetto esposto all'interno di un dispositivo di rappresentazione in cui intervengono anche elementi esterni che agiscono sulla dimensione espositiva dell'oggetto.

Da queste premesse, con cui desidero chiarire la libertà di approccio e dell'estensione teorico-pratica del simposio, questo articolo rende conto degli scambi che vi hanno avuto luogo, delle teorie presentate così come della pratica grazie alla quale i partecipanti hanno fatto esperienza, insieme ai relatori coinvolti, di alcune possibili declinazioni dell'esporsi e dell'esposizione contemporanea.

Dorothea von Hantelmann: l'esposizione come rituale sociale

Storica dell'arte e docente di *Documenta Studies* (Università di Kassel), Dorothea von Hantelmann si occupa del rapporto tra l'arte contemporanea, la performatività e la politica. A partire dalle sue ricerche di dottorato nel 2010 è stato pubblicato il testo *How to do things with art. The Meaning of Art's Performativity*. Von Hantelmann ha condotto il primo giorno di IMPACT14 sotto forma di seminario teorico concentrandosi sulle implicazioni sociali che sono alla base delle pratiche espositive.

La studiosa è partita da un caso italiano, il Museo Aldovrandi di Bologna. Nato intorno al 1550, è stato tra i primi spazi espositivi a documentare un'inedita modalità di accesso alla conoscenza del mondo reale: nasce un modo di accostarsi al sapere guidato da una nuova sensibilità verso ciò che, non essendo categorizzabile, non è

¹ Si noti, appunto, come il termine *exposure* non rimandi soltanto all'esposizione in quanto "allestimento di opere d'arte", ma come esso indichi più propriamente anche l'atto di esporsi, suggerendo dunque a partire dal termine stesso un principio d'azione, una "performatività", che è necessario prendere in considerazione.

ancora parte di un dato sistema culturale. In questo scenario storico e sociale si è sviluppato l'embrione del concetto moderno di "esposizione", nato dall'urgenza di creare un rapporto con la realtà basato sull'oggetto, sui suoi modi di produzione e sulle sue diverse modalità di fruizione.

Il progresso della modernità si esprime, da un lato, attraverso la diffusione dei principi dell'Umanesimo e, dall'altro, con lo sviluppo dei commerci. Da questo conseguono due fenomeni di natura socioculturale: un costante "desiderio di novità", legato alla passione per le scoperte, e il "desiderio di avere di più" legato al concetto di accumulazione, un principio di natura commerciale.

La nascita di collezioni come quella di Aldovrandi non era solo l'evidenza di un certo prestigio socio-economico, ma avrebbe permesso lo sviluppo di una nuova modalità – soggettiva ma definita da un rituale sociale - di "imbattersi" in nuovi oggetti di conoscenza, una modalità ancora attuale. Secondo von Hantelmann, infatti, non è valida l'idea per cui l'arte contemporanea sarebbe riuscita a liberarsi della propria funzione pratica/sociale, ma al contrario è proprio nella contemporaneità che si esprimerebbero tutte le dinamiche emerse in epoca moderna.

The fact that art lost its practical, immediate function does not mean that it no longer has a social, immediate function. Autonomy does not mean that art breaks free from its use of non-aesthetic purposes, but rather indicates that the level on which this purpose is fulfilled has shifted from the form and content of individual artworks to art's conventionalized ways of production, presentation, experience in which very basic constitutive parameters of modern societies are kept and cultivated. (von Hantelmann 2010, p.13)²

La nuova struttura relazionale tra soggetto e oggetto presenta elementi di novità rispetto alle altre forme di ritualità sociale dell'epoca – il teatro e le funzioni religiose - quasi sempre legate al concetto di rappresentazione. In entrambi i casi la struttura comunicativa di base è costruita secondo un modello per cui un soggetto – il prete o il teatrante – si rivolge a una pluralità d'individui. Il formato moderno dell'esposizione, invece, inverte questo rapporto riflettendo, in esso, due principi del pensiero umanista: la centralità dell'individuo e la possibilità di accesso alla conoscenza.

² [Il fatto che l'arte abbia perso la sua funzione pratica immediata non significa che non abbia più una funzione sociale immediata. L'autonomia non significa che l'arte sia libera dall'utilizzo di propositi non estetici, ma indica piuttosto che il livello sul quale questi propositi sono soddisfatti si è spostato dalla forma e dal contenuto di artefatti individuali ai modi convenzionali di produzione, di presentazione e di esperienza dell'arte, nei quali sono custoditi i parametri costitutivi delle società moderne.]

Tutte le tipologie di ritualità qui prese in considerazione – il teatro, la funzione religiosa e il museo – esprimono diversi modi di rapportarsi con la distanza ovvero con ciò che “è distante” come ben esprime la parola *Gegenstaende* vale a dire la traduzione di “oggetto” in Tedesco, una parola composta formata da “gegen”, “contro”/“in opposizione”, e da una forma derivante dal verbo “standen”, che significa “stare”.

Rivolgendosi ai singoli attraverso la sua collezione, il museo compone una cosmologia che a differenza di quella religiosa, cristallizzata, resta invece disponibile al cambiamento. Gli oggetti che entrano nella collezione vengono col tempo integrati in una narrazione che si costruisce progressivamente e attraverso la quale si riflette il *modus operandi* della società moderna.

The encyclopedic museum is intent on telling a story, by arranging before its visitor a particular vision of the history of art. (Krauss 1990, p. 7)³

Nel dare corpo al valore narrativo di una collezione, von Hantelmann aggiunge un ulteriore elemento: la nazionalità⁴. Potendosi identificare con nomi che comprendono l'aggettivo “nazionale”, i musei (come i teatri) esprimono anche una dimensione politica, secolare, che si aggiunge al loro potere di raccogliere e comporre una specifica cosmologia di natura artistica.

Alla base della museologia contemporanea vi sarebbe quindi un principio di separazione responsabile della variazione del tradizionale rapporto tra individuo e collettività. Nel supportare questa ipotesi, la storica dell'arte ha condiviso con i partecipanti un articolo in cui l'antropologa culturale Margaret Mead afferma come il problema della modernità risieda, a differenza di quanto accadeva presso le società primitive, nella separazione sociale in cui l'artista vive. Questa condizione di separazione non permette all'individuo di esperire l'arte completamente e relega l'artista in una condizione che né lo favorisce, né ne favorisce l'attività (Mead 1943).

The concept of the artist as different in kind is fatal to the development of any adequate artistic form which will satisfy all of the sensibilities which are

³ [“Il museo enciclopedico è dedito a raccontare una storia esso dispone davanti al visitatore una particolare visione della storia dell'arte.”]

⁴ Senza riferirsi direttamente alla propaganda, la studiosa ha parlato dei principi “nazionalisti” che possono essere comunicati attraverso l'arte e attraverso le scelte che ruotano attorno alla sua esposizione.

developed in individuals reared under the impact of these forms. (Mead 1943, p. 120)⁵

Secondo von Hantelmann, il rituale dell'esposizione si basa quindi sui principi di democratizzazione e individualizzazione. Questi sono principi tipici della società moderna configurata secondo la supremazia del "fattore tempo", propria all'individuo, e l'opposizione tra natura e artificio che rappresenta il motore del desiderio di conoscenza inteso come "volontà di separare, riconoscere, distinguere". Nella stessa parola "esposizione" – *exhibition* in Inglese – è possibile rilevare, attraverso il prefisso "ex", quella qualità di separazione che contraddistingue l'oggetto esposto per un pubblico composto da individui all'interno di un contesto museale⁶.

Nel considerare l'esposizione come un rituale sociale basato sulla possibilità di estrarre gli oggetti dal loro contesto naturale con lo scopo di distinguerli gli uni dagli altri si generano tre conseguenze: la configurazione dell'artefatto come oggetto, la possibilità di commercializzare il suddetto oggetto e la possibilità di applicarvi un pensiero critico.

Nel mettere in relazione queste tre conseguenze, von Hantelmann sottolinea soprattutto due aspetti: la creazione, dal punto di vista epistemologico, di una differente cosmologia in cui si inserisce l'oggetto artistico, e il carattere liberale di questa stessa dinamica culturale.

Come esempio è stato presentato quello di un dipinto a tema religioso, oggetto rappresentativo di una cosmologia chiusa. Quando questo stesso oggetto viene estratto dal suo contesto per raggiungerne un altro, il museo, esso rientra in un'altra cosmologia di riferimento che non è più quella religiosa, ma è quella della storia dell'arte. In sostanza, si crea una divergenza tra il vecchio e il nuovo rituale sociale: mentre il rituale religioso è "chiuso" e non può essere modificato né dall'interno né dall'esterno, il rituale espositivo è "aperto" e permette nuovi tentativi, riscritture e giudizi critici.

Trovandosi di fronte allo stesso dipinto in contesti differenti, l'individuo è sollecitato a mettere in pratica due diversi comportamenti; nell'edificio religioso, il credente si genuflette di fronte all'artefatto; al museo, invece, lo stesso individuo, questa volta in veste di visitatore, contempla l'oggetto, riflette su se stesso negando – di fatto – il costante rimando a Dio proprio della religione.

⁵ ["Il concetto dell'artista come tipo diverso è fatale per lo sviluppo di qualsiasi forma artistica adeguata a soddisfare tutte le sensibilità che si sviluppano negli individui cresciute sotto l'impatto di queste forme."]

⁶ Anche il corrispondente termine tedesco, *Ausstellung*, esprime la stessa idea attraverso il prefisso "aus".

Questo aspetto, che von Hantelmann reputa parte integrante del “paradigma della modernità”, è basato sulla possibilità di rendere effettivo il potere della separazione e della distinzione. Secondo la prospettiva offerta dal nuovo paradigma, il museo rappresenterebbe quindi l’emblema della ritualità sociale moderna. A differenza del teatro, rituale sociale di ben più antiche origini, esso presenta una maggiore tendenza all’apertura caratterizzata da principi di natura democratica⁷.

Un ulteriore aspetto affrontato da von Hantelmann durante il simposio riguarda l’impatto della commercializzazione delle opere d’arte sulla loro modalità di fruizione e sulla loro modalità espositiva.

A una società basata sulle leggi del mercato corrisponde una configurazione della museologia fondata anch’essa, in maniera intrinseca, sulle leggi che regolano il mercato dell’arte. A caratterizzare il mercato artistico è il legame che si crea tra la dimensione materiale dell’oggetto e la dimensione spirituale dell’acquirente che tende a fare uso dell’oggetto artistico per definire la propria personalità. Questa dinamica relazionale comporta un cambiamento nel sistema dei valori legati alla compravendita delle opere d’arte e – di conseguenza – all’esposizione delle collezioni.

La tendenza a sviluppare un rapporto individuale con l’oggetto offre all’oggetto la possibilità di ricoprire una funzione attiva nei confronti del soggetto, non solo esprimendone ma anche “producendone” la soggettività. Il museo appare, dunque, come un dispositivo colto all’interno del quale si genera una particolare relazione tra l’oggetto e la “soggettività” che quest’ultimo è in grado di creare e questo confermerebbe la continuità tra le prime forme museali, guidate da un principio di stimolazione della curiosità e di dimostrazione della grandezza della natura nei confronti del visitatore, e l’effetto che l’architettura religiosa antica (per esempio quella medievale) intendeva suscitare sulle persone. È noto, infatti, come nelle chiese medievali fossero presenti oggetti di forme originali che avevano lo scopo di rinforzare la fede dimostrando, proprio attraverso la loro stranezza, la grandezza dell’opera di Dio.

⁷ Per esempio, mentre a teatro i diversi ordini di posto sono venduti secondo fasce di prezzo differenti, il biglietto che dà il diritto a entrare in un sito museale è venduto a un prezzo fisso (eccezion fatta per le possibili riduzioni destinate ai visitatori appartenenti a categorie speciali) e permette l’acquisto dello stesso diritto offrendo la stessa prospettiva a tutti i visitatori che accettino di pagare il prezzo stabilito per entrare. Inoltre, mentre la rappresentazione teatrale si svolge a un preciso orario, non sempre ripetibile, il museo offre una possibilità d’accesso maggiore grazie a orari di apertura che, negli ultimi decenni, hanno talvolta tagliato il traguardo delle ventiquattro ore.

La rivoluzione generata dalla nascita dei musei consiste nell'aver favorito l'instaurarsi di una modalità relazionale diversa con gli oggetti. Secondo von Hantelmann si tratta di stimolare la curiosità a esplorare il mondo attraverso l'esperienza diretta, separandoli dal loro contesto di provenienza e liberandoli dalla dipendenza che li lega ad essa (per esempio, dalla sua ciclicità) e lasciando aperto lo spazio per un nuovo tipo di fruizione. È proprio da questo rapporto "distaccato" con l'oggetto che nasce l'opportunità d'instaurare con esso un rapporto liberale, di natura economico-commerciale.

The exhibition [...] actively constructs a relationship between the production of subjectivity and the production of material objects. On the one hand it exhibits objects derived from the subjectivity of the artist, and on the other it presents them in a way that seeks to have maximum impact on the subjectivity of the viewer. By bringing these two dimensions together, the object that is produced and the object that is consumed (or actively and intentionally related to), the exhibition in an exemplary way participates in the hegemonic manner in which individual subjectivity is shaped in Western market societies. (von Hantelmann 2010, p. 11)⁸

Riprendendo le parole della storica dell'arte di Kassel, "la produzione e il consumo, nella museologia, sono due facce della stessa medaglia": nel primo caso l'attenzione è posta su chi produce e nel secondo su chi consuma.

Il principio di scarsità delle risorse, motore di ogni forma di civilizzazione, ha permesso all'uomo di emanciparsi dalla natura, ma presto si è trasformato nel desiderio e più tardi nella necessità di produrre più del necessario. Si conferma, dunque, la centralità del rapporto tra soggetto e oggetto, questa volta mediato da un nuovo elemento, la pubblicità: un sistema atto a promuovere l'idea che un determinato oggetto sia in grado di offrire "più soggettività" di altri. In altri termini, l'oggetto artistico diventa il prototipo ideale del "prodotto", un oggetto che produce soggettività pur conservando una funzione.

Il carattere liberale dell'esposizione appare, quindi, col verificarsi di un'inversione nel rapporto individuo/comunità. Se nel teatro e nella religione il singolo

⁸ ["L'esposizione [...] costruisce attivamente una relazione tra la produzione di soggettività e la produzione di oggetti materiali. Da un lato, esibisce gli oggetti derivati dalla soggettività dell'artista e dall'altro li presenta in un modo che cerca di avere il massimo impatto sulla soggettività dello spettatore. Riunendo queste due dimensioni, l'oggetto che è prodotto e l'oggetto che è consumato (o attivamente e intenzionalmente ad esso relativo), l'esposizione partecipa in modo esemplare della maniera in cui la soggettività individuale è modellata nelle società di mercato occidentali."]

parla a una collettività, ora è la pluralità (l'offerta) a rivolgersi direttamente alla domanda (individuale). Il carattere rituale del sistema espositivo agisce direttamente e in prima istanza sull'individuo in quanto parte di una comunità, e non sulla comunità stessa. Il sistema di valori che, in epoca moderna, apparteneva alla comunità è ora assegnato singolarmente a ogni soggetto. E se non sembra essere possibile che la società si privi della propria dimensione rituale è proprio perché il rituale è quel "luogo" in cui vengono riflessi i suoi valori. Dorothea von Hantelmann sembra dunque aver voluto mettere in guardia artisti e studiosi da una falsa credenza: la nascita della performance, "evento" che sembrava aver liberato l'arte da forme di ritualità precedenti, ha in realtà permesso l'importante separazione tra il teatro e le arti visive, ma non ha consegnato l'arte a una dimensione extra-rituale, che invece permane e caratterizza le pratiche di espositive del contemporaneo.

Jonathan Bepler e la performance all'Approximation Festival di Düsseldorf

Il secondo giorno di IMPACT14 è stato guidato dal musicista e compositore americano Jonathan Bepler. Dopo una formazione musicale classica, Bepler ha sviluppato una sua multiforme identità artistica e oggi annovera numerose collaborazioni con musicisti, coreografi e artisti tra cui Matthew Barney, con il quale ha realizzato i progetti *Cremaster Cycle* [1994-2002] e *River of Fundament* [2014], dei quali Bepler ha composto le musiche.

La sessione condotta da Jonathan Bepler si è sviluppata sotto forma di workshop di canto, sperimentazione vocale e studio delle funzioni del respiro. La giornata si è poi chiusa con una performance collettiva tenutasi la sera stessa presso il Salon des Amateurs di Düsseldorf, uno degli spazi utilizzati per l'Approximation Festival, un festival internazionale di musica elettronica e performance.

Disposti in cerchio nella grande sala teatrale del Pact, i partecipanti hanno inaugurato la sessione con una serie di esercizi di respirazione e di emissione vocale, prima in gruppo, poi singolarmente e infine in gruppi di circa sei persone in cui, a turno, un partecipante doveva assumere il ruolo di leader "proponendo" agli altri un suono da riprodurre tutti insieme all'unisono. Il risultato di ciascun gruppo si univa a quello degli altri in una sorta di partitura vocale improvvisata. Ogni gruppo ha lavorato in maniera indipendente sull'ascolto sia verso l'interno, tra i membri dello stesso gruppo, sia verso l'esterno, nei confronti degli altri gruppi e sull'improvvisazione ritmico-vocale. Nel frattempo, al centro della sala Bepler aveva disposto alcuni oggetti - dei pezzi di legno, di metallo, di plastica, giocattoli, ecc. - con cui alcuni dei partecipanti interagivano, a turno, uscendo dai gruppi d'improvvisazione a discrezione dell'artista. Al centro vi erano anche due postazioni

dotate di microfono: una in cui un partecipante era invitato a improvvisare come durante la sessione in gruppo, ma individualmente e con l'amplificazione, e una in cui era richiesto di bisbigliare a voce bassa. Nonostante l'evidente complessità dell'esperimento, l'effetto sonoro prodotto dall'insieme delle improvvisazioni si è rivelato organico e, col passare delle ore, noi partecipanti sembravamo aver acquisito maggiore sensibilità nei confronti dell'insieme della performance e maggiore sicurezza nella modulazione vocale.

La performance⁹ e la sua fase preparatoria hanno chiamato in causa un argomento attuale nell'ambito delle pratiche espositive e delle arti sceniche contemporanee ovvero il mantenimento della possibilità di distinguere la pratica amatoriale da quella professionale. Come evidenza Claire Bishop nei suoi studi, molti sono gli artisti che deliberatamente scelgono di assegnare lo svolgimento delle proprie performance a praticanti amatoriali.



Fig. 1: l'immagine mostra la performance di Jonathan Bepler realizzata con i partecipanti del simposio presso il Salon des Amateurs per il Festival Approximation.

⁹ Nello spazio ristretto del Salon des Amateurs, è stato comunque possibile ricreare le stesse condizioni del workshop. La performance realizzata in loco, con il pubblico, non è infatti stata diversa rispetto a quanto fatto al Pact durante la giornata.

Affidando a un non professionista una performance o una coreografia, l'autore del progetto sembra voler ridisegnare i limiti del concetto stesso di rappresentazione. Non perfettamente né propriamente addentro alla pratica performativa in questione, il performer “amatoriale” offre all'autore/ideatore della performance una spontaneità, ma anche un coinvolgimento diverso agli occhi di chi osserva. Lo spettatore, potendosi immedesimare più facilmente nelle possibilità espressive e tecniche del performer, ha una maggiore possibilità di accesso grazie all'assenza di una conclamata expertise professionale derivante da lunghe formazioni e esperienza dell'esporsi in pubblico.

Come aveva già sottolineato Dorothea von Hantelmann, l'esposizione – in questo caso l'esposizione di una pratica di tipo performativo vocale/musicale – è un dispositivo collettivo. Dal punto di vista dell'antropologia, la dimensione rituale dell'esporsi ha diverse funzioni, ma soprattutto ha lo scopo di preservare determinati valori o di segnalarne la variazione. Questo accade per esempio nei rituali d'iniziazione, ma anche nella reiterazione di certi comportamenti come ad esempio quello di un determinato membro della comunità cui sia assegnato un posto fisso, invariato, nello spazio occupato dal gruppo.

Secondo questa prospettiva, dunque, il rituale espositivo può comportare la ridefinizione o la conferma di determinati valori sociali condivisi, ponendo l'accento così sull'importanza delle convenzioni all'interno dei diversi “formati”.

La performance di Bepler ridefinisce il formato espositivo attraverso la scelta di performer non professionisti e affidando alla loro spontaneità - e alla possibile aleatorietà delle loro azioni - il risultato della performance stessa, quasi che l'opera dell'artista possa risiedere non solo nel mero *score*¹⁰ ideato per l'occasione, ma anche nelle infinite variazioni di ciò che può accadere e nelle interpretazioni che le hanno determinate.

In casi come questo, lo *score* della performance resta “aperto” e, sebbene sia frutto di un'idea precisa e autoriale, ne mette in discussione le istruzioni implicite (socialmente condivise) e esplicite (scritte, enunciate, trasmesse, ecc.). A emergere, dunque, non è stata solo la questione legata alle pratiche amatoriali, ma anche l'operazione di *deframing* che l'autore della performance ha impresso sulla propria opera, un'opera nella quale egli stesso è assente e che potrebbe non avere necessariamente bisogno del “proprio” pubblico per realizzarsi.

¹⁰ Durante la giornata con Jonathan Bepler è emerso il concetto di *score*, più ampiamente sviluppato e approfondito nel terzo giorno di simposio condotto da Kate McIntosh.

Kate McIntosh: la performance come forma di esposizione.

Kate McIntosh ha proposto ai partecipanti di alternare momenti di pratica a momenti di discussione e scambio. La particolarità della terza giornata è stata quella di “concludere” la discussione collettiva nella quale erano inclusi, in maniera spontanea, molti dei temi emersi nelle sessioni precedenti come la ritualità, la dimensione sociale dell’arte, lo *score*, la performance amatoriale, il ruolo del pubblico, ecc.

Nella sua performance *All Ears*, Kate McIntosh accoglie gli spettatori nella sala teatrale illuminata: in prossimità della prima fila della platea e sotto i posti a sedere della gradinata sono posizionati alcuni oggetti, mentre la performer siede in prosenio a un tavolo con un quaderno e una penna. Non appena il pubblico prende posto, l’artista spiega che sta conducendo degli studi statistici sulle preferenze e sulle attitudini psicologiche degli spettatori giorno dopo giorno, performance dopo performance. Il pubblico è quindi coinvolto in una serie di quesiti ad alcuni dei quali è possibile rispondere per alzata di mano, mentre per altri è richiesto di compiere delle azioni come chiudere o aprire gli occhi, alzarsi, compiere piccoli movimenti oppure decidere di cambiare posto.

La performance rompe l’unità identitaria collettiva del pubblico in sala, ognuno è invitato a esprimere singolarmente le proprie preferenze mentre l’artista segna le risposte ottenute sul quaderno, riportando a voce un confronto estemporaneo con i dati raccolti in precedenza.

Ponendo artista e pubblico quasi sullo stesso livello di esposizione, McIntosh crea una tensione interna alla performance stessa che moltiplica le possibilità d’interazione e di visione. Viene comunque mantenuta una dimensione “rappresentativa” attraverso dei momenti in cui la performer è da sola al centro dell’attenzione del pubblico al quale indirizza la propria performance; di fatto, nonostante il dispositivo sembri negarlo, ella è l’unico soggetto effettivamente agente nello spazio scenico. La dimensione performativa di *Alle Ears*, invece, è determinata dal fatto per cui ogni spettatore è chiamato ad agire individualmente, mettendosi così in relazione con l’artista e con gli altri spettatori: allo stesso tempo oggetto e soggetto della performance.

Generando questo doppio legame con e tra il pubblico, l’artista neozelandese ridiscute le logiche che regolano l’esposizione e il potere esercitato tra i soggetti coinvolti. Quello che la sua performance rivela è proprio lo spettatore, individuo inserito in quella temporanea comunità chiamata “pubblico” in quanto individuo.

L'esposizione del pubblico è trattata secondo un meccanismo che in Inglese la stessa artista ha definito *staging the audience* e passa attraverso le scelte della performer la quale, decostruendo il transfert tra pubblico e artista, aderisce a una logica quasi psicanalitica nei confronti dell'oggetto stesso della propria performance, e non solo per la qualità biografica del materiale che lo *score* dello spettacolo le permette di raccogliere.

Nell'essere insieme come parte di un gruppo c'è spazio per la non adesione, oppure anche questa rientra nello *score* della performance? Quali sono, se ci sono, i diversi gradi di coinvolgimento e partecipazione? L'autorialità espressa dall'artista è sufficiente a definire il modello del rapporto di potere tra se stessa e il pubblico? Quale livello di chiarezza è sufficiente e necessario? Quanto deve essere esplicita la struttura di una performance per generare una vera libertà nei gradi di esposizione dello spettatore? Queste sono solo alcune delle domande che ho ritrovato nei miei appunti e che hanno nutrito la discussione.

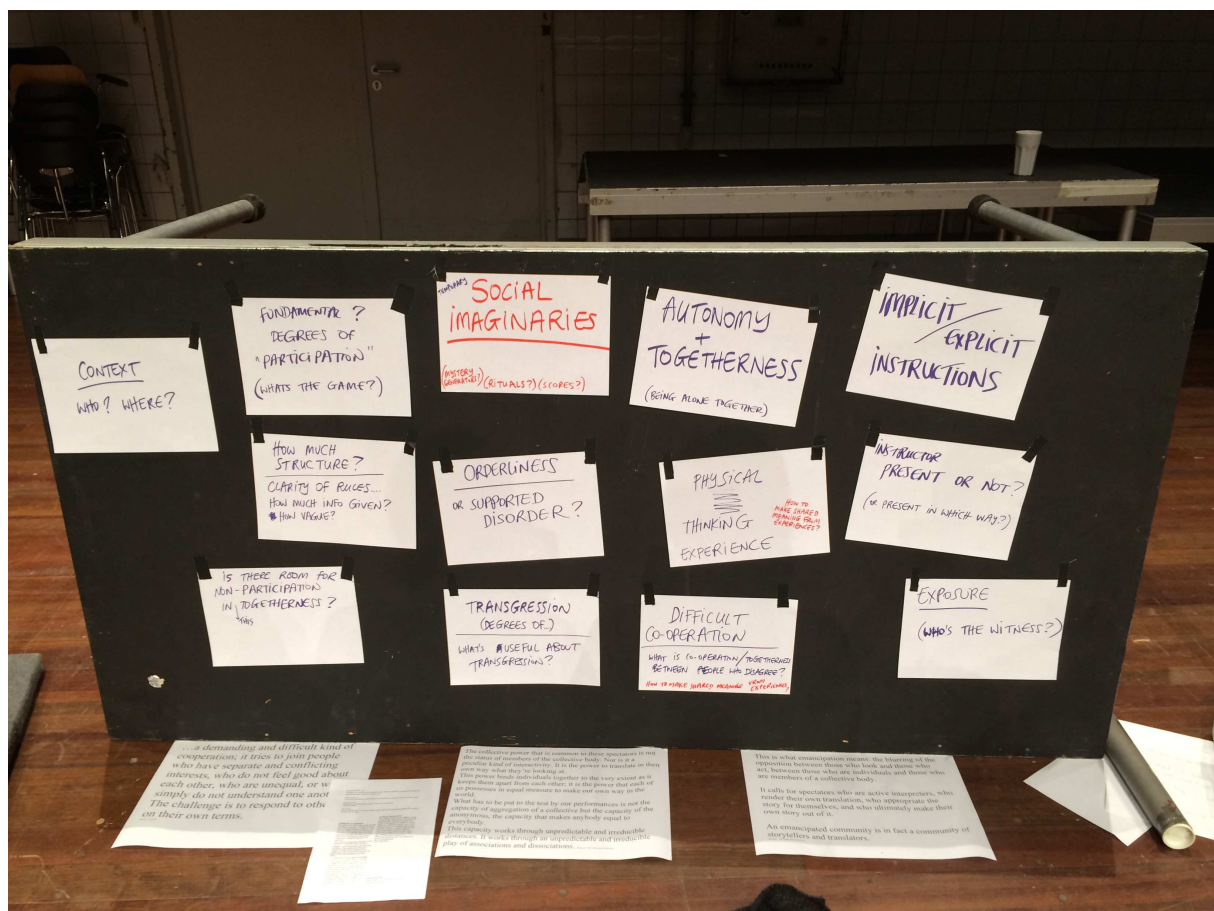


Fig. 2: la fotografia, scattata dall'autrice dell'articolo durante la sessione di lavoro, mostra i diversi "pannelli di discussione" affrontati durante l'incontro con Kate McIntosh.

Quello che accade in *All Ears* sembra essere assimilabile al formato dell'interazione pura, tuttavia la libertà di partecipazione al dialogo con l'artista che lo *score* cerca di affermare è solo virtuale: infatti, è proprio attraverso la struttura della performance che l'artista riesce a controllare il pubblico. Lo scopo della partecipazione è, forse, la creazione di un significato (della performance stessa) condiviso a partire, non dalla rappresentazione, ma dall'esperienza, cioè dalla presentazione e, ancora di più, dall'auto-presentazione.

Nella seconda parte della performance, gli spettatori sono invitati a compiere alcune azioni seguendo brevi istruzioni trovate vicino al loro posto. A ogni spettatore sono affidati oggetti diversi - biglie, pezzi di carta, pezzi di legno, matasse di piccole corde collegate a oggetti sparsi in tutto lo spazio del teatro, ecc. – che dovranno essere utilizzati secondo le istruzioni al momento della comparsa di un determinato segnale, diverso per ciascun gruppo di oggetti. Nella spazio teatrale, prima buio e poi illuminato, gli oggetti iniziano ad animarsi producendo rumori, in parte mossi dal dispositivo scenico, in parte mossi dagli spettatori che eseguono i “compiti” ricevuti. Nel momento di maggior fragore, la sala è riempita dal frastuono di oggetti che sbattono, vetri e ceramiche infranti, biglie che rotolano, sfregamenti di legni e sedie che vengono rumorosamente trascinati sul pavimento.

Qui non solo è richiesta la partecipazione del pubblico, ma vi interviene anche una componente emotiva: ogni spettatore ha riempito con il proprio fiato un sacchetto di carta bianca, gonfiato da un numero di respiri uguale al numero di persone care perdute nel corso della vita. Consegnati tutti sul proscenio, a richiesta dell'artista, i sacchetti di carta sono poi spostati al centro della scena, come contenitori autobiografici materiali, oggetti significanti in quanto appartenenti allo stesso tempo al dispositivo scenico e ai soggetti accorsi per assistervi, simbolicamente rilevanti e contemporaneamente misteriosi, poiché il contenuto di ciascuno era conosciuto solo dallo spettatore/autore del proprio sacchetto.

Oltre a *All Ears*, un altro lavoro di Kate McIntosh trattato durante IMPACT14 è stato *Worktable* [2011], un'installazione performativa aperta al pubblico per diverse ore al giorno dentro uno spazio museale o dentro uno spazio scenico.

Il dispositivo in questo caso è composto da una serie di stanze contenente diversi tipi di istruzioni per i visitatori che, singolarmente, accedono all'installazione. All'interno della prima stanza il visitatore si trova circondato da un grande numero di oggetti tutti diversi tra loro ed è invitato a sceglierne uno, nella seconda stanza vi è un tavolo munito di vari utensili coi quali il visitatore è invitato a distruggere l'oggetto scelto per poi portarlo nella stanza successiva. Nella terza stanza, infine, il visitatore è invitato a scegliere un oggetto da ricomporre, il proprio o un altro precedentemente

distrutto per poi infine depositarlo alla porta di uscita dove sono visibili tutti gli oggetti ricostruiti.

In questo caso, l'obiettivo di Kate McIntosh era quello di “de-feticizzare” il risultato del processo stabilito dallo *score* della performance - cioè l'oggetto prescelto, scomposto e ricomposto dal visitatore - a favore del processo stesso.

Questo è il caso, inoltre, di una performance basata su istruzioni linguistiche e sul concetto di testimonianza. La ricostruzione dell'oggetto, al pari dell'istruzione scritta, sono due azioni soggette all'interpretazione di ogni visitatore. Questo crea immediatamente un forte impianto narrativo conseguente alle azioni, poiché i visitatori creano narrazioni personali sul proprio oggetto, ma anche poiché sono portati ad attribuire loro un valore (talvolta anche economico) e un nome (linguisticamente, lo nominano, lo definiscono).

In *Worktable*, l'artista lavora sull'immaginario sociale attraverso i suoi rituali e attraverso i suoi *score*, cioè attraverso le sue strutture. A essere messi in discussione sono i concetti di autonomia e *togetherness*, due concetti che dialogano attraverso la consapevolezza della possibilità della rottura: l'interruzione dell'autonomia oppure l'interruzione della condivisione fraterna che il termine *togetherness* comunica.

Lo *score*, struttura attraverso la quale è modulata l'esposizione di un oggetto o di un soggetto, può essere basata su istruzioni – *instruction based* – oppure basata sulla situazione – *situation based*. Entrambe le configurazioni hanno implicazioni esplicite e implicite e determinano l'architettura della visione e della fruizione dell'opera.

Non è possibile, probabilmente, redigere una vera e propria conclusione, con valore riassuntivo, dopo un'esperienza intensa quale è stata quella di IMPACT14. Nell'articolo ho cercato di delineare i principali temi che sono emersi durante la discussione e la loro applicazione pratica attraverso l'esperienza, come è accaduto nel caso della performance di Jonathan Bepler.

Nel contemporaneo, la nozione di esposizione sembra estendersi sempre di più. Il modello del rapporto soggetto/oggetto nato in epoca moderna ha dato vita a sbilanciamenti e declinazioni che nell'arte della nostra epoca trovano spazio per esprimersi appieno.

Dorothea von Hantelmann ha evidenziato la continuità che mette in prospettiva modernità e contemporaneità, mentre Jonathan Bepler ha messo in luce il senso dell'autorialità - attraverso quello che Claire Bishop ha definito *delegated performance* - e il labile confine che separa ormai certe pratiche artistiche “professionali” da quelle amatoriali.

Infine, come a voler hegelianamente compiere una sintesi di quanto era già stato discusso nei giorni precedenti, Kate McIntosh ha affrontato la questione dello *score* nella performance e si è resa disponibile a svelare le forze che muovono la sua pratica artistica e il ruolo che l'esposizione ha all'interno della sua visione.

L'intreccio dei tre giorni non conduce a risposte, ma ha aperto numerose possibilità di interazione e dialogo tra argomenti e questioni delle contemporaneità che preziose occasioni come questa sono in grado di mettere in relazione e di far evolvere attraverso uno sguardo consapevole e condiviso.

L'autrice

Gaia Clotilde Chernetich, laureata in Studi Teatrali all'Université Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle con una tesi sul rapporto tra danza e scrittura è dottoranda presso l'Università degli Studi di Parma e presso l'Université de Nice "Sophia Antipolis" dove prepara una tesi di dottorato sulla memoria e le modalità di trasmissione delle conoscenze nell'ambito della danza contemporanea.

e-mail: gaiaclotilde@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Bishop, C 2015, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Novara.

Brandstetter, G, Klein, G (eds.) 2013, *Dance [and] Theory*, Transcript Verlag, Bielefeld.

De Duve, T 1989, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Les éditions de Minuit, Paris.

De Marinis, M 2002, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

Deleuze, G 2010, *Che cos'è un dispositivo?*, Edizioni Cronopio, Napoli.

Krauss, R 1990, 'The Cultural Logic of the Late Capitalistic Museum', *October*, Cambridge/Mass., 54, pp. 3-18.

Mead, M 1943, 'Art and Reality: From the Standpoint of Cultural Anthropology', *College Art Journal*, Vol. 2, No. 4, Part 1, pp. 119-121.

von Hantelmann, D 2010, *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity*, JRP|Ringier & Les Presses du Réel, Zurich, Dijon.



Ricerche in corso

Le mostre. Storie e significati delle pratiche espositive



Amalda Cuka

Il fascino della città eterna: artisti albanesi nelle accademie romane nella prima metà del Novecento



Abstract

L'articolo prende in esame le relazioni italo-albanesi negli anni compresi tra il 1914 e il 1943 e in particolare l'esperienza di una generazione di artisti albanesi che si forma a Roma in questo arco di tempo. L'occasione è offerta dal mio recente ritrovamento nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma di alcune cartelle didattiche che documentano la presenza nell'istituto di diversi artisti di nazionalità albanese; la ricerca ha interessato anche l'archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca e la British Academy of Arts di Roma. Partendo da una breve analisi delle condizioni storiche che hanno favorito lo sviluppo di relazioni culturali fra i due paesi, il testo si sofferma su alcune tematiche emerse dalla lettura dei documenti, come i rapporti degli artisti con l'istituto romano e l'istituzione di specifiche borse di studio a sostegno dei viaggi di formazione in Italia.

This article examines the relationship between Italy and Albania from 1914 to 1943. In particular it explores the experience of a generation of Albanian artists who studied the arts in Rome during that period. This opportunity was presented to me by my recent discovery of some students' folders in the Accademia di Belle Arti that provide information about a number of Albanian artists who studied in Rome. Research done on the Accademia Nazionale di San Luca and the British Academy of Arts in Rome also contributed towards this paper. Starting with a short analysis of the historical context that facilitated the development of cultural relations between the two countries, the text focuses on some issues that have been brought to light from these documents. These include relations between the artists and the Accademia di Belle Arti, and the establishment of specific grants to support educational journeys in Italy.



Roma, con il suo immenso patrimonio culturale, è da secoli una delle città più visitate d'Europa: tra il Sei e il Settecento l'Urbe costituisce una delle tappe fondamentali del Grand Tour, continuando poi ad essere, anche nei secoli successivi, un punto di riferimento importante per artisti e studiosi d'oltralpe. La presenza di storici istituti d'arte stranieri, come l'antica Académie de France e la British Academy of Arts, e di altri di più recente fondazione, quali la British School e l'American Academy, è un'ulteriore conferma dell'interesse che l'area romana suscita oltreconfine.

All'inizio del Novecento si arricchiscono le componenti culturali presenti a Roma: agli intellettuali provenienti dal nord Europa e dagli Stati Uniti, si aggiungono personalità che arrivano dall'Europa dell'est, dall'area del Mediterraneo e anche da territori più lontani come la Cina.

Negli anni compresi tra le due Guerre Mondiali si registra a Roma la presenza di un gruppo di artisti provenienti dall'Albania, che sceglie l'Italia come destinazione di studio. L'articolo si interroga sulle motivazioni che hanno portato queste personalità a iscriversi nelle accademie romane e sulle condizioni che hanno favorito gli spostamenti oltre l'Adriatico. Essendo ancora lacunosi gli studi sull'influenza della cultura artistica italiana nelle opere di questi artisti – sia quelle riferibili al periodo italiano che quelle successive realizzate in Albania - sono state compiute in questa occasione, per la prima volta, delle verifiche negli archivi dell'Accademia di Belle Arti di Roma e dell'Accademia Nazionale di San Luca, per operare una prima ricostruzione del contesto accademico dove si trovano a operare.

Una data spartiacque nella storia dell'Albania è il 28 novembre 1912, giorno della proclamazione dell'indipendenza dall'Impero ottomano, riconosciuta formalmente con il Trattato di Londra del 1913. Con la raggiunta indipendenza dopo cinque secoli di dominio turco, si apre una nuova pagina nella storia del paese, caratterizzata da un quadro politico complesso e da un susseguirsi di governi, sotto lo sguardo degli stati vicini che si contendono l'influenza sul territorio, tra cui l'Italia, la Grecia, l'Austria-Ungheria e la Serbia¹. Alla fine del 1914, ancora prima della sua adesione al conflitto, l'Italia, preoccupata per un'eccessiva influenza greca sull'Albania meridionale e per la possibilità che la Serbia possa conquistare uno sbocco sull'Adriatico, invia le proprie truppe e stabilisce una prima base a Valona. Da qui in poi le relazioni fra i due paesi si faranno sempre più intense: le mire espansionistiche dell'Italia sono incoraggiate in questi anni anche dai risultati di alcuni studi

¹ Dopo il riconoscimento dell'indipendenza dell'Albania nella forma di principato autonomo, sovrano ed ereditario, sotto la protezione delle potenze internazionali (Austria-Ungheria, Germania, Italia, Gran Bretagna, Francia e Russia), nel 1914 la Conferenza degli Ambasciatori di Londra affida il governo del paese al principe Guglielmo di Wied, il quale però si vede costretto, a soli sei mesi dall'incarico, ad abbandonare il paese per l'incapacità di fronteggiarne i problemi. Nel corso del 1914 si assiste alla frammentazione del potere in vari nuclei sostenuti da opposte fazioni: a Durazzo Essad pascià Toptani costituisce un governo con l'appoggio della Serbia, a Scutari un altro governo è retto da notabili cattolici e mussulmani, nel sud si forma il cosiddetto Governo dell'Epiro autonomo con l'appoggio della Grecia, mentre nelle aree montuose del nord, presso le comunità dei Mirditi e dei Malissori, persistono antiche forme di governo autonomo. Con la rottura degli equilibri internazionali durante la Prima Guerra Mondiale, si aggrava la situazione di instabilità interna: nonostante l'Albania si sia dichiarata neutrale al conflitto, il suo territorio diventa teatro dell'avanzata di eserciti stranieri che mirano al controllo dell'area, attratti dalla favorevole posizione geografica.

geologici e geografici condotti dalla Società italiana per il progresso delle scienze, che mettono in evidenza la ricchezza mineraria e petrolifera del suolo albanese, soprattutto nella valle del fiume Devoli, così come la buona produttività dell'agricoltura e dell'allevamento (Relazione della commissione per lo studio dell'Albania 1915). Gli studi sul territorio albanese, promossi dalla fine dell'Ottocento grazie all'impegno della Società Geografica Italiana, incrementano dopo il 1914, focalizzandosi sulla storia e sulle tradizioni del paese, ma anche sulle sue relazioni con l'Italia (Fusco & Ricci 2012). Aumentando l'impegno sul territorio albanese con studi sistematici e pubblicazioni, l'Italia vuole anche giustificare, agli occhi degli altri paesi, i propri interessi sul territorio: nell'arco dei successivi vent'anni, i rapporti diventeranno effettivamente sempre più intensi e complessi, tanto che nell'aprile del 1939, quando si concretizza l'operazione "Oltre Mare Tirana", Mussolini spiega l'invasione dell'Albania come l'annessione di un prolungamento del territorio italiano, essendo l'Albania «una 'costante' geografica dell'Italia» (Bottai cit. in Borgogni 2007).

La prima esperienza degli italiani in Albania si conclude nell'agosto del 1920 con la firma del Trattato di Tirana, che stabilisce il ritiro delle truppe italiane da Valona e dal resto del paese, in cambio della cessione all'Italia dell'isola di Saseno, base militare di importanza strategica per il controllo del Canale d'Otranto. I rapporti bilaterali non si estinguono, tuttavia, con il ritiro delle truppe: la debolezza economica dell'Albania costringe il paese a rivolgersi costantemente a partner stranieri per chiedere sostegni finanziari e favorire gli investimenti nel paese. La ricerca di nuove politiche d'alleanza costituirà il preambolo dell'indebitamento dell'Albania, in particolare nei confronti dell'Italia, ma consentirà al paese di instaurare nuovi rapporti, anche di natura culturale, superando così la prospettiva "ottomanocentrica".

L'arco di tempo compreso fra il 1914 e il 1943, caratterizzato da un avvicinamento politico, economico e culturale fra l'Italia e l'Albania, può essere suddiviso in tre diverse fasi in base all'evoluzione dei rapporti bilaterali. Nel periodo compreso tra il 1914 e il 1925 emergono le difficoltà economiche dell'Albania, aggravate dall'instabilità politica: l'avvicinarsi di diversi governi e la lotta fra varie fazioni non permettono di mettere in atto lunghi piani di riforma; questa situazione di crisi attira l'attenzione delle potenze vicine e determina un primo contatto significativo con l'Italia.

Segue una fase di intensi rapporti di natura economica², che evolvono in maniera alterna fra il 1925 e il 1939: l'Albania di Ahmed Zogolli, presidente della repubblica dal 1925 al 1928 e successivamente re con il nome di Zog I, firma una serie di accordi commerciali con l'Italia, che portano ad un progressivo indebitamento dell'Albania; si creano così le condizioni per l'avanzamento delle pretese italiane sul suolo albanese, in seguito all'*escalation* della crisi dei rapporti fra Zog e Mussolini, iniziata nel 1931 (Borgogni 2007; Roselli 1986). L'influenza dell'Italia in Albania in questi anni non si percepisce solo in ambito economico, ma anche nell'organizzazione delle strutture statali: una riforma modifica l'ordinamento amministrativo albanese sulla base del sistema sabauda, mentre in ambito giuridico viene introdotto, nel 1928, un nuovo codice legislativo basato sul modello italiano.

La terza fase, che va dal 1939 al 1943, corrisponde al periodo dell'unione fra l'Italia e l'Albania, particolarmente fruttuoso dal punto di vista delle relazioni culturali: proprio in questo arco di tempo si ha un incremento delle iscrizioni di studenti albanesi nelle accademie d'arte italiane.

Alle vicende storiche che hanno favorito gli scambi bilaterali, bisogna poi aggiungere alcune considerazioni di ordine culturale: in primo luogo la diffusione della lingua e della cultura italiana in Albania sin dalla seconda metà dell'Ottocento, ad opera della Società Dante Alighieri e dei Gesuiti, presenti nella zona di Scutari sin dal 1852 (Sota & Puka 2011); in secondo luogo l'interesse per la cultura artistica italiana, la cui influenza alla fine dell'Ottocento dà uno stimolo importante alla pittura albanese³ (Hudhri 2000; Chauvin & Raby 2011).

² Nella seconda metà degli anni Venti una serie di accordi di natura economica avvia un'intensa collaborazione fra l'Italia e l'Albania: nel 1924 viene firmato il Trattato di commercio e navigazione, che stabilisce la piena libertà di commercio fra i due paesi, l'esenzione dai diritti di transito per le merci e il divieto di affidare monopoli commerciali a terzi; nel 1925 viene istituita a Roma la Banca Nazionale d'Albania, con il 26% di capitale detenuto da banche italiane; nello stesso anno viene fondata la SVEA (Società per lo sviluppo economico dell'Albania), a cui si deve la realizzazione di importanti opere pubbliche, dove operano molte aziende italiane; nel 1925 vengono firmati anche alcuni accordi che concedono alle Ferrovie dello Stato italiano il permesso di sfruttare le aree petrolifere vicino al fiume Devoli; simili concessioni arrivano anche per lo sfruttamento dei giacimenti minerari, dei terreni agricoli, delle risorse ittiche e del patrimonio forestale albanese. Sul piano politico due accordi segnano un importante passo avanti nelle relazioni fra i due paesi e rafforzano la presenza italiana in Albania: il Patto di amicizia e sicurezza del 1926, con cui i le due parti si impegnano, per una durata quinquennale, a sostenersi reciprocamente, e un trattato di natura difensiva firmato nel 1927, che amplia il precedente stabilendo un'alleanza di vent'anni.

³ Nell'ultimo quarto dell'Ottocento vengono introdotte, negli ambienti artistici di Scutari, alcune importanti novità in ambito figurativo, come la ricerca di un maggiore naturalismo espressivo e l'attenzione per i dati "reali" dei soggetti: determinanti sono, a tal proposito, il viaggio di studio compiuto a Venezia nel 1875 dal pittore Kol Idromeno (1860-1939) e l'arrivo a Scutari del fotografo piacentino Pietro Marubi (1834-1903), nel cui atelier fotografico, fondato nel 1858, si forma lo stesso Idromeno.

Si può contestualizzare in questo modo, dunque, la scelta di molti artisti albanesi di iscriversi nelle accademie d'arte italiane, in un periodo di particolare fermento culturale che vede la presenza di intellettuali albanesi in vari istituti d'Europa⁴. Negli anni recenti è aumentato l'interesse della critica per gli anni giovanili di questi artisti e per i loro rapporti con la cultura europea (Kuka 2002; Çika & Drishti 2005; Drishti, Kuka & Paci 2007; Kuka 2009; Kuka 2014), un contesto che è stato trascurato durante la dittatura comunista per dare maggiore risalto al periodo della maturità in Albania e alla cosiddetta "arte di stato". Il volume *Artisti albanesi nelle accademie italiane* ha riunito, per la prima volta, le biografie di venti artisti di formazione italiana, tredici dei quali iscritti a Roma, mentre gli altri divisi tra Firenze, Milano e Torino.

La ricerca nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma, situato in via Ripetta, ha portato, in questa sede, a documentare la presenza di dieci fra queste tredici personalità – Vangjush Mio, Andrea Mano, Foto Stamo, Kel Kodheli, Kristina Koljaka, Nexhmedin Zajmi, Zef Kolombi, Shefqet Agalliu, Hasan Reçi e Qamil Grezda - più altre tre – Sabri Tuçi, Vangjel Tushi e Vera Blloshmi⁵. Le carte rintracciate sono documentazioni sulla vita accademica e segnalazioni sui registri scolastici, mentre invece non è stato possibile eseguire ricerche su lavori giovanili ancora conservati in accademia.

Il primo, in ordine di tempo, fra gli studenti che arrivano a Roma è Vangjush Mio (1891-1957). Del pittore originario di Coriza, uno dei centri culturali albanesi più vivaci del tempo, si conserva ancora la cartella personale con vari certificati accademici, che permettono di ricostruire il suo percorso formativo: nel 1921-1922 risulta iscritto all'ultimo anno del corso comune (o corso medio) e nel biennio 1922-1924 al corso superiore di pittura. Il corso comune ha una durata di cinque anni, ma a Mio viene concesso di accedere direttamente all'ultimo anno poiché gli vengono riconosciuti gli studi conclusi a Bucarest, presso l'Istituto di Belle Arti (1915-1919), di cui si conserva ancora un certificato del 5 ottobre 1921 rilasciato in Romania (Cartella personale di Vangjush Mio, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma). A Roma, oltre al corso di Pittura, nel biennio 1922-1924 Mio frequenta anche un corso di

⁴ Fra gli artisti che si formano all'estero in questi anni troviamo i pittori Andrea Thanasi, che studia nell'Accademia di Belgrado tra il 1912 e 1914, Vangjush Mio, iscritto all'Istituto di Belle Arti di Bucarest tra il 1914 e il 1919, prima del trasferimento a Roma, Foto Stamo, studente del corso di pittura ad Atene nel 1936-1937, prima di iscriversi a Roma nel 1938, così come Vangjel Tushi, che li conclude due anni ed inizia il terzo, prima di trasferirsi a Roma nel 1940, Sadik Kaceli, che frequenta l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi tra il 1936 ed il 1941, e lo scultore Ljazar Nikolla, iscritto ad Atene a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta.

⁵ L'archivio dell'accademia versa attualmente in stato di riordino, per cui non è stato possibile compiere le ricerche a scaffale aperto. Si ritiene altamente probabile che al termine dei lavori possano emergere ulteriori documenti.

Restauro dei dipinti antichi, concluso a pieni voti. Il certificato di fine corso fa di Mio, per quel che è dato sapere, il primo pittore albanese con un diploma in restauro.

Nel primo arco di tempo precedentemente individuato, che va dal 1914 al 1925, Mio è l'unico artista albanese presente a Roma di cui si ha finora notizia. Una lettera del 29 dicembre 1921 della Legazione d'Albania a Roma, dove vengono chieste all'accademia notizie sull'esito degli esami sostenuti da studenti albanesi, dà tuttavia ragione di pensare che lo stato balcanico assegnasse già a questa data borse di studio ai propri cittadini all'estero per la loro formazione, per stimolare la crescita culturale del paese:

Qui uniti ho l'onore di trasmettere a cotesta Spett. Segreteria certi moduli riguardanti l'esito degli esami sostenuti da studenti albanesi, che sono sotto il controllo e la sorveglianza di questa Legazione.

Prego quindi vivamente di voler riempire detti moduli e dopo averli debitamente sigillati e firmati restituirceli con la massima sollecitudine.

Ringraziando, prego gradire distinti ossequi.

L'incaricato d'affari.

Il segretario di legazione.

(Cartella personale di Vangjush Mio, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma)

L'attività didattica di Vangjush Mio è da collocare in un momento di transizione significativo per l'accademia: sono anni di acceso dibattito sulla separazione o meno degli insegnamenti delle arti maggiori dalle arti minori, delle arti "pure" dalle arti "applicate", un dibattito segnato dall'emanazione del decreto del 1919, che istituisce la Scuola Superiore di Architettura autonoma di livello universitario e determina la soppressione del Corso superiore di architettura dell'accademia romana (che allora si chiama ancora Istituto di Belle Arti); nel 1923 arriva poi la Riforma del ministro Gentile che modifica l'ordinamento dell'istruzione artistica; l'anno successivo segna un ulteriore momento di passaggio con la conclusione del periodo di presidenza di Ettore Ferrari, che firma la maggior parte dei certificati di Mio, e l'inizio di quello di Pietro Canonica.

Guardando il percorso artistico di Mio, in un arco di tempo compreso fra il periodo romano e il 1957, anno della morte, emerge un'ampia produzione di paesaggi, nature morte e vedute urbane, realizzate all'aria aperta, a diretto contatto con i soggetti (Kuka 2014). Il suo impegno nella pittura di paesaggio trova forse radice proprio negli anni di studio a Roma, quando in accademia

insegnano diversi professori appartenenti al gruppo dei «XXV della Campagna Romana». Tra il 1921 e il 1924, infatti, fra i vari docenti troviamo Umberto Coromaldi e Giovanni Costantini per figura disegnata, Vittorio Grassi ed Ettore Ferrari per acquaforte e ornato disegnato, tutti legati al gruppo fondato nel 1904 che si impegna nella riscoperta del paesaggio agreste romano. In questo contesto è da collocare l'attività giovanile di Mio, che entra in contatto con un ambiente dove la pittura di paesaggio, seppur non goda di una sua autonomia ma faccia sempre riferimento all'insegnamento della pittura, ha una tradizione radicata all'interno dell'istituto (D'Acchille, Damigella & Simongini).

Negli anni in cui Mio frequenta l'istituto, l'attività di insegnamento dei docenti è legata al metodo didattico, fondato sul rapporto frontale tra professore e allievo. Questa impostazione si consolida a partire dalla riforma del 1873⁶ e trova radice nella cultura positivista: nelle aule si riproducono le opere dei maestri antichi e si studiano i modelli secondo criteri scientifici legati al verismo e al divisionismo. Lo studio dei dati reali nelle esercitazioni accademiche passa anche attraverso l'uso della fotografia, che viene introdotta nella prassi didattica nei primi anni Dieci dal professor Giulio Aristide Sartorio, anche lui parte del gruppo dei «XXV della Campagna Romana».

L'atteggiamento conservatore mantenuto dall'accademia in questi anni, il metodo didattico seguito dall'istituto e la messa in secondo piano delle arti applicate trovano una conferma nel proclama «Bombardiamo le accademie e industrializziamo l'arte» di Enrico Prampolini, il quale, dopo un periodo trascorso nell'istituto tra il 1911 e il 1914, abbandona le lezioni assumendo una posizione critica verso l'insegnamento accademico.

Una realtà diversa è quella della Scuola Libera del Nudo, che nasce nel contesto dell'antica Accademia di San Luca e ha sede nei locali del complesso architettonico di via Ripetta. Dopo la chiusura dal 1915 al 1920, negli anni Venti questo corso vive un nuovo momento di fervore. Basandosi sui ricordi del giornalista Piero Scarpa e di Cipriano Efisio Oppo, figura centrale nel panorama artistico romano, Anna Maria Damigella descrive la Scuola Libera del Nudo di quegli anni come «una scuola aperta, senza l'imposizione dell'autorità di professori, che si limitavano a mettere in posa i modelli e a correggere i disegni su richiesta dei giovani, e senza vincoli di frequenza» (Damigella 2010, p 37). In questa atmosfera vivace e aperta al confronto si rintraccia la presenza di un altro pittore albanese, Zef Kolombi (1906-1949),

⁶ Con la riforma del 1873, che interessa gli istituti d'arte a livello nazionale, l'accademia diventa un'istituzione statale; da questo momento in poi l'attività didattica si svolge nell'Istituto di Belle Arti con sede nell'edificio denominato "Ferro di Cavallo" e situato in via Ripetta, mentre la storica Accademia di San Luca, che oggi ha sede al Palazzo Carpegna, si dedica alla promozione delle arti.

nel biennio 1927-1929. La Scuola Libera del Nudo ha dunque un'impostazione più autonoma e anticonformista; tra gli studenti che ne frequentano le lezioni nei primi anni del Novecento ci sono Severini, Boccioni e Sironi, mentre tra il 1925 e 1926, a pochi anni dalla loro decisiva svolta artistica e a breve distanza dall'arrivo di Kolombi, si iscrivono Mario Mafai, Scipione e Antonietta Raphaël.

Fra i gli insegnanti di Kolombi al Corso Libero del Nudo c'è il pittore Antonino Calcagnadoro, una delle figure centrali del panorama artistico romano, attivo nei cantieri pubblici della capitale. Calcagnadoro, che tiene il corso di disegno di figura, scrive a proposito dello studente: «certifico che il Sig. Zef Kolombi, alunno della Scuola libera del nudo, frequenta con assiduità e profitto tenendo ottima condotta» (lettera dell'11 dicembre 1928, cartella personale di Zef Kolombi, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma).

Fra gli artisti che studiano a Roma, Zef Kolombi è forse quello più legato alla cultura italiana: già prima dell'arrivo in Italia, intorno al 1920, frequenta una scuola gesuita a Scutari; arrivato a Roma nella seconda metà degli anni Venti lavora per un gallerista fino a quando, nel 1927, si iscrive alla Scuola Libera del Nudo; studia poi all'accademia di via Ripetta dal 1929 al 1932, saltando il primo anno ed ottenendo la licenza nell'estate del 1933.

Da una corrispondenza intercorsa tra l'accademia e le istituzioni albanesi, si apprende che nel 1937 Kolombi è professore di disegno a Scutari e che nel 1940 cerca di ottenere la cattedra alla Scuola Normale di Elbasan, attività che si conclude pochi anni dopo, nel 1949, per la morte dell'artista.

Tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta Kolombi è l'unico artista - insieme allo scultore Dhimitër Çani e alla giovanissima Kristina Koljaka, iscritta al Liceo Artistico di via Ripetta - di cui è documentata la presenza negli ambienti romani. Dalle sue corrispondenze si apprende che il governo albanese sta continuando a sostenere economicamente gli artisti che studiano in Italia: «io sottoscritto» scrive Kolombi «inviato dal governo albanese a Roma con lo stipendio a studiare la pittura, fò istanza presso codesto Istituto affinché voglia compiacersi di assumermi in qualità di allievo, presso la scuola di Belle Arti» (lettera del 14 ottobre 1927, Cartella personale di Zef Kolombi, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma). L'Italia poi, in questi anni, applica agli studenti albanesi sconti speciali sui trasporti ferroviari e sui piroscafi della navigazione, offrendo anche l'esenzione dalle tasse scolastiche, come si evince dai documenti d'archivio.

Un'ulteriore testimonianza sulle facilitazioni economiche erogate dal governo albanese per favorire i viaggi di formazione all'estero, la troviamo

nelle lettere di Kristina Koljaka, iscritta fra il 1930 e il 1934 al Liceo Artistico di via Ripetta, la quale afferma:

Dichiaro di Ricevere in consegna, con l'obbligo della restituzione entro il novembre prossimo, i seguenti lavori da me eseguiti⁷ durante il corrente anno scolastico del 1930-31 nel primo anno del Liceo Artistico della R. Accademia di Belle Arti di Roma da esibire all'Autorità competenti per la concessione d'una borsa di studio da parte del Governo albanese (lettera del 18 giugno 1931, Cartella personale di Kristina Koljaka, Archivio dell'Accademia di Belle arti di Roma).

Due giorni dopo aver ricevuto la richiesta, il presidente dell'accademia Ottavio Marini, da poco succeduto a Pietro Canonica, concede l'autorizzazione chiedendo ai professori Alessandro Battaglia e Anton Pietro Valente, incaricato alla scuola di ornato, di consegnare i lavori alla studentessa.

Marini viene descritto da Fausto Vagnetti, una delle principali voci storiche sull'accademia, come una figura che «dette tanta parte di sè e del suo colto ed esperto intelletto all'incremento della scuola» (Vagnetti 1943, p. 72); durante la sua presidenza arriva nell'istituto un nuovo gruppo di docenti, alcuni dei quali diventano figure di spicco dell'accademia e del Liceo Artistico⁸: Angelo Zanelli, incaricato alla cattedra di scultura, Guido Calori, che arriva dall'Accademia di Napoli come collaboratore di Zanelli, Ferruccio Ferrazzi, titolare della cattedra di decorazione, Umberto Principe, incaricato alla scuola di tecniche dell'incisione e Carlo Siviero, già professore all'Accademia di Napoli e futuro Direttore didattico e disciplinare dell'istituto romano, a cui è assegnata la cattedra di pittura. I nomi di questi professori si rintracciano nei documenti di Kristina Koljaka e in quelli degli altri studenti arrivati negli anni successivi; le carte d'archivio rappresentano, dunque, una fonte primaria importante per contestualizzare l'esperienza di questi artisti nell'istituto e per operare un successivo confronto dei loro lavori con quelli dei maestri.

L'altro artista di cui troviamo traccia a Roma in questi anni è lo scultore Dhimitër Çani (1904-1990), iscritto fra il 1929 e il 1935 alla British Academy of Arts, allora situata in via Margutta al numero 53. Alla prestigiosa accademia, fondata nel 1823 da un gruppo di artisti britannici accomunati dalla convinzione che il patrimonio romano dovesse continuare ad essere fonte di ispirazione per l'arte inglese, sono legati personaggi di spicco della scena

⁷ Nel documento non sono riportati i nomi delle opere in questione.

⁸ Il Liceo Artistico di Roma nasce in seguito al R. Decreto del 31 dicembre 1923, n. 3123, che abolisce i vecchi istituti e crea i Regi Licei Artistici. Il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti di Roma vengono poi riunite nello stesso edificio, sotto la stessa presidenza, con un unico corpo docente.

britannica, tra cui Lawrence Alma-Tadema, Ford Madox Brown, Walter Crane, George Federic Watts e John Ruskin (Wells 1978).

La scarsità delle fonti sull'istituto britannico è da attribuire alla scomparsa dell'archivio accademico, in seguito alla chiusura della scuola nel 1936 per il precipitare della situazione politica internazionale; all'abbandono dell'edificio seguono gli avvenimenti bellici e la distruzione sotto i bombardamenti. Le ultime informazioni sul destino di una parte dell'archivio messa in salvo giungono dalle testimonianze di Ion S. Munro, membro del Comitato Accademico dal 1924 al 1936:

The minute and account books, letters from artists and statesmen associated with the Academy in the past, and other records concerning the one hundred and fifty years or so of the institution's life were put into a small deed box. This box was consigned to the British Consulate. On Italy's declaration of war in 1940, the box was transferred to the British Embassy at the Porta Pia. Our Embassy has now changed its quarters to another part of the city, and I have been regretfully informed that no trace can be found of the box⁹ (Munro 1953, p. 42-43).

Un articolo del «New York Herald» dell'11 giugno 1934 fornisce un “fermo immagine” della vita accademica negli anni in cui è presente Dhimitër Çani: lo scultore, che risulta vincitore del concorso di scultura “Selwyn Brinton”, viene premiato, insieme ad altri artisti, alla presenza dello stesso Munro, del professor Antonio Sciortino, direttore dell'accademia, e di varie autorità intervenute all'evento, tra cui l'ambasciatore britannico Sir Eric Drummond. L'accademia gode di un clima culturale aperto e vivace, favorito, oltre che dalla posizione nella via Margutta, storicamente frequentata da artisti, anche da un clima multiculturale con studenti di varie nazionalità; fra gli artisti associati all'istituzione ci sono poi personalità di spicco del panorama romano, legate all'Accademia di Belle Arti e all'Accademia di San Luca, come Adolfo Apolloni, Antonio Mancini, Francesco Paolo Michetti, Ettore Tito e Aristide Sartorio (Wells 1978).

Negli anni compresi fra il 1936 e il 1939 il volume *Artisti albanesi nelle accademie italiane* segnala anche la presenza, nell'Accademia di Belle Arti, del pittore Fadil Pullumbi (1918-1997); la sua cartella didattica non è però ancora emersa dai lavori di riordino dell'archivio.

⁹ In questa occasione è stata compiuta un'ulteriore verifica sulla presenza di documenti della British Academy of Arts nell'Ambasciata britannica di Roma; i controlli effettuati dal personale interno hanno dato esito negativo. Rimane comunque da verificare se il box di cui parla Munro può essere stato spedito in Gran Bretagna per metterlo in salvo dalle distruzioni della guerra.

Gli anni di maggior fermento culturale, in cui si assiste all'aumento delle iscrizioni di cittadini albanesi nell'accademia romana, sono quelli che seguono l'annessione dell'Albania all'Italia nell'aprile 1939. Un evento importante è l'istituzione, dopo la dichiarazione dell'unione fra i due paesi, di un Sottosegretariato di Stato per gli Affari Albanesi (SSAA), un organo che dipende direttamente dal Ministero degli Affari esteri italiano e che si occupa del controllo di diversi settori: Affari generali, politici e militari, Affari economici e finanziari, Cultura e propaganda, Ispettorato servizi tecnici delle opere pubbliche, Servizi amministrativi. Il programma, che aspira a controllare la politica interna ed estera del paese, formalmente agisce nell'interesse e nel rispetto del popolo albanese. Questo aspetto viene evidenziato, in particolare, da un accordo stipulato a Tirana il 20 aprile 1939, il quale stabilisce che i cittadini italiani e albanesi dovranno godere degli stessi diritti civili e politici di cui beneficiano nel proprio paese. Viene, inoltre, favorito l'accesso alle istituzioni italiane da parte di membri albanesi¹⁰, parallelamente a quanto già succedeva in Albania con i cittadini italiani, attivi nei principali organi direttivi (Trani 2007).

In questi anni il governo italiano realizza, per scopi propagandistici, una serie di opere architettoniche e urbanistiche, promuove lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa come il cinema e la radio¹¹, sostiene lo studio della storia, della lingua e delle tradizioni dei reciproci paesi¹². Negli anni dell'unione il governo italiano stanziava alcune borse di studio, erogate tramite la Luogotenenza Generale di S. M. Il Re Imperatore in Albania, al fine di favorire la mobilità degli studenti albanesi. Fondi specifici a tal proposito vengono stanziati anche dal ministro dell'istruzione e presidente dell'Istituto di studi albanesi Ernest Koliqi (1903-1975), personalità di spicco della cultura

¹⁰ Per fare qualche esempio, Vangjel Tortulli (1879-1940), ex delegato della Commissione albanese alla Conferenza di pace di Parigi nel 1919, viene eletto senatore d'Italia l'8 aprile 1939 e insieme lui anche Mustafà Merlika Kruja (1887-1958), primo ministro dell'Albania dal 1941 al 1943, Shefqet Vërlaci (1877-1946), primo ministro per un breve periodo nel 1924 e poi dal 1939 al 1941, e Mark Gjon Markaj; nello stesso anno padre Giorgio Fishta (1871-1940) viene nominato accademico nella sezione di lettere alla Reale Accademia d'Italia.

¹¹ Nel 1939 viene fondato l'Ente nazionale industrie cinematografiche Albania (ENICA), filiazione dell'ENIC italiano, a cui viene affidata la distribuzione di pellicole prodotte dall'Istituto LUCE, mentre nel 1940 nasce l'Ente albanese audizioni radiofoniche (EAAR), collegato all'italiano EIAR.

¹² Diverse sono le iniziative volte a favorire l'integrazione culturale fra i due paesi: nel 1940 viene istituita a Tirana la Fondazione «Scanderbeg», formata da un Circolo italo-albanese e dall'Istituto di studi albanesi; la Società Dante Alighieri allarga il suo impegno nell'insegnamento della lingua e della cultura italiana in Albania e viene portata avanti la missione archeologica italiana iniziata nel 1928, sotto la guida di Luigi Maria Ugolini. Nel 1939 viene istituito presso la Reale Accademia d'Italia un Centro studi per l'Albania, al fine di promuovere le ricerche sulla storia e sulla cultura albanese e documentare i legami fra i due paesi; il centro cura, oltre a varie pubblicazioni, anche un periodico trimestrale, la «Rivista d'Albania», edito a Roma dal 1940 al 1944 a cura di Francesco Ercole; sempre a Roma viene pubblicata dall'Istituto per l'Europa orientale un'altra testata, intitolata «Studi albanesi».

albanese, anche lui di formazione italiana: conclusi gli studi in un istituto bresciano, Koliqi si laurea a Padova nel 1937 con una tesi sulla letteratura popolare albanese; nel 1939 ottiene la cattedra, appena istituita, di Lingua e letteratura albanese presso l'Università di Roma; nello stesso anno rientra in Albania per ricoprire l'incarico al ministero. Studiando e traducendo opere letterarie albanesi in italiano, e facendo conoscere viceversa quelle italiane agli albanesi, Koliqi rappresenta un personaggio chiave dell'unione politica italo-albanese, che bene interpreta la sinergia culturale negli anni della presenza italiana in Albania.

In quegli anni in Italia vengono anche promosse alcune mostre d'arte con l'obiettivo di far conoscere il paese balcanico: a Bari il 6 settembre 1939 viene inaugurata la mostra *Premio Albania*, di cui danno notizia i giornali albanesi *Gazeta Shqipëtare*, la *Gazeta e Korçës* e *Fashizmi*; un altro giornale, il *Liktori* del 22 novembre 1939, dà notizia di una mostra dedicata all'Albania che si sarebbe tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Goshi 2002); sempre a Roma, nel giugno del 1941, si svolge la mostra personale del pittore Giorgio Oprandi dedicata all'Albania (*L'Albania nei quadri di Giorgio Oprandi 1941*). L'evento più significativo è però la dedica all'Albania, il 4 luglio 1940, dell'ex Piazza Raudusculana di Roma e il collocamento al suo centro, tre mesi dopo, di un monumento dedicato a Scanderbeg, eroe albanese del Quattrocento, opera di Romano Romanelli. Il monumento resterà impresso nella memoria di quanti hanno modo di vederlo e rappresenterà un modello per le successive figure del condottiero realizzate per Tirana e Kruja, su commissione del governo comunista. In particolare, al monumento di Tirana, concluso del 1968, lavora lo scultore Andrea Mano, che si trova proprio a Roma per motivi di studio all'epoca dell'inaugurazione dello Scanderbeg di Romanelli. Il condottiero di Tirana ricorda nell'impostazione della figura a cavallo con spada alzata il precedente romano, anche se i due si differenziano per il diverso senso dinamico: il cavallo al trotto di Romanelli è dominato da linee curve e morbide la cui azione è accentuata dal contrasto con il basamento monoblocco, lo Scanderbeg di Tirana mostra invece una composizione più rigida e simmetrica, secondo lo stile monumentale del realismo socialista, dominata dalla linea verticale della spada e diagonale del basamento che arriva fino alla crine del cavallo.

È in questo vivace contesto culturale che bisogna collocare l'attività del gruppo di artisti che frequenta l'Accademia di Belle Arti negli anni dell'annessione: si tratta degli scultori Andrea Mano ("Mana" nei registri dell'accademia), Sabri Tuçi e Kristina Koljaka; dei pittori Nexhmedin Zajmi,

Vangjel Tushi, Foto Stamo, Vera Blloshmi, Kel Kodheli, Hasan Reçi, Shefqet Agalliu e Qamil Grezda¹³.

Alcuni dei docenti che insegnano in questi anni si distinguono per il ruolo ricoperto nell'istituto e per i rapporti sviluppati con altri ambienti artistici romani: tra le figure di primo piano ci sono Carlo Siviero, direttore della scuola e titolare della cattedra di pittura, Guido Calori che insegna scultura, Angelo Zanelli, professore di scultura dal 1931 al 1942, attivo in vari cantieri pubblici della capitale, e Cipriano Efisio Oppo, nominato docente di pittura nel 1941, noto negli ambienti romani per essere il promotore della Quadriennale Romana. Proprio la Quadriennale, a cui l'istituto fornisce un importante contributo in termini di opere nelle prime due edizioni, la Biennale Romana, le mostre del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti, la Mostra della Rivoluzione Fascista e le sue riedizioni costituiscono il tessuto culturale che fa da sfondo alla vita studentesca, insieme a istituzioni come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che conserva opere di vari docenti dell'accademia. A questo bisogna aggiungere gli stimoli che provengono dalle strade della capitale, con i monumenti, gli scavi archeologici, le gallerie e cantieri a cui lavorano i docenti.

L'esperienza in Italia per questi artisti rappresenta un'opportunità per mettere insieme un repertorio di immagini, fissate attraverso schizzi, lavori accademici, libri o semplicemente i ricordi, da rispolverare poi successivamente, al rientro in Albania. Dai documenti contenuti nelle cartelle di Vangjel Tushi e Kristina Koljaja, si apprende che l'accademia organizza anche viaggi d'istruzione fuori Roma da compiere in treno; alle visite didattiche si aggiungono i viaggi privati degli artisti attraverso le città italiane: nel caso di Vangjush Mio si ha testimonianza di un soggiorno a Venezia nel 1924 e di un altro Bologna nel 1922, dove realizza uno schizzo con la Basilica di San Giacomo Maggiore.

Molte informazioni sugli anni romani, sulla vita accademica e sui rapporti con i docenti si desumono dai documenti contenuti nelle cartelle personali degli artisti. Dallo studio delle fonti è emersa l'importanza dei materiali d'archivio delle accademie, di quelle romane così come di quelle delle altre città dove sono presenti studenti albanesi, per la ricostruzione dei rapporti con la cultura italiana.

Al centro della ricerca è necessario, dunque, mettere il ruolo delle accademie e il contesto culturale in cui ciascun artista opera, per ricostruire la rete di rapporti che caratterizza la vita studentesca e rintracciare le relazioni

¹³ Per ciascuno di essi è stata ritrovata la cartella didattica nell'archivio dell'accademia, ad eccezione degli ultimi tre, i cui nomi sono però rintracciabili nel registro scolastico che comprende gli anni accademici dal 1937 al 1944.

che esistono fra la ricerca di questi artisti e quella delle personalità con cui entrano in contatto. Le conseguenze di questa parentesi storica sugli sviluppi successivi dell'arte albanese non possono essere trascurate: il ruolo degli studenti che si formano in Italia è di fondamentale importanza nell'Albania del dopoguerra, dove sono attivi come artisti e docenti in un contesto storico profondamente mutato.

L'autrice

Amalda Cuka (1984) si è laureata nel 2008 in Conservazione dei Beni Culturali – Storia e tutela dei beni artistici e architettonici, presso l'Università degli Studi di Udine, con una tesi dal titolo *Il realismo in Albania. Storia delle arti figurative dal 1883 al 1990: un'analisi sociologica*, relatore il professor Raimondo Strassoldo. Ha poi conseguito nel 2011 la laurea specialistica in Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma, con una tesi in Storia della critica d'arte dal titolo *Il movimento futurista giuliano: considerazioni sul percorso storiografico di documentazione degli anni Venti e Trenta*, relatrice la professoressa Vanja Strukelj. Ha presentato diversi artisti contemporanei e dal 2011 collabora con il quotidiano on line "Parma Today", per il quale scrive articoli legati agli eventi culturali del territorio provinciale.

e-mail: amalda.cuka@libero.it

Riferimenti bibliografici

Anon, 1934, '3 American win British Academy awards at Rome', *The New York Herald*, 11 giugno.

Borgogni, M 2007, *Tra continuità e incertezza. Italia e Albania (1914-1939)*, FrancoAngeli, Milano.

Chauvin, L & Raby, C 2011, *Marubi. A Dynasty of Albanian photographers*, Écrits de lumière, Parigi.

Çika, L & Drishti, Y 2005, *Artisti albanesi nelle accademie italiane*, Printing & Binding Mali Pleshti, Tirana.

Cuka, A 2013, 'Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali', *Ricerche di S/Confine*, IV, n.1, pp. 242-261. Available from: <<http://www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm>> [15 February 2015]

D'Acchille, T, Damigella, AM & Simongini, G (eds.) 2010, *Romaccademia. Un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja*, catalogo della mostra, Gangemi, Roma.

Damigella, AM 2010, 'Vicende dell'Accademia di Belle Arti di Roma dal 1874 agli anni Trenta' in *Romaccademia. Un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja*, eds. D'Acchille, T, Damigella, AM, Simongini G, catalogo della mostra, Gangemi, Roma, pp. 25-60.

Drishti, Y, Kuka, SV & Paci, Z 2007, *Zef Kolombi. Piktur i merituar: 1907-1949* (Zef Kolombi. Pittore illustre: 1907-1949), Galeria Kombëtare e Arteve. Tirana.

Fagiolo Dell'Arco, M. Rivosecchi, V. & Braun E., 1988, *Scuola romana: artisti tra le due guerre*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.

Fusco, N & Ricci, A (eds.) 2012, *Volti e Paesaggi d'Albania*, catalogo della mostra, Botime Pegi, Tirana.

Goshi, K 2002, *Bibliografia e arteve pamore shqipëtare: 1912-2000* (Bibliografia delle arti visive in Albania: 1912-2000), vol. I e II, Galeria Kombëtare e arteve, Tirana.

- Hudri, F 2000, *Arti i rilindjes shqipëtare* (L'arte della Rinascita albanese), Onufri, Tirana.
- Kuka, SV 2002, *Kristina Koljaka. Skulptorja e parë shqiptare e shek. XX* (Kristina Koljaka. La prima scultrice albanese del XX secolo), Afërdita, Tirana.
- Kuka, SV 2009, *Andrea Mano. Skulptor i merituar: 1919-2000* (Andrea Mano. Scultore illustre: 1919-2000), Ilar, Tirana.
- Kuka, SV 2014, *Vangjush Mio*, Gent Grafik, Tirana.
L'Albania nei quadri di Giorgio Oprandi 1941, Galli, Roma.
- Munro, IS 1953, 'The British Academy of Arts in Rome', *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 102, no. 4914, pp. 42-56.
- Pinto, S (ed.) 2005, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Mondadori Electa, Milano.
- 'Relazione della commissione per lo studio dell'Albania' in *Atti della società italiana per il progresso delle scienze* 1915, I e II, Tipografia nazionale G. Bertero e C., Roma.
- Roselli, A 1986, *Italia e Albania: relazioni finanziarie nel ventennio fascista*, Il Mulino, Bologna.
- Rosenthal, N & Celant, G (eds.) 1989, *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo della mostra, Leonardo, Milano.
- Sota, J & Puka, E 2011, 'The Role of Italy in the Opening and Subsidy of Italian Schools in Albania. Before and After April, 1939', *Mediterranean Journal of Social Sciences*, II, n. 3, pp. 209-216. Available from: < <http://www.mcser.org/>> [18 February 2015]
- Trani, S 2007, *Censimento delle fonti (1939-1945) conservate negli archivi pubblici e privati di Roma*, Edimond, Città di Castello.
- Vagnetti, F 1943, *La Regia Accademia di Belle Arti di Roma*, Felice Le Monnier, Firenze.
- Wells, KM 1978, 'The British Academy of Arts in Rome', *Italian studies*, vol. 33, pp. 92-110.

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

La ricerca ha interessato l'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma, attualmente in fase di riordino, dove finora sono emersi i seguenti materiali riguardanti studenti albanesi, relativamente agli anni compresi fra le due guerre mondiali:

- Cartella personale di Andrea Mano (o Mana);
- Cartella personale di Foto Stamo;
- Cartella personale di Kel Kodheli;
- Cartella personale di Kristina Koljaka;
- Cartella personale di Nexhmedin Zajmi;
- Cartella personale di Sabri Tuçi;
- Cartella personale di Vangjel Tushi;
- Cartella personale di Vangjush Mio;
- Cartella personale di Vera Blloshmi;
- Cartella personale di Zef Kolombi;
- Registro degli anni accademici compresi tra il 1937-1938 e il 1943-1944 relativo al corso di pittura, con segnalazioni su Shefqet Agalliu, Hasan Reçi e Qamil Grezda.

É stato inoltre consultato l'archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca di Roma e in particolare i fascicoli relativi agli anni compresi fra le due guerre mondiali.

